

17-5-01
EMILIO ORIBE

LA
DINÁMICA
DEL VERBO

ORI
a

"IMPRESORA URUGUAYA" S. A.

MONTEVIDEO 1953

LA DINÁMICA DEL VERBO

OBRAS DE EMILIO ORIBE

POESIA

El Nardo del Anfora
El Castillo Interior
El Halconero Astral y otros Cantos
El Nunca Usado Mar
La Colina del Pájaro Rojo
La Transfiguración de lo Corpóreo
El Canto del Cuadrante
La Lámpara que Anda
La Esfera del Canto
Artigas y el Astro
Rapsodia Bárbara

SELECCIONES

Poesía
Teurgia
Poemas Filosóficos
La Rosa Creada

PROSA

Poética y Plástica
Teoría del Nous
El Mito y el Logos
Platonismo y Trascendencia en Poesía
La Intuición Estética del Tiempo
Estudios sobre las Ideas Estéticas
La Dinámica del Verbo
Las Estéticas Metafísicas y su confirmación en la experiencia (En preparación).

CUADERNOS NOUS

Avión de Sueños, El Rosal y la Esfera, Los Altos Mitos, La Serpiente y el Tiempo, La Luz Defendida, La Lámpara que Anda, Poesía Eterna, Canto a las Pequeñas Piedras de los Ríos, Fugacidad es Grandeza, Palabra es Tiniebla, La Salamandra, El Único y otros Poemas, El Ídolo de Nadie, La Medusa de Oxford, Belleza, Espejo del Ser, La Esfera de Canto, La Antorcha sobre la Carne, La Contemplación de lo Eterno.

TEATRO

La Tierra es Alma (Drama en cuatro actos)

EMILIO ORIBE

LA DINÁMICA DEL VERBO

MONTevideo

1953

La poesía más profunda es aquella que se mantiene siempre entre el pensamiento del hombre y el misterio de la vida. En esa comarca maciza de tinieblas para el conocimiento común, el poeta sostiene su verdad y su melodía como en un ámbito familiar. Entre el pensamiento y el misterio de la vida puede existir una separación lineal o una espacialidad incommensurable, según la poesía que se exprese por medio del canto del hombre. No es pensamiento la poesía, ni el misterio de la vida es poético, en sí, pero la existencia de la relación entre aquellas realidades, por sí misma, produce el nacimiento de la poesía, como algo que participa de ambos misterios e intenta vivirlos, expresarlos y explicarlos en un solo acto divino.



La libertad de crear es poder inmanente del yo de *elegir*, *sin equivocarse*, una entre las infinitas contingencias que se le presentan al mismo tiempo.



El ruiseñor que canta en las tinieblas; así denominó Shelley al poeta. El ruiseñor devorador del tiempo, díjole Stevenson. Las tinieblas del poeta son también las palabras; hacer cantos de luz con sumas de unidades de tinieblas, eso es el destino del poeta. Aquel que convierte en luz la tiniebla de la cosa y de la palabra; así me gustaría considerarlo. La luz detiene la sucesión del tiempo; la poesía trasciende, sobrepasa, está en

COPYRIGHT BY: EMILIO ORIBE

PRINTED IN URUGUAY

IMPRESO EN EL URUGUAY

y más allá de lo temporal: la palabra es un tiempo petrificado y opaco.



Llegué a concebir que la Eternidad es como la fijación, la inmovilidad del eterno instante presente, pero colmado por la posibilidad infinita de actos ejecutados al mismo tiempo.



Dentro del movimiento ordenado, luminoso, lógico de las ideas, se despierta algo así como un clinamen sutilísimo e inefable. ...Y ahí empiezan el azar y el misterio de lo poético. El tiempo y la creación de lo bello poseen un clinamen inmanente...



Todo lo que no es vivido, sentido, experimentado por mí, es concepto abstracto. Es lo pensado. De modo que las cosas y los seres al fin son algo vivido o pensado, ideado, abstracto. Muchas veces, no obstante, noto que mis experiencias vitales empiezan y terminan en sombras... Son momentos inefables del tiempo presente; momentos que escapan a la lógica del existir. Fuera de ellos, más allá de su goce o su dolor, vuelven a resplandecer los conceptos abstractos. Las ideas siempre se apoyan en relaciones estéticas; flotan en lo bello. De esa suerte, existo manejando hechos primarios correlativos: sombras, experiencias, conceptos abstractos, ideas. Todo ello diluido en la imagen estética del tiempo.



La poesía se presenta en sus relaciones como poseyendo al mismo tiempo la luminosidad mayor y la tiniebla más cerrada. Indistintamente, estas dos características se alternan en el acto de crear; la luminosidad del fin concuerda con la tenebrosidad de los medios; por ello debemos admitir que la poesía está regida por la lógica del misterio.



No hay en el proceso de la filosofía francesa, grandes concepciones originales sobre la Estética. En los filósofos de las diferentes épocas, la investigación sobre la naturaleza de lo bello, no ocupó un lugar semejante a otros problemas. No hay en Estética nada comparable a Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín, entre los antiguos, ni tampoco a la obra de Kant, Hegel o Schopenhauer, en los modernos. Pueden mencionarse no obstante en el siglo XIX, a Taine, Guyau y otros. Existen, es cierto, preceptivas, críticas, manifiestos cardinales, destinados todos a servir de base a movimientos literarios muy importantes, pero siempre fuera del plano de los problemas de la Belleza absoluta. Basta recordar a Boileau, Racine, los Enciclopedistas, Hugo, los románticos, el prólogo del Crómwel y los simbolistas, Baudelaire, Mallarmé, Valéry.

En Bergson, la Belleza no aparece como tema fundamental, al lado de la Vida y el Espíritu o la Duración. Además, toda la doctrina que pueda desprenderse del intelectualismo de Descartes y de Valéry, es comprensible dentro de la modalidad del genio francés; para otros pueblos, ya es discutible o no es válida. Carecería de universalidad. En cambio, de crítica particular sobre artes, Francia es el país que ofrece más agudeza, riqueza y erudición, desde Boileau al abate Brémont, o a Benda, Thibaudet y Du Bos, en nuestros días.

Esto se ha acentuado en los últimos años. Las artes particulares ofrecen teorizantes en número asombroso: faltan los grandes planos filosóficos, las estéticas sistematizadas, heroicas y con aspiraciones ecuménicas y eternas. Es indudable pues, que las concepciones metafísicas, en el orden estético, son reducidísimas. Piénsese en lo que en Bergson significa *Le Rire* comparado con el resto de su obra. Abundan, al mismo tiempo, las obras sorbónicas de tesis, las exposiciones magistrales, sobre teorías estéticas extranjeras. Son valiosísimas las de Víctor Basch, Souriau, Laló, Bayer. Existe coincidencia entre los especialistas de la filosofía cartesiana en reconocer la limitada importancia que ocupan dentro de ese sistema, los problemas de la belleza y de las artes. No obstante, sabido es que la predisposición hacia lo musical se manifiesta en la vida del filósofo desde muy joven, acompañada de conocimientos teóricos prácticos muy completos, como asimismo se mencionan sus meditaciones sobre estética musical y algunas creaciones

en ese orden. Así, hace pocos años se pudo leer en "*Commune*", un ballet de Descartes, prosa y verso, destinado a celebrar los dones de la paz. Fuera de eso, las artes no ocuparon mucho a Descartes, ni aún mismo las literarias en la edad de la adolescencia. Es de imaginarse que de las bellas letras de la antigüedad clásica poseyera conocimientos detenidos, no sólo por la maestría a que llegó en la madurez en lo que atañe al estilo, sino porque seguramente la educación jesuita de "La Flèche", le ofreció oportunidades para frecuentar y mismo profundizar dentro del arte de los antiguos. En toda formación educativa del siglo XVII estaban los ingredientes humanistas con sus frutos eternos.

Lo evidente es que el espíritu matemático predominó sobre toda otra determinación en el orden de los conocimientos profundizados y la misma filosofía con su formalidad racionalista contribuyó a circunscribir la personalidad del filósofo dentro de la ínsula distante de los temas de la belleza. No ocurrió lo mismo con la expresión filosófica y en lo relativo al estilo; cualquier texto de lo fundamental de Descartes revela una belleza constructiva de orden superior. La prosa de Descartes puede resistir sin desmedro la vecindad de los mejores prosistas de su siglo. Para ello es suficiente recordar el Discurso del Método y las Meditaciones Metafísicas; sobre todo la III y la V. Su lenguaje encuentra una expresión en largos períodos, que es la prueba de fuego de todo estilo. Un pensamiento manifiesta su poderío, no solamente en las metáforas y en el encadenamiento de las inducciones o deducciones, sino en la elegancia y firmeza al sostener sin desfallecimientos un desarrollo verbal en períodos de largo aliento, que se mantienen tensos de ideas y armoniosos de riquezas lingüísticas, determinando un doble deleite para el razonamiento y el gusto artístico del lector. Un pensamiento bien expresado lo hace con una arquitectura verbal de muchísimas variaciones dentro de una continuidad unitaria y definida.

Fragmentos prolongados y arquitectónicos pueden percibirse a cada momento y las obras fundamentales como el Discurso del Método, y cada una de las Meditaciones Metafísicas en particular, se presentan en el tiempo con un resplandor de estéticas unidades platónicas.

Consideraciones por el estilo se hacen en lo que se refiere a la Estética y la Moral en Descartes. La ausencia de una sistematización en ambos dominios es evidente. El sistema carece para muchos de una Moral y una Estética. No puede considerarse que ello se deba a un descuido del filósofo, tan metódico en el sagrado orden y sus leyes. Más bien me parece percibir una forma de reaccionar contra los antiguos. El innovador que había en él, percibió cuántas confusiones traían el problema moral y el estético en la antigüedad y los apartó de sus planes, tal vez para ocuparse de ellos en la madurez extrema, con la detención que merecían, después de los otros imperios de la filosofía. Pero, así como se ha dibujado una moral provisoria y una moral fundamental en Descartes, podría considerarse una estética con los mismos caracteres. Además habría que agregar una estética derivada, desprendida del pensamiento de Descartes, y su influencia efectiva en las letras y artes en el siglo XVII.

Tendríamos así:

- 1.º Ideas estéticas de Descartes expresadas en la juventud.
- 2.º Fragmentos de su obra posterior de los cuales puede formularse una estética personal.
- 3.º Influencia del espíritu cartesiano o sea una estética derivada.

En su juventud Descartes escribió una obra *Compendium Musicae* (Breda 1618). Se refiere esta obra a la técnica musical, leyes, métodos. Expresando un alarde de conocimientos particularizados que provenían de la severa educación de su tiempo. Algún detalle estético puede ya señalarse en este Compendium: la idea de la unidad. "*Es así como podemos aprehender un canto o una melodía como un todo único*". Esta concepción, apuntada en el Compendium, revela una fidelidad de parte de Descartes hacia una educación respetuosa de la antigüedad, como tenía que ocurrir hasta entonces.

La idea de la unidad estética de Platón y Plotino y San Agustín actuaba anónimamente en el gusto artístico de esos siglos. Más adelante, algunas indicaciones someras sobre lo

bello. Se refiere al carácter agradable de lo bello. "Esto es lo que agrada a los sentidos; principalmente a la vista y al oído". Lo bello pues, depende de juicios individuales. Más concretamente, este carácter agradable de lo bello se revela en las cosas cuando su forma se dá inmediatamente sin "*mucha dificultad y sin demasiada facilidad*". Aparentemente, es el término medio familiar de la filosofía de Aristóteles; pero referida la anotación a la forma sensible, adquiere una indudable firmeza. Lo indefinible de ciertas formas artísticas, radica ahí, en esa arista, en donde lo que llamamos difícil y fácil deben ser descartados. Para que esto ocurra, tiene que volverse a la unidad de lo bello dentro de la multiplicidad, y al juego de la imaginación como elemento necesario, que se superpone al juicio intelectual y a la sensibilidad. Este enfoque ligero de lo bello, por medio de la imaginación, levanta el fenómeno estético del fondo de lo restante de la inteligencia y de la sensibilidad, comprendiéndose ahora mejor la posición de Descartes bajo esa luz interpretativa.

Esta idea se reproduce más tarde en cartas: Descartes a Mersenne, el 18 de Marzo de 1630. Generalmente, lo bello y lo agradable, no significan más que una relación de nuestro juicio con el objeto; y puesto que los juicios de los hombres son tan distintos, no se puede afirmar que lo bello y lo agradable "*tengan alguna medida determinada*". "*Y yo no puedo explicar mejor, de que lo he hecho antes en mi obra sobre Música*".

Más adelante, continúa: "Yo explicaba cómo los compartimientos de un cantero, que consistían en una o dos figuras, alineados siempre de la misma manera, *se comprenderían* más fácilmente que si fueran diez o doce, distribuídos distintamente, pero esto no significa que se pueda designar en absoluto a un cantero como más hermoso que otro, sino que según la fantasía de unos, *aquel de tres especies de figuras será el más bello; y según opinión de otros, el de cuatro o de cinco, sería el hermoso*".

Pero aquel que agradara al mayor número, podrá ser designado simplemente como el más bello, con lo cual no se lo habría aún determinado. Descartes aplica al ejemplo de los danzarines un razonamiento análogo. Estas opiniones van colocando a lo bello demasiado cerca de lo agradable y subor-

dinando la naturaleza del fenómeno estético a los juicios del contemplador. Veremos después el significado de esta ubicación.

Hamelin, sólo breves páginas dedica en su *Sistema de Descartes*, a la Estética. Se declara allí que la teoría del arte literario provocó algunas meditaciones: están en la Correspondencia, en los juicios sobre las cartas a Balzac (el antiguo) y en el Discurso del Método. Se reduce, ahora, en estos ejemplos, lo bello a la verdad, y se restringe la parte del arte en la poesía y la elocuencia, en favor de la lógica. De ahí en adelante, Hamelin se desentenderá del tema en Descartes; siguiendo el vasto y clásico libro de Krantz, mencionará la huella de la filosofía de Descartes en la obra de los escritores de su siglo, en Francia, hasta el umbral del romanticismo. Principalmente en Boileau, que condensó así: "*Nada es bello fuera de lo verdadero*", confirmado en su obra, *El Arte Poético*, con mayores precisiones y desarrollos.

Si bien la dedicación particular de Descartes no fué muy atenta, como vemos, al problema de lo bello, en lo que se desprende de la influencia de su obra en la filosofía moderna, la revolución esbozada por él en lo estético fué tan importante como en todo lo demás. Antes de él, predominaba el criterio de la objetividad ontológica de lo Bello. Sin abandonar la investigación psicológica, habría concordancia en la aceptación de una belleza externa y superior, que aparecía como un supuesto derivado de los principales racionales de las doctrinas y del análisis formal de las condiciones de la obra de arte en sí o de lo bello natural. Así se invocaban la unidad, la proporción, la simetría, la medida. Lo bello aparecía en el alma del contemplador cuando coincidían en determinada obra artística, esas condiciones absolutas que tenían validez objetiva. El papel de los sentidos y del intelecto, se interpretaba como el de mediadores, o, más bien, como conductores de esas realidades al alma del hombre.

Lo bello gozaba de un dominio particular en medio de los principios naturales de las cosas que se daban en el conocimiento. Era visible, en los tiempos que precedieron a Descartes, el señorío de las doctrinas de los platónicos de Italia y Francia y de los aristotélicos y tomistas de los claustros. La idea de la belleza tenía valor absoluto. Estaba en las cosas como reminiscencia o esplendor de lo divino, exigía como algo

eterno perdido entre las apariencias, aparte de ellas, o integraba lo íntimo del Ser, sea el metafísico, o sea el Creador de los cristianos. El entendimiento humano se mantenía accesible frente a lo bello. Este gozaba de un existir no reductible a lo primero, quien solo podía valorarlo, concebirlo, conocerlo y crear formas que se le aproximaran. Pero la ley establecía que la constitución humana no era causa o razón de lo bello, ni este dependía de la corpórea accidentalidad dentro del universo. Podría así notarse que en las preceptivas, se traducía esta concepción, por medio de fórmulas escuetas y dogmáticas. Consecuencia del cartesianismo, fué la revolución copernicana, que se operó en el conocimiento y en lo estético, en años posteriores. El entendimiento se convirtió poco a poco en centro de las realidades estéticas. La belleza pasó lentamente a ser forma subjetiva, lo real se hizo ideal, lo que era ontológico hasta entonces, pasó a otro modo de ser, es decir, se hizo lo que hoy llamamos psicológico. Tal es la fuente de la Estética moderna, subjetiva, analítica, y más tarde sensualista y experimental. Por la brecha se precipitan ya el padre André y Baumgarten, que preparan el camino de Kant, cuya "Crítica del Juicio", se convierte, con la "Crítica de la Razón Pura", en la culminación del cambio operado por Descartes. Esa es una de las consecuencias de las ideas filosóficas del filósofo francés. Se trata de un cambio en lo que estrictamente llamaríamos Metafísica de lo Bello. Vemos como deriva del sistema inaugurado con el *Cogito*, y no de preocupaciones estéticas directas. Puesto en movimiento un sistema de totalidades, lo que se refiere a la belleza y al arte marcha al mismo ritmo, y las consecuencias son incalculables, como se vé.



Quedan por considerar otras derivaciones en el dominio de las artes literarias y plásticas y en la determinación de las condiciones individuales de lo bello artístico. Aquí tenemos bien definido un intelectualismo que de Descartes pasa a Crousáz, André, Boileau y alcanza al mismo Leibnitz en las márgenes de su esplendor metafísico. Es la parte que más obras de exposición y crítica ha originado. Si lo caracterizáramos de in-

mediato, diríamos: el filósofo desdeña el juego de la gran imaginación. Esta, como la sensibilidad, muy vinculada hallábase con los espíritus animales. Después, años más adelante, se hablará de los estados confusos de la sensibilidad y del conocimiento. Para tratar esos problemas Baumgarten creará la ciencia Estética. Aunque Descartes, por su cuenta, pueda tolerar la imaginación dentro de ciertos límites, lo estético va ser sometido a la razón por sus continuadores, según las fórmulas de Boileau, el cartesiano auténtico de las preceptivas. En la Poética, éste se revelará partidario de la Alegoría, que es como un vuelo contenido y gracioso de la inteligencia. Refiriéndose a las consecuencias del cartesianismo, Croce revela un documento del italiano Antonio Conti, quien describía las polémicas de la época así: "Ellos han introducido en las bellas letras el espíritu y el método de Descartes y juzgan a la poesía y a la elocuencia independientemente de las cualidades sensibles". "De ahí proviene que confundan el progreso de la filosofía con el de las artes". "Los modernos, dice el abate Terrason, son más grandes geómetras que los antiguos: luego son más grandes oradores y poetas".

Este espíritu racionalista y matemático provocó luchas hasta en tiempos de la Enciclopedia, más de un siglo después. Comenta Croce: "Se desvitalizó a fines del siglo XVIII y los románticos lo arrojaron al olvido. El romanticismo es el triunfo del libre espíritu poético y del sentimiento, precisamente contra las últimas consecuencias de un cartesianismo; cómplice infeliz de un clasicismo retórico y agotador".

Tal es la fisonomía llamaríamos corriente del pensar de Descartes; la fisonomía diurna y su influencia y sus ideas sobre lo bello. Pero este hombre tan enigmático y abismal, tiene también en estos temas una fisonomía nocturna; esconde otra personalidad, que es toda contradicción con la anterior. El Descartes hombre difiere del mismo creador del Sistema y del Método, y del otro ser semidivino que es a su vez sobrecreador de sus pensamientos. El pensamiento filosófico origina un Descartes histórico, que se superpone a las otras fisonomías secretas y las oscurece.

No obstante, se puede dar con ellas. Resulta de estos sesgados enfoques, que Descartes amó profundamente las artes. Sobre todo la poesía y la elocuencia. En las páginas del

Discurso del Método, confesó: "*que ambas eran dones del espíritu y no fruto del estudio*".

Después, es sabida la influencia que en la creación de su obra tiene la inspiración súbita, la intuición, la revelación extraordinaria e instantánea. Recuérdese la memorable velada de Neubourg, con los pensamientos nocturnos cerca de la estufa y las maravillas que allí ocurrieron para la filosofía universal. Nada menos que el arranque de toda la filosofía moderna... Y es que, en ciertos momentos, otro Descartes nace, borrando el descripto hace unos instantes. Lo hace bajo forma de caballero, y audazmente proclama la superioridad de la *poesía sobre la filosofía*. Si le creyéramos, lo mejor de su filosofía nació bajo la acción del sueño y del entusiasmo. En el Tomo X de sus obras completas, de la edición de Tannéry y Adam, se encuentra esto: está en el texto de las "Olimpicas", análisis valiosísimos de sueños y visiones personales. Se trata del tercer sueño de la noche del 10 de Noviembre de 1619, en el que se le apareció el "Corpus Poetarum", entre reminiscencias de la niñez. Este "Corpus Poetarum" se expresa en el mismo tono que el Sócrates del Yon platónico, cuando desarrolla el proceso de la inspiración: "No creía, el Corpus Poetarum, —que uno se *pudiese sorprender mucho* al notar que los *poetas*, mismo aquellos que *no hacen más que necedades*, estuviesen llenos de sentencias graves, más sensatas y mejor expresadas que las que se encuentran en los escritos de los filósofos..." Es claro que hay que convenir que todo este discurso ahora se desarrolla bajo la dinámica del sueño, y no en el plano ni en el sentido por donde ascienden los pensamientos del Discurso del Método, y que Descartes aquí juega como Rabelais y Cervantes, y habla en tono irónico.

Otro párrafo citaremos: "Atribuía esta maravilla a la divinidad del entusiasmo y a la fuerza de la imaginación, que hacen nacer las semillas de la sabiduría, que en todos los hombres están como las chispas de fuego en el guijarro, con mayor facilidad y más brillo, que lo que puede hacer la razón de los filósofos".

Salvedades prudentes hay que hacer también sobre este párrafo. Las consideraciones del filósofo conducen al tema del libro de Leroy, es decir, a enfrentarnos con un Descartes

con máscara, al que hay que tener siempre en cuenta, y muy especialmente en los problemas enmascarados por excelencia: el de la Belleza y el del genio creador.

Sería discutible atribuir, como pretende Giovanni Papini, a estas consideraciones dictadas por los sueños, un valor semejante a lo que escribió Descartes en otras obras. El "Corpus Poetarum" hablaba del modo que vemos. Era y no era Descartes... Afirmar rotundamente que era, equivaldría a cometer aquel error que se ha señalado en Goethe, cuando en el Fausto hace hablar a Mefistófeles, o a Wagner, o a estudiantes y pedantes. Los pensamientos de éstos, son atribuidos también a Goethe. En realidad, él los había puesto en labios de sus criaturas y sólo tenían valor para definir a éstas. ¿Por qué el *Corpus Poetarum* no ha de ser igualmente un alter ego, o sea un razonar fingido?



En el agua con que los poetas enriquecen el molino de la poesía, brillan los reflejos del ser, las imágenes del cielo y las ideas, las que, como témpanos ya disueltos en la corriente, traen algo más que el helado regalo de las cumbres. Traen la fuerza misteriosa que moverá los resortes del verbo, la gran energía que pone en marcha a las inertes palabras...



La experiencia de la vida, por más profunda que sea, no mantiene relación directa con la poesía. Esta es siempre un tenaz desasimiento del existir, una manumisión constante de las ligaduras sensibles, una argumentación ilevantable contra las imposiciones de la vida y los procesos misteriosos del cosmos. Un relámpago basta para toda una revelación poética; un resplandor ligerísimo es un argumento final contra las conexiones del existir. Estas últimas serán a lo sumo los andamios o las máscaras del poema, pero jamás el poema mismo. Nada hay en la creación poética que no haya estado antes en el concierto de la vida, dicen muchos. Y agregamos nosotros, como Leibnitz, en voz baja: "Salvo la misma creación poética".



La exigencia vital nos desborda por todos los ámbitos; pero en el recinto de lo poético ella es expulsada por la inmanencia de la Idea.



Lo que más se aproxima a la poesía pura es la poesía inmanente de las ideas. Dejadme la intuición imperfecta de una idea y os devolveré en cambio la perfección del cosmos, que está ante mí como el casco de un navío antiguo que hace agua por todas partes.



En su intimidad inalienable, la esencia de la poesía consiste siempre en el triunfo absoluto de la libertad del espíritu creador sobre el determinismo del lenguaje, el cual se comporta nada más que como una copia intelectualizada y fijante del universo físico.



¿Quien no ha percibido en el desorden aparente de la gran poesía moderna la sutileza lógica de las metáforas? Muchas veces la serie de figuraciones poéticas, elípticas, brillantes, puramente abstractas o sensibles y musicales, construyen la única armadura lógica del poema. Esto ya se reveló en Rimbaud y se manifiesta plenamente hoy en T. S. Eliot y Eluard. Los poemas denuncian por lo menos tres reinos de la expresión lírica universal: el de las imágenes físicas, el de las psíquicas. Y el de las abstractas, que a su vez culminan en las magníficas ideas. Para mí, la esencia de lo poético se enuncia por medio de las creaciones propias de este último reino. Los objetos poéticos puramente ideales, presentes o supuestos, manifiestos o sugeridos, estáticos o dinámicos, que exigen intuiciones particularmente vivas, y que se colocan en distintos planos del ser, ponen en transparencia en la obra expresada un orden de valores inesenciales, con universalidad, eternos, dotados de musicalidad y sentido matemático preciso.



También los reinos de lo físico o de lo mental con asiento en todos los planos de la conciencia, experimentan la acción de los objetos ideales, y se diafanizan y purifican como éstos, sin perder sus vestiduras sensibles ni sus significaciones concretas, obteniéndose así para el poema una atmósfera de irrealidad que se convierte en la expresión de la verdadera poesía.



Cuando el poeta actúa entre los hombres, éstos se le presentan bajo dos aspectos. Los que lo han leído y los que no lo han leído. Estos últimos proceden con él groseramente, como superiores, como filisteos, como obstáculos bestiales. El actuar de los primeros es problemático...



Keats denominaba "*Negative capability*", cierto poder que reconocía solamente a los poetas. Consistía en la superioridad sobre los demás hombres, de "permanecer en la incertidumbre, en el misterio y en la duda sin recurrir impacientemente a los hechos y a las razones". Miles de veces me he sentido dueño de un poder así. Cuando lo leí en Keats sentí como una revelación. Aparecieron en mi memoria miles de circunstancias en que sentía un orgullo íntimo de permanecer, ante los demás hombres, ante los libros, ante los hechos, en la incertidumbre, en el misterio, pero al mismo tiempo sabiendo de lo que se trataba, más que los listos, por medio de un órgano indefinible de conocimiento. Bastábame pues, creer que ya tenía una verdad en mis manos, un fin, una belleza, una idea, aunque supiese también que en mi puño cerrado no había nada que conformara al hecho o a la lógica.



Cuanto más inteligente te creen, más intuitivo eres. Les estás deslumbrando con algo y ellos se complacen en descifrar en términos de inteligencia lo que tú les presentas en números de intuición.



¿La intuición, una vez realizada, cómo puede ser distinguida de un desmemoriamiento de la inteligencia pura?



Así como la ceniza no es nada más que la sombra del fuego, nuestro cuerpo es la sombra del alma y la sombra que acompaña a nuestro cuerpo es la expresión última y natural de lo que seremos al fin.



Siempre he creído que la situación del poema en el alma del creador es como la de un navío en el mar. Un navío en el estuario del tiempo. Un navío que se fuera construyendo por sí solo, por el agregado de las olas y los vientos. Un navío construido por la propia naturaleza del mar y que después de adquirir acogimiento entre las tormentas se comporta como los demás navíos. Con la sola diferencia... de que es insubmersible. Pero el símil igual me sirve para explicar en términos subjetivos la constitución y el ornato del yo en el devenir psíquico, y en lenguaje metafísico la excelencia del alma pensante en la infinitud del universo.



En todo el tiempo hay un número dinámico que avanza estéticamente.



Todo pecado es triste y altera la naturaleza. Lo leí en Maritain. Pero ¿dónde está el pecado? El pecado es variable y múltiple como la misma creación. El pecado del artista es traicionar a su misión de crear o hacer sentir lo bello; el pecado del guerrero es huir como un cobarde. Y así otros: pero el pecado mayor es el de la soberbia de creerse capaz de desconocer y condenar la potencia infinita del mismo pecado.



El Universo que sufrimos, en el que pasamos como sombras, el universo existencial, fatal, no pedido nunca, no renunciable jamás, ¿cuándo empezó? En el instante en que Adán y Eva se detuvieron a contemplar el fruto prohibido. El universo infinitamente perfecto, nacido del Verbo, se detuvo ahí. Y empezó éste: en el principio está el pecado.



No se puede impedir que el artista busque la inspiración en cualquier elemento, situación o circunstancia de la naturaleza. No se puede impedir que en la inspiración el artista coloque su amor en el centro de cualquier criatura que pueda ser transfigurada en la clave viva del canto. Negar esto, como pretenden los moralistas, es satanismo inferior.



El álgebra de los árabes y la música de los griegos, al expresarse por símbolos abstractos, de un convencionalismo que la razón más aligera aceptó como un don natural revelado en ella, pueden considerarse como ejemplos adecuados para comprender lo que yo creo que es el lenguaje poético. Este último es una coordenada de imágenes, sentimientos e ideas, que se adaptan perfectamente en una melodía verbal, constituida también por símbolos, regulados por el ritmo y la rima, o por una libertad armoniosa a través de períodos, pausas, bellos discursos o sugerencias puramente sonoras.



Después de los refinamientos del modernismo, la poesía del continente ha vuelto a caer en lo que Santayana ha denominado poesía bárbara. Existe la barbarie poética post-simbolista, como existió la barbarie romántica y naturalista. Como islotes de jardines arrastrados por una inundación, flotan aun residuos de las perfecciones y de la pureza del modernismo en los actuales poetas. Existe una especie de barbarie refinadísima. No hay que confundirla con la embriaguez dionisiaca, la cual siempre es una forma superior de la inteligencia poética,

aunque se oponga en esencia a lo apolíneo. Muy pocos creadores se han sustraído a las desviaciones de la actual poesía bárbara; entre esos escasos y solitarios espíritus desearía marchar yo, fiel al Nous, por los siglos de los siglos.



¿Y si, al fin, se demostrara que la lógica no es nada más que la pesadilla de la Razón, y que la existencia es el sueño normal de ésta y la poesía su sueño inventado?



La poesía una vez terminada, como el acto libre de la voluntad dentro de lo ético, presupone una anterior, sabia y continua, rectificación de las formas.



Existe una luz que no se concreta en determinaciones sensibles. Errante en los espacios o en las fórmulas de la inteligencia, esa sería la luz pura, la luz abstracta, la luz incorpórea... La luz que gozamos y vivimos es la luz corpórea: la de los cuerpos y la que de nuestros ojos se despidе cuando morimos.

De igual suerte hay una poesía incorpórea, que es realmente nuestra máxima alegría cuando pasa por el trance de hacerse corpórea, viva, inteligible, en el poema escrito, en el canto en los seres y cosas que nos rodean y nos impulsan a corporizarla en obras y sueños.



La razón de las causas ha llevado a los lógicos y filósofos hasta los fundamentos del ser: el enigma de las mismas causas, arrebatada en último término al poeta y lo arroja bruscamente en el naufragio trágico del ser, desde donde subirán los cantos verdaderos entre las explicaciones eternas.



La posibilidad de una nueva iniciación de la serie de creaciones artísticas auténticamente revolucionarias y originales, no parece agotarse nunca en la esperanza humana. Existe un mesianismo poético permanente en las culturas, existe una inminencia de milagros en los individuos, cada instante de la creación del poema se anuncia en el secreto del ser, como un paso magnífico hacia lo original y absoluto. Esto diferencia a los poetas de los demás seres.



La visión de mi ser no presta alas a otro ser.

Pudo constituir ésta la conclusión de todos los grandes artistas incomprensidos. También de los admirados hondamente sin que despierten estudios, análisis, valoraciones dignas de la obra creada. Poe y Baudelaire son de ese tipo.



¿Hasta cuándo tendremos que soportar la coerción lírica y el despotismo refinado de Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Poe y otros? ¿Qué tenemos que ver con ellos? ¿Hasta cuándo tendremos que soportar la poesía balbuceante, narrativa y sentenciosa, del Martín Fierro y de los otros gauchescos? ¿Por qué fatalmente nos asedian esos extremos: el refinamiento de lo extraño y la torpeza de lo autóctono? La poesía nuestra se hallará equidistante de esas dos insoportables tiranías.



Estar de vuelta. Es muy común oír a los profesores y pensadores, refiriéndose con ironía, que están de vuelta de Kant, de Bergson, de Husserl... y otros.

A veces se encuentran más atrás de donde salieron. Se puede estar de vuelta de muchas maneras. Por haber vivido, nada más, muchos juzgan que tienen derecho a estar de vuelta de infinidad de cosas. Es una ilusión de lo rutinario. Otros están de vuelta por haber agotado y comprendido la naturaleza de las cosas. Son los menos. Los demás están de vuelta sin haber entrado en las cosas. Regresan sin haber estado en el

centro de la cuestiones; son los más irónicos y seguros y pedantes.



El concepto que el poeta debe formarse de la fortuna material es que se trata de una imbecilidad brillante. Nada más. Un azar, una contingencia; menos fecunda para el espíritu que un rayo de sol, que una lluvia, que la caída de un fruto en el otoño. Para el poeta no hay más riqueza que la obra que crea, esto es, su poesía. En cuanto a los poetas, los hay que reciben la poesía después de haberla merecido y los que la merecen después de haberla recibido...



¿Qué es "*El lebrele Celeste*", de Thompson?

¿Por qué lo admiro tanto? Porque se trata de un poema no muy extenso, con un ritmo riguroso y de corte clásico, obedeciendo a procedimientos estructurales sabios y ordenados. Posee un gran dinamismo del espíritu, se mantiene dentro del esplendor de ciertas creaciones de la mística medieval y de las que conocemos mejor, las de la mística española. Ello se debe principalmente a la pasión terrible que conmueve los versos, y a la alegoría de manifiesta hermosura que en la obra se constituye.

Piénsese en una concepción que ofrece indudables analogías con otras visiones alegóricas conocidas de la gran mística: las imágenes de la cámara de las lámparas, de Dionisio el Areopagita; la del Castillo Interior de Santa Teresa, nos ayudarán a comprenderlo.

También coinciden en el poema los elementos intransferibles de la lírica inglesa, análogos a las visiones tan diafanizadas de William Blake, a las experiencias líricas heredadas de Shelley y al estremecimiento incautador de Poe. El *Lebrele Celeste*, en último término, para una conclusión históricamente válida, aunque aspire a un resultado distinto, es comparable a "*El Cuervo*" de Edgar Poe. Un poema alegórico, con plan preconcebido, desarrollando lúcidamente, a través de una rígida sabiduría expresiva, uno de los dramas espirituales más inten-

tos de la personalidad humana frente al problema religioso de la salvación o del aniquilamiento.

Se trata de las vicisitudes de la creencia en la fuga del alma, y de la conversión en un sentido más estricto. En el mismo título se enunciará un ámbito misterioso que predispone al acto poético. El lebrele se hace protagonista, y es el animal ligero, ágil, bello y cruel al mismo tiempo, entre serpiente, flecha y tigre, como en las cacerías reales, o en las láminas del Renacimiento. El lebrele, que el pintor Paolo Ucello representó como si fuera una llama innumerable entre el bosque de los pinos y los arqueros. El lebrele, en fin, con su refinada animalidad, que ahora se torna celeste, como una delgadísima voz del infinito, porque está destinado a la cacería del alma de la criatura humana, predispuesta a huir de la luz que se afana por redimirla. Es un poema, pues, de la más personal peripécia del alma. Puede ser el trance autobiográfico de los que realizan la experiencia mística difícilmente, pasando del plano de la razón escéptica a la razón ardiente, con innumerables etapas intermedias de avance y retroceso. Muchas veces, el primer impulso del alma es huir de la voz que la persigue; en lugar de oír, de acceder, de quietarse, el alma huye. Huye metafísicamente, no por los atractivos que el mundo dibuja con los sentidos, sino por el mismo acto de reconocimiento del llamado superior. Se diría algo parecido a lo que ocurre con el pájaro o el pez heridos, pero que a la vez se consideran ya atrapados por lo poderoso titánico e inefable. Huyen instintivamente, por que sí, o para volver con más fuerza al vínculo que los encadena a través de la herida. Nunca se había narrado en poesía con más intensidad mística, con más delicadeza y profundidad, el acto del alma cuando se halla poseída por Dios y revela esa posesión con el huraño gesto de apartarse totalmente de Él.



No hay oración perfecta si el religioso advierte que reza, dice Casiano, al hablar de San Antonio. No hay arte perfecto si el artista deja advertir el uso de los medios materiales: palabras, pinturas, mármoles... La poesía, principalmente, si deja la huella de las metáforas, las alegorías que la expresan. Bergson también bebió el vino de esa creencia. Desde San Juan de la

Cruz a Valéry, hay también una poesía en sentido de profundidades, que no permite jamás vislumbrar las ideas filosóficas que contiene disueltas y que constituyen sus fundamentos.



Cuando uno se arroja a vivir en atmósfera de gran densidad poética, hecho que ocurre en estados de trance excepcional, en momentos en que el alma se entrega a la conjuración trágica de una imposible aventura vital, o cuando el pensamiento se arriesga como un nadador fatigado en ciertos océanos de la filosofía, se producen esos íntimos acercamientos entre la poesía y la metafísica, las cuales pasan a ser vividas a través de las dos máscaras irreductibles y paralelas: la de *la culpa* y la de *la creación*. *Crear en estado de culpabilidad*, es uno de los placeres más intensos que existen. Toda la poesía moderna goza de ese instante, desde Goethe a Baudelaire. Es estar en Dionisos, y en Jesús, en Adán y en Judas, en el infierno y en el cielo al mismo tiempo. Borrados los límites, realizadas las síntesis, identificados los contrarios, resueltas las antinomias del ser y la nada, del bien y el mal, del crear y del morir, la obra surge gozosa y plena como un astro sobre las tormentas.



Por lo pronto, lo primero que el artista debe presentar a los demás, aun con el riesgo de hacerse intolerable, es el orgullo de sí mismo. El Orgullo, sí, está al principio de las cosas. No es posible comprender este orgullo tan imprescindible para el artista, si no se piensa en la definición metafísica de Espinosa: *la tendencia del Ser a perseverar en el Ser*. La sola posibilidad de la renuncia de un orgullo individual, dignatario y delicado a la vez, pone en duda la naturaleza legítima del creador. Frente a este orgullo, que puede velarse o mostrarse, enmascarse, sutilizarse, no hay argumentación posible. Va desde el equilibrio inconcuso hasta la pedantería y la vanidad, puede ser la lámpara y la obvia tiniebla del canto, pero jamás dejará de existir, connaturalizado con el espíritu misterioso del hombre que crea.



Todo acto poético puro es un pecado de orgullo.



La profunda idolatría que los artistas deben consagrar a su obra, la pasión con que sostienen la validez supersustancial de ese alimento del alma que es la poesía, desorienta y enoja a los demás hombres: filósofos, teólogos, moralistas. Por eso, para proyectar descrédito sobre los artistas, los campanan suavemente con los niños. Pero les niegan valor metafísico a los juegos que constituyen la razón de ser de los creadores. Entre tanta prédica contra el poder sobrenatural de lo poético, entran también algunos lince espíritus superiores. Pero no perciben su error. Jamás poeta alguno, al tomar conciencia de su valor, puede dejar de creer en que su verso es el alimento eterno de los hombres. De ahí es que debe adorar su obra. Dios adora su obra siempre.



"Les hommes se trompent en se croyant libres"; así inicia Spinoza su doctrina sobre la Libertad. Y así ocurre con la Estética. Los hombres se equivocan creyéndose estéticos, en el fundamento de que poseen el sentido de la belleza. No. Sólo algunos hombres son capaces de poseer el valor estético. Desde luego que los artistas geniales lo poseen, aunque parcializado.

Los artistas que no son geniales lo detentan, pero dirigido superficialmente hacia distintas artes o formas de lo bello natural. El resto de la humanidad carece de la intuición de los valores estéticos fundamentales: lo bello, lo sublime, lo trágico. Lo que ocurre es que los hombres se engañan y se creen animales estéticos cuando experimentan sensaciones y vivencias agradables ante ciertos objetos y espectáculos. Pero de ahí a poseer intuiciones estéticas valorantes hay un abismo. El valor estético es una excepción dentro del espíritu general de la humanidad.

Es el privilegio de lo genial en el orden creador y en la formulación de los juicios. Fuera de esos casos excepcionales el resto de los humanos fingen, se ilusionan, simulan poseer sentimientos estéticos. Las preferencias de gustos, las inclinaciones simpáticas, las proyecciones sentimentales, son groseras manifestaciones de la sensibilidad en donde se mezclan los más

heterogéneos y vulgares utilitarismos. La belleza es un lujo que la naturaleza de algunos seres divinos aceptan como un destino trágico y un privilegio lleno de sufrimiento y fatalidad.



Los ojos que te admiran te cargan de cadenas.



En lo que concierne a la poesía, los ciclos de los creadores de todas las épocas coinciden los unos con los otros, dibujándose una línea de puntos idénticos que se repiten en el tiempo y que configuran la trayectoria temporal de lo poético absoluto. Los claros arquetipos de esa línea a veces se pueden percibir muy claros; instantes de Virgilio fueron ya de Homero, dorados instantes de Dante fueron ya de Virgilio, instantes de Racine fueron ya de Dante, instantes de Shelley fueron de Racine, y así hasta nuestros días.



No, Schiller. Prefiero seguir fiel al juego infinito de las ideas. Por ello, diré contra ti: "que por fin se desista de la exigencia de la verdad y se la reemplace totalmente por la exigencia de la belleza".



Para el filósofo, lo más enigmático del mundo es el presente, con su movilidad, su irse en el no ser, su dialéctica paradojal; para el poeta, lo más cierto y claro del universo es el presente, con su real sentido, su color, su realidad, su goce infinito.



Buscar en la obra poética, lo popular, directamente, puede ser signo de plebeyismo; el creador firme, alerta, seguro, piensa en lo popular como en un asentimiento remoto, como en una delicada presencia, inevitable o contingente, de algo que jamás faltará a la cita de la obra con el tiempo.



Las ideas estéticas de Poe se hallan expresadas en tres escritos denominados "*El Príncipe Político*", "*La Esencia del Verso*" y "*La Filosofía de la Composición*". Este último es el más divulgado de todos y también se le conoce bajo el título de "*Génesis de un Poema*", porque en él se narra el proceso de la creación de la poesía "*El Cuervo*". Estas obras fueron escritas alrededor de los años 1844 y 1847, ya en las postrimerías de la existencia de Poe, —Baudelaire, en Francia, tradujo en seguida la "*Filosofía de la Composición*", conjuntamente con otras obras de Poe. Después, Mallarmé tradujo los poemas, teniendo en cuenta los ensayos citados indudablemente. Tanto Baudelaire como Mallarmé se constituyeron en firmes y devotos admiradores del genial poeta americano y al exponer escritos y poemas, los convirtieron en disciplinas personales. Desde entonces, es un hecho conocido que Poe preside espiritualmente los movimientos poéticos que se suceden con el nombre de simbolismo, post-simbolismo, poesía moderna europea, poesía pura, y que culminaron con la armonización de creación y teoría, creación problemática, desde las obras de los primeros simbolistas franceses hasta Valéry. Casi un siglo de evolución de la poesía europea, demuestra en alguna forma y en sus detalles íntimos, la inmanente y delicada herencia de los ensayos de Poe. No hay poetizador últimamente, entre las dos guerras y en los más recientes días, que al consagrarse al problema de la poesía y de las artes, no aluda en alguna forma al poeta de Baltimore. Conviene señalar otro hecho paralelo importantísimo: la valoración de la restante obra de Poe en la época moderna: sus poemas en sí, —independientes de las teorías y de los mecanismos mágicos o mecánicos de la creación—, sus cuentos fantásticos, sus narraciones, su ensayo *Eureka*. Además, la misma personalidad de Poe, su leyenda antes y después de la muerte, la irradiación de los episodios de sus amores y sufrimientos y odios. Todo eso se organiza, se enlaza con las meditaciones poéticas, con los epistolarios íntimos y refluye sobre sus ideas estéticas, revistiéndolas de una aureola de sugestión e importancia irresistibles. Es seguro que los ensayos aludidos no ofrecerían por sí mismos tanta importancia, desde el plano de las teorías estéticas, si no fuera por el poder misterioso que la obra total de Poe les infunde. Parecería que esa obra perfecta de un hom-

bre, cuya vida careció del orden y de la armonía externa, se confirmara mejor en todos sus detalles, con las ideas expuestas por el poeta. Además, se plantea por parte de las distintas generaciones sucesivas en Europa, problemas de aspecto estético, moral, filosófico y metafísico.

Uno de los más serios problemas es el de la *sinceridad* de lo afirmado en tales detalles: la mistificación implícita en toda teoría artística de artista creador y la mistificación agregada inconscientemente o conscientemente por el autor, más tarde, al reconstruir a posteriori el proceso de la creación de algunas obras. En tal sentido, las consideraciones de críticos y poetas en los últimos años, parecen no terminar, son inabarcables. Yo creo que las resonancias subterráneas más importantes de las ideas estéticas de Poe, hay que hallarlas ocultas en las consideraciones estéticas de Baudelaire y en sus poemas, en las "Divagaciones" de Mallarmé, y en las diversas poesías de Valéry. No son ajenas tampoco a las sugerencias misteriosas de Poe, las corrientes y escuelas que reaccionaron audazmente contra la hegemonía simbolista, como el super realismo, la más importante y aun vigente, por ejemplo, que insiste en exaltar a Lautréamont y Rimbaud.

Si nos atenemos exclusivamente a los frutos poéticos, sin aludir al árbol doctrinario, me parece que sería una experiencia fecunda en la crítica, la que siguiera un curso analítico de la poesía en los últimos cien años, a través de ciertos poemas extensos publicados: simbólicos o alegóricos, con planes inteligentes, desarrollos, medidas y proporciones, simetrías e ideas filosóficas. Podría verse así que al principio de ellos podría estar "El Cuervo" de Poe. Después, "El Lebré Celeste" de Thompson. Después, "La siesta (o la fiesta) del Fauno" de Mallarmé. Y "El Albatros" de Baudelaire, a pesar de su brevedad. Más adelante: "La joven Parca" de Valéry. "La Tierra Vacía o Desolada", de Eliot, continuaría este mismo orden. Por fin la lírica narración "Anabasis", de Saint John Perse. Es posible que existan más poemas por el estilo en norte o sudamérica y Europa. Si se comparasen todos esos ejemplares de la moderna lírica universal, se vería que constituyen algo así como una serie de cúspides, sosteniendo un renacimiento de las formas poéticas místico-teológicas-metafísicas, semejantes a las

obras pictóricas del final del medievo, que se distribuyeron alrededor de la Divina Comedia de Dante.

Tal vez en el futuro, a modo de ejemplares importantísimos y complejos de la sensibilidad de estos siglos, y de la inteligencia y de las tragedias y antinomias del espíritu actual, se unirán en una sola corriente los referidos poemas, impregnados siempre, en algún sentido, por la estética y el ejemplo de Poe. Se les asignará un cometido importantísimo para esta época, al mismo tiempo que se destacarán mejor los nexos y los hiatus transcendentales que los vinculan y separan de la poesía de todos los tiempos.

Se ha tratado de caracterizar la posición de Poe calificándola de intelectualista, racionalista, técnica. Es, evidentemente, una exageración. La inteligencia poética de Poe desarrolla sus mecanismos pausados, prepara sus planes, discute sus posibilidades y efectos, determina sus medidas, en actos rapidísimos, instantáneos, interrumpidos, fragmentarios, pero lo hace un místico enlace siempre con la pasión creadora, la vitalidad y el ensueño. Es posible que lo primero adquiera en el acto de crear más importancia de lo que se cree generalmente, pero a modo de una operación incidental, terminadora de un proceso, administradora de un tesoro que se dilapidaría en el no ser de la naturaleza o en el balbuceo de lo deforme e inconcluso. La peripecia tan minuciosamente narrada en el análisis del poema "El Cuervo", es la proyección de una luz en aquel esfuerzo consciente que detiene el proceso rapidísimo del tiempo de la actividad creadora, y que generalmente pasaba desapercibido o era un antecedente despreciable frente al prestigio de la inspiración, lo divino, lo sobrenatural, invocable siempre por el orgullo de los artistas. Tal vez la clave de todo ese proceso consista en la búsqueda al fin de la originalidad esencial, dentro de una cultura multisecular con gloriosísimos antecedentes. La originalidad al precio de la esclavitud ante el número y el plan. Esto último se concentraría al fin en una negación de formas conocidas o clásicas, para preparar el fluir de la invención. Sobre el cadáver del esfuerzo realizado para desvanecer lo que se niega, se levantará siempre el ave de alguna invención original. Pero el trabajo de lo primero condiciona el milagro de lo segundo.

Las otras consideraciones de Poe, en "La Filosofía de la Composición", son sumamente conocidas hoy en sus detalles y ejemplos; se exponen en numerosos trabajos de revistas y en las aulas ya adquieren el carácter de vulgarizaciones docentes. Más profundamente poéticas y valiosas, son las ideas que en forma velada desarrolla Poe en los otros ensayos: *La Esencia del Verso y el Principio Poético*. Empieza Poe: "Al hablar del Principio Poético no tengo el deseo de ser completo o profundo. Solamente buscando, sin ningún plan metódico, en donde reside esencialmente eso que llamamos Poesía, me propongo invitaros al examen de algunos poemas menores, ingleses o americanos, que satisfacen al máximo mi gusto personal o que han dejado en mi imaginación las impresiones más nítidas. Por *poemas menores*, entiendo naturalmente poemas de breve extensión. Y aquí, desde el comienzo, permitidme dedicar algunas palabras sobre un principio bastante particular que, por error o por acierto, ha influido siempre en mis juicios críticos en materia de poesía".

"Considero que no existe lo que se llama un poema extenso. Insisto en que la expresión "poema extenso", no es sino una pura asociación de términos contradictorios. Creo apenas necesario hacer notar que un poema merece ese nombre en la medida que excita el alma elevándola a lo sublime. El valor de un poema está en razón directa de esta excitación a lo sublime. Pero todas estas excitaciones son, por una necesidad psíquica, efímeras. El grado de excitación que autorizaría a un poema a llamarse tal, no puede sostenerse en una composición de gran extensión. Al cabo de media hora como máximo, ella cede, cae; una reacción se produce; entonces el poema cesa, para su efecto como en su realidad, de ser un poema".

Esta iniciación del *Principio Poético* revela la cerrada característica analítica de Poe. Raras veces en una breve exposición se ha acumulado estrechamente más cantidad de sabiduría, precisión, distinciones, claridades, problemas. Anotar lo siguiente: el deseo de no ser completo o profundo —El pudor de las almas exigentes frente a los difíciles temas —aunque al final se resulte completo y profundo. La selección de los poemas menores, de breve extensión, le permite entrar en el tema de lo intenso y lo extenso, de la calidad y lo cuantitativo, de la forma (espíritu) y materia de los escolásticos y aristo-

tólicos. La invocación del límite como necesidad de la belleza poética es una de las condiciones inteligente que trata también con gran cuidado en la exégesis de *El Cuervo*. Además, los antiguos ya hablaban de la limitación, la proporción, la unidad del tiempo, en los tratados y cánones. Por otra parte, el interés, el ritmo, la imaginación, el encanto, predominan de tal suerte en los poemas que lo extensivo pierde a su vez todo valor, para permitir que reinen las categorías poéticas. Por este camino Poe pretende arrancar a la poesía de la encrucijada de lenguaje y de la misma percepción visual, para conducirla al universo de la música y de las ideas. Es la puerta que conduce al movimiento simbolista. También es de notar que el propósito del tratamiento de la cuestión, utilizando "poemas menores" de no muy grandes poetas, se anticipa a la reciente actitud de Heidegger, al considerar el problema de la poesía absoluta en función de algunos poemas breves de la época de la locura de Holderlin.

Después de anotar que *El Paraíso Perdido* de Milton, es una alternancia de islas de poesía y aguas opacas de prosaísmos, y que la *Iliada* puede ser considerada por muchas razones como una secuencia de poemas líricos (anotad la paradoja: la epopeya arquetípica vista como una suma de poemas líricos) encontramos esta otra advertencia sobre los poemas breves en exceso: "Es claro que un poema puede chocar por su brevedad. La brevedad exagerada se transforma en manía de epigramática". "Un poema demasiado breve, si produce de tiempo en tiempo un efecto brillante e intenso, no produce jamás un efecto que sea profundo y durable". "Falta la presión prolongada del troquel sobre la cera". En la esfera de algunos poetas de los últimos años, estas agudas anotaciones tienen que suscitar una verdadera alarma, ya que se ha hecho de lo breve, fugaz, intenso, insular, un carácter, más de una vez orgulloso y dominante, de lo poético en sí.

En cierto momento, Poe expresa sus ideas a la manera de los tratadistas filósofos o pedagogos de fría especulación. Existen en este ensayo trozos que parecen arrancados de las estéticas racionalistas de Francia o Alemania, con desvitalizaciones y abstracciones escolásticas. No se puede negar que entonces el autor adquiere cierta majestad dogmática, una sobria conceptualización, un afán inusitado de recortar y detener

determinaciones concretas en la movilidad huidiza y brillante de lo poético. Véase: "Si dividimos el mundo del espíritu según sus tres distinciones más evidentemente existentes, obtenemos el Intelecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral". Este esquemático dividir recuerda las consideraciones de los Kantianos o de los escoceses, trasciende a preceptiva, a plan transmitido, a dogma circulante en aulas y cuadernos de estudiantes. Sin embargo, el que habla es un poeta en términos más definidos, en hermandad de vida y de obra. Sigue Poe: "Coloco el Gusto en el medio porque es el sitio que ocupa en el espíritu. Mantiene relaciones íntimas con los dos extremos: pero por el Sentido Moral está separado por tan pobre diferencia que Aristóteles no dudó en situarlo entre las virtudes seguras de sus operaciones. No obstante, nosotros anotamos que las *funciones* de las tres facultades son muy señaladas y distintas. Así como el intelecto se ocupa de la Verdad, el Gusto nos enseña sobre lo Bello, mientras que el Sentido Moral nos llama la atención sobre el Deber. Del Deber, la conciencia enseña la obligación y la Razón la utilidad; pero el Gusto se contenta con desplegar sus encantos, librando batallas al Vicio, solamente porque es feo, deforme, hostil al equilibrio, a la medida, a la armonía, en una palabra a la Belleza".

En este párrafo de Poe reconocemos el afán de separar el juicio de Gusto de los otros juicios, renovando la peripecia de Baumgarten y de Kant, de erigir un conocimiento de gusto, confuso, intuitivo, inmediato, agradable, único, entre el conocimiento racional y las oscuras nociones emotivas y sensibles. En seguida, como concretando lo anterior, Poe dice: "Un instinto inmortal, arraigado en el espíritu humano: tal es, entonces, el sentido de lo bello". ¿No trasciende esta conclusión a reminiscencias de la posible teoría de los escoceses, a la *einfihlung* posterior, a las intuiciones emotivas del siglo actual?

En seguida de esas afirmaciones doctorales, Poe se expresa en grados de autónoma sensibilidad poética. Al hablar del sentido de lo bello y sus efectos dice: "Y como el Lis se refleja en el agua o los ojos de Amarilis en su espejo, así la siempre repetición oral o escrita de esas formas, de esos sonidos, de esos olores, de esos sentimientos que él provoca y crea, configura una segunda fuente de delicias".

Pero, a pesar de todo, el principio poético no quedará bien elucidado. Poe lo confundirá con el Encantamiento, el ritmo, la musicalidad, el sentimiento. Definirá a la Poesía como "*la creación rítmica de la Belleza*". "Su único árbitro es el Gusto. Con el Intelecto y la Conciencia, sólo tiene relaciones colaterales. A menos que no sea por azar, la Belleza no se preocupa absolutamente del Deber o de la Verdad".

Un fácil placer, un agrado, una felicidad, acompañan al Gusto siempre. He ahí el universo circunscrito de la belleza, el reino propio e intocable que Poe erige, y que servirá de imperio a sus poemas y que se proyectará en numerosos poetas y artistas del simbolismo y de las escuelas del arte por el arte y de la poesía enigma y la poesía pura. Pasa Poe, para enriquecer y completar sus afirmaciones, a descubrir el principio en varios poemas pequeños de Longfellow, Bryant, Punkney, Byron, Tennyson. Existe una tendencia muy generalizada entre los críticos, al considerar las ideas estéticas de Poe, que los impulsa a insistir en la *Filosofía de la Composición* solamente y en magnificar la influencia de la maestría técnica, del cálculo, de la inteligencia, en los procesos poéticos. El escándalo de este análisis enmascaró las otras consideraciones de Poe: de toda suerte, es necesario completar todo estudio con las dos obras citadas y con las cartas de Poe y la lectura de sus poemas, algunos de los cuales encierran una Belleza enigmática que refleja mejor que todos los ensayos, el sortilegio, el alejamiento inasible pero al mismo tiempo la presencia absoluta de lo poético. La claridad, dentro de las doctrinas de un poeta sobre el arte que la naturaleza le otorgó, es imposible de lograr. Por lo menos, la claridad exigible a los filósofos y teóricos de lo bello. Ni el mismo Platón nos revela el secreto de su pensamiento en estas cimas. Es posible que los poetas se asombrarían y hasta se indignarían frente a este afán de los hombres por saber lo que ellos pensaban de lo que hacían con tanta grandeza. Poe —como Baudelaire y Mallarmé, nos dirían, cada uno, seguramente: ¿Teorías?— Están todas en nuestros poemas; y no en nuestros escritos: desentrañad su sentido oculto en ellos mismos, entregáos al imán de su secreto, y tratad de hallar la llave de fuego que hemos arrojado en las aguas del abismo con que circundamos nuestras obras".



La naturaleza es una mitología petrificada.



La creación lírica, en un autor de alma moderna, culmina generalmente en una posición ideal, alrededor de ciertos arquetipos poéticos que el autor levanta de sí mismo. Es imposible no relacionarse en alguna forma, si se pretendió perdurar, con Lucrecio, Dante, Shelley, Goethe o Baudelaire.



La experiencia de la poesía es el complejo de los procesos que parten de las imágenes hasta las ideas. Las cosas bellas, las expresiones del lenguaje y de la música, las formas y los colores, se darán al fin en una experiencia directa de ideas filosóficas.



La aprehensión de lo contradictorio en su unidad, que entraña el mecanismo secreto de la dialéctica del devenir, lucha titánicamente con la fijeza granítica de los conceptos y del lenguaje. Estos últimos, al no ser doblegados y vencidos, son deslindados; como ocurre con los peñascos en los torrentes, y permanecen invariables mientras el transcurrir sigue... Y sigue levantando de sí mismo nuevos obstáculos y desbordándolos. Por ello, la palabra siempre es menos que las realidades. Una casa no es sólo una casa, un poema no es sólo un poema, una idea no es sólo una idea...



Recuerdo que voy muriendo siempre que miro el cielo estrellado, inmutable y nuevo en mi pensamiento. ¿Qué más da morirse después de haberlo pensado, es decir, de haberlo hecho uno con nuestro pensamiento? ¿Y de no saber al fin si aquél es un espejo en donde únicamente nuestro pensamiento puede hacerse accesible a nuestros ojos?



En ciertos pintores hay una belleza del color que es una castidad de la materia.



Todo propósito poético de aspiración continental entre nosotros, viene postulándose en el tiempo como una necesidad hipotética de las más grandes ideas. Por imposición histórica debemos colocarnos en la cumbre de la clásica grandeza de la poesía universal y desde allí abrir las compuertas de las ideas madres sobre el panorama del universo sensible que nos rodea y que ofrece sus Océanos, sus Andes y su Amazonas.

"*Gloire du long désir, idées*", dijo Mallarmé. Sí, como un retorno. El ilimitado deseo de una expresión nuestra debe retornar por último desde los tesoros de este mundo a las primordiales ideas, cuyas compuertas abiertas fecundaron la realidad.



Noté que muchos de mis poemas ya estaban hechos con sólo detenerme a mirar hacia las estrellas.



La emoción de lo poético no es una realidad sustantiva inherente al verso mismo. La calidad emocional, con todos sus matices y refinamientos, es algo así como el correlato de las diferentes situaciones, ideas, imágenes, alusiones, resonancias y anécdotas que son posibles emanaciones expresivas del misterio poético al hacerse patente en el creador.



A las personas que carecen de la intuición entitativa de lo poético les es imposible penetrar más allá de la exterioridad emocional y compenetrarse con el divino sortilegio oculto en un solo verso inmortal. Este será como un vaso clausurado, hermético, inviolable, que niega su perfume avaramente a los huéspedes de las superficies.



En poesía y en filosofía, los que no son algo nunca, sienten un placer inferior en constatar cómo los que son algo empiezan a declinar, y poco a poco pueden ir pasando al olvido. Les horroriza, con ese deporte, testimoniar la grandeza de que alguien pueda ser algo siempre.



—Tú, ¿puedes decirme, oh poeta, para quién escribes?

—Concretamente, nunca he pensado en ello. Escribo por un impulso creador acompañado de un sentimiento apenas agradable. Después pienso en mil cuestiones heterogéneas: perfección, posteridad, elogios, admiraciones, indiferencias.

—Si estuvieras obligado a responder a estas preguntas. ¿Escribes para el público? ¿Escribes para los otros poetas? ¿Escribes para tus contemporáneos?

—Diría así: Escribo para la posteridad. Es lo que más siento; me interesan sólo las contingencias futuras. Escribo en el tiempo para el tiempo.

—Pero ¿cómo concibes a los hombres futuros?

—Como una serie infinita de hombres idénticos a mí...

—Pero eso es una megalomanía monstruosa...

—Tal vez así parezca. Pero no lo creas repudiable. Piensa bien, y verás que los hombres comunes tienen concepto parecido de los hombres futuros. Todos se hallan encerrados en el propio yo, de tal suerte que cuando se imaginan a los hombres que vendrán, colocan en ellos algo de su propia personalidad. Algo o mucho. Es una cuestión de grados. En el fondo, se trata de otros tantos *yos*, que se agitan en un panorama de acontecimientos imprevisibles. No se puede pensar al hombre futuro —ni al del pasado— sin *imponerles algo de nuestro yo*. Ellos serán como nosotros fuimos, de modo que el poeta que escribe para la posteridad imagina a unos lectores y admiradores que creen en él, se deleitan con sus poemas, tanto como él mismo en el instante de crearlos. ¿Es criticable esto? Depende del uso que se haga de esa creencia, la cual, a su vez, es el resultado de la *imposibilidad metafísica que tiene el poeta de sobrepasar lo subjetivo*.



El amor siempre vive en mi experiencia, en íntima comunión con la idolatría. Levantar ídolos en el fondo del alma, llenar con ellos la tierra y el cielo, esa es la gran tragedia del amor. Como un demiurgo encerrado en una agudeza de tinieblas, usa con igual ministerio el lodo inmundo, la carne angélica y las ideas platónicas. Siempre, culminando todo eso, cuando han pasado los períodos más intensos, los recuerdo como si ellos hubieran sido estados de fiebre o locura. Una fiebre estética de crear.



La poesía del mito apareció como la primera justificación de nuestra existencia personal ante la naturaleza que nos desborda y destruye sin piedad. Permaneció así hasta que las ideas desplazaron a los mitos. La poesía entonces se erigió en la única justificación posible del hombre eterno. Platón condenó a los poetas, pero salvó la Poesía.



Existen tratados de la recta vida moral, o normas de la suprema existencia religiosa, o métodos del pensamiento correcto, pero no se conocen indicaciones seguras para la recta vida poética. Esta se la impone a los hombres el poeta, que la ejerce en un acto libérrimo. Desde Poe a Baudelaire y Rubén Darío, la poesía moderna consagra en los angélicos resultados de las obras creadoras, la perfección difícil que se ocultaba en existencias transcurridas lejos de la moral, de la religión y de la lógica.



En la desconocida aventura del existir, el poeta amarra su barco a la más sólida tiniebla y ésta se ilumina y aclara lentamente después, revelándose como una corporeidad manifiesta que se concreta en la difícil obra que perdura.



Serás alabado dentro de siglos, no bien sea comprendido ese poema que acabas de leer entre murmullos de aprobaciones

y asombros reticentes. El fuerte creador hace una costumbre del desconocimiento y del desconcierto que provoca indistintamente al leer para los más cultos y los más plebeyos.



En todas tus obras sin duda quedará algo de la poesía que primariamente había en tu ser y que lograste expresar. A ella se agregará la poesía que tus contemporáneos quisieron que hubiera en ti, y la gran poesía que las generaciones posteriores a ti ¡ah!, por cientos de años tal vez!, hagan por que efectivamente haya existido en ti...



Esos desnudos cuerpos hermosísimos de los jóvenes que corren frente al mar, son los receptáculos corruptibles de las formas poéticas que se extienden desde Píndaro hasta Walt Whitman.



La envidia trata de abreviar el tiempo del poeta. Los demás, siempre han de tratar de robártelo; cuando tengas el metal de tus horas, en tus manos, ellos dirán que tu tiempo creador es ocio o trabajo excesivo. Siempre la envidia enloda tu tiempo divino.



Aunque políticamente seamos o creamos ser libres, siempre culturalmente los escritores somos esclavos verdaderos. Somos esclavos hasta de los que nos admiran; nos explotan a su modo con sus adhesiones y solicitudes.



Todos tenemos un tránsito en nuestra vida poética que nos hace pasar de las grandes admiraciones permanentes, a las admiraciones exquisitas, alternantes, imprevistas, en donde nuestro real o fingido refinamiento se complace en la intimidad o en las comunicaciones selectas.

En estos tiempos es frecuente retornar ¿por qué? a Góngora, a San Juan de la Cruz, a Manrique. Las aproximaciones hacia esas torres españolas, después de los conocimientos, goces y conflictos de las últimas escuelas modernistas, nos revelan que aquellos han permanecido intactos. Al lado de ellos se dibuja un contorno de simpatías de muy subido valor íntimo, recatado, delineándose con cierto ornamento de lámpara o de joya en una catedral. Cuando cesan las ilustres ceremonias, con su valor simbólico y la suntuosidad marginal de lo divino, comienzan a resplandecer los objetos preciosos y livianos.



Francisco de Rioja. Tengo una acendrada estima por él; por su pureza formal, por sus procedimientos llenos de fragancia y gracia, por su fidelidad para con las realidades fugaces de la naturaleza. Francisco de Rioja sumiste como un apagado pero renovable deleite, como un ejemplo adorable en mí, desde hace años:

*Pura, encendida rosa,
émula de la llama.*

Emula de la llama, es una de las exquisiteces líricas e idiomáticas de nuestra lengua que más hondamente llego a intuir.



La encarnación del Verbo poético se realiza en el páramo terrible de la palabra; es la contingencia más lamentable de la poesía. De que manera la inefable grandeza de lo bello original se arraiga en la piedra del nombre, ello es un trágico misterio de la personalidad del poeta.



Aún admirando a los clásicos, no puede menos de reconocerse que son vulnerables en el presente y en el futuro. Los admiramos, pero pensamos también que han vivido bastante, que deben ser sustituidos por otros, que el arte abre perspec-

tivas nuevas para nuevos clásicos, que ellos no tienen futuro en el sentido de Isócrates, cuando anotaba que los ancianos no tienen presente.



Todo gran poeta se encuentra un día lleno de admiraciones y odios en blanco.



Para transmitirse a lo largo de las edades, todo gran poema empieza encerrándose herméticamente en su propia sabiduría.



Poetas, en los cuales la presencia de la poesía y del milagro en llamas de la creación, aparecen acompañados por una experiencia poética y una problemática consecutiva. Los amo, los prefiero. Presencia, experiencia y problemática se hacen difíciles de separar entre ellas, y se acompañarán en el transcurrir en el lomo de los días.



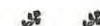
El poeta posee la más lúcida percepción anticipada de sus *tiempos futuros*; se da en él como algo tan natural que se confunde con la percepción directa del universo.



Ocurre con las palabras en la poesía algo parecido de lo que pasa con las vulgares monedas en el vivir. El azar hace a veces que, con muy gastadas y circuladas monedas, se pueda penetrar en grandes conciertos, o ver famosas obras, o experimentar muy inefables goces de los sentidos. Mientras haya poesía, la palabra será una de las claves del canto. Por grosera que parezca, en el canto adquiere un poder mágico imprevisible.



Todo poeta, en mayor o menor latitud de su obra, al principio o cuando la personalidad se encauza en plenitud, crea a su imagen el instrumento de comunicación, la palabra, y con ésta las imágenes viste, y establece los enlaces imprevistos, los diminutos mitos en armonía con la tradición que todo poema incuba y luego prohija, y que se distribuyen junto a la obra, como otras tantas cuestiones y esfinges.



Eso sí. Como la moneda circulante, la palabra debe ser verdadera. No importa su uso, su estado, su sentido; lo que se necesita es que sea una verdad poética; que no suene a falso.



Casi toda la poesía moderna española e hispanoamericana, está destinada a morir por su carencia de asunto, profundidad, plan, composición, y, más que todo por su servidumbre ante lo instantáneo, mágico, sensorial, descriptivo, y por su ineptitud para concebir, sugerir grandes símbolos e ideas. Por ahora, aquélla es el discipulado de la hibris.



¿Dónde se hallará en la poesía española de los últimos tiempos, ejemplos dignos de eso que despectivamente algunos llaman ingeniería poética, argumento, asunto, alegoría, plan e intención, que ofrezcan milagros comparables a *El Cuervo* de Poe, *El Lebré Celeste* de Thompson y *El Cementerio marino* de Valéry? Solamente en los sudamericanos ya muertos, Rubén Darío y Guillermo Valencia, y en algún otro que aun vive desconocido por ahí, existen ejemplos por el estilo.



Todo lo malo que digan de la influencia de la intuición inteligente en tu poesía, es mentira; todo lo bueno es aproximado.



No te resistas ante las llamadas y los goces estéticos de la fecundidad en tu obra, no te rindas, no te embriagues con ellos, pero no los niegues, no te avergüences si posees sus llaves, pues ellas son inagotables como las promesas del vino. Sonríe. Mozart, Góngora, Shelley, fueron también fecundos.



En la estructura del poema, las emociones son fijantes, o, como he dicho en otras circunstancias, son coagulantes. Tienden a inmovilizar los tesoros poéticos en los esquemas cada vez más rígidos de la vida emotiva: dolor, placer, simpatía. Las ideas, en cambio, impulsan y elevan en cada lectura, por medio del dinamismo estético de las formas, los horizontes de la belleza.



Existe un concepto universalmente válido de la Poesía. Coincide en un extremo con el de lo Bello; en otro extremo se expande en ramificaciones confundiendo con el sentimiento, la imaginación y el lenguaje. En la coincidencia de la Poesía y lo Bello resplandecen la inteligencia creadora, el Nous, la forma inmanente de las ideas, las que constituyen, al realizarse en el verso, el estremecimiento inefable de lo poético, es decir, lo universalmente válido de este último.



Yo he experimentado algunos conocimientos verdaderamente decisivos en el transcurso de mis experiencias poéticas. A lo largo del cuerpo viviente de lo que puede llamarse obra publicada, por encima de la rapidez con que el universo y la sabiduría venían a hacer confluencia en el verso, unas personalidades muy vigorosas me alcanzaron desde la tiniebla sus espontáneos y difíciles dones. Puedo así mencionar principalmente a Góngora y a Manrique en la constitución primordial y a Lucrecio y a Dante en el desarrollo posterior. Estos cuatro poetas constituyeron mis preocupaciones más secretas, aquellas que me encendieron el vino de la sangre y de las ideas con mayor vivacidad y constancia. Pude mil veces, en la convivencia mun-

dana y culta, interesarme y conmoverme por otros poetas, pero para aquellos cuatro que cité, siempre hubo en mí una fidelidad inquebrantable, una admiración y una comprensión cada vez más evidente. A los demás les fui esquivo casi siempre; a ellos les conservé la más fuerte y sacra fidelidad.



Lo Bello está hecho de un elemento eterno invariable, cuya cantidad es extremadamente difícil de determinar, y de un elemento circunstancial, relativo, que será, si se quiere a la vez y al mismo tiempo, la época, la moral, la pasión. — BAUDELAIRE.

La Danza puede revelar lo que de misterioso oculta la Música y tiene, además, el mérito de ser humana y palpable. La Danza es poesía con brazos y piernas, es la materia graciosa y terrible, mimada y embellecida por el movimiento. — BAUDELAIRE.

Es evidente que la posteridad ha escogido a Baudelaire como una de sus preferencias más firmes, crecientes y preciosas. El contraste de lo que fué el dandy que en 1857 reunió sus poemas en un volumen titulado *Las Flores del Mal*, en el crepúsculo de una vida extravagante y trágica, y la plenitud magnífica lograda en estos tiempos en toda Europa, es lo que incita silenciosamente a la reflexión tanto del crítico como del poeta de nuestros días.

Pareciera que las decadencias del siglo XIX, los primeros estremecimientos y los desarrollos del simbolismo, la sucesión posterior de escuelas y cenáculos y cavernas, en poesía como en todas las artes, las conmociones políticas, las catástrofes guerreras del 14 y del 39, no han hecho más que servir de fondo tormentoso y movable a la obra y al rostro de Baudelaire, el cual se ha permitido el privilegio único de afirmarse y crecer, suscitar admiraciones y hacerse amar, casi adorar, más que otros que fueron ídolos, como Hugo, Byron y Musset. Hace algunos meses recorrí el jardín del Luxemburgo, con el libro de Sartre sobre Baudelaire en las manos y con una edición de las miles y miles que han salido de *Las Flores del Mal*; llevaba el propósito de ir a estacionarme por unos instantes frente al busto del poeta. Allí está Baudelaire, en un rincón

del jardín, a espalda de los bulevares, real, con algo de ángel bastardo, con su bóveda frontal más que socrática, con el rictus amargo y diabólico... A mi lado, mujeres arrojaban siempre alguna flor. Pude presenciar cómo se le venera en silencio. Se le compara a una criatura purificada por el dolor de la carne, se le aproxima al Dante por su peregrinar a través de estos otros infiernos. Los infiernos del Yo, con los círculos ardientes y helados más tortuosos que los medievales. Y en tanto, mientras avanzan los años y las fieras y muros del vivir quedan lejos, ya sea en el apogeo burgués y militar de ayer, como en la ocupación germana, en los doctos institutos y en las asociaciones secretas, en las librerías y en las intimidades de las damas de lujo, los poemas, las imágenes, los giros, las ideas, las anécdotas de Baudelaire dominan.

Ahí están los libros de investigaciones de los Crepet, de LeDantec, de Porché y de Sartre, ardiendo en la hoguera de la admiración baudeleriana, renovando lo admirable y lo repudiable del ídolo.

Dentro del sistemático desarrollo de las críticas, en las exposiciones de arte, entre los fanáticos y los escépticos, desde hace cuarenta años, en las revistas y libros de arte, al tratarse de Delacroix y de Cézanne y de Gauguin y de Picasso y Braque, se cita siempre algo exacto, incisivo, de lineamientos clásicos, que proviene de Baudelaire. Su autoridad como crítico de arte se ha afirmado tanto, que se nivela con la otra aureola de ser tal vez el poeta más leído de Francia en lo que va del siglo XX. Baudelaire no es popular: es universal, disfruta de la universalidad culta y concreta, vital, afirmada en las adoraciones individuales.

Todo poeta o escritor moderno se siente como obligado a exponer su experiencia personal baudeleriana. En Francia, de modo particular, ha provocado una serie de ensayos de grandes escritores que señalaban otras tantas valoraciones fundamentales en el progresivo aclaramiento de la obra y las ideas de este poeta. El prólogo de Gautier, primero. Después, el ensayo de Bourget, hace más de sesenta años, en el que ya se intentaba una explicación y reivindicación de la poesía de Baudelaire, a la luz de los gustos psicológicos de entonces. Bourget tenía su dilatado público y su renombre fugaz pero fulgurante, contribuyó en aquellos años a la estabilización oficial de la discutida

poesía. En ensayo ha envejecido, y hasta se le olvida y menosprecia hoy, pero entonces tuvo su oportuno valor. Gide, en 1910, publicó un artículo irónico y vehemente, un magnífico ejemplar gidiano, para defender a Baudelaire de las impertinencias oficiales de Faguet y de Brunetière. El trabajo de Gide está en el libro *Trozos Escogidos*, y es de una actualidad asombrosa, delicada y fecunda, hoy mismo. Se adelantó como cuarenta años a la sensibilidad europea y proyectó luces sobre el nacimiento de otro Baudelaire que iba constituyéndose para las nuevas tendencias y gustos.

En 1924, Valéry dió una conferencia en Madrid, sobre este tema: *La importancia de Baudelaire*. Destacaba Valéry la importancia de los poemas de Baudelaire, con respecto al nuevo siglo. Se dedicó a explicar cómo se torna inmortal poco a poco el conjunto breve de aquellos poemas, que fueron escritos en momentos de predominancia de otros grandes poetas de abundante obra. Lamartine, Musset, Leconte de Lisle, y más que todos, Hugo, rodeaban como cumbres inmensas el nacimiento de este milagroso jardín del mal y del artificio. Después se vió que las cumbres palidecieron o retrocedieron con sus tormentas y nieves, mientras que el ramillete de Baudelaire permanecía intacto y se identificaría con algo comparable a la estabilidad y fragilidad de las estrellas. Este raro episodio trasciende del ensayo de Valéry, que contribuyó muchísimo a los esclarecimientos en torno al poeta. Y prosiguieron los libros, las ediciones comentadas y anotadas, las tiradas de lujo y de calle, hasta Sartre arrojó en plena polémica de existencialismo y psicoanálisis, su discutido libro: *Baudelaire*.

Este terminante enjambre de publicaciones no daña, ni perturba, ni lesiona en lo más mínimo el lento fluir musical y subyugante de los poemas, de los fragmentos, de las imágenes. El libro, casi en la totalidad, se mantiene inocente y ajeno a todos los movimientos que suscita, y se transfigura y crece en medio de tanta fortuna póstuma y de tanta sabiduría, que no lo perjudican ni exaltan; conservando intactos su artificio y su verdad, su candor y su pecado, su frivolidad y su fundamental pulsación infinita, su estremecimiento de fondo y su indiferencia formal, su colmado abismo y su intrascendencia. Sencillamente: su poesía. Ella va modelándose sobre los gustos modernos, sobre las piedras y los pecados, sin sufrir menoscabo

ni agotamiento; como una rosa que pasara de mano en mano sin marchitarse jamás, entre una multitud afiebrada en marcha. Paralelamente a este singular destino, las ideas estéticas de Baudelaire fueron consideradas y expuestas en los ambientes áridos de la Sorbona y sus adyacencias. Baudelaire entonces viene bajo otra luminosidad: detrás de él descuella Poe, y más acá, cerca de los últimos problemas, Mallarmé, Rimbaud, Valéry: los movimientos recientes.

Desde un plano de exigencias concretas ¿cuáles son las ideas estéticas de esta extraordinaria criatura, cuyo lirismo tan complejo como transparente, vale por sí sólo como el de uno de los mayores poetas de Francia, y que no necesita para perdurar del agregado doctrinario y estético, ya que éste último exceso o adorno, no agrega casi nada a su fisonomía eterna? Pero las ideas estéticas de Baudelaire existen, e influyen también, y son analizadas siempre que se le estudia como poeta o prosista. En algún detalle o modo, se alude a ellos en los tradistas.

En un afán sistematizante algo pueril, pero necesario para fijar situaciones críticas y límites expositivos, se podrían dividir las opiniones estéticas de Baudelaire en tres grandes direcciones:

—Sus ideas sobre la Belleza en general.

—Sus ideas sobre la pintura y las Artes plásticas en conjunto, y sobre los alcances y vicisitudes de la crítica de arte.

—Sus ideas sobre la poesía en sí.

Desde luego que, lo que se obtiene después de una ordenación algo artificial como la precedente, debe desentrañarse de su obra poética o en prosa, perjudicando por incompleto lo obtenido, ya que Baudelaire no sistematizó, ni ordenó en sus escritos los temas aludidos, ni pretendió adoctrinar en algún sentido. Expuso muchas veces sus preferencias personales y en algunos poemas tomó como motivo los problemas de la belleza o de la poesía, pero entendiéndolas siempre unidas al espíritu y a la carne de su propio ser, como formando parte de tal personalidad humana, de una o varias mujeres que se sitúan a lo largo de su vida, en sus relaciones con la eternidad del tiempo corruptible de la carne.

Sobre la Belleza, Baudelaire se inspiró concretamente en dos poemas de una hermosura inmensa: "El poema N.

XVII, un soneto detenido aún bajo sugerencias parnasianas, celebra un tipo de belleza ideal, perfecta, intemporal. ¿Puede desprenderse una Estética de ese poema o debemos considerarlo como una aspiración lírica e individual, un encantamiento artístico o juego intrascendental construido para el deleite de sí, de sus contenidos, resonancias y desarrollos formales?

Flaubert se prendó de esta caprichosa joya, de esta impecable composición, y desde entonces hasta hoy, no hay lector que no aprenda de memoria algunos fragmentos.

La Belleza habla así:

*Soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra,
Soy hecha para inspirar al poeta,
Un amor eterno y mudo como la materia.*

Debe destacarse el sortilegio de este contraste, de invocar a la *materia* en una comparación con la divinidad estética, por el secreto detalle de que a ambas conviene lo propio del *amor eterno y mudo*.

La Belleza es *eterna y muda*, y en ello recuerda a la materia que en su privación infinita, es también *muda y eterna*.

Otros versos que se comentan por sí solos:

*Yo señoreo en el azul como una esfinge incomprensible.
Uno un corazón de nieve a la blancura de los cisnes.
Odio el movimiento que desplaza las líneas.
Jamás lloro, jamás río.*

Y termina invocando sus espejos que fascinan a los dóciles amantes suyos. Sus espejos tan infieles, lúcidos, ambiguos como impuros, que hacen que las cosas sean más bellas. Este hacer, este mágico poder de alterar, o crear reproduciendo formas y líneas, se ha relacionado con lo *artificial*, que es uno de los originales elementos traídos a primer plano por Baudelaire. Más adelante, está el Himno a la Belleza, que rivaliza con el poema anterior en celebridad. Aquí, ya la belleza se ha relativizado, concretándose en algunos caracteres que se asignarán para siempre a la estética particular baudelera. La estrofa siguiente es ejemplo:

—“*Que vengas del cielo o del infierno ¿qué importa, oh Belleza,*
“Monstruo enorme, espantable, ingenuo, si tu ojo, tu pie y tu
[sonrisa]
“abren la puerta de un Infinito que yo amo y que jamás he
[conocido?”]

Es inspirándose en este himno y en otras obras de Baudelaire, que Lydyia Krestovski, en su libro reciente, “El problema espiritual de la Belleza y de la Fealdad”, le asigna al poeta el mérito de haber revolucionado las tradicionales valoraciones estéticas, al otorgarle a lo feo una *realidad* axiológica equivalente a lo *bello* dentro de las obras de arte. Dice Lydyia Krestovski: “Baudelaire fué el primero que planteó en toda su amplitud el problema de la Belleza y de la Fealdad. El lo agudizó, intervertiendo las nociones del Arte, dotando a la Fealdad con las cualidades de la Belleza, y viceversa”.

De algunos de sus poemas arranca una revolución estética que analiza ahora el carácter sibilino de lo feo, lo monstruoso, lo deforme, lo grotesco, lo infame. Esta difícilísima peripecia de la estética iniciada en lo teatral por los románticos, ha sido el tema dominante de Krestovski, en dos grandes obras de la sección filosófica que se constituye en torno al Colegio de Francia. Emilio Bréhier, con su autoridad superior, auspicia estas investigaciones, en un prólogo en donde el magnífico anciano enumera sus admiraciones artísticas cumpliéndose en el secreto mismo de su sabiduría filosófica. Las otras contribuciones de Baudelaire son más conocidas: la valoración de la pintura romántica y moderna, la jerarquización de la crítica de los salones, la teoría de las *correspondencias* en su poema tan divulgado, la invocación de lo artificial en el arte, la incorporación de lo desconocido, de lo abismal, como características de lo esencial poético. En tal sentido, dícele a la muerte, que se entregará al viajar a través de Ella. “*Hundirse en el abismo, Infierno o Cielo, qué importa? Ir al fondo de lo Desconocido para encontrar lo nuevo*”. Y además, lo satánico, lo morboso, el *estretemecimiento nuevo*, que ya citara el mismo Hugo, en fin, el universo inagotable de lo que se llama el alma de la modernidad, del hombre de hoy...

Baudelaire asombraba en 1924 a Valéry por su irradiación e importancia, por su predominio en los ambientes poéticos, por

su imperturbable esplendor; en 1950, aquella amplitud de posesión y arraigo en el alma de las generaciones, es muchísimo mayor que entonces. Baudelaire es el poeta más leído de Francia y de Europa; hoy ya es de todos y no se marchita, ni vulgariza.

La interrogante más valiosa es la relacionada con la purificación de la obra y de la misma vida de Baudelaire. ¿Por qué se le lee tanto hoy? ¿Por qué resiste a las catástrofes más terribles de la historia y es respetado y querido por todas las escuelas? ¿Por qué se le ama? Por que a Baudelaire se le ama, así, simplemente, con verdadero fervor. Yo he leído, libros vulgares y valiosos, como los de Alfonso Seché, de Crépét, de Maclair, de Porché, de Sartre, en donde suelen aparecer en mínimos detalles miserias y bajezas de la vida de Baudelaire, he seguido las brutales explicaciones psicoanalíticas y psiquiátricas, y, sin embargo, el poeta se defiende de todo eso, inmóvil e intacto, como una flecha de una catedral entre las ruinas de una ciudad arrasada.

El exquisito, el refinado, el snob, el erudito, el beocio, el ingenuo, todos bajan a beber en Baudelaire el mismo brebaje de voluptuosidad, aristocracia y languidez. A veces, hallamos en él, teorizantes afirmaciones como ésta, que no toleraríamos en nadie: “Es evidente que las retóricas y las prosodias no son tiranías que se inventan arbitrariamente, sino una colección de reglas que reclama la organización misma del ser espiritual. Por lo demás, las prosodias y las retóricas jamás impidieron que la originalidad se produjera distintamente. Sería más verdadero lo contrario, es decir, que ayudaran el despertar de la originalidad”. Esto, que dicho por otros nos indignaría, está en el estudio sobre Delacroix. Además, nos impone el hecho inaudito de que *Las Flores del Mal*, en cuanto a la forma, se ajusta en todo a las retóricas y preceptivas. Reina una construcción sabia y disciplinada en cada poema, lo que llevó a Gide, a exclamar: “¡La forma! ¡Cómo nos atreveríamos tras esas declaraciones, proponer al señor Faguet la única explicación plausible del misterio que le asombra hasta hoy: gracias a la perfección de su forma es por lo que Baudelaire sobrevive! ¿La debe, acaso, el artista, a otra cosa?”.

Y he aquí la última e importantísima idea estética que se levanta de la personalidad de Baudelaire y que renueva un problema eterno: el de la forma como esencia de lo bello; el se-

creto intransferible de la forma poética de cada creador, con su inmanencia y su diferenciación. Pero esto, como es sabido, no se explicará bien nunca. Hay artistas que sobreviven sólo por esa liviandad inextinguible que es la forma: la esfinge que les es obediente y mansa, aunque no se sepa nunca lo que ella dice en sí, que es imposible de lograr por los otros y es indescifrable y amarga frente a todas las criaturas nacidas para gozarla y alabarla.

La estética de Baudelaire subsiste más bien como una presencia artística actuante, como una doctrina disuelta en una atmósfera poética, no simplificable o comparable a las ideas estéticas de los pensadores. Baudelaire era tributario de una época de Francia, pobre en filosofía, y en su formación y plenitud no lo frecuentaron las ideas eternas sino los fugaces arrebatos de lo natural. Es una presencia equilibrada del sentido crítico en el fuego mismo de la inspiración, hermanando las antítesis que siempre se levantan como otros tantos obstáculos en toda obra a crearse. Su estética carece de fórmulas, principios, determinaciones dogmáticas a seguir o rechazar; es una presencia viviente de procedimientos profundos y superficiales, pero eficaces y subsistentes, que se desarrollan en las distintas modalidades de la lírica moderna. Esta se abre como los rayos de una rueda imprecisa y que se dispersa, por su periferia; si seguimos hacia su centro, encontraremos allí las insinuaciones de Baudelaire. Así como existe una mística actuante, que tiende a lo inexpresable, hay una estética similar en donde Baudelaire oficia siempre, apareciendo en la encrucijada de los románticos y los realistas y los simbolistas, pero sin la unidad mental intransigente de Poe, ni la disciplina rígida, agotadora, terrible de Mallarmé.



¿Por qué, siendo dueño de una obra que sobrepasa a casi todos tus contemporáneos españoles y americanos, eres tan poco conocido? ¿Por qué circulan otros dioses en la admiración del continente y tu altar sólo recibe de tiempo en tiempo la visita de algún viajero solitario, que busca entre torpe y confuso, poemas difíciles y hondos, colmados de ideas? ¿Las ideas alejan a los seres? ¿Estos últimos son poseedores de un rencor innato, que los hace huir de las ideas en los poemas y los lleva

al menosprecio y a la negación preestablecida y sistemática de toda forma de poesía superior?



Yo creo que las situaciones clásicas o románticas están ya superadas. El problema de nuestro tiempo debe ser el de la claridad o de la oscuridad, dentro de lo profundo y esencial. La norma del poema en estos momentos debe consistir en lograr que la intuición primaria se desoriente, afronte una resistencia, sufra un rozamiento para encenderse, y que la primera impresión que se tenga del poema sea enigmática en el grado más alto posible.



Precisamente, lo raro en él era que el subconsciente le entregaba poemas perfectos, que después su razón convertía en incoherentes sueños...



Los que te rodean te insultarán nada más que por haber restablecido —¿a destiempo?— las posibilidades poéticas de la Metafísica.



Con motivo de los problemas inherentes de la lírica de determinados poetas americanos, se ha hecho habitual la oportunidad de encarar la valoración de los mismos desde el punto de vista de los alcances universales. Eso ha ocurrido con cierta frecuencia a raíz del movimiento llamado modernista. Al principio, la referencia comparativa se dirigía más bien hacia la lírica española. Los valores poéticos se juzgaban teniendo a modo de guía o paradigma la presencia de los clásicos o contemporáneos ejemplares de la lengua. Pero, después de Rubén Darío, en los ejemplos más notables, se ha adoptado también como una fórmula valorativa e interpretativa, la búsqueda de semejanzas con poetas conocidos o valiosos de otros idiomas. Creo que anteriormente no ocurrió así. Por lo tanto, puede anotarse que uno de los caracteres de los modernistas hispanoamericanos, es haber elevado la lírica a un plano en que

ella puede cotejarse o hacerse explicable o determinarse en sentido aproximativo, recurriéndose a la consideración de la obra de poetas europeos, ya sean clásicos o modernos. Entre figuras de primer plano, como Darío, Lugones, Valencia, Herrera y Reissig, eso constituye ya una nota común y circulante en la crítica. Transcurridos los años, fijadas las figuras con carácter durable o definitivo, los juicios críticos de ese estilo no han hecho más que ahondarse y arraigarse en muchas investigaciones y en los mismos hábitos expositivos. Lo que indudablemente revela ese detalle es que la poesía enunciada, perteneciente a esos índices creadores, posee unas cualidades y un sentido de permanencia, que permite la comparación y la aproximación hasta con los tipos más hondos y exquisitos de la poesía moderna y antigua.



La multiplicidad de la acción por sí misma, sin tener en cuenta resultados felices, es una forma de purificación del espíritu creador. Precisamente, la poesía necesita muchas veces que zonas profundas de la conciencia estén ocupadas en otras tantas nobles o míseras faenas, para ella aparecer con su débil lámpara y expresarse en las purezas residuales, que son las más valiosas del mundo. Todo gran poeta, lo es por esa pureza residual que se revela en su canto o que deja de su existir entre los hombres.



Sócrates volvería a ser condenado, Góngora moriría pobre, entre improperios, y los innumerables ídolos que hoy reverenciamos, por grandes o por muertos, no serían defendidos contra la furia y la injuria más de lo que fueron en su suerte históricamente explicable. En el discurrir de las valoraciones críticas, a pesar de todo lo que se haga, la situación es análoga. No sabemos con exactitud si el verso más bello que enardece o subyuga a una generación o a un pueblo, subsistirá unos años después. La perennidad de la obra, aun vivo el que la crea, y más, cerca nuestro física y mentalmente, produce un desconcierto abrumador. Afirmación y negación se alternan mutuamente o se entremezclan; las inseguridades no solamente ascienden de la obra en sí y de los mejores críticos, sino que las proyectamos noso-

tros en la pretensión de preferir, ubicar, amar, juzgar, y rechazar, de acuerdo con nuestras leyes permanentes o variables de juicio valorante. Y dentro de la poesía, ¿quién, salvo el propio autor tal vez, prevé el destino certero y caprichoso de los poemas? Pero, lo importante es que en ellos, muchas veces, viene en forma de gracia, la virtud de inclinarse por afinidades de perfección, hondura, riqueza, plenitud, musicalidad o algo imponderable, hacia las mejores ideas que llenan las épocas.



Conmigo se ha sido injusto. Muy raras veces la poesía hispanoamericana ha sido elevada a dominios tan líricos, enraizados y puros como los que constituyen el ámbito de algunos poemas míos. En un continente inepto para las esencias y las ideas, tuvo que ocurrir esto. No me quejo jamás. Constató.



¿Crítica? Sobre el conjunto de mi poesía no se ha escrito aún nada que valga la pena. Voy como Stefan George, de quien se dijo que tenía devotos e impugnadores, pero no críticos.



Una noble indiferencia por lo hecho; una gran impaciencia por lo hacer.



Feliz de aquel a quien los dioses le concedieron el poder de asistir al crecimiento de la obra creada con seguridad matemática de la plenitud futura.



¿Vivo en las nubes? Es posible; en las nubes de la futuridad: la dialéctica del eterno futuro como un tallo erguido sobre la palabra colmada del presente.



Cervantes habla de unos actores teatrales populares y los considera de la clase de individuos *aficionados a la carátula*, o lo que es lo mismo, a la máscara histriónica. Considérese igualmente que desde hace siglos hemos padecido una poesía sumisa del espacio y de lo aparente, de la tierra y el vagabundo deseo, de la naturaleza sensible y de la emoción estrechamente solidaria con hechos. La desnudez de la poesía de las formas libres y universales, es un esfuerzo titánico por arrancarle a lo poético la máscara histriónica, para que resplandezca la serena mirada de las ideas y el rostro iluminado por resplandor eterno.



Heráclito fué una vez a consultar el sentido del oráculo de Delfos. Leyó el "Conócete a ti mismo". Lo suprimió por ésto: "Estás solo. Nadie hará nada por ti".



En el libro "Das Erlebnis und die Dichtung" de Dilthey, encuentro un estudio sobre el lirismo de Schiller. Allí, esto: "Fué él quien creó la forma de la lírica en la que encuentra su expresión el dominio de las ideas dentro del espíritu". Elogio más cabal y profundo de un poeta jamás pudo hacerse con más brillo y exactitud. En América del Sur, merecer una apreciación así, allá en los albores del siglo que viene. ¿Qué poeta merecerá ese honor digno de un semidiós?



La tiniebla primitiva, de donde la Divinidad arrancó los universos y la luz, y el pensamiento y la palabra, y lo que ahora somos, volverá a reconstituirse, cerrándose lo existente en la tiniebla final de los nombres, océano a donde irán a parar todas las cosas y seres. El final del cosmos será caer en un poema perfecto.

*Sólo verán los siglos la grandeza
de lo escrito
en sangre, laurel, granito.
El nombre, el nombre, el nombre"!*



Cada vez me considero más solo, con mi poesía desarraigada de la patria de las cosas y de los seres. Miro el apogeo de lo caduco, la dictadura de las máquinas, las carátulas coronándose mutuamente mientras el Continente lisonjea con la vanidad y la muerte. La seguridad de que una rama de la poesía infinita proyecta su sombra sobre el papel en que escribo, contrasta visiblemente, allá en la intimidad de mi orgullo, con la constatación indudable de que se me ignora, se me elude, se me quiere alejar de mi real imperio.

Por fin, dudo de éste; y concluyo por verlo nada más que como un sofisma realizado por mi ensueño.



Yo había pensado tratar paralelamente las relaciones de Platón y Schiller con la educación estética del hombre. Me proponía formular un estudio comparativo de dos grandes tentativas para establecer, a través de la filosofía y de las artes, una educación del hombre que tuviera un contenido estético casi exclusivo.

El propósito de comparar los planes platónicos con los principios del romántico alemán, obedecía también al deseo de una posible adaptación práctica realizable en nuestro medio. Pero me encontré con que ambos filósofos requerían ser conocidos en sus formulaciones docentes, a través de las ideas dominantes en su país y en su tiempo. Es decir, que todo lo relativo a la pedagogía del platonismo se apoyaba en las ideas y prácticas de la enseñanza griega en general y que lo que Schiller planeó en su obra, obedecía también a un modo de ser del espíritu alemán del esplendor romántico. Así es que había que penetrar en la pedagogía práctica de los griegos y de los alemanes, si se intentaba entresacar las verdaderas consecuencias doctrinarias de los filósofos.

¿Cómo podría realizarse una educación estética del hombre? Es decir, ¿de qué manera habría que proceder para incorporar a las notas instructivas y educativas que se proporcionan en las escuelas públicas, las normas, los ejemplos y planes de orden estético que formarán tipos de carácter original y superior en lo posible? —O, explicado con ejemplos más simples. ¿Podría hoy readaptarse una educación estética,

formativa, creadora, perfeccionadora de los espíritus jóvenes, de modo intenso, agradable, progresiva, tal como en el gimnasio se hace la enseñanza física? Por momentos me preocupaba la idea de que me entregaría a uno de esos propósitos de hazaña utópica, artificial, refinada o inútil. Algo así como un entretenimiento en la formación de individuos semiestéticos, de sensibilidad muy fina, de imaginación viva, de impulsos generosos en los brazos del ensueño... pero tributarios marginales de una época de transición, un poco bárbara, y carentes de realidad, de humanidad y de conexiones con los intereses vitales de lo social o de lo político. Seres emancipados artificialmente de las necesidades y fuerzas que impulsan el torbellino de las realidades invencibles que preocupan a todos los hombres de la comunidad y que estos deben vencer, transformar, superar, por medio de la voluntad, la energía, las magníficas decisiones coercitivas y fecundas.

Naturalmente, esto me decepcionó un poco, hasta dejar el tema en el plano de las especulaciones vecinas del campo teórico. Noté en seguida, también, que no era posible considerar las ideas educativas y estéticas de Platón y Schiller al ritmo de una esquematización tan simple. Proceder así era falsearlas. Porque llegué a comprender que ambos autores coincidieron en que la educación estética se debía hacer paralelamente con la educación moral. La ética y la belleza se unieron en un solo acto educativo y se completaron con la educación gradual y ascendente de la inteligencia.

De modo que no habría educación estética pura; que ella iría acompañada simultáneamente de contenidos de orden moral. Desde el tiempo en que traté estas cuestiones (unos diez años) hasta hoy, la investigación sobre la educación griega se ha enriquecido con algunas obras fundamentales, como ser la *Historia de la Pedagogía*, de Dilthey y el importantísimo libro de Werner Jaeger: *Paideia*. De esa suerte, el tratamiento de una cuestión teórica, doctrinaria o práctica, realizable o no, se vió considerablemente ampliada y enriquecida: la espera me hizo salir ganancioso y los autores citados me aportaron generosamente su abrumadora superioridad para mis afanes.



Pero quiero volver a mi propósito pedagógico realizable. Era éste, en su esquema: Tomar una escuela o un grupo de escuelas y ensayar un plan de enseñanza sobre bases estéticas. Aprovechar las invenciones mecánicas modernas: la radio, las ortofónicas, las reproducciones de grandes cuadros, los juegos, el cinematógrafo en sus inmensos dominios, las audiciones musicales, las excursiones a las playas, al campo, a los jardines, la visita a las exposiciones artísticas, las representaciones teatrales, la danza, el ballet, los conciertos...

Proporcionar la enseñanza en una atmósfera... estética. Desarrollar la atención, el raciocinio, la observación, y enseñar la matemática, la gramática, las ciencias, pero con un fondo movable de orden artístico superior. Seguir con la experiencia durante dos o tres generaciones; trazar planes, horarios, equipos tal como se hace en una escuela de experimentación moderna... pero, lo repito, tomando como fundamento de todo *la realidad de la belleza*.

Una preocupación semejante, que suele presentarse clara y hasta tentadora, sufre un imprevisible contratiempo, cuando se entra en contacto con las necesidades escolares y las exigencias materiales de la comunidad y el pueblo. Hay tantísimas malas escuelas, faltan infinidad de detalles urgentes, hay tanta miseria en los hogares, y dolor, y la ignorancia es tan espesa en los oprimidos sociales, que se me tornaba casi imposible todo planteamiento feliz de cuestiones como las que se me ocurrían.



Pero, antes de seguir adelante, creo que es conveniente indicar el plan que deseo desarrollar en esta exposición.

En primer término, expresar en síntesis lo que Platón y Schiller concibieron como educación estética. En seguida analizar lo que habría de aplicable en estos momentos de las ideas de ambos filósofos conciliándolo con las exigencias de la enseñanza integral moderna. Más adelante, intentar el desarrollo del concepto de *Paideia*, de Werner Jaeger y de Dilthey, y las fecundas consecuencias que de estos autores podrían obtenerse en nuestros años futuros de acción educativa.



Los diálogos que en Platón preferí, fueron "La República" y el "Protágoras". Dentro de la utopía platónica sobre el Estado las cosas ocurrían así: Se empezaría por llevar a vivir en el campo a todos los niños que pasaran de los diez años, apoderándose el Estado de los hijos para sustraerlos al *mal ejemplo* de las costumbres de entonces, que eran las de los padres. Ya aparece el propósito moral que guía todo ese proceso. Considérese también que el filósofo se mantendrá fiel en su plan, a las tradiciones de la época heroica y prefilosófica. *Los primitivos educaron mejor de lo que se dieron cuenta.* Esta obra de siglos, con base tradicional e inconsciente, va a hacerse consciente, fundamentada, establecida con vigor filosófico en adelante.

La 1.^a educación se extendía entre los 7 y los 17 años. Su base consistía, bien sabido es, en la gimnasia y en la música, dándonos la clásica ley de armonía de lo corpóreo y de lo espiritual. Ya noto que aquí se halla un esquema de lo que se llamaría después la armonía preestablecida, aunque refiriéndose a la individualidad y en la esfera educativa nada más. La perfección del individuo como resultante de una armonía preestablecida entre el cuerpo y el alma, y lograda por la educación estética.

Al admitir que por medio de la palestra (por un lado) se perfecciona lo físico del hombre, y que por medio de la música (en sentido muy amplio, como se verá) se va hacia la perfección del alma, se formula la consecuencia de que el individuo resultante de esa reunión de perfecciones preestablecidas será un tipo ejemplar superior. En el mismo período se dictan ciertas materias: lectura, escritura, matemática (geometría, aritmética). Estas asignaturas se distribuían como actividades ocasionales. No tenían, pues, que ver con lo que hoy se llamaría enseñanzas organizadas y metódicas. Se ve aparecer en este instante otra cuestión muy moderna: el escaso valor de lo coactivo. La educación intelectual y moral no debe ser coactiva, sino libre, espontánea, previo conocimiento de las aptitudes del niño. *"Nada de lo aprendido por fuerza permanece"*. Es la fórmula que sintetiza este momento de la educación platónica. En Platón se advierten otras similitudes con la escuela pública actual. *La teoría de la tábula rasa.* Se parte de que los niños, al entrar en la escuela, están igualmente capacitados para recibir una educación co-

mún y exactamente la misma. Es imposible preveer de dónde saldrá el sabio, el filósofo, el genio, el mediocre. La imparcialidad debe ser la ley, lo que cada uno es, se irá revelando. Obsérvese que esto es un espléndido resultado de la doctrina socrático-platónica cuya epistemología se basa en la admisión de que educar es develar, desnudar, dar a luz, en la personalidad humana impura, la razón perfecta subsistente.

Hasta el esclavo y el bárbaro pueden ofrecer los principios de la razón al examen detenido de sus facultades, a través del alumbramiento de la dialéctica. Aunque también es cierto que recién con los estoicos se alcanzó la verdadera universalización de este principio educativo y moral.

La primera educación se completa por medio de la norma física. Una física del cuerpo, una melodía de los músculos, en la cual eran aconsejables la severidad y el rigor.

Hoy sería imposible quedarse aquí. Una física elemental del medio externo, con conocimiento del universo (ciencias elementales de orden material y cosmológico) tienen que acompañar a esta pretensión del señorío de lo físico individual. En el platonismo ¿qué se buscaba con esa enseñanza física? Obtener simplemente una reserva de salud. Es seguro que esto era el *mínimum*: fuera de eso la destreza, el vigor, la belleza, la fuerza, la continencia, la disciplina, el dominio de sí mismo. En el fondo, una finalidad estético moral. Entonces, el material más importante de la escuela, estaría constituido por un gimnasio y una sala para juegos atléticos. Con todo, tendríamos hombres incompletos. Ya se vió que hoy mismo se descuida en casi todos los pueblos. Los deportes modernos, como la gimnasia platónica, son insuficientes y perjudiciales, si no se completan o compensan. En aquellos días se resolvió la dificultad de esa educación por medio de la música. Comprendía ésta, en un sentido amplio, el canto, el canto coral, la danza, la recitación, la representación, la lectura, la creación de ficciones rítmicas. *No se conoce bien lo que era en sí la música griega, pero hoy sabemos la importancia grandísima que se le asignó en las manifestaciones superiores del genio antiguo: la Tragedia y la Filosofía de la Educación o Paideia.*

El hecho es que los platónicos, con anticipos pitagóricos y dionisiacos, incluyeron la música como fundamental para educar el carácter de los niños.

Bien se sabe lo que ocurre en los tiempos modernos: ambas bases se encuentran en segundos planos. Se vuelve muchas veces hacia la gimnasia. Pero la música, a pesar de lo que constituye este arte en los tiempos modernos y de las perfecciones técnicas de comunicación, es una añadidura, un lujo, un descuidado propósito educativo. Aún se lucha en ese sentido. La acción de la música se dirigía al carácter tanto como a la inteligencia: esto era como un dogma. Pero además participaba del don de despertar en las sombras de lo inconsciente las llamas de la inspiración y del ensueño. Existía ya la consagración de la música como provocadora de la inspiración y del genio. Aquí el platonismo es fiel al llamado dionisiaco, tanto como a los conocimientos actuales de la psicología de la persona profunda. En el "Fedro" se dice ya: "En plena conciencia ningún hombre alcanza a una intuición verdadera o inspirada. La inteligencia logra eso cuando se halla vinculada con el sueño, la enfermedad o la locura". El genio, la inspiración profética de la doctrina de la inspiración, como la embriaguez de los coribantes, es el resultado de un entusiasmo (*entheos*), y se parece al enajenamiento mental.

La música abrirá el camino sagrado de la genialidad inconsciente, en lo grande y en lo pequeño, cotidiano y corriente del aula educativa. Tenemos, pues, música y ritmo. Salud corpórea y espiritual, y creación de la persona completa por medio del equilibrio así preestablecido. La resultante es la personalidad integral que creará por su asociación con seres semejantes el Estado, la ciudad helénica, la comunidad superior dentro de lo humano. La instrucción preliminar ha de ser propuesta a los niños, y no dar a los programas que se formulen el carácter de ser aprendidos por actos coercitivos.

El hombre libre no debe recibir ninguna enseñanza por medio de la esclavitud. Nada de lo aprendido por fuerza queda en el alma. "No eduquéis a los jóvenes por la fuerza sino divirtiéndolos, como si jugáseis con ellos, así podréis discernir mejor las disposiciones naturales de cada uno", dicese en la primera Academia.

Sobre estas bases pedagógicas, con vinculaciones con la psicología moderna, la obra constructiva, alumbradora, de la personalidad, se completaba con un conocimiento de las exigencias políticas y morales de la sociedad y con la vinculación

con una autoridad sobrenatural. Lo ético y lo religioso componían los otros medios de la educación de los jóvenes, los cuales así ya penetraban en la *iniciativa de la sabiduría* filosófica, desde los 17 a los 30 años. Lo dicho sobre la educación platónica podría completarse con numerosas citas del *Protágoras*, del *Banquete*, de la *República*. Y con algunos mitos como el de los metales. Este serviría para comprender la infinidad de posibilidades que se vislumbran en las generaciones de alumnos y estudiantes superiores: desde la escuela a la universidad. Como lo original, lo precioso, escapa a las leyes de métodos, clases sociales, razas, medios de fortuna.

El mito de los metales es éste: "Todos sois hermanos... pero el Dios que os plasmó en la naturaleza de aquéllos que sois aptos para gobernar, al momento de nacer, mezcló oro; y de ahí, su valor inapreciable; en los que deben guardar el Estado, mezcló plata; hierro y cobre en los agricultores y demás artesanos. Ahora bien, como que todos tenéis el mismo origen, por regla general todos tendréis hijos semejantes a vosotros; pero también podría ser que de los que sois de oro nacieran hijos de plata y de los de plata hijos de oro; que todas las aleaciones puedan nacer así unas de otras. El Dios prescribe pues... a los guardianes que cuando algunos de sus hijos tengan mezcla de cobre y de hierro no tengan para con ellos contemplación ninguna, sino que dándoles la categoría que corresponde a la calidad de su naturaleza, los pongan en la clase de los artesanos o de los labrados; y si, por el contrario, nace de estos alguno mezclado de oro o plata, lo honren, elevándolo a la guardia o al gobierno, porque según dice un oráculo, "el Estado perecerá cuando sea guardado por el hierro o por el cobre".

Despojando a este trozo de todo lo que es mito, y referencia o consecuencia mítica discutible, significa que en la *Escuela* los niños potencialmente, en un curso dado, pueden presentar todas las posibilidades. Bastaría que se les considerase simplemente como alumnos, independientes de sus orígenes; la misión del pedagogo sería ir entresacando de las naturalezas infantiles lo que en ella hay de oro, plata, cobre o hierro. La educación desindividualizada revelaría entonces en cada alumno algo así como la posibilidad de un *comienzo absoluto* de su personalidad, que habrá que estimular, dirigir, fecundar por

medio de las disciplinas exigentes o superiores. La *Paideia* helénica se cumpliría de ese modo.

Por intermedio de este mito, y el de la Caverna y el del Fedro, el filósofo conduce su doctrina de que el fin de la existencia humana, dentro del Estado, reside en la educación moral. La organización de la comunidad debe asegurarse sobre la justicia, que se logrará en el Estado ideal, que a su vez reproduce el plano de la esencia humana, es decir, la presencia de clases: la racional, la militante y la de los trabajadores manuales. Ya se sabe qué serie de subordinaciones había en este concepto de una sociedad jerarquizada, y cómo la educación tendería principalmente a la formación aristocrática de la clase superior, que iba hasta la sabiduría de los filósofos, con prescindencia de las otras clases. La justicia se realizaba en Platón de acuerdo con el cumplimiento por parte de cada clase del orden pedagógico, político y moral, establecido así.

El tercer estado quedaba reducido a la asimilación de los conocimientos imprescindibles para la vida y al aprendizaje de las técnicas manuales. Aquí, de acuerdo con nuestro concepto de la educación, hallamos planteada la antinomia educativa que se agudizó claramente en la doctrina platónica, que Schiller consiguió vencer a través de su educación estética y que modernamente debe eliminarse de la práctica para hacer imprescindible algo que es como un postulado fundamental: la educación estética debe ser compatible con el concepto de la igualdad humana ante la justicia y el saber, dentro de la organización democrática más elevada.

Precisamente, por considerar ya con plenitud conquistada la democratización de la enseñanza primaria, es que no hay peligro alguno en reavivar la antigua idea platónica en su llama primitiva, de la predominancia de una educación estética extendida a todas las masas. El trabajo manual, la investigación, el razonamiento, la atención externa e interna, las penetraciones en lo abstracto matemático, el sentido igualitativo de la asistencia escolar, en lo económico y racial, deben considerarse como valores equivalentes, armónicos, necesarios en igual plano para constituir individuos libres y estados soberanos. Insistir en esto es muy necesario, para desvanecer toda suposición o desconfianza de que en una concepción educativa estética pueda ir envuelto un desconocimiento del conflicto de las clases, de

la necesidad de contribuir al mejoramiento integral de los humildes y de enaltecer a los alumnos sin distinciones odiosas doctrinarias.



Lo fundamental es esto: el trato con lo bello mejora al individuo a través de su sensibilidad y de su inteligencia. Las artes deben ocupar un primer plano en las técnicas educativas; se debe educar a través de la belleza, tanto como a través de la acción, de la vitalidad, de las asociaciones, de los intereses, del trabajo manual dignificado, que es el espléndido regalo del espíritu del Renacimiento y de la Revolución al hombre moderno que se forma en las escuelas de los nuevos tiempos.

La educación estética debe armonizarse con la actitud racional pragmática, vital, actuante; más aún, la actitud estética conduce a la superioridad moral, y el arte emancipa al hombre de la fatalidad de su destino particular, de la ley anónima de la voluntad aniquiladora, llevándolo al mismo tiempo a la cumbre de la fuerza moral con su responsabilidad y su libertad. La educación, a través del conflicto de clases no impedirá jamás que, cuando se impongan como ocurre ahora, conceptos bien superiores a los que sustentaba la aristocrática doctrina *Paideiana* de los griegos, a través de Platón o de Aristóteles que reconocieron la fatalidad de los esclavos y no se atrevieron a violentar esa injusticia que hoy nos repugna, se perciba claramente *que allá existía una verdad independiente en absoluto de las formas históricas y políticas, y era la de que la Belleza debe dominar en todo su esplendor cuando se trate de infundir conocimientos o modelar espíritus.*



*En mis viajes vi esto:
en cierta comarca*

extraña, remota,

*asistí a una muy emocionante ceremonia.
Unos extranjeros
que en la miseria del destierro vivían,
rindieron homenaje a un jefe
que acababa de morir.*

*Sobre un túmulo
colocaron colgaduras doradas y negras
y entre flores, inciensos y lámparas,
la nimiedad de una urna de cristal
con un poco de tierra.*

*Era una tierra rojiza y dura,
tanto como reseca y ardiente,
de la patria lejana.
Nada más que un puñado de tierra.*

*Pero ante él rezaron, juraron, lloraron los hombres.
Comprendí lo sacro inmanente de aquel despojo terrestre.
Vi como la tierra podría ser alma.*

*Nunca había pensado en ello.
Al irme, recordé a un alfarero
que en otro país
me mostró pedazos de gredas que darían
ánforas,*

copas,

platos preciosos.

*Así me lo hizo creer
y lo confirmé después
al pisar las alfombras de los príncipes.
También en un poema de oriente
se menciona cierto vaso
hecho con el polvo de los huesos
de un filósofo
y cómo después el vaso serviría
para contener loco vino.*

*¿Hay algo más despreciable
y al mismo tiempo más valioso
que un puñado de tierra?*

*No hay jerarquía menos sagrada
y más insigne a la vez.
Puede nada ser,
y expresarlo todo
al mismo tiempo.*

✥ ✥

Igualmente se me ocurre que todo lo señalado hasta ahora en Platón, puede ser algo así como un *puñado de tierra pedagógica*. Podría denominarse también así: *un puñado de tierra estética*. Si uno lo considera desde un aspecto muy exigente, puede ser nada o algo muy valioso. Sin embargo, ahí, en ese plan de gimnasia y música, en esa educación estética tan simple, puede hallarse todo lo exigible como base para la perfección de las generaciones. Es la doble misión de las intuiciones del pensamiento o la acción, de las ideas griegas sobre enseñanza, sobre ciencia y filosofía. Me defiendiendo con esto del reproche que pueda hacérsese de estar tratando una cuestión sin vinculaciones hondas con la realidad.

¡Quién sabe! A lo mejor, en eso tan simple, está la solución de graves problemas. La idea de una enseñanza de ese tipo fué excluída de las cuestiones educativas por muchos siglos. Es posible que hasta se la haya creído muerta para siempre. La pedagogía se afirmó en la Edad Media y en el Renacimiento y en los tiempos modernos, según otros principios directivos que arrojan al hombre hacia el cielo, el cosmos, la acción, la ciencia, el deber.

✥ ✥

Solamente, en Alemania, Schiller en el romanticismo, casi al mismo tiempo en que Rousseau escribió su "Emilio", dió a conocer unas obras destinadas a tratar el problema del arte, de la moral, de la filosofía y de la educación, bajo un punto de vista estético.

Los libros son conocidos; principalmente, son tres: "Sobre la Gracia y la Dignidad", "Poesía ingenua y poesía sentimental", "La Educación Estética del Hombre". Además trató cuestiones afines en otras obras sobre tragedia, lo sublime, etc. Las "Cartas sobre Educación Estética del Hombre" son las que más relaciones tienen sobre educación en lo que nos preocupa directamente.

Con todo, en las pedagogías poca importancia se le da a Schiller. Y es injusto. Con Schiller hemos adoptado inconscientemente la táctica del desconocimiento y del olvido. Es uno de los poetas más grandes de la edad moderna y fué en vida uno de los seres más nobles, puros, sanos y ejemplares

de que puede enorgullecerse la humanidad. Sin embargo, no trasciende en nuestras costumbres intelectuales el invocarlo. Es posible que la venerable genialidad de Goethe influya algo en esta penumbra en que se le coloca. Así como en lo más alto de Platón se halla Sócrates, como punto de partida para su doctrina de las ideas y de la belleza, en la cúspide del poeta Schiller encontramos a Kant. Toda la filosofía práctica de Kant, la estética, la austeridad moral, la posición física del genial pietista, en lo que tenía de arquetipo humano de sabiduría y delicadeza. Haré lo posible por separar lo que corresponde a la pedagogía, entre la teoría de lo bello propiamente dicho. Ya empiezan las coincidencias con Platón, cuando Schiller manifiesta su interés primordial por el Estado, la organización política y social de la comunidad humana en sus relaciones con el acontecer histórico. Las cartas sobre la educación estética proclaman la inquietud de Schiller en los días que sucedieron a la Revolución Francesa, en Alemania y Europa. Existía un estado de espíritu muy semejante, además, al de nuestros días o a lo que próximamente ocurrirá. Para Schiller, aquellos días políticamente, eran de anarquía. Una subversión de valores, un salto histórico, un derrumbe de un modo de vivir que arrastraba en sí a naciones e individuos, sin piedad ni discriminaciones. Hay que colocarse pues, en la época de Schiller, lo mismo que había que comprender en Platón el significado de la revolución socrática y la resonancia de las transformaciones espirituales derivadas del auge de la sofística. Schiller se levanta entonces con aspiraciones de restaurar clásicamente la individualidad de los jóvenes, a través de una educación que salvará lo esencial del hombre y al mismo tiempo lo disciplinará dentro de una norma inflexible de existir. Algo así como conciliar la antinomia del deber kantiano, el orden clásico de las formas estéticas, por un lado y de otro, la libertad del hombre. La idea de una libertad suprema impregna el pensamiento de Schiller en toda su doctrina.

La aspiración de un equilibrio en lo más elevado de la persona, subsistente como un modelo de moralidad y de perfección estética, completándose con la conquista que significó para todos la Revolución, con la declaración de los derechos del hombre. En las primeras cartas, ya encontramos estos dos pensamientos guiadores: "Las miradas del filósofo como las del

hombre de mundo se fijan inquietas en el ambiente político en que parecen dilucidarse los grandes destinos de la humanidad. El prescindir de este cambio de ideas ¿no denuncia reprochable indiferencia por el orden social?"

"Para resolver este problema político en la experiencia, hay que empezar por seguir el camino entre lo estético porque la belleza conduce a la libertad".

La parte final de esta frase nos coloca de nuevo dentro del concepto desarrollado por mí: *el del puñado de tierra pedagógica*. El pensamiento de que toda belleza conduce a la libertad, aplicado estrictamente a la pedagogía y a la parte de las aplicaciones y metodologías, es en verdad importantísimo y poco significativo a la vez. Puede ser todo; puede quedar nada más que un pedazo de tierra pedagógica. Es una frase generosa y bella. ¡Qué raro es, sin embargo, que casi toda la pedagogía viva marche a través de los tiempos merced solamente a estas concepciones simples, ingenuas: los puñados de tierra pedagógica!

Más adelante la Carta XV, importantísima, condensa las ideas de Schiller, en su célebre definición de lo bello en el arte como un juego. "El objeto del impulso de juego representado en un esquema universal, podrá, pues, llamarse figura viva, concepto que sirve para indicar todas las propiedades estéticas de los fenómenos, y, en una palabra, lo que en su más amplio sentido se llama belleza".

Porque, "digámoslo de una vez, sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra y sólo es plenamente hombre cuando juega". Desde entonces la idea de Schiller ha penetrado profundamente en las teorías filosóficas y estéticas. En Pedagogía el juego se ha incorporado como una adquisición permanente. En casi todas las corrientes contemporáneas la idea de la función del juego, de la utilidad del juego, del valor del juego, de la estética del juego, se halla en alguna u otra manera. También es común oír hablar del juego trascendente y del juego metafísico. Vemos, pues, en Schiller la aspiración a presentarnos una enseñanza basada en el arte, en la belleza, en el juego divino de imaginar y del mismo razonar. Al mismo tiempo una educación individualizada, extensible al mayor número posible de seres. En el fondo, como en Platón,

se halla presente la idea superior del Estado, para el que deben orientarse todas las enseñanzas individuales.

Juan Probst establece en Schiller tres relaciones entre lo sensible y lo racional, en cuanto a sus fórmulas pedagógicas estéticas.

1) El hombre suprime los postulados de su naturaleza sensible para conducirse de acuerdo con los de su naturaleza racional.

(Plan de toda superioridad individual, de toda gnoseología, de la dialéctica socrática y de la moral estoica y kantiana). Plan de la pedagogía racionalista.

2) El hombre hace lo contrario y sigue el impulso de la necesidad física de la misma manera que los otros fenómenos. Plan no convertible en sistemas en estado puro, pero oculta-mente director de las pedagogías naturalistas, tipo Rousseau, por ejemplo.

3) Los instintos de la naturaleza física armonizan con las leyes de lo racional y el hombre está en armonía consigo mismo. La belleza del juego, la educación por la belleza, así se hace presente nada más que cuando la razón, el deber, concuerdan con la inclinación y la moralidad. La belleza queda resplandeciendo entre la dignidad, como expresión del espíritu en pleno dominio y la sensibilidad, que es la expresión del imperio de lo instintivo.



Es indudable, se me ocurre, que toda enseñanza ya es estética en algún grado cuando engendra el placer de la razón y de la sensibilidad. Pero en esto habría que exigirse un acuerdo absoluto. Los problemas que surgen de las aspiraciones pedagógicas de Platón y Schiller y su aplicación y su eficacia son múltiples. Nadie discute que se debe enseñar con algo de belleza. Está ya en la práctica en todos los países cultos. Lo que desearía plantear es esto: hasta qué grado debe intensificarse la educación estética de modo que sea compatible con otras exigencias educativas e instructivas y, por último, si sería posible y conveniente una educación estética dominante, o casi exclusiva, de acuerdo con lo que trasciende de Platón y Schiller. Yo

creo firmemente que sí, aunque no se haya ensayado nunca y aunque no me crea capaz de ensayarla.



Lo que más llama la atención y acumula dificultades, es la manera diferente de presentarse las facultades adquisitivas del niño en su triple dirección de su afán de saber, de hacer y de sentir después. La belleza no exige casi ningún trabajo para ser adquirida por la mente. Se intuye: música, color, forma, pintura, estatua. El saber exige métodos: es lento, progresivo, difícil, múltiple; razón, experiencias, memoria, hábitos concurren. El camino del saber es muy accidentado desde la escuela próxima al aula de Aristóteles. Es bien sabido. El actuar a su vez exige normas y técnicas (aprendizaje de manualidades, oficios y artes menores). Sólo el sentir, sólo la belleza se impone de inmediato: las comedias, los coros, los cuadros, las danzas, presentadas a la inteligencia del niño se hacen conocimiento inmediatamente así. Llenan las vidas primarias y complejas directa y totalmente. El niño se entrega al cuento, pero se esfuerza frente a los programas de los conocimientos y sufre o se desorienta por el balbuceo de las técnicas o en la indagación del cosmos.



Spranger considera que el eros pedagógico se encarnó en dos genios clásicos: Sócrates en la antigüedad, en la aventura de la razón; y Pestalozzi en los tiempos modernos, por el encadenamiento del amor al prójimo. Podría ampliarse esa bipolaridad con otra, que la completara en forma crucial, para usar los esquemas geométricos. En la antigüedad, el eros estético de Platón y en los modernos el subjetivismo estético de Schiller, construyen una línea que unifica el afán de perfección humana. La educación por la belleza es tan sublime en estos dos filósofos, como la educación por el método dialéctico o por la vía del amor comunicable era en los anteriormente citados.

1.º Si consideramos a la educación griega en el aspecto que surge de las obras platónicas, se puede afirmar que constituyó una forma de enseñanza aristocrática cuyo secreto se ha

perdido. La humanidad cometió el error del ovidar la definida enseñanza estética que se desprende de la iniciación platónica, así como jamás pudo recuperar las formas artísticas de la Tragedia.

2.º Sólo las tendencias más modernas de la pedagogía, luego de vencer la antinomia antigua de sabiduría y esclavitud, se han incorporado parcialmente algunas de las intuiciones estéticas del platonismo y de la idea de Schiller.

3.º La educación, expuesta por Schiller, es el modelo doctrinario más perfecto de enseñanza estética que pueden los pensadores modernos levantar para equilibrar en algo la grandeza y sabiduría de la concepción antigua.

4.º Si bien la educación estética proclamada por Platón y Schiller, no se ha podido realizar en las edades posteriores a dichos filósofos, muchísimos de sus detalles, aisladamente, o confundidos con otros propósitos, planes y fines, son adquisiciones permanentes de la Pedagogía y no perecerán jamás.

5.º Aún en un extremo planteamiento de una irreducible lucha de clases, o de acuerdo con las tendencias de justicia social que deben dominar en una democracia, el reconocimiento de la necesidad de corregir los males de la desigualdad económica, no debe impedir jamás la implantación de una educación estética amplia, colectiva, generosa, a través de los planes indicados y de otros que, aunque sirvieron antaño de base a organizaciones humanas abolidas y superadas, contienen en sí principios de tan indiscutible valor formativo, que exigen su atención preferente por parte de los estados.

6.º Es posible, en nuestros días, por el adelanto de las técnicas aplicadas a la divulgación de las artes, por las construcciones escolares, por las ideas de la escuela activa, intentar una enseñanza estética en la que la mayoría de los propósitos de Platón y de Schiller se cumplieran, adaptándolos a las necesidades y conquistas modernas, a las exigencias prácticas, vitales, sociales y manuales de la época.

7.º Tan valioso como proporcionar conocimientos útiles y formar las capacidades que colocan al niño en la mejor circunstancia para constituirse en persona culta, libre, ética y

práctica, es conveniente ofrecerle una educación estética a través del concepto de *Paideia* de Jaeger y Dilthey y según las viejas y hermosas normas de la sabiduría: ritmo, gimnasia, música, plástica, artes figurativas y de teatro, como juego libre y aplicado, como creación espontánea, que completen los contornos de la figura específicamente humana capaz de orientarse sin cadenas dentro de la complejidad moderna.



El contacto de filósofos y poetas ha transformado sus respectivas esferas de acción. Es así que se realiza en la poca experiencia que podemos alcanzar, la evasión del hombre que se pone de pie en el fondo de la caverna. Esto pasa al atravesar el pórtico filosófico; *no vuelven deseos de ocuparse de otras cosas.*



La imagen fecundada ontológicamente por el objeto lo hace conocer como objeto poético. Los argumentos emocionales que se esgrimen contra el poder de la inteligencia, dentro de la poesía, tienen un mal sentido común. ¿Hasta cuándo se los disfraza como intuición, mal llamada así? El realismo emocional dogmatizado en poesía, parece incontestable; pero es susceptible de una crítica despiadada, al igual que el realismo ingenuo en la teoría del conocimiento.



Los poemas son incommensurables abreviaturas de los universos vividos, soñados o pensados.



Hay versos que sintetizan siglos de vida espiritual experimentados por el creador en sucesivas generaciones que se agotaron en los tiempos.



Tal imagen, tal símbolo, tal ritmo, ¿qué son sino abreviaturas prodigiosas de miles de sonrisas, miradas y colores de mujeres que han desfilado por mis sueños?



Hay una fuerza poderosísima que actúa en favor de ciertas doctrinas sobre las artes y la naturaleza de lo bello y que sólo deriva de la autoridad genial del filósofo que expresó primeramente la idea que se discute o analiza. Ejemplo de ello son las vinculaciones de la *inspiración* platónica y de la *imitación* aristotélica. La personalidad de Platón escuda la creencia en los actos inspirados. Si la sostuviera un hombre vulgar, esa doctrina no sería tomada en serio. Lo mismo ocurre con la imitación: todo el genio de Aristóteles prohija una tesis endeble y fácilmente refutable. En cambio, existen ideas geniales en filósofos mediocres alrededor del problema de la belleza, de la existencia, de la moral, que no han casi merecido la atención de los críticos. Una de ellas, es la doctrina del *autoengaño consciente* de Conrad Lange, quien lo considera como el fundamento del goce estético. Agréguese que esta agudísima tesis es aplicable a cuestiones más allá de las artes. El existir del hombre, las concepciones del universo, la atormentada circunstancia de filosofar, de imaginar, giran en torno a *autoengaños* conscientes, sucesivos y parciales, o permanentes y universales, que se incorporan a nuestro conocimiento y que concluyen por actuar como realidades pragmáticas fecundas, vitales, verdaderas. Tal vez nuestro existir no sea más que un *autoengaño consciente*.



Para mí, la originalidad más valiosa es aquella que se constituye a expensas de la naturalidad. Se conquista así la artificiosidad transparente, síntesis de mil anónimos esfuerzos e intuiciones alternadas, que se expresa en el cristal de lo poético esencial.



De un tiempo a esta parte asistimos a la exhibición de films documentarios. Vemos pasar los hechos históricos, las guerras, las ceremonias, los países. Es la realidad que se despliega delante de nuestros ojos. Aquí no hay ficciones preconcebidas; no hay autores, planes, propósitos artísticos. Es la desnudez de los sucesos mundiales, que se conjuga con los artículos de los diarios y revistas. También es lo que hiere y despierta nuestros odios. Demasiado hemos visto. Sin querer nos embriagamos de realidades; pero salimos a la calle. O más, aún. Intervenimos en actos y luego nos vemos en la pantalla. Y notamos lo falso de ese desfile que el manipulador desde su cabina nos ofrece. ¿Por qué no relacionar estos hechos con la posición de los positivistas en filosofía? En esta parte de la sala los hechos obedecen a leyes, planes, causas. El cine los ordena y hace desfilar los hechos. No explica nada más. Pero ¿los hechos son así? De ninguna manera: la realidad desborda en todas partes los hechos exhibidos, ordenados, descriptos, explicados. El Stalin que veo en la pantalla es como la ley del mundo físico que me describe cómo ocurren ciertas relaciones en el mundo. El Roosevelt que medita, sonríe y acciona, es también comparable a la ordenación en las apariencias de ciertos datos constantes.

Ni más ni menos. Hay otro Stalin, otro Roosevelt. Más allá de las leyes positivas que enuncian el cómo ocurren, lejos de esa comodidad provisoria, existen las cosas en sí, los eternos transcurso que se nos manifiestan con sus signos legales, sus conexiones mensurables, su máscara mal tejida con números...



Para el artista, la acción, con todas sus complicaciones y complicidades, constituye una modalidad de lo inconsciente. Un poeta descansa y se reconstruye como ente esencial y creador, al sumergirse en la ruidosa plebe de los hechos y las cosas. Estos tejen el inconsciente objetivo, oscuro, incontrolable, sin límites; como el otro, el subjetivo, el que oculta los prolegómenos del canto perfecto, de la estatua y el mito. La ciudad que me rodea, con sus problemas y su historia, y el universo de más allá, son panoramas del inconsciente externo que me sostiene.



A mi modo de ver, la doctrina de los valores como objetividades, tendría muchas dificultades para soslayar las coincidencias platónicas. ¿Cómo distinguimos en las cosas y las obras, por ejemplo, los valores estéticos frente a los universales y las formas? Estas últimas aluden a propiedades también, tanto como los valores y su irrealidad dentro de las exigencias de lo individual concurre a fusionarse con la irrealidad de los valores. Los universales y las formas son los convidados de piedra de la filosofía de los valores; siempre se presentarán ante los objetivistas orgullosos de sus caracterizaciones axiológicas, entrarán por las paredes del proceso intuitivo y gritarán a los filósofos: Y bien, y nosotros, ¿qué somos ahora?

Sobre la eficacia lógica del material híbrido, téngase muy en cuenta el éxito de los juicios sintéticos a priori de Kant. También en lo artístico el juicio de gusto, que es un juicio sintético a priori del sentimiento, proclama la importancia de lo híbrido en el enigma de las explicaciones estéticas. Pero me parece que las antinomias antiguas y actuales no han sido reducidas por medio de estas construcciones híbridas, y es necesario optar por las sistematizaciones radicales, que postulan el imperativo de la realidad en sí de la belleza, sea en la idea o en los objetos, como intentaron Platón, Plotino y Hegel, a claudicar aceptando los compromisos híbridos del Kantismo y sus estériles vástagos, que no son otros que los pensadores psicologistas.

Las pseudoideas son muy frecuentes en los orígenes de la poesía. Tienen un poder inductor parecido a las esencias excitantes y estimulan el pasaje hacia las ideas puras. Puede rechazarse una pseudoidea en metafísica, pero en los poemas su atracción opera como el de un don sobrenatural, tan legítimo como el sentimiento y la imaginación. Las pseudoideas son orgullosamente fecundas; por medio de ellas el espíritu ensaya sus mejores vuelos.

Un gran poema filosófico es la realización sabia, artística, reflexiva, perfectamente llevada a término, de alguna pseudoidea que apareció en la inteligencia de los hombres, pero que el poeta la salvó de la muerte.

Si la poesía moderna es más ontológica, se unirá siempre más al ser humano, y aun divino, por este elemento lírico que se oculta en lo hondo de las fuentes creadoras. Este es una función esencial de la inteligencia que tiende hacia la belleza; no es un ente emotivo. De aquí podemos extraer conclusiones filosóficamente difíciles. El movimiento poético provendría en último término de un inconsciente de tipo especial y espiritual. Sería la inefabilidad de las fuentes inteligentes e inteligibles. La serenidad de lo primero, el ontologismo de lo segundo y la inefabilidad que aproxima la poesía moderna al ser, tienen contactos directos con una inteligencia primordial. Es la poesía que, eludiendo la emoción, se escuda en la inteligencia.

La vieja teoría de las ideas platónicas toma una expresión más próxima cuando se refiere a la Belleza, a ciertas formas inteligibles que se reconocen como agradables o estéticas, y que pueden dar una idea aproximada de una estética autónoma en Platón. La posibilidad de que pueda separarse de la doctrina de las ideas una teoría particular sobre lo Bello, ofrecería el regalo de una estética completamente autónoma. Esta teoría no es reconocida como válida por muchos autores. Ellos reprochan a Platón que al tratar la naturaleza de lo Bello lo haya identificado con el Bien, y que, enlazando muchas ideas, no permitió la formación de la teoría especial sobre lo Bello, que es lo que se refiere directamente con las expresiones artísticas. Los ejemplos de Platón se refieren a realidades separadas de la Belleza, como ser la moral, o instituciones y otras realidades, hoy bien autónomas de lo Bello, para las que ya tenemos las limitaciones precisas.

Ya ha transcurrido más de un cuarto de siglo desde la muerte de José Enrique Rodó (1871-1917). Grandes mudanzas se han operado en el mundo contemporáneo y oleadas de nuevos acontecimientos y de sucesivas doctrinas han aclarado y ensombrecido el cielo de la América que tanto amara. Sus antecesores y contemporáneos se van disipando en los insignificantes frisos finiseculares y sólo algunos subsisten a su lado compartiendo su fulgor y su firmeza. Ha pasado el escritor por todas las pruebas: lo han estremecido las alabanzas, la glorificación de sus conciudadanos ha iluminado su perfil en la tiniebla temporal, la crítica y la negación y la diatriba se la han acercado con severidad y agudeza y todo el continente experimentó el orgullo de mencionar sin tregua su nombre y sus escritos, considerándolos como una de sus más equilibradas expresiones artísticas y de pensamiento. Ha pasado a ser una figura estatuaría, firme, serena en demasía, en medio del continente sacudido por la turbulencia de la búsqueda de la expresión definitiva.

Por momentos, sufre cierto eclipse en algunos países del Pacífico, pero de pronto surge más definido que nunca en las aulas del centro de América o del Río de la Plata. Las ediciones de sus libros siguen realizando la siembra inagotable a través de las generaciones y las antologías; de ambos lados del Atlántico recogen los fragmentos de sus motivos y ensayos como la expresión más digna del habla contemporánea en el idioma de las Españas. Su figura puede decirse que goza de una actualización sin eclipse. Al lado de Sarmiento, de Montalvo y de Martí forma el más hermoso conjunto de la magnificencia de la prosa y el pensamiento de estas tierras. Ha llegado tal vez el momento de considerarlo en sí mismo, aparte de sus antecedentes, contemporáneos y discípulos.

Hay un Rodó que implacablemente el tiempo va destruyendo; hay un Rodó fijado o que permanece inalterable como las figuras ya inmutables de las consagraciones universitarias, hay por fin un Rodó que va continuamente viviendo, rehaciéndose, creándose a través de una energía inagotable de espíritus y de belleza. No nos interesa el Rodó que ha sido origen de tantos libros, que se destruye al mismo ritmo de las ideologías y los temas de su tiempo; tampoco nos preocupa el Rodó

inmóvil en la fijeza de las adoraciones oficiales o de los descuidos analíticos. Sólo nos atraerá el Rodó viviente, renovado, creciendo a expensas de una inmanencia de energías infinitas; de ahí trasciende lo que realmente constituye su pensamiento vivo. Esto conduce a la necesidad urgente de considerar a Rodó en sí, a través de los principales momentos de algunas de sus obras, acercándonos sólo al fulgor de aquella lámpara vital en donde ascendió un óleo partícipe del mundo de las culturas griegas. Los que con él convivieron, aquellos en los que se apoyó para actuar, pensar y crear, no nos importan; la vaguedad de sus sombras no nos preocupará ya lo más mínimo, ni tampoco la partícula de la personalidad del escritor que en alguna forma fué tributaria de lo accidental y caedizo de tales fugacidades. Es necesario tomar su obra independientemente, como un fruto emancipado del tiempo, que se acrecienta, impulsado por el potente dinamismo de su íntima naturaleza, sin deberle casi nada a los acontecimientos exteriores. No tenemos más remedio que habituarnos a realizar estas abstracciones profundas, enucleando el sentido trágico o estético de una obra que subsiste en vestiduras perfectas y libres, del mismo modo que se estila hacer con toda creación clásica.

Lo que es indudable es que, en lo esencial, la obra de Rodó se confunde con el destino espiritual de una América ideatoria, en lo que ésta se vislumbra como finalidad trascendental futura. En lo más secreto del pensar de Rodó se halla la nebulosa nutriz de lo que será racionalmente formulable para el futuro de estas tierras; el dominio de la inteligencia en común con la belleza, la creación de la individualidad apoyándose en la libertad profunda del ser, la inevitable sentencia de nuestro destino se afirma sobre las rodillas de lo divino, la razón, el arte, la ciencia y la libertad.

Con todo, es bien claro que Rodó se fué, llevándose su secreto. Al entrar en la otoñal madurez vital, cuando aún gravitaban en él las más firmes promesas, conduciendo a su lado los originales del libro que superaría a lo restante creado, sus *Últimos motivos de Proteo*, el escritor desapareció inesperadamente. Nunca se exhibió al desnudo en vida, o con intimidad, en los detalles directivos de su obra o en la plenitud de sus confidencias. Con el más seguro dominio de lo

expresivo conquistado en la juventud, se consagró a exponer bien, un pensamiento que lo desborda hoy como hombre y como suramericano.

El secreto esencial de su vida permanece inaccesible. Casi todos se apresuraron a alabarlo, pero lo hicieron sobre el flanco de una personalidad inconclusa en grado sumo, apoderándose de los residuos de su sombra y de sus ropajes, con los cuales aparentó convivir entre sus compatriotas, en el interludio de unos cuarenta años. ¿Cómo fué Rodó? Es un enmascarado persistente; lo fué en vida, sigue siéndolo después de ido a la tiniebla.

Es incomprensible admitir cómo la figura que vimos, la personalidad que alabaron prolíficos y apresurados comentaristas de la lengua castellana, puede coincidir con el autor de esa obra que sobrepasa soberanamente las culturas ambientes, las edades, los hábitos insulares del pensar, y se enriquece cotidianamente con resplandores de lo eterno. Rodó es el mayor misterio del pensamiento hispano-americano; se constituye solo, se aísla, se perfecciona, se nutre en las fuentes primarias de lo natural y lo bello y condensa lo fundamental de su ser en una fábrica limitada, precisa, perfecta y al mismo tiempo viva, abundante, creciente e impregnada de luz creadora. Menciono para un opinar así, lo más reconcentrado de su obra, aquello que es adentramiento en *Ariel* y que se presenta en los límites propuestos en los dos "Proteos".

No hemos descifrado de Rodó nada más que las estructuras superficiales, en las que se reflejan las convicciones de un siglo determinado, y de unas comarcas, en donde las actividades más acabadas del espíritu eran generosas intenciones y promesas incumplidas.

Más allá de todos esos límites y cuadros ocasionales se oye el verdadero y misterioso paso de este escritor emancipándose de las cadenas del tiempo presente, y reconstruyéndose como un ejemplo de lo apolíneo y uránico, lo clausurado, lo específico y lo estético de la inteligencia.

Y hay que ser fiel, no obstante a las ideas desarrolladas en diversas circunstancias por Rodó, con respecto a la actitud del pensamiento ante los peligros de la época. Dividido el mundo de las cosas existentes, en los planos de la inteligencia por un lado y de los hechos por otro, la verdadera posición

sigue de acuerdo con la doctrina que proclama su adhesión a la primera y la subordinación de los restantes. Y más aún, debe considerarse necesaria esa actitud en nuestros pueblos de América, desde el momento en que empezaron a llegar, confundiéndonos en el conflicto de las doctrinas y razas, las salpicaduras de los adelantos y las guerras de los viejos y sabios pueblos. Pero, precisamente, por tener que decidimos por las huestes de la inteligencia y a pesar de ser todos nosotros muy dudosos disciplinantes de ella, es que consideramos necesario en todo tiempo fijar las normas del proceder individual frente a los sucesos. Y por ello, hay que situarse con el autor de *Ariel*, en la línea del humanismo renacentista, en la dirección que exalta la individualidad humana en el plano de la libertad y del espiritualismo en sus diversas formas, que se expresan por medio del derecho, la cultura helénico-cristiana, las filosofías de lo transcendente y el amor entre los mortales.

Las antiguas bases incommovibles son éstas, a pesar de los pesares. Creyendo como siempre que la actitud de teorizar es el más alto orgullo de la naturaleza humana con raíces prometeicas o dionisiacas, o bajo la égida de la geometría, mucho más allá, a la altura de los acontecimientos, ya no es posible sustraernos a los hechos que nos hieren, sin renunciar a la esencialidad; y es norma ética superior e imperativo vital al mismo tiempo, relacionarse y confundirse con todos los principios que luchan en la tierra y los mares por la libertad humana y la ganancia del pan del espíritu y del trigo.

La razón seguirá siendo una guía y regla de las acciones humanas, como quiere Aristóteles, precisamente en el mismo momento en que se funde profundamente en las experiencias históricas y se nutre de ellas como en plasma prodigioso. Lo principal es que conserve su levedad, su penetración y su fuerza, sin macularse, en este dominio de las necesidades y de las corrientes irracionales y que en la abstraída esfera de lo permanente, se refleje la imagen de lo cotidiano.

Si la razón fracasa y se esquivo, muchas veces, es por que ha roto bruscamente su conexión con los sucesos, de igual modo que, si se hace tributaria de los hechos, se torna por opuesta inercia, en vulgar y desposeída de aquellas altas riquezas que le venían de más allá y antes de las mismas experiencias.

El horror a los lugares comunes, verbales y actuantes, muchas veces nos hace desconocer las realidades urgentes. De algo de esto fué partícipe Rodó. Pero no tuvo culpa. Hemos oído ya repetir en nuestras horas de suramericanos algo de este linaje: "Horas decisivas para la humanidad son las actuales". Pero esto lo han dicho tantas veces los sofistas de diversas greyes, y los retóricos de todo clan, y los políticos flotantes en la ola de los minutos, que resulta un difícil esfuerzo de la espiritualidad proclamarlo en determinada y exacta circunstancia. Mas apenas nos callamos, cuando los mismos hechos al margen de leyes lógicas y humanas, se encargan de evidenciarlo a través de la sangre y el martirio de los seres pensantes y de los que viven por sus manos.

Siempre habrá seres meditativos y estáticos, que caerán en la indiferencia y en el error, no por que no percibieron bien los sucesos, ni por carencia de valor moral, sino por el horror a la vulgaridad, al esquema mental o de palabras, a la barbarie filistea, pues desgraciadamente un traje que anuncia la presencia de lo trágico del mal, es el de más torpe indumento, y de la más ordinaria especie. Bien conocía Rodó estas peripecias. Por que ya se lo dijo Spinoza: "Nada más útil al hombre que el hombre". Y hablaba desde el plano de la razón más pura y de intuición panteísta. Y así venció su matemática perplejidad. Como se dicta en este pensar, nos consideramos obligados a acercarnos a los hombres por medio de la prédica del arielismo, y por ello desde los efímeros muros que construimos con intenciones más que con obras, y desde valorizaciones intelectuales afines, sin renunciar a una dirección primordial del pensamiento, que consiste en no traicionarse a sí mismo, nos compenetraremos con el sufrimiento humano de este y todo tiempo, nos solidarizaremos con los actos libertadores del hombre, por que entendemos que sería gravísima culpa que la sublime racionalidad prevista, traicionara a la vida que la alimenta y huyera de la realidad terrible y sagrada que la nutre secretamente y lo hiciera por puro afán de salvarse.

Grandes corrientes filosóficas, europeas y asiáticas, han actuado en lo profundo del espíritu suramericano de los últimos tiempos, desde que cesó el vivir de Rodó. La filosofía, con el planteo directo de sus problemas centrales y eternos ha

extendido su dominio en las más lejanas universidades y centros de toda enseñanza. Así como en política, la turbulencia de las doctrinas ha influido poderosamente en los dirigentes y reformadores, en el plano de lo especulativo, lo más grave, valioso y abstracto del pensar de los pueblos de Europa ha repercutido en mayor o menor grado en nuestro medio. Desde la muerte de Rodó a nuestros días el plan de los estudios filosóficos, humanistas y sociales se ha acentuado poderosamente. Ya los maestros de la generación de fin de siglo nos parecen superficiales, con Renán, Carlyle, Taine, Guyau y otros, comparados con los nuevos dioses: Husserl, Bergson, Heidegger, Max Scheler, Hamelin y Lalande. Entonces ha ocurrido que es fácil encontrar en los medios universitarios publicaciones de una especialización superior sobre los temas del hermético pensamiento de lo absoluto y de sus trayectorias históricas. En el dominio de las últimas aportaciones, son familiares, hoy, como potentísimas fuentes de pensar, actuar y admirar los filósofos presocráticos y los medievales. De modo que aquel ámbito en donde Rodó asomaba como una cúspide, ha sido totalmente superado por una atmósfera en donde el espíritu suramericano ha empezado a beber en las auténticas aguas vivas del pensar creador. Pero, aunque un poco distante y transparente, el pensador montevideano, se ha mantenido con digna seguridad en los límites de este cielo y de aquel infierno. Ha resistido bien los cambios, las perspectivas más profundas, los contragolpes de la historia, pero ha sido en el momento en que su obra se ha circunscrito en lo que goza de universalidad intemporal.

Es seguro que la situación de Rodó la encontramos toda entre los que se denominan pensadores fundadores de la espiritualidad suramericana. ¿Un gran precursor? ¿El único? En general, la actitud de la cultura nuestra ante el movimiento de las ideas filosóficas, ha seguido algunas direcciones: la adopción fiel y tributaria, la exposición exhaustiva y erudita, las monografías especializadas, según modelo de las cátedras de los países cultos y la imitación admirativa en forma abierta o disimulándose. Predomina la mente divulgadora frente a la actitud de asimilación, crítica, o adaptadora de las ideas a los conocimientos históricos. Con estos signos, se filosofa hoy

bastante bien en nuestro medio. Y se piensa mejor, con novísimos bagajes filosóficos y de experiencias.

Rodó no pertenece a ninguno de estos ejemplos. Se trata de una inteligencia luminosamente dotada para lo estético y lo abstracto, en una de las formas que el helenismo dejó como herencia al Renacimiento y a las comunidades europeas más cultas. El helenismo de la coordenada apolínea, principalmente, en lo que ella se enlaza con la filosofía de Platón. Tal vez las corrientes de la literatura francesa, a través de Flaubert y de Renán, de Chénier y de Vigny, le despertaran en la adolescencia esa personalidad profunda que coincide plenamente con el apolinismo helénico. Pero fué solamente un tránsito, un llamado, un toque incidental. Rodó tiene más de los griegos del gran siglo a través del tipo derivado de las interpretaciones de Winkelman, que de todos los autores contemporáneos con que su personalidad espiritual se formara. El símbolo de Ariel, de Rodó, puede perfectamente encuadrar dentro de las alegorías de la arborescencia platónica más que de la lujosa selva de Shakespeare.

El pensamiento así identificado con la serenidad antigua buscó una coordinación con las necesidades y deterioros urgentes del continente americano. ¿Era querer hipostasiar lo permanente en la nube? En este sentido, la nota de Rodó es verosímelmente original; la propensión a buscarle a nuestras democracias, la apoyatura espiritual del milagro de los helenos, con la esperanza de que en nuestras ciudades se renovara el universal acontecimiento de las playas jónicas, que pasó desde Tales de Mileto a Plotino, fué su más alta preocupación y destino creador.

En síntesis, una precursora tentativa de desarrollar una *Paideia* de estirpe genuina, en el medio de una sociedad incipiente, convulsionada e indecisa a través de mil aventuras políticas y sociales. Rodó, más que cualquier otro autor europeo, merece hoy en día ser el precursor y el desarrollador más insigne de lengua española, del concepto cultural y educativo de *Paideia*, tan certeramente establecido por Dilthey y Werner Jaeger, y que nos enseña muy bien, como, en la transparencia del frontal de Platón ya se dibujaban tanto el ala de la paloma angélica como la del buho fáustico. ¿Cómo pudo producirse esa circunstancia? Imposible preverlo. Rodó es in-

explicable en nuestro medio y en nuestra raza. Como artista y suscitador es inmensamente superior a sus contemporáneos en profundidad de ideas, en belleza estructural del lenguaje, en serenidad y equilibrio de formas, en intuiciones delicadísimas, que casi son equivalentes a diáfanos pensamientos. Su levantamiento en flecha súbita y excepcional lo hace más inexplicable, a pesar de todas las exégesis y comentarios que ha provocado, y eso que los hay muy notables y algunos hasta extraordinarios. Trata todos los temas con señorío, majestad, sabiduría milenaria, lenguaje dichoso y severo, al estilo de los más grandes ensayistas. Aun cuando se equivoca en apreciaciones directas, se escuda en planos de vasta humanidad.

Así como la belleza de Rodó se revela cual una excepcionalidad del pensamiento y de la sensibilidad, lo que denominamos en él libertad de espíritu, debe ser considerado como un ideal principalísimo de la voluntad humana. En un plano de unánime aceptación desearíamos que los hombres pudiesen expresar lo que piensan en cualquier dominio de acontecimientos dentro de una doctrina filosófica que se base en el origen divino del hombre. Separando por jerarquías que derivan de las más elevadas funciones pensantes de los hombres geniales, por ejemplo, hay que afirmar que todos desearíamos para ellos la libertad de pensamiento como un derecho que jamás sufriría eclipse. Estaríamos obligados también a considerar la libertad del espíritu como una perenne conquista o como un derecho natural no condicionado a un sistema de doctrinas o a un rasgo excepcional de la genialidad. Y eso, con el agregado de que en lo que se relaciona con los dominios de la generalidad humana, ya no es tan clara la cuestión. La libertad del espíritu requiere cuidados derivados de lo que entendamos por espíritu y de la influencia que eso puede ejercer en las demás conciencias. Toda concepción filosófica del espíritu tiende a identificar su esencia con ciertas ideas o principios, cuyo libre ejercicio en la humanidad, sólo le acarrearía bienes fecundos. La naturaleza de lo espiritual por definición y esencia, consiste en una categoría de orden superior frente al resto de lo que la rodea. De una concepción así, que fluye de Rodó, debe derivarse toda política del espíritu. El efecto de una realidad de ese tipo tiene que estar de acuerdo con la formalidad causal que es su ley. El pensamiento debe, pues, mani-

festarse plenamente libre. Si queremos una ciencia, una filosofía, un derecho, una comunidad establecida sobre bases morales permanentes, el pensamiento en estas tierras debe mantenerse, de acuerdo con los principios de libertad que constituyen las bases de nuestra vida democrática de suramericanos. Realizar lo contrario es contribuir a hacer fracasar el espíritu de un continente que aspira a definirse como la esperanza de la humanidad. Es así como el helenismo formativo y creador, resurgiría en nosotros consustanciado con la democracia humanista, hipostasiándose en el acto de una comunidad humana original.

Por otra parte, en nuestra América, todo lo que sea especulación matemática, científica y filosófica en algún grado, lo mismo que todo aquello que se refiera a las sociedades humanas y sus gobiernos, forzosamente deberá ser de procedencia europea en sus orígenes, combinaciones y realización. Lo que se refiera a lo artístico en sus varias formas de ser, también tendrá que rendir acatamiento a lo extranjero en cuanto a los medios de expresión, técnicas, disciplinas y leyes fundamentales.

Quedan fuera de este destino las denominables esencias de lo artístico, como ser lo imponderable de la invención y el material anímico, perdidos ya en la individualidad, ya en la racialidad, que se anuncian actuando en todos los procesos de las artes como una lontananza infinita de lo incoercible. Esto, en lo fundamental, es lo que puede librarse de las influencias europeas, pero para dar con él, en estado de gracia y pureza, hay que realizar sondeos a través de gruesos registros semiflúidos o estratificados que tienen también su originalidad, su apariencia de sustancia inédita, su valor natural y profundo.

Sin aquel fundamento aludido no serán posibles artes duraderas, ni sistemas estructurados del pensar. Sea que se afirme su base en el orden de la inteligencia pura o radique en la fecundable intuición, el hecho del milagro creador, sea *fatum* o acto puro y libre en sí, proviene de aquellos imperios sin ubicación precisa.

¿Qué es lo esencial para los suramericanos? Lo que *es*, será lo que una resultante revele en los siglos, como arte diferenciado de los habidos ya en los viejos continentes. Y distinto tiene también que ser del alma americana, que se modeló y moduló en formas plásticas y musicales grandiosas, y ceremoniosas

religiones en el interior de las espesas razas aborígenes del Centro y Sudamérica.

Entre tanto, forzosamente, mientras no se revele un arte o una cultura de América del Sur, la visión que de ella se tendrá dependerá del ángulo de percepción étnica o histórica que se adopte. Desde luego, si se es europeísta, se vislumbrará un arte o una cultura todo lo grandes que se quiera pero unidos desde las profundidades a las superficies, a las ilustres cadenas de los genios griegos, romanos y cristianos del occidente europeo. Si se es americanista, se tratará de vincular lo que pueda ser creación nuestra con el milenario recinto del alma indígena, hermético para la mayoría, pero respetable y actuante en muchos pueblos. Alrededor de esas dos oposiciones fatales, se extenderán zonas colindantes y difusas, en las cuales veremos revelarse un espíritu, considerado más o menos sudamericano, y que puede ser la nebulosa del astro futuro que se sueña sobre el camino de lo verdadero y auténtico. Con la salvedad asimismo de que no sea una ficción provocada en los hombres de las antiguas culturas que nos visitan y pretenden descubrir la en nuestra alma.

Tal es, en sus planificaciones más generales, la posición de los suramericanos en lo que se refiere a cultura, arte, ciencias, y a todo lo espiritual. Tal es la contingencia que afrontó el autor de *Motivos de Proteo*.

Es muy temprano para hablar de originalidad; entre nosotros, dondequiera que abramos tierra, damos con las dos aguas mentadas. Más cerca de nosotros, esas aguas forman un lodo. Puede que sea un barro divino; eso lo dirán después de nuestra dedicación a su manejo herculeano en el tiempo. En ese barro, por ahora, han ido imprimiendo sus huellas, incesantemente, los movimientos europeos, desde la Conquista hasta el Novecientos. De ahí que todo lo creado en América participe en mayor o menor grado de la naturaleza del genio conquistador y civilizador. Es probable que, debido a la comunicación fácil y veloz que se establece ahora entre las naciones del mundo, se haya acentuado más que en el pasado, la influencia del pensamiento y del arte del occidente europeo y norteamericano. Creemos que no es posible darle la espalda, ni negar este hecho que puede ser un bien; pero creemos, a pesar de todo, que en el fondo del alma suramericana se irá

estructurando un espíritu superviviente, de resonancia cósmica y raíces telúricas que se concretará lentamente en formas artísticas, culturales y políticas, distintas y más perfectas que las extranjeras y que lograrán ser las realidades representativas y originales de nuestro continente. Rodó se nos aparecería como un ejemplar anticipado de ese espíritu definidor.

Nos es imposible, en absoluto, prescindir de las culturas anteriores que contribuyeron a nuestra formación histórica en la Conquista, el Coloniaje y la Emancipación. Dentro de los tiempos actuales, el medio americano del sur debe ir definiéndose a través de una lenta incorporación de ideas democráticas, humanistas y sociales, en lo que se refiere a las organizaciones políticas hasta constituir una realidad histórica que imponga un nuevo espíritu de justicia y de bien a la humanidad. A través de lo más esencial del pensamiento y la acción de Bolívar, San Martín, Artigas, Sucre, Sarmiento, Alberdi, Hostos, Montalvo, González Prada, Rodó y otros pensadores, puede percibirse bien en el presente y extenderse al futuro, una dirección del espíritu que será lo característico de nuestra raza. En lo puramente artístico, científico y cultural, la revelación de una forma nuestra que presente originalidad frente al pasado, requerirá un proceso temporal mucho más largo. Nuestro deber del momento consiste en estimular la realización de etapas que nos acerquen a su límite, consagrando por parte de las potencias económicas de los diversos estados la creación, organización y sostenimiento de centros de cultura superior desinteresada, dirigida hacia la más alta ciencia y la más esencial filosofía. A los jóvenes de hoy, el alejamiento en el tiempo de ciertas figuras de influencia continental en el orden de la inteligencia, del arte y de la política como Rodó, es un feliz estímulo del destino. En efecto, les deja libre la voluntad a las nuevas generaciones, que enriquecen así mejor sus conocimientos en la universalidad de la cultura y en un humanismo social revolucionario, bien organizado.

La liberación de aquellas tutelas, si bien puede originar una incertidumbre en el pensamiento y en la acción, en cambio facilita el libre albedrío de los hombres de hoy, para ir hacia la construcción arquitectónica, es decir, bien afirmada y bajo leyes de razón y armonía, de un espíritu propiamente suramericano, cuya expresión frente a las viejas culturas, aún en

marcha, sea la de ir realizando conjuntamente, la emancipación del hombre y el más elevado arquetipo de la originalidad humana.

Esa vigencia de la cosmovisión helénica en Rodó se hacía presente por medio de las disciplinadas instancias, pero más directamente por el gigante y el ático poder de idealizar. Todo, en su discurrir, tendía a ir gravemente a ese sepulcro de fuego que es la idea, para purificarse y no consumirse.

La tendencia a convertir los problemas del tiempo vivido en idealizaciones benéficas y bellas, en máquinas mentales nutridas de docilidad y designio, es lo que en él se revelaba como un bagaje pre-establecido por la naturaleza. Los arduos conflictos continentales, los dilemas de la acción y la inteligencia, la beligerancia de lo vocacional libre y actuante frente a la mecanización, el tema de lo europeo y lo americano autóctono, las antinomias crecientes de nuestra espiritualidad desconfiada frente a la perfecta y dinámica ordenación de los Americanos del Norte, adquirieron en la especulación de Rodó importancia y estructura de controversias superiores y estables de la inteligencia intemporal, en el reino con ornamentos felices de las culturas y civilizaciones; en síntesis, los vértices constantes se reconstruían al contacto de sus discursos y tratados, asomándose de nuevo las formas definitivas con que transcurren a lo largo de la razón, en el drama de la transcendencia humana. Los mismos asuntos de nuestros diminutos ambientes históricos, pasaban al plano de lo controvertible en las esferas de los banquetes consagratorios, como si el vino rudimentario de nuestras cosechas se convirtiera en llama de ideas por el solo ademán de verterlo sobre altar de cálido oro. Despojada la obra de Rodó de todo lo endeble que pudo ofrecerle el comercio de sus contemporáneos, en una época poco feliz de la historia de la humanidad, en el preludio de dos grandes guerras universales, que involucran en sí otras tantas revoluciones que no olvidará la historia, ella permanecerá en lo que encierra una dimensión humana que se debe expresar bien solo a través de la cultura y el pensamiento. Ésta es la realización de una voluntad que se plasma en lo íntimo de la personalidad y sus miles de contingencias vocacionales, en una serie de tipos de humanidad perfectible, al trasluz de lo más significativo de lo griego, lo cristiano y lo renacentista. Tal es así, en la

limitación estricta de sus contenidos originales, en lo mejor de su obra, en donde el tiempo y la circunstancia no imprimen su mancha. Por ello pudo afirmarse que Rodó, por la claridad de su discurso, su estilo, sus ideas serenas y apasionantes a la vez, parece un tardío cartesiano revivido en nuestro siglo. Y a través de sus máscaras también. Se le concibe como un hombre iluminado por el espíritu geométrico, que es una rama del árbol platónico, a la vez que un frecuentador de las ceremonias iniciales de los ritos órficos y cristianos, pero llevando a ellos el número y la abeja de lo apolíneo. El proceso de formación histórica de Rodó es discutible y poco importante. El contacto con su época es como el de la flecha con el aire: la simple condición que le permite sostenerse y avanzar con más firmeza al blanco. Este blanco en lo hondo, es una gran doctrina humanista, en plena América embrionaria, afirmándose en la milagrosa voluntad que anida en la personalidad. Esta cultura por él divinizada contiene los rudimentos de una *areté*, como si intentara reconstruir la jerarquía y el orden de lo helénico, a través del ejemplo sapiente y de la predicación magistral. Rodó es eminentemente un artista del tipo clásico: un educador. En lo concreto, la educación estética transfigura el plan y el designio de sus propósitos dominantes. No queda la menor duda de que Rodó es la reencarnación de una forma de pensar y de vivir que le viene secretamente de los espíritus mediterráneos de sus antepasados y cuyas fuentes están en la tragedia, la grandeza y la armonía del genio griego. Las páginas de mayor vitalidad, plenitud, ambición y alcance reflejan esa modalidad de las almas antiguas. Tendrá algo de la España erasmista, de los ensayistas de Francia y de su tiempo, de Maeterlinck y de Emerson; tal vez haya influido en él su propia tierra americana al ofrecerle paradigmas y pretextos como Bolívar y Montalvo, pero lo fundamental, lo enigmático y lúcido al mismo tiempo es que, a través del discurso admirable y musical de sus símbolos protéicos, todas aquellas dimensiones de lo contemporáneo adquieren un dorado fulgor apolíneo, parecido al que el sol coloca sobre las nubes y las convierte en dioses, templos, mármoles y acantilados contra azules playas.

La fórmula de Rodó, insiste en presentarnos un tipo eterno de humanidad superior, así, con pobres medios, a través

de las contingencias del futuro constructivo que se abrirán ante nuestro destino. ¿Podría acaso aparecer absurdo que en tal sentido dijéramos que Rodó quiere reconstruir la Grecia clásica sobre el limo y las ruinas de la Atlántida, que en él intentara hacer ascender ahora del mar a través del señalamiento y del estilo de un hombre?

Para nuestro bien, el hecho comprobado es que la lectura de Rodó se ha convertido en una necesidad permanente del espíritu de América; de esa circunstancia ha ido levantándose la escultura de su obra, desnuda de toda accidentalidad temporal, como un clásico del humanismo que se constituyera bajo nuestros ojos. Su perfil, objetivándose en una serie de instancias purificadoras, adquiere la limpidez remota de las cumbres y así como gustamos la contemplación de éstas, abstrayéndolas de sus alrededores y accidentes, nos complace la impresionante figura de un Rodó en la cual toda sustancia fuese propia, indemne y abstraída de ingerencias incidentales.

Por fortuna, el hombre no interfiere mucho en lo más imperecedero de esa obra; una vida regular, monótona, de solitario, con intervenciones políticas de alcance reducido en el continente, favorece la emancipación de su pensamiento y estilo para condensar en las torres de su prosa toda la grandiosidad de la perfección acabada y a la vez renovable. Tal como en la etapa del proceso psicológico, al ritmo de las sutiles cristalizaciones de la razón se van elaborando los conceptos dotados de perenne diafanidad y así gozan al mismo tiempo de vida, espíritu y significaciones reales, de entre las influencias, lecturas, apoyaturas de momento y aventura mental, de medio semi-colonial y pretencioso de cultura, va purificándose la personalidad de Rodó, para quedar suspensa en la atmósfera de la inteligencia y de la belleza, a través de los mejores ejemplos de *Motivos de Proteo*, los primeros y los últimos, que forman las prosas que lo condensan integralmente.

Las mismas referencias históricas y sociales se borrarán. En eso, Rodó se diferenciará de Sarmiento, Montalvo y Martí; y se colocará más rápidamente y con mayor firmeza que ellos, en la corriente universal de los grandes pensadores. Sobresaliendo su obra sobre la turbia contingencia de su siglo y de sus comarcas, será no obstante el mejor puerto de partida para

la posibilidad del pensamiento puro que en los siglos habrá de constituir la expresión de la América Latina.

Hoy consideramos a los clásicos así; hay que habituarse ya a la apreciación de Rodó a través de un miraje equivalente, que es lo que trasciende a su misma posición intelectual y que a fin de cuentas determina las dimensiones de su individualidad que pasó entre nosotros dibujándose como una evasiva corpórea. La personalidad de Rodó, primeramente afirmada en esa sustancial permanencia dentro del espíritu de la belleza frente mismo a las claridades del enigma eterno de lo pensante, se levanta entre un conjunto de preocupaciones educativas, políticas, artísticas, filosóficas y hasta lugareñas; aunque todo esto, agregándose a los contornos de su persona no la acrecientan, merced precisamente a aquella luminosidad que difunde la alta cima, ellas se revisten sin embargo de valorizaciones y asignaciones fecundas. Es lo que se incorporan y se benefician los ávidos de guías próximos y decisivos, y los jóvenes que se arrojan en el torrente sereno de melodías de *Ariel* o de las parábolas.

Y así se configura el carácter casi milagroso y enigmático de Rodó: que representa la estabilidad de un paradigma inicial que exige un futuro muy grande y excepcional, casi comparable por ello a la posición de los presocráticos del eleatismo o de la escuela pitagórica que anunciaron también los primeros fulgores de lo que se llamó el milagro griego. Y es lo que corresponde preguntarnos ahora. ¿Será digna la América Latina de la anunciación que trasciende de la *Paideia* anticipada por José Enrique Rodó? Porque este autor sorprende por su sabiduría clásica, su universalidad dentro de la pobreza filosófica de su medio y de su siglo, tanto como asombra y conmueve profundamente por el don profético de sus mensajes, el contenido de augurios de una Casandra resplandeciente de belleza, que arroja al tiempo futuro su palabra en lo alto de la proa de fuego.

El alma de Rodó vino a anunciar los hechos felices y grandiosos de una venidera serie de máximos acontecimientos, que será necesario cumplir para que América sea digna del pensamiento del mundo. Pero lo terrible de este anuncio es que su realización no queda como en la heroína griega librado al huso de los hados, sino que se afirmará en la vocación realizadora de las criaturas metafísicas que habiten estas comarcas. Y, en gran

parte, esas criaturas ya deben estar entre nosotros y los que nos sucederán de inmediato.



La claridad de la inteligencia siempre ofrecerá secretos más misteriosos a su poesía que la sombra de los sentimientos.



Ah! Muchos siglos antes de ser vistas por los hombres, pasaron las estrellas por los cielos...

Ah! Cuántas veces después, sin ser vistas por los hombres, siguieron pasando, pasan, pasarán.



Lo fundamental en el hombre como ente destinado a la inmortalidad, es la poesía que es capaz de comprender. Todo ser despojado de posibilidades eternas es ciego para la poesía. Se puede existir sin filosofía, ciencia o religión; jamás se podrá eludir la animalidad, viviendo lejos de la poesía.



Aquí la personas estuvieron mucho tiempo obsesionadas por la trágica impotencia de concebir diáfanas ideas a través del verso o de descubrirlas y apresarlas en el fluir de la música verbal.

Tampoco se muestran muy capaces de concebir las ideas desde dentro, desde la raíz original, en el secreto de las cosas, de las situaciones individuales. ¿Por qué? Indudablemente es difícil y doloroso dar razones. Posible es que sea por falta de pureza racial, de cultura asimilada durante años de convivencia con los problemas, las artes o las ciencias. Por inevitable gravitación del infantilismo político o de la estupidez económica. La inteligencia de las ideas es subestimada siempre. Apenas si se la vislumbra a lo lejos, en las artes antiguas; de allí viene sostenida por la tradición extranjera y por eso se acepta. En cambio, lo que en torno nuestro pueda significar originalidad

en ideas y en poesía, es menospreciado y tiende a hacerse desaparecer...



Aquel sujeto que vi una vez, se diferenciaba de los demás hombres en un solo rasgo esencialísimo. Le daba a cada cosa su idea. Jamás se preocupó de darles nombre; éste se manifestaba en él como un complemento de ciertas cualidades y como una retórica establecida de la memoria. Los nombres venían a él. Los nombres venían a sus labios como los días a la frente llena de canas. En eso actuaba como todos los humanos. Pero un día descubrió en él todo el secreto de lo poético: les dió a las cosas su Idea. Ellas dejaron de ser las sombras de los sentidos; brillaron como permanencias emancipadas del tiempo. Los poemas escritos por él, las acogieron con la naturalidad con que las plantas aceptan los frutos, las flores y las hojas.



Se debe pensar que es necesaria con urgencia una poesía de las ideas, en América, que reaccione contra los procesos de la poesía de los objetos, de los sentimientos y de lo que ocurre en el mundo externo. Esa reacción debe preocuparse, en primer término, de salvar a la poesía del vejamen de la realidad. Debe, pues, ser eminentemente idealista. De igual suerte debe ser profunda, disciplinada, ordenada, trascendente y girar siempre en torno de una mística pragmática.

La mística pragmática debe considerarse como constituida por creencias bien firmes en ciertas formas de lo suprarreal: dioses, mitos, ideas platónicas, actos de fé cristiana, esencias poéticas, valores metafísicos, determinaciones irreales, ética de la conducta y de la técnica, orgullo delfico y serenidad estoica ante el destino humano. De esas creencias sustentadas en tales bases debe emanar una acción coherente, sin pausas, concretable en poemas de largo aliento y fondo problemático, en donde se hipostasien las más grandes preocupaciones de la humanidad.



El gran defecto de las más hermosas poesías anteriores a nuestro tiempo, en América del Sur, es el de carecer de Inteligencia, en sus rasgos fugaces y divinos. La Inteligencia, como integrante fundamental de la poesía, se reveló en el Norte a través de la obra de Edgard Allan Poe. Fué el primero que tuvo el valor genial de introducir aquel elemento poético de valor infinito, en la lírica moderna, sin que esta se desviara de sus características esenciales.

Al Sur, le hace falta la tortura de la Inteligencia, el fuego destructor y generador, la armonía de aquel relámpago incorruptible que levante a los poetas al plano de Lucrecio, Dante, Goethe o Valéry. Se trata de que las ideas, las alegorías, el misterio de la inteligencia en sus contactos sacros con lo absoluto del existir y del conocer, penetren en la intimidad de la poesía sin que ésta deje jamás de ser lo que es.



Cuando el poeta vive, se integra en el anonimato del cosmos. Nadie se esfuma, se pierde, se reduce a no ser, con más facilidad que el poeta. Nadie es más animalidad que él. Es un total naufragio. Pero de allí vuelve con sus tesoros inmensos. Se reconcentra y se recupera. Se aísla y vive. Se entrega a su yo y empieza a crear. Se queda solo frente a las ideas y se inmortaliza.



Palabra es tiniebla; poesía es un certero aventurarse en la imposición de una tiniebla a los demás.



Una poesía de rapidísimos movimientos creadores y de rigurosas pausas.



La perfección en la sabiduría poética, se obtiene merced al sacrificio de los tesoros sensoriales.



Romped la vestidura de la luz del verso y veréis de su interior manar una tiniebla impenetrable. Las imágenes están preñadas de tinieblas; es su único sentido.



Forzosamente, los artistas tenemos afinidades dentro de una misma época o a través de los años muertos. Hay siempre alguno que hace su obra de acuerdo con una misma ley natural y metafísica, y al conocerlo decimos. "Aquello se parece a lo que yo hago". "Me interesa; anda rozando los mismos temas y problemas que yo"... Existen afinidades sacras, otras son infames, otras supuestas, otras odiosas... (De lo que puedo comprender, me parece que el poeta de mi tiempo con el que tengo más afinidad, es Stefan George. En lo intentado por mí; no en lo hecho).



Sin pasión, no hay verdadero poeta; sin inteligencia, no hay gran poesía.



La doctrina de los simulacros de Lucrecio, ha sido definitivamente desacreditada por los hombres, en la explicación del conocimiento de las cosas a través de los sentidos. En cambio, manteniéndose inalterable en la percepción estética, la cual se realiza a través de las formas, cuya posesión inteligente condiciona los encantos del goce estético. Las formas estéticas son simulacros que impresionan a los sentidos, se hacen inteligibles al entendimiento y constituyen la carne maravillada de las ideas. El artista creador percibe simulacros en todos los ámbitos de los particulares contingentes; éstos le arrojan anclas para fijarse en la imaginación y en la mente, y quedar así eternizados en las formas creadas.



Sólo por virtud invaluable de la poesía se puede hacer retrogradar por un instante la Idea platónica hasta ponerla resplandeciente al alcance del sentido.



Cada día me es más sensible, hasta llegar a lo semihiriente, la animalidad de los demás. La animalidad amable, la activa, la que se muestra como una agresividad natural, la de los seres selectos, la de los admirables. Me espantan las relaciones con mis semejantes; lo que me van a decir cuando me interrogan o me saludan, me agasajan o me atacan. La bestia dormida en los otros me invade el espíritu y me aturde.



Gran parte de la poesía post-simbolista de hoy, ha perdido el sentido de la permanencia al excluir de la obra creada la organización, el orden, el plan... Las ideas desarrolladas y las emociones transitorias, han sido sustituidas por los breves poemas de impresión directa o de sugestión sesgada, que corren el peligro de desintegrarse y agotarse apenas cambie la capacidad de sentir de estas generaciones...



Los elegidos nunca conocen el punto de partida, pero saben muy bien a donde tienen que ir.



Aceptar las luchas, los errores, los conflictos, las obligaciones inherentes a la condición de hombre. Las responsabilidades grises y las heroicas, los mismos cargos en la pública impudicia de los asuntos políticos, y entre las fuerzas ocultas de la vida y en los paraísos de la muerte. Y fabricarse al mismo tiempo, con todo ese barro, esa arena y esa piedra flotante en la inseguridad del tiempo, una torre de marfil... Sí. Una torre de marfil con todo lo inundo y lo sacro; desde la cual se levante el ademán de un cántico diáfano y eterno...



La poesía más sublime consistiría en aquella que no permitiera pensar jamás en nosotros a la naturaleza.



De igual suerte que el idealismo metafísico es la expresión crepuscular del pensamiento filosófico, la poesía de las ideas es el postrer límite en el desarrollo espiritual de la poesía lírica del hombre. Hay que considerarla como un fruto exquisito y difícil, que va a coincidir poco a poco con el milagro máximo y más esencial de los seres pensantes. La poesía lírica se va alejando poco a poco de las realidades. Renuncias y alejamientos, se vieron en los griegos, desde los pitagóricos a Plotino, y en los modernos desde Dante a Goethe. En tal sentido, el simbolismo es un paso más consistente en llevarse la música del verbo y del mundo, al imperio de las ideas. La poesía es la ínsula dorada de la madurez y del futuro del hombre, pero al cumplirse en sus formas definitivas, lo hará a través de un acercamiento con las realidades últimas, las abstracciones del ritmo y del ser, las esencias de la forma y de los colores, construyendo con esos permanentes cristales de la naturaleza, y con los números que en ésta habitan, las obras del lirismo del porvenir, apuntando siempre como una flecha hacia la cúspide de una consecución ilimitada de ideas.



Bien sabida es la impotencia radical de la naturaleza humana para reconocer en el hombre que nos acompaña en la incertidumbre del acto de existir, el sello inequívoco de lo permanente o lo inmortal. Ni aún cuando la presencia de lo Divino se hizo demasiado clara, los mortales estuvieron de acuerdo, a pesar de reinar en ellos la misma fe religiosa, en la determinación del distintivo de la inmortalidad.



Hay que saber que existen las dificultades crecientes en la poesía. Una aureola de lo inaccesible se va posando sobre las cosas observables como una ceniza resbaladiza. También las pa-

labras se muestran hurañas, rebeldes, esquivas. La perfección poética se va instalando merced precisamente a la presencia de esas fugas imprescindibles. "El contorno me huye", dijo una vez Cezánne. Sabia, delicada confesión! "La realidad, la palabra, el sentido secreto del universo, me huyen", dice el poeta, cuando va acercándose a la plenitud de su obra.



Me han llamado la atención estos hechos simples: Un niño del campo conduce varios animales, mucho más fuertes y terribles que él. Basta que estén domesticados, para que ellos obedezcan. Dejan de comer, de beber, las vacas, los bueyes, las ovejas, las llamas. Un niño a pie o a caballo lleva a esos animales a un establo, los separa de los hijos, o a un matadero... Aquí los espera un matarife, los selecciona, elige uno, lo mata, etc.

Como ellos no se ponen de acuerdo para resistir, no pueden jamás con el niño que los domina a su gusto. No es posible una conspiración animal contra el niño. Otro ejemplo: Hay cincuenta locos. Hombres fuertes, enérgicos, algunos furiosos, díscolos. Un guardián los encierra, los hace trabajar, los obliga a acostarse... Como no logran ponerse de acuerdo, salvo alguna excepción individual, se puede hacer bastante contra la voluntad de todos ellos. Se les maneja hábilmente de ese modo. Así pueden mantenerse centenares de locos con unas docenas de guardianes bien experimentados. No forman solidaridad; de igual suerte ocurría con los animales. No hay posibilidad de conspiración en esa categoría *sui generis de... esclavos*. Pensé en estos dos hechos al leer en una revista lo siguiente, de Schopenhauer: "Quien posee fuerza mágica, puede, a su arbitrio, dominar y renovar el reino mineral, el reino vegetal y el reino animal; bastaría, por consiguiente, *que algunos magos se pusieran de acuerdo, para que toda la Creación retornara al estado paradisiaco*". El texto es de un escritor Horst, y se refería a una visionaria llamada Jane Land. La conspiración de los magos, una vez triunfante, haría retroceder los fenómenos hasta el paraíso inicial.

Es indudable que existe una arbitraria pero eficaz relación entre los vulgares hechos observados por mí y la cita del poder

posible de los magos. Lo que falta precisamente en todos, es un principio que se llama *ponerse de acuerdo absolutamente para realizar un fin*, que se hallaría inmanente en el modo de ser de cada uno. Yo podía agregar lo fundamental que me interesa, ahora: es ésto. El que posee la intuición metafísica puede, si lo desea, explicar la esencia del universo, del alma y de Dios. Si todos los metafísicos se unieran a través del tiempo (imposible condición), y quisieran unir sus intuiciones en una sola, poniéndose de acuerdo, el problema de la esencia, existencia, valor, destino, naturaleza, fin de la creación, estaría resuelto. Sería una infantilización absoluta, como el A, b, c, más fácil que existiera, más accesible que una tabla de multiplicar. Lo sabrían los niños y los salvajes, y Sócrates no se diferenciaría de ellos, y ya no habría metafísica, ni religión, ni arte, ni misterios, ni duda, ni fenómenos, ni culturas, ni naturaleza.

La *conspiración*, triunfante, haría desaparecer los problemas metafísicos instantáneamente. No habría entonces en el mundo, nada oscuro. Pero ello ¿no sería el retorno a la Nada? Vaya uno a saberlo. La conjetura sigue en pie, como se ve...



Las ideas estéticas son siempre las llamas formales; un poema es un candelabro de llamas formales.



Lo que condiciona la legitimidad de la obra de arte, es la eficacia estética de su creación. No importa lo demás, que puede agregarse en forma redundante, pues la existencia de la eficacia estética es algo fundamental. El creador confirma en cada etapa de su inspiración la legitimidad y el carácter fatal al mismo tiempo, de lo que va constituyéndose bajo sus ojos.



Así como las matemáticas condicionan infinidad de herramientas utilitarias que aspiran a constituirse en la felicidad del hombre, y también fundamentan las creaciones del ritmo,

del juego y de la música, la inteligencia sirve para estetizar la más grave tarea de la razón.



Una noche vi en mi alma cómo, con la luz dorada de una estrella entrevista entre la bruma, se llenaba la temporalidad vacía de un poema que aún no lograba escribir.



Poesía es el sentimiento de una nostalgia inmanente y trágica que tienen los seres por las Ideas.



El alma necesitará del apoyo del cuerpo para existir completamente e inmortalizarse; la poesía necesitará del nombre para existir impuramente y morir en el tiempo. Lo que es su diferencia y su misterio esencial.



Una vez, en París, en un comercio del Bvard. des Italiens, en el que sólo se exhibía una existencia de libros ingleses, mientras buscaba los poemas de Francis Thompson, experimenté una sensación entre desagradable y misteriosa, al ver entrar a un hombre delgado, de perilla, miope, con un bastón, acompañado de una joven estrafalaria... Miré un ejemplar lujoso de *Chamber Music*, que se hallaba frente a mí. El recién venido pasó a mi lado y yo sentí un estremecimiento raro, de presencia de la poesía, algo parecido a los que en forma de timidez y contrariedad, sufrí en mi adolescencia ante lo sobrenatural. Era una sensación mórbida, mezcla de deseos de huir y de quedarme, de admiración y de pequeñez, de simplicidad, ante lo inesperado de la creación genial. ¿Joyce? Sí. Se trataba de James Joyce.

Me entregué al libro "*El Artista Adolescente*", apenas dejé la casa, y a leer como podía *Chamber Music* y otros poemas; es decir, miniaturas, delicias de la suprema artificio-

sidad. Otra vez, hace poco, en Washington, experimenté algo parecido. En una sala de un hotel, que podía ser el Adams o el Hamilton, vi otra figura por el estilo, aunque con rasgos más bien franceses y ordinarios. Yo había comprado antes el poema *Anabasis*, en traducción de Th. S. E. Eliot, (con texto francés e inglés)... Me dije: éste hombre es Saint John Perse... Efectivamente, lo era. Había leído muchas veces *Anabasis*, en francés, en italiano, (Ungaretti), en español; he visto allí una posibilidad fecundante. Una ventana con proas hacia lo infinito poético futuro, en donde estuviera también el poema de Th. S. Eliot: *La Tierra desolada*... Más que el sortilegio de Rimbaud, que ya pasó para mí, se hallaron presentes durante mucho tiempo, las posibilidades de Joyce, de Saint John Perse, de Eliot. —¿Dónde hallar en castellano equivalencias? He ahí tres caminos carnales de la idea de lo poético; ésta se halla movida, fragmentada, ondulante, oscurecida como la luna en el agua sacudida... Sí, he ahí, la más terrible aventura de la inteligencia poética, recobrándose y perdiéndose en el torbellino de lo metafísico y la sensibilidad, con arraigo retorcido en lo real y en lo mágico de lo sensible.



La poesía es la expresión, por el lenguaje humano conducido de nuevo a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia; ella dota así de autenticidad nuestra permanencia y constituye la única tarea espiritual.

MALLARMÉ.

27 junio 1884.

Carta a Leo D'Orfer.

Una de las conclusiones más desalentadoras que alcancé últimamente relacionadas con la cuestión mallarmeana, es la que se me ocurrió en París, durante un festival de recitación y danzas de poemas de este poeta. Se trataba de un espectáculo de Danza Expresionista en el Teatro Comedia de los Campos Elíseos. Genoveva Mallarmé, danzaba poemas de su antepasado, recitados por un artista compañero. Danzaba *El Cisne*, por

ejemplo. Después danzaba a Bach y a Debussy y a Lautréamont. Lo que pensé podría concretarse así: es inútil intentar comprender el significado riguroso de Mallarmé si no se le considera únicamente desde el punto de vista de la poesía y del idioma de Francia". Y se ampliaba más aún: "Es la poesía inexpugnable para los que no son franceses". En su obra, en su doctrina, en su actitud personal, en su influencia, Mallarmé sobrevive en nosotros en tanto que lo incomprendemos. Es muy seguro que lo más secreto y valioso de la lírica francesa del movimiento simbolista, se encuentren, por su culpa, en la misma circunstancia. Por más conocimientos, afinidades, finezas, frecuentaciones que se posean, los autores extranjeros no lograrán jamás alcanzar una expresión directa, auténtica, del espíritu mallarmeano. Se podrá discurrir discretamente en el extranjero penetrando por los cristales de Góngora o de Poe en esta almena enigmática, o por los puentes colgantes de los problemas de lenguaje o de preceptiva, pero aún así quedará siempre algo interpuesto irreductible, que es el goce privilegiado de aquellos que, además de ser latinos poseen incorporados en la sangre y en la inteligencia los pecados y las sutilezas íntimas del genio francés.

Además, se podrán formar imágenes o construir sistemas de creencias alrededor de Mallarmé, utilizando las exégesis de sus comentaristas, discípulos, admiradores. Es muy valioso ese saber, pero será siempre indirecto. Se poseerá a la sumo un Mallarmé vertido en las interpretaciones de sus contemporáneos, o de sus analizadores del presente siglo. Existe un Mallarmé de Thibaudet, por ejemplo, otro de Henri de Regnier, otro de Valéry, que lo ha tomado muchísimas veces como guía y como pretexto para las variaciones de su pensamiento tan denso como lúcido; habrá un Mallarmé de Henri Mondor, que últimamente ha superado a todos los biógrafos y comentadores, dedicándole una serie de trabajos que, aunque sea algo hiriente confesarlo, son monumentales. Henri Mondor pertenece a la Academia Francesa. Es especialista en Mallarmé. Publicó una *Vida de Mallarmé*, de cerca de mil páginas. Además, un *Mallarmé más íntimo*, un *Mallarmé y Verlaine*, unos *Propósitos sobre la poesía de Mallarmé*. Su última obra es un volumen titulado *Historia de un Fauno*, consagrado al poema mallarmeano en sus etapas y variaciones y al análisis de nuevos originales descubiertos. Ma-

yor maestría y devoción es imposible. También habrá otras transfiguraciones del poeta refractado en los mejores críticos. Sin mencionar dejó aquellas proyecciones sagradas que han iluminado al poeta viniendo de la orillas luminosas de la música de Debussy o de los retratos de Manet y de Gauguin. De toda suerte, queda establecida la advertencia de que la obtención de una versión directa del *acontecimiento* Mallarmé, queda casi vedada al extranjero, por más conocimientos y agudezas que demuestre tener. Aquí sí, adquiere realidad trágica, el *Purificate extranjero*, que los artistas orgullosos colocan en el umbral de sus cavernas.

Pero, a pesar de esta advertencia, no se puede negar que la personalidad de Mallarmé ha tenido intérpretes en todos los idiomas y que aquellos que lo han traducido han enaltecido sus intentos con observaciones y escolios de muy eficiente valor. En castellano, más en América que en España, en las distintas ondulaciones del modernismo, desde Rubén a Reyes, numerosos críticos y poetas se han erigido en primera línea entre los admiradores e intérpretes extranjeros de Mallarmé.

Estamos frente a un autor que difiere de Poe y Baudelaire. Estos, en cierto modo, son transparentes al examen exterior. Además, disfrutaban de una circulación elástica, merced a otras obras que publicaron: los cuentos fantásticos de Poe, los poemas en prosa, las curiosidades estéticas y los *paraísos artificiales* de Baudelaire. Pero Mallarmé no, manteniéndose como esos acantilados de lisos, de brillantes e inaccesibles declives, que no permiten a nadie ascender. No ofrecen facilidades donde afirmarse. No se dejan visitar nada más que por la lluvia, el viento o las aves.

La impenetrabilidad de Mallarmé se torna más grave porque su doctrina trasciende de su obra poética. Trasciende sobre ella; ésta es su punto de apoyo. Lo dicho por el poeta en su obra "*Divagaciones*" es fácilmente transmisible. Las palabras recogidas por sus discípulos de la calle Roma, aunque entrecortadas por pausas sibilinas, o pausas sibilantes como las de las serpientes, son breves, puras, sentenciosas y fecundas como semillas abstractas que engendraran obras eternas. Quiere decir pues, que es necesario comprobar su doctrina por medio del ejercicio, goce o desciframiento de su obra poética. Y esto es lo verdaderamente difícil: sin la obra escrita, la doctrina esté-

tica de Mallarmé se perdería entre otras tantas afirmaciones curiosas que pueblan las preceptivas o los tratados.

Pero con la obra escrita las ideas forman un cuerpo único, cerrado y oscuro. La oscuridad poética es la condición para que los pensamientos de Mallarmé sobre poesía adquieran brillo y vitalidad y esenciabilidad. Y aquí, necesariamente, la noche oscura de la poesía se remonta a un grado de abstracción expresante comparable a la noche oscura del alma del cántico español. Muy diferente de Baudelaire y de Poe se configura Mallarmé, en cuanto al ser de carne y hueso que condicionó su pasaje por el universo. Nada extraordinario, ni irregular, hubo en esta penumbra carnal. Le bastó con la recatadísima *rigurosidad* profesoral y el argumento sugestivo de la disciplina, del retiro, de la voz, de las insinuaciones. Supo hacerse admirar y adorar por los mejores escritores sin recurrir nada más que a la desnudez espiritual de las actitudes. Las cartas a sus íntimos lo revelan tierno y accesible, las peregrinaciones secundarias por los liceos lo dibujan modesto y límpido, pero el más impenetrable acontecimiento de su vida fué el cenáculo que al final de su parábola constituyó en la calle Roma, en París. Y es seguro que lo más afortunado de su existir fué que, entre sus discípulos estaban los que después constituirían lo más valioso de la poesía y la prosa de Francia: Cito, entre ellos, a Gide y Valéry.

Más aún, el prestigio de que sigue gozando Mallarmé hoy, se debe en gran parte a que de él surgió la figura poética y doctrinaria de Valéry, y de que al mismo tiempo ocurriera en otros ambientes próximos y colaterales ese acontecimiento único en el pensamiento filosófico que se llama Bergson. Y que se produjera el desarrollo de esas figuras, tan diferentes entre sí, pero tan próximas a él, que se llaman Debussy, Proust y Gide.

Parécenos a esta altura del siglo, frente a las múltiples consecuencias que provienen de las insinuaciones de Mallarmé, que estas últimas poseían una fecundidad que desborda de las intenciones del propio autor y de sus discípulos inmediatos.

En todo orden de investigación literaria, estética y filosófica, se confirma que de la personalidad de Mallarmé, emanan cuestiones que en los umbrales del simbolismo se plantean un poco anticipadamente, como esbozadas, o mejor, embozadas. Aquí habría que pensar en las vicisitudes del *élan vital* de Berg-

son, que empieza en una simple insinuación activa y después se despliega en abanico o en explosiones creadoras de una complejidad infinita, que van hacia lo espiritual, con todas sus grandezas.

En un principio era la *sugestión* y la *alusión*. . . Así quedó en su tan reproducida nota a Jules Huret, que es lo que primordialmente se menciona para empezar a conocer a Mallarmé: "*Nombrar un objeto, es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema que ha sido hecho para la felicidad de adivinarlo poco a poco: sugerirlo, he ahí el sueño. Es el perfecto uso de este misterio lo que constituye el símbolo; evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de alma, o inversamente, elegir un objeto y desentrañar un estado de alma por una serie de desciframientos*".

Esta es la nébula central de la poética: pero sus consecuencias se suman a otras afirmaciones del poeta y al contenido de ciertos versos o poemas. Y ya la sed de afinidades, conexiones, enlaces, forzadas correspondencias, se complica considerablemente. Por un instante el camino se aclara en cierta afirmación extrema y simple.

"*Dar un sentido nuevo a las palabras de la Tribu*". Textualmente, ello coincide con una aspiración de pulcritud poética muy practicada en Francia, desde Racine a Mallarmé. Pero ello significa más:

- 1.º Creer que las palabras de la tribu deben tener muchos sentidos inéditos;
- 2.º Creer que a la tribu hay que ofrecerle nuevas expresiones;
- 3.º Que al prohiar ambas creencias se abren las posibilidades inmensas de la metáfora y el símbolo;
- 4.º Que todo eso se obtiene merced a un estado de ensueño persistente y límpido, aunque la nube del sueño irá ahora encadenada al número y al logos;
- 5.º Por una sublimación de estas exigencias, la poesía se confundirá con la música por una primera etapa, y después se posará delicadamente en las ideas.

La sugerencia, la alusión, la metáfora, son las livianas navecillas, los resortes artificiales, que conducen a la Idea; el acto poético termina siendo una aventura en secreto parecida al conocimiento aludido en la alegoría de la caverna. . . Con paso rítmico, o con musicales avances, alguien rompe las cadenas, se calza la sandalia del ritmo, se apoya en las palabras y emigra hacia las ideas.

No es extraño comprobar cómo de la poética de Mallarmé se puede ir insensiblemente a la trascendencia platónica. Esto se complementa también al considerar los logros y términos alcanzados: el valor absoluto de las palabras, la perfección colmada y grávida de los poemas, la avidez y la esterilidad de lo extremadamente perfecto, tiene su símbolo preloso en Herodías, como una virtud abismal de la belleza poética. Estos son los derroteros, con las elipses y las culminaciones de la aventura insinuada en la poética de los fragmentos en prosa, los escolios y los diálogos.

Se nota que el espíritu experimenta algo así como la gravitación hacia los arquetipos. La tiranía de lo perfecto que rebasa el límite de las posibilidades del crear. Mallarmé descubre los velos y los cristales de la aventura, que atrae como un espejismo sobre el desierto de las perfecciones líricas, con promesas ideales que pueden aparecer en los inaccesibles; el dominio del símbolo, de la metáfora, insinuándose sobre el pudor de la página en blanco, coincidiendo con la tentación de las palabras claves o laberintos, de las ideas y las sintaxis de la perfección casi lograda.

Sin duda que la posteridad del teorizante se vio favorecida por la obra, la devoción y la inteligencia de Paul Valéry —fué su San Pablo entre los más escépticos gentiles— y encontró recién en Mondor, en este siglo XX, el exégeta, historiador y erudito digno de él, y que hará de la figura de Mallarmé una institución clásica en las letras francesas, comparable a la de Racine en ese sentido, acrecentándose su importancia en el plano de la tradición literaria y universitaria de Europa.

El profesor de inglés Mallarmé, poseía indudablemente ese encanto irresistible de que gozan sin saberlo a veces, cultivándolo en otras circunstancias, ciertas figuras sólo posibles en civilizaciones muy fatigadas de crear y saber, y que, no obstante, prosiguen creando y sabiendo. El demonio socrático ma-

llarmeano no era sólo el que inhibía o negaba: era el que hacía de ese acto un hechizo, un encanto, una sonrisa creadora. Ese sutil imán de atraer, conquistar, hechizar con el mínimo de materia y de ornamentos, se revela más tarde en numerosos pasajes y triunfos de Valéry, y de los asistentes al cenáculo:

"La obra de Mallarmé, por exigir de cada uno una interpretación personal, sólo llamaba, sólo atraía, a inteligencias separadas, conquistadas una por una, y de aquéllas que huyen vivamente de la unanimidad". "Recuerdo cómo a los diez y nueve años me separé del todo de Hugo y Baudelaire, cuando la suerte me puso bajo los ojos algunos fragmentos de HERODÍAS, y LAS FLORES y el CISNE. Conocía al fin la belleza sin pretextos, la que esperaba sin saberlo. Todo, en sus versos, reposaba en la virtud de encantamiento del lenguaje". De todos los comentarios que Valéry ha escrito, se desprende que, para él, el maestro de la calle Roma se constituyó en el arquetipo esencial del poeta. Para una serie restringida de espíritus, así es en lo que va del presente siglo. En la atmósfera envanecida de ciertas bellezas limitadas, en donde la sugestión, la metáfora, el símbolo, la idea y la palabra son como etapas o círculos, se oculta, no se muestra ni se levanta, se vela, el poeta en sí, tal como lo conciben sus admiradores y creyentes. Las ideas estéticas son pocas: breves, discretas, esenciales, parecerían productos de alquimias mentales aisladas de las galerías de viejas o venerables minas filosóficas: algo que estaba en Platón, en Aristóteles, en Hegel, por fin.

Aquellas purificaciones mentales se arrollan como adornos o como embozos, en torno a una personalidad del poeta, indudablemente auténtica, pero distante y distinta de los ideales de todos los tiempos. No es el poeta de los clásicos, que recoge su canto del rumor y del goce de los seres y las cosas, ni del medieval que se compenetra con la piedra y con la divinidad, ni del renacentista que se instala en el universo, ni del romántico que exalta su yo, su sensibilidad, su libertad, ni del decadente que culmina en los perfiles de Baudelaire, Verlaine o Rimbaud. El genio de la abstracción y de la musicalidad, del límite y de lo desconocido, coincide con la figura insinuante, apagada, del hombre normal, solamente ebrio del tiempo, del tiempo en el ritmo de algunos versos, de la analogía, de la idea, de la limitación, del silencio.

Es posible que el círculo de Mallarmé se halle hoy clausurado y su última reencarnación se proyecte en el futuro en ese genial equilibrio de la poesía de todas las épocas y tendencias que es Valéry. Lo más constante en Mallarmé ha consistido en la exclusión de la realidad como elemento digno de la poesía. Exclusión de la realidad en el plano de la vivencia, en el plano estético, en el plano metafísico. Excluir lo más posible de lo real, es la ley.

Le réel parait que vil. Lo único tolerable de lo real sería el lenguaje, la palabra; en su secreto está la idea, el sueño, el sueño siempre como una abstracción de lo real excluido. Pero al exaltar el valor de la palabra, Mallarmé desencadena la multiplicación de mil cuestiones: las que hemos seguido en los trabajos de Milner, las similitudes con Góngora en España y con Hopkins de Inglaterra y los poetas metafísicos ingleses de otros siglos. Las investigaciones proliferan en todos los ámbitos, hasta en los de la gramática. En sus grandes poemas *Herodías* y *La Siesta del Fauno*, quedaron los ejemplos que mejor defienden sus doctrinas. En el culminar de su existir, el manuscrito de *Un movimiento de dados no aboliría el azar*, inmoviliza una aventura extrema que intentaba reanudarse más allá de toda posibilidad de resolución. Sobre la resonancia de *La Siesta del Fauno*, quedarán para siempre los mejores alejandrinos franceses, mezclados, diluidos, revividos, con las musicalizaciones de Debussy, o entre los paisajes, las encrucijadas, los relampagueos y matices del alma moderna en su afán metafísico de aferrarse ¡ay! a lo antiguo, primario y elemental, con el fin de salvarse de su atroz naufragio en el instante.



Toda nuestra fisiología es una monstruosidad ciegamente aceptada por el hombre. La respiración, la digestión, los latidos de las vísceras, la sensibilidad, son etapas de una inferioridad animal que sostiene la máquina monstruosa de lo corpóreo. La poesía empieza a existir cuando elude en lo posible considerar en algo tales pecados infelices de la existencia.



Los métodos de la inteligencia, aún en sus iniciaciones primarias, desarrollan una aureola de poesía que se manifiesta más tarde como un eco melodioso de las ideas.



Una de las prolongaciones del pensamiento kantiano, más fecundas, a realizarse hoy en día, sería aquella que superara las limitaciones subjetivas de la estética, para afirmar el nómeno, valiéndose precisamente de los juicios de gusto. Así como la razón práctica afirma el nómeno, el juicio estético de gusto debió romper la limitación de lo sintético a-priori y reconocer la existencia noumenal de lo bello. Los fundamentos de la objetividad de la belleza pueden validarse de esa manera y lo bello pasaría a ser categoría del ser, independiente del sujeto, reinando más allá del tiempo y el espacio, aunque valiéndose de éstos y de la sensibilidad y el sentimiento para manifestarse. Entonces tendríamos lo estético en sí, como valor o como realidad, pero con todas las características que le asignó Kant: esencialmente desinteresado, cognoscible sin concepto, dotado de finalidad sin fin y siendo objeto de una satisfacción necesaria.



No hay que pedirle al tiempo nada más que lo que pusimos en él.



Es muy difícil llegar a la exacta expresión poética a través de las perfecciones fecundas. Pero hay que hacerlo.



Expresar una grandeza continental con un reducido número de símbolos, en un ámbito de poemas, variado, resonante, potente, renovándose siempre...



La fecundidad es la aureola permanente de la belleza.



Mirar la terrestre grandeza que nos circunda y expresarla en cánticos que resuenen en los siglos. Aquí, en estas tierras, debe ser la norma.



Nos vamos desvaneciendo como instrumentos inservibles de nuestros cánticos. Desde el anónimo, les dejaremos una voz que pretende ascender a las ideas.



El eterno retorno! Se manifiesta en las profundas creaciones poéticas, a través de las edades. Vuelve el universo maravillosamente expresado, y es el mismo siempre, con vestiduras y máscaras, pero auténticamente idéntico en los versos, los ritmos, las imágenes, en el sentido íntimo de todo gran poema que hace el hombre. Leer un poema verdadero es desentrañar en él el eterno retorno de las verdades y bellezas del universo.



Sin embargo, todas las imágenes sólo pertenecen al séquito de la forma pura de lo poético, y ellas harán de heraldos, acompañantes, máscaras, servidoras, espejos, según los hombres, las escuelas y los tiempos...



Después de algún tiempo se descubre que en todo gran poeta existe una serie de pre-determinaciones, conjugaciones y coincidencias sobrenaturales que lo explican y se eternizan en su obra.



La fatalidad del asombro es inherente a la más alta poesía. La lírica parte del asombro existencial y se expresa en for-

mas de música y de ideas, que confinan con el asombro metafísico. El barroquismo es un asombro bastardo e intencional, frente al hecho de expresar con infinita claridad la tiniebla del ser poético, lo cual una vez logrado se convierte en el asombro verdadero.



La obra se va desenvolviendo como una organización viviente, desde su tránsito de las nebulosas primarias a las formas que probablemente serán definitivas. Entre los procesos de la obra, uno va asistiendo a la polémica de los contornos circundantes, que son olvidos, estimaciones pueriles, desencuentros. Lo fundamental es que uno comprueba que no es comprendido y que el universo de las valoraciones estéticas, mientras la obra se hace, es una mezcla de juicios de gusto sumamente inclasificables. Kant invocó los juicios sintéticos a priori para el discernimiento de gusto, en donde la subjetividad buscaba conciliarse con la necesidad, la universalidad y el desinterés. Pero es indudable que los juicios de ese orden participan de un ámbito de generalización muy amplia y son válidos dentro de las abstracciones que provienen de la lógica, en su afán de fecundar el huevo maravilloso de lo bello. Más que juicios sintéticos a priori, si he de ser franco, lo que circunda el crecimiento de una obra poética valiosa en marcha, son los silencios, las incomprensiones, los rencores, los hábitos muertos...



Oculto, embozado en una nube; así Homero veía al Dios. De igual suerte, en el poema, su Dios, su esencia lírica profunda, usa el embozado de la emoción, de la anécdota, de la imagen, para presentarse ante los hombres.



Toda poesía muestra alguna verdad eterna sostenida por la incertidumbre de las mentiras sensibles.



Toda la arquitectura de nuestras doctrinas estéticas reposa sobre la transparencia de la sostenida mirada de alguna mujer hermosa que nos amó.



La eternidad se constituye en el interior del poema como una fortaleza inexpugnable.



Cuando se experimenta la desilusión de no asistir a un apogeo de la inteligencia y a una actividad de las grandes ideas en la América del Sur, termina uno por representarse al continente como a un conjunto de vísceras constituyendo un cuerpo que terminará por ser gobernado por una razón y una voluntad extranjeras. La historia cercana se asegurará de que éstas últimas se hagan patentes; por ahora no sabemos bien quienes son... ¿Es seguro esto último?



Cuando el poeta se hace dueño de su original expresión, los ritmos y las consonantes y las imágenes, se revelan trayendo espontáneos dones de carácter lógico.



Si el ejemplo de los grandes poetas tienen valor definitivo en la creación es porque la madurez de la naturaleza poética ha llegado a su plenitud.



La proximidad de la poesía con el cálculo matemático se obtiene a través de la complicidad de lo inefable.



Un poema perfecto es un universo potencial de ídolos.



El poeta, ante los enigmas de la belleza creada, sufre en algo el estremecimiento de la divinidad al emanciparse súbitamente del fondo de la materia corpórea.



Lo extraño en la poesía española es que, habiendo alcanzado en el siglo XV con las *Coplas* de Jorge Manrique, el más delicado ejemplo de poesía de ideas, no haya proseguido por ese camino hasta producir obras en los tiempos modernos capaces de superar a las obras líricas de los otros países. Fray Luis de León es cierto que corona religiosamente la grandeza de Manrique, y los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa enlazan los sentimientos raciales hispánicos con las perfecciones cristianas y los refinamientos platónicos. Pero después, a pesar de Quevedo, la gran poesía de las ideas eternas, no se prosigue en la lírica castellana, la cual se entrega a la sabiduría constructiva, y al goce de las formas verbales y al perfeccionamiento de lo popular. Fragmentos del teatro de Calderón, impregnados también de religiosidad, constituyen índices eminentes que debieron ser seguidos, sustituyendo el imán de la fe y de la creencia por el heroísmo de lo problemático. Si nos detenemos en los tiempos actuales, en ese orden poético sólo se eleva la obra de Antonio Machado, como capaz de perdurabilidad.



Las *Coplas* de Jorge Manrique podrían denominarse así: "La Elegía del Tiempo". Sus fragmentos centrales se distribuirían perfectamente encabezando los capítulos de Bergson y Heidegger. Este último, si conociera a Manrique, podrían escribir sobre él algo superior a lo que le dedicó a Hölderlin.



La identidad del espíritu poético permanece en el secreto de la alteridad de las formas creadas, las cuales no son ya de uno sino del tiempo y la muerte.



Lo realmente milagroso, es poseer el don certero de excluir y rechazar, en medio del esplendor de la fecundidad posible.



Un hombre deslumbrado que realiza actos perfectos...



Poesías quedarán de ti en la memoria de los hombres; no lo podrás evitar, como tampoco evitarás que te vayas ahogando en el anonimato de las creaciones humanas, después de haberte extinguido en el de la materia que te forma.



La poesía es una llama que de tiempo en tiempo se enciende, sin saber por qué ni por quién, en el porche del cuerpo fatalmente corruptible.



La poesía trae siempre la palabra verdadera con que se da fin a la reyerta de las sombras.



El cielo es la última tierra arable que nos quedará.



La conciencia empírica del acto poético no es una conciencia explícita de la ley ontológica que la fecunda y dirige.



Cada una de las liras de Fray Luis de León es un candelabro de cinco brazos, dos largos y tres breves, de metal renacentista y cristiano, que nos alumbra a través de tres siglos.



Juan del Encina. Un brote del Renacimiento español, una confluencia de universalidad, humanismo, gracia y encanto vernáculo, sabiduría e ingenuidad, reuniendo música, dicción y poesía: eso brilla en los bordes de la tarde fugaz.



Camino y veo mi sombra proyectarse en la tierra y en las paredes. De tanto en tanto miro a los hombres que pasan a mi lado. Parecen mis innumerables sombras corporizadas.



Aspiraba a ser un hombre. Pero no podía romper los vínculos históricos, las cadenas circunstanciales. Era un hombre de acción; hablaba, hacía política, se hundía en las muchedumbres, las movía y agitaba como si fuesen las aguas de un río... Y nada más. Su pensamiento se extinguió al fin, en la acción, como la luz de un faro en las incontables olas del mar... No salvó a ningún náufrago; naufragó él en la nada que lo rodeaba.



Muchas veces, en la lectura de unos versos perfectos u oscuros, de pronto la esencia de lo poético se nos ha aparecido como una inmortalidad abreviada.



Hay que empezar por reconocer la imperfección natural de las formas poéticas, consistente en la inevitable utilización de ese mito deforme que es la palabra.



¿Podrá la poesía libertarnos del estado de indignidad en que nos tiene sumergidos la naturaleza al concebirnos así como somos, por intermedio de estos y aquellos elementos físicos,

y al concedernos como un regalo estos monstruosos y ridículos órganos que se acondicionan apretándose en nuestro cuerpo?



Poesía también es la falsificación mágica, libremente fomentada por la Inteligencia, de las grises leyes naturales.



Nuestros órganos son monstruosos y ridículos. No hay ninguno que al ser considerado aparte o en conjunto, manifieste líneas de belleza. El verlos nos causa verdadera repugnancia. No hay poesía compatible con la presencia mental o real de nuestras vísceras.



¿Cómo es posible que la Naturaleza haya permitido constituir ideales estéticos de la figura humana, los vivientes Apolos y las Venus, así como los ejemplares espléndidos que nuestros ojos ven en las calles, utilizando para ello monstruosidades orgánicas, comprimidas en nuestro centro como los granos de una granada y regidas por las grises leyes naturales, enemigas de toda poesía?



La conciencia prematura del fracaso es el motivo que explica el por qué muchos se entregan de lleno a la acción y a la política. La máscara que se colocan es el amor a los demás.



En el ahondamiento de las miradas ajenas he logrado percibir la incompreensión, la indiferencia, el alejamiento de la poesía.



No hemos hallado nuestras fórmulas artísticas, ni pensantes. Nos caracterizamos por una desorganización orgullosa y no coincidimos en ningún problema profundo. Por eso es legítima una actitud de extrema admiración por el pensamiento

puro, por los principios básicos de la razón y del orden en filosofía y en arte. La poesía americana debe desconfiar de las inmediatas riquezas que le ofrecen las tierras del continente, para expresarlas después de reducirlas a símbolos en formas esenciales, mitos e ideas. Con la naturaleza sola no se construye nada.



La muchedumbre de un estadium, bajo el sol magnífico, me ha hecho pensar en un estanque cubierto de plantas acuáticas o en una colmena caída en el agua y que se vá ahogando poco a poco. También pienso en tierra recién removida, una tierra carnal, que es absorbida por una inundación del tiempo.



El lenguaje es como una etapa del proceso cósmico que reina en la naturaleza y contra el cual el hombre ha empeñado una triple lucha racional, ética y estética. Seguramente, ya las sensaciones primarias son lenguaje, y las mismas manchas solares expresan algo por medio de sus signos diversos. Nuestras palabras reproducen en nosotros mismos ese conflicto agonal, ese pugilismo trascendente contra el espíritu que todo lo desborda y sobrepasa. En la estructura del poema, antes y después de escrito, hay una bella hazaña gladiatoria entre el espíritu y las ideas de un lado, contra el lenguaje y la naturaleza.



Nosotros formamos parte de un todo en donde la Vida se manifiesta en una ascendente serie de infinitas creaciones. Hay otra vida superior a la que conocemos; hay seres mejores, más fuertes, más bellos, más geniales que nosotros. Nuestra organización se inició antes del planeta que habitamos y no se cierra en él.

Es como un colmenar gigante o un hormiguero muy grande. Nada más. Pero existen otras organizaciones de ciclos vitales dispersas en el bosque de los planetas. Digo bosque, porque fué mientras me paseaba en las márgenes de un río de mi país, cuando comprendí clarísimo esto que escribo. Bajo los

árboles naturales caminé largas horas. Me detuve unas veces ante algún hormiguero salvaje. Vivían las hormigas, felices, ignorándose. Yo les deshice la casa con el pie. Así vivimos nosotros, con nuestra orgullosa historia y nuestro hoy y nuestro mañana, profundamente cómicos ante la inabarcable creación de la vida de que formamos parte. Un día, un ser cualquiera de otros mundos superiores, mientras pasea por el *bosque*, nos dará un golpe con el pie o con la mano y nos destruirá para reírse, curiosear o estudiarnos. *Vivimos porque aún no nos han descubierto.*



La poesía impone siempre un realismo ontológico; sería infinitamente absurdo pensar que la belleza de los poemas no tuviera su correspondiente apoyo en la forma de los seres, las cosas o sus imágenes.



El difícil pensar en una reanudación como la que existía antes, con la cultura occidental de Europa, después de la guerra; en estos cinco años hemos vivido también siglos, porque la distancia nos ha permitido conservar intacta nuestra conciencia. Y esta nos empieza a revelar que lo europeo tiende a convertirse para nosotros en un monstruoso sistema de ideas muertas.



Las leyes que rigieron el desenvolvimiento de la poesía de los clásicos, siguen intactas y ocultas en las expresiones más revolucionarias de la auténtica modernidad. El misterio es dar con ellas.



En la América del Sur, en ciertos países, ahora. Tras la búsqueda de la perfección poética, se esconde la cobardía del espíritu.



Los entes ideales son susceptibles de negación. Se puede negar la justicia, la verdad, el derecho, la moral, lo divino. El

razonamiento y la experiencia, separadamente o mancomunados, pueden tejer mil hilos de negaciones e inmovilizar en el no ser a los entes ideales citados. El único ente ideal que no puede ser negado es la belleza. En particular, la belleza de la poesía, o la poesía, lleva implícita en sí la afirmación de su existencia más allá de la piedra y el recuerdo, lo mismo que la certeza de su idealidad inmanente.



Ocorre con algunos poetas mayores que, cuando llegan a la madurez, de la misma suerte que se les puede percibir en las arterias de las sienes las pulsaciones crepusculares de la sangre, se puede también vislumbrar en la madurez del verso que escriben, la pulsación terrible del misterio de lo mortal.



Lo que fué el poema antes de ser escrito, ha muerto para siempre. Todo poema tuvo una historia que ya no existe más cuando se le termina; el comienzo del nuevo existir lo arroja plenamente en otra historia, a la luz de la permanencia y de la perfección de lo ajeno a él mismo.



Ocorre con frecuencia que me pregunto: ¿de dónde nace en el hombre la idea de la sublimidad del cielo estrellado? ¿Cuándo y por qué se manifiesta? Acostumbramos a considerarla como un dogma caído de la meditación de los grandes santos y filósofos, que confirmamos con sacras reverencias íntimas cuando nos hallamos frente a la noche estelar. Pero, ¿antes sabíamos algo de tal sublimidad? ¿Esta es acaso la medida del genio del hombre? Los que hemos recorrido campos y océanos y por la noche hemos seguido el curso de las figuras zodiacales y la pisada de los instantes circumpolares, sin la menor idea aún de los caldeos, ni de Platón, San Agustín o Kant, experimentábamos con hondura la realidad primero, la majestad después, del cielo estrellado. ¿Por qué el día, por ejemplo, no nos impresiona igualmente? Es decir, ¿por qué la sublimidad

del cielo diurno sólo se acentúa en los arrabales de la noche, cuando se inicia o se termina el trabajo errabundo del sol? Posiblemente la realidad de la grandeza del cielo, antes de los datos astronómicos, sea comparable a la realidad del tiempo, de que hablaba San Agustín, con sus terribles aporías a la razón explicativa. No sabemos contestar por qué el cielo puro y nocturno es más sublime y real que el cielo del día claro.



A pesar de lo que dijo Kant, siguen teniendo razón Baudelaire y Poe; la vida sigue siendo algo sólo a través del ensueño y no del deber; este último al fin termina por ser una pesadilla lúcida de la voluntad. Cierro los ojos al atardecer y llega a mí el rumor del mar, el canto de un pájaro, una música lejana. Todos ellos son más reales, oh ensueños, en mi alma, en las cosas, que el imperativo categórico...



Es indudable que la más valiosa poesía exige en el creador la posesión de lo que se ha llamado el genio del idioma. La intuición verbal, el señorío despótico de los vocablos, la posesión de la desnudez y la suntuosidad, tanto como la exactitud matemática de los resortes idiomáticos, son absolutamente necesarios.

Todo ello conduciéndose a través de una coincidencia íntima con la personalidad íntima del autor. La oda o el himno, el poema de ideas, formas nobilísimas, exigen más que otras expresiones, la coincidencia de un lenguaje perfectamente ajustado con el pensamiento puro. Pero el idioma, en lo que se relaciona con nuestra poesía, debe diferir de lo que nos vino de las herencias hispánicas. Existe un idioma en hispanoamérica, sumamente rico, musical, metálico, vibrante, enaltecido por el contacto con numerosas lenguas modernas, fecundado por el comercio de los espíritus y los problemas propios que nos preocupan. Un castellano abierto a la universalidad. Esas formas delicadísimas, bien merecen el ejercicio devoto y respetuoso, casi sacro, por parte de los poetas, los cuales deberán des-

filas por las sobrias galerías que conducen a la arquitectónica intimidad del moderno genio del idioma.



Alguien afirmó que en la antigüedad lo útil ha sido la armadura de lo bello. No es cierto. Lo útil ha sido un concepto irreconciliable siempre con lo estético. Es como su negación: así la sombra con respecto a la luz y el error con respecto a la verdad. Lo útil es aquello que debe perecer para que lo bello se manifieste en su esplendor; la utilidad pura, de existir, es fundamentalmente antiestética. En la antigüedad, lo útil tuvo que aparecer siempre como la negación de lo bello; éste, en caso de concederle zonas a lo útil, lo hacía a expensas de su esencial existir.



El cielo del día claro, el mediodía, es el Theos de los metafísicos; el cielo nocturno, con todos los astros, es el Theos de los Santos, rodeado, poblado de almas.



El agua transparente de los poemas denuncia en sus cristales movedizos y en su melodía estructural, la existencia de los remotos témpanos de las cumbres nevadas de las ideas, de donde viene descendiendo el poema desde hace minutos o siglos.



Toda metáfora es una hipótesis frustrada de la inteligencia pura.



Lo esencial de los grandes poemas no asciende del subconciente, sino que desborda de las ideas y luego desciende, como la luz de los astros, al vaso que lo ha de guardar transitoriamente.



Los más grandes poetas, si bien se valen de los lujos sensibles y verbales del universo para sus creaciones, no piensan en realidad en ellos, no se quedan en ellos. Como hizo Ulises, se libertan de la tiranía o los halagos de esas islas, reconociéndoles valor como experiencias interpretables, para ir en seguida a la roca altiva de las Ideas.



La naturaleza humana, al igual que el universo físico, es siempre idéntica en el fondo; de igual suerte los productos de la experiencia poética deben dirigirse a la identidad de todos los seres. La poesía debe, pues, dirigirse a la universalidad, a través de los medios verbales y de las ideas.



Los poetas son los únicos que saben de la poesía y de la muerte, pero no alcanzan jamás a comprenderlas, ni explicarlas.



La belleza, en las creaciones de la lírica contemporánea, se revela como el más difícil esfuerzo humano hacia la poetización de lo genuinamente valioso (el axios) del espíritu.



En el origen de toda perfección poética existe un sutilísimo complejo de inferioridad que fué necesario vencer.



Las palabras gobiernan nuestro pensamiento. Las palabras tienen su precio; éste es elevadísimo. Nada menos que la realidad que le otorgamos al sentido que enuncian las mismas palabras. Espacio, Vida, Muerte. Todas las palabras exigen, como precio, que nuestro pensamiento crea hasta capitular en lo que ellas enuncian que es un significado profundo.



No es desatinado considerar lo poético, como una dialéctica emocional y verbal de las metáforas, que conduce a la intuición intelectual y estética de las ideas.



Hace tiempo que para mí los poemas, conservándose inescindibles de los hechos reales del mundo, son sólo bellos mantales de intuiciones eidéticas.



Así como la verdad tiene un pacto firmado con el error, la poesía tiene un compromiso inexcusable con la muerte.



Los aislamientos fecundos, como las altísimas murallas coronadas de fechas, torreones, trampas y abismos, atraen inevitablemente a las aves que cruzan por los desiertos, esquivando las tempestades.



Existe una percepción rapidísima, muchas veces instantánea, de las ideas en el poema y en los discursos, muy semejante a la percepción de las sílabas, y las palabras, en el acto sensible, cuando se lee. Así como el lector no necesita leer todas las palabras, una por una, para desentrañar su sentido, tampoco necesita la inteligencia enterarse una por una de las partes y maravillas del poema o del discurso, para comprender las ideas profundas que en ellos se expresan.



La poesía, a la que la palabra pretende asemejarse, es necesario que tenga una sustancia para manifestar su presencia en el universo, porque no se concibe que ninguna actividad, al querer algo, no posea medios ni poder para hacerlo. Esa materia es connatural con las altas ideas, las cuales constituyen algo así como el abstracto con el cual la poesía se patentiza en sus obras, y plasma y modela todas las formas líricas, desde las

que se hacen accesibles sólo como musicalidad hasta las que son color, metáfora, paisaje, anotación ontológica, anécdota...



El sujeto, en tanto que es contemplativo, permanece un tiempo sobre el valor estético y luego desaparece sin dejar huellas.

El sujeto, en tanto que es creador, perdura algún tiempo sobre el valor estético y luego desaparece, pero antes de ello imprime un nuevo valor en el universo. Así se realizan las trasmutaciones de valores estéticos más o menos perdurables, que condicionan la historia de las artes.



Las normas particulares del conocimiento estético, a base de intuiciones puras, no podrán ser investigadas por la lógica ni por la ciencia, ni podrán ser objeto de discusiones. El valor estético resplandecerá en la obra o no, pero jamás se dictará la ley que regirá en determinado momento. Esto es igualmente válido en la contemplación, como en la creación de la belleza. La obra de Shakespeare será considerada como una expresión genial, pero jamás reunirá la certeza matemática de que el juicio de gusto se manifieste ante *La Tempestad* o ante el *Hamlet*, de una manera prevista y enunciable. La apreciación de lo bello postula en sí mismo, como una inmanencia valiosa, el riesgo de la contingencia.



Una poesía superior no comprendida suele impresionar como un problema metafísico mal planteado.



Sobre los puentes colgantes de New York, o sobre los de San Francisco, uno llega a comprender con más exactitud el valor de la poesía de Poe y no la de Walt Whitman. Aquella ligereza, elegancia, simplicidad de las metáforas diáfanas del

hierro, parecen venir directamente de la perfección de ciertos versos eternos, y no de los rudos entusiasmos proféticos.



El arte elude complacerse en las cosas y se dirige directamente al goce inteligente de las formas.



Se acrecienta inmensamente la calidad del hombre cuando se experimenta la vivencia esencial de que la responsabilidad estética es superior a la responsabilidad moral, y a la misma responsabilidad del hombre como ser entre las demás cosas.



Existe en Inglaterra una actitud artística originalísima y sutil que se dibuja a través de numerosos escritos y personajes de distintas épocas. Desde los poetas metafísicos y los cortesanos y favoritos de la reina Isabel, hasta Eliot, Spender y Moore, de hoy, en cierto grado de matices distintos, y coexistiendo con las más opuestas virtudes de la raza, ya sean religiosas, guerreras o políticas, los artistas de todos los tiempos se caracterizan por una modalidad que trasciende de su vida y de su obra, y que se denomina *esteticismo*. No puede en verdad buscarse un significado preciso de esta denominación, ya oscurcida o clarificada, ya dignificada por el heroísmo como en Byron, o sumergida en los refinamientos más discutibles como Wilde. Basta señalar varias figuras legendarias o reales de las letras y las artes, para que el término de esteticista, resplandezca como algo inherente al escritor inglés, al crítico y al poeta. Existen épocas, coma la de Shelley y Keats, o la de los prerrafaelistas finiseculares, en que el esteticismo se acentúa y brillan figuras extraordinarias que van de los grandes políticos imperialistas hasta Oscar Wilde, en donde el esteticismo se corporiza y trasciende con todas sus penumbras y culminaciones.

En arte, y en filosofía, en cierto modo, conformándose con la profundidad secular de universidades como la de Oxford

y Cambridge, y al mismo tiempo con liviandades adorables como el tratamiento de los detalles de las esculturas griegas y medievales, Ruskin realiza también una corporización del esteticismo inglés, enlazándose con cierto puritanismo, la economía política, la pintura, la poesía y la filosofía tradicional de los ingleses.

Conviene destacar e insistir que esta designación de esteticismo ofrece un valor único, particular y excelente, tal como se me ocurre al referirlo a una constante propensión del espíritu inglés en tanto que es artista. No sé si podría reforzar mi tesis al rogar a las personas que lo confirmen en algo, recorriendo nada más que una serie de retratos de poetas ingleses, o unas láminas de figuras históricas de la época victoriana, en cualquier libro de Arte o en las galerías clásicas de Londres. La misma experiencia puede cumplirse al tratar particularmente a algún poeta inglés. Así quedaron las imágenes de los isabelinos y los románticos, con su poder fascinador inagotable en los centros europeos, y los mismos recientes poetas de las dos grandes guerras del siglo XX, muertos en Africa o en Asia. Todos oscilan entre el angelismo y el diabolismo esteticista, con lo cual se rodean de una aureola irresistible de simpatía.

En lo que concierne a Ruskin, en realidad se trataría de un esteticismo de la sabiduría, o, si se quiere, de un esteticismo humanista. ¿Cuál sería la ley secreta del esteticismo inglés, que une en la noche de su desarrollo al profesor y al libertino, al poeta y al ministro, al joven de Cambridge con el deportista de Henley, al emigrado pastor de merinos de Patagonia con el aristócrata de Regent Street, a Oscar Wilde con sus antípodas Chesterton y Shaw? Podría singularizarse como un afán de erigir en la ley del existir la *necesidad de una estilización de la belleza*, perfecta, extravagante o exquisita, aun en los mínimos detalles de una existencia consagrada a las creaciones más complicadas, a la conducta más libre, o a los más prolíficos materialismos. En la más intencional de las tragedias de Shakespeare, el mismo príncipe Hamlet es un metafísico esteticista en sus mejores instantes, pues no descuida nunca la belleza de sus dichos y actos. Cuando asistimos a los detalles, en la misma obra, del infortunio de Ofelia, —teatro, literatura y aún en las redes financieras del cinema—, vemos que

más allá de la espuma de su puro amor, un esteticismo agónicamente platónico se impone sobre los sucesos representados.

Para caracterizar nada más que algunas formas de esta delicadeza esteticista, que es como el contrapeso dionisiaco del puritanismo y del mercantilismo, y hasta del célebre y rudo egoísmo inglés, recuerdo ahora esta pequeña historia llena de ironía: Un refinado esteticista descubrió sobre un puente del Támesis, a un mendigo de antiguo origen aristocrático, que pedía limosna trajeado en forma ridícula, en donde se conjugaban su origen y su situación actual. Mezclábanse en él, ornamentos mustios con harapos y sombrero de antiguas elegancias y ceremonias, restos de casacas y raídos terciopelos. Al verlo así, el esteta, descontento por la fealdad del contraste entre la indumentaria y la profesión del pobre diablo, lo tomó bajo su cuidado y lo condujo ante un famoso sastre, y le hizo confeccionar un traje de mendigo auténtico, de acuerdo con los modelos de las pinturas de la Galería Nacional. Pagó todos los gastos y dejó de nuevo al mendigo sobre el puente de Londres. Gesto impecable. Creyó de ese modo que había restablecido, para honor de la ciudad y de la belleza, un orden artístico imprescindible. También llegó a pasar por allí un predicador, no menos orgulloso de su misión, y al enterarse del caso, se indignó de que se hubieran cuidado tanto las formalidades externas, en detrimento de las perfecciones del alma, y decidió llevarse al mendigo a una iglesia, en donde se le enseñó las normas para conquistar las eternas felicidades después de la muerte. Una vez que terminó su cometido, volvió a conducir al mendigo a su puesto sobre las aguas del hermoso río.

He ahí otro tipo de esteticista: restablece la armonía necesaria entre lo espiritual y la misión que se nos tiene asignada de sufrir en la tierra, otorgándole primacía a lo de los cielos. El comentarista que me transmite la historia, se pregunta qué hubiera hecho John Ruskin en el caso. Se decide por algo muy sencillo; no le hubiera dejado su capa, al mendicante, como el Santo de la historia dorada para salvarlo del frío por mucho tiempo, ni le habría llevado al sastre como el gentil hombre esteta, ni a la iglesia como el formalista predicador. Sencillamente, lo habría conducido a un restaurant para alimentarlo y compartir con él la militancia difícil del pan y el vino. ¿Y después?

Este es el más grave problema del siglo XX. Pero, entre tanto, al alimentar al mendigo, cumplía tanto con un impulso de piedad, como con las exigencias de un principio vital, que impulsa secretamente todo lo estético. Esto era lo urgente y primario: el restablecimiento del orden estético, al acompañar e intensificar las energías cósmicas y vitales del cuerpo humano. Posteriormente, vendrían las consideraciones sociológicas, que Ruskin desarrolló en la segunda etapa de su vida, preocupado por el bienestar social, la economía política, la justicia y el bien en el seno de la época industrial y maquinista, en cuya atmósfera desarrolló sus últimas teorías rebosantes de humanidad trascendente. En nombre así de un neo-humanismo estético, que se funda en la conservación sacra de lo vital, como expresión de la bondad y de la belleza dentro del plan de lo natural, el mendigo permanecía en su puesto, integrando en alguna forma el orden artístico y moral de lo creado, con las posibilidades de contribuir más tarde a instaurar la justicia futura entre los componentes de lo social. Pero también el Ruskin de la juventud podría invocar la necesidad estética del mendigo, quien contribuiría al imperecedero destino de la gran ciudad del Támesis, entrando en su plan misterioso de belleza constitutiva, como lo hace una gárgola o un diablejo en una catedral gótica, un águila petrificada sobre un peñasco, el buho en el casco que corona la testa de Minerva, o la negra crin del centauro emergiendo de una metopa del Parthenon. ¿Quién conoce el secreto de la ley que rige todos esos compromisos estéticos que participan a la vez de la vida y de la muerte, de la fugacidad y de lo eterno?

Ruskin murió en el 1900, después de una prolongada existencia. En los aledaños de Conniston Lacke, su fisonomía física imponía el respeto más grande a los jóvenes universitarios que le habían seguido en las cátedras de Oxford. Su rostro níveo y patriarcal aparecía en la vejez, culminando más de un centenar de obras, ensayos y poemas, con un prestigio y un simbolismo esclarecedor, semejante a la cabeza de Walt Whitman, de Tolstoy o de Rodín. No sé qué misteriosa mano de la naturaleza modeló con furia, arcilla, nieve y espíritu, esas cuatro fisonomías que cierran el túmulo gigante del siglo XIX, proyectándolas sobre los actuales tumultuosos días.

¿Su vida? Estudio, poesía, viajes, conferencias, consagración total al idealismo artístico, propulsando movimientos pictóricos revolucionarios, revelando para siempre a pintores como Turner, restableciendo el culto por el arte antiguo y medieval, describiendo las catedrales y monumentos tanto de Italia y de Florencia, como de Inglaterra. Eso es un período. Después, consagrándose a los estudios sociales y políticos en gran estilo. Pocas vidas más poderosas, ricas, múltiples, ecuménicas, fluctuantes, despojadas de normas cerradas y fanatismos. Su influencia fué enorme en Europa hasta el siglo actual. Principalmente su obra *Los Pintores Modernos*, en donde Turner encuentra su defensor y exaltador, y que abre el laberinto de las renovaciones pictóricas en Francia y Europa, que van a desembocar en el impresionismo y escuelas posteriores. Pero habiendo sido el exaltador y posteriormente el profeta de los artistas más puros, gozó al mismo tiempo de la popularidad entre estudiantes, gremios y obreros, por su humanitarismo ideológico y por la rehabilitación que hizo de los oficios manuales, de los artificios de los alfareros humildes, de los detalles y maestrías propios de los tallistas de la piedra y forjadores del hierro y otros metales; colocando a los artesanos en el plano de lo más noble del arte, a ejemplo de lo que ocurría en las comunidades medievales. De ahí pasó a restaurar el rango y el mérito del arte popular y doméstico, demostrando que la grandeza artística e industrial de Inglaterra y de Europa, necesitaba de los pequeños milagros de los hombres comunes tanto como de la imaginación de los mayores artistas.

La obra dejada por Ruskin es demasiado vasta, y su pensamiento careció de sistematización, disciplina y profundidad filosófica, como para perdurar intacto entre los sistemas de la Estética. Más bien, desaparecida su influencia personal y transformadas las culturas por los graves sacudimientos del siglo actual, Ruskin subsiste sólo como autor de consulta y fragmentario. El olvido ha penetrado muchísimo en su renombre; ya casi no se lee, ni se le cita, ni se vuelven a editar sus obras en inglés o traducidas. Esto es una dura verdad. Lo confirmé en Londres y París. Solamente en Oxford resplandece aún su lámpara, pero sin conmover ni exaltar. ¿Qué ha ocurrido? Muchos de los problemas por los cuales luchó, en su mayoría, triunfaron. Turner se impuso y es uno de los maestros más

grandes del siglo XIX; el idealismo artístico y la libertad creadora de los estetas se afianzaron, el vitalismo y el humanismo, a través de Guyan y de Bergson, irradian sólidamente en escuelas y sistemas y obras.

La rehabilitación de los pintores anteriores a Rafael es evidente, lo medieval, en su grandiosidad y su detalle, se impone por virtud de interpretaciones geniales que completan la fineza de los descubrimientos de Ruskin. Las instituciones artísticas de Croce y de Bergson, van más allá del atisbo intuitivo primitivo e ingenuo del tratadista de "Las Siete Lámparas de la Arquitectura". Al principio del siglo, la personalidad de Ruskin había contribuido a transformar los gustos artísticos de su país, después de más de treinta años de magisterio y de entusiasmo; el profetismo de su gesto se cumplió rápidamente, pero la posteridad pagó ese acto con la indiferencia y el olvido.

Las primeras generaciones de 1900 se nutrieron ampliamente, en lo que se refiere a los desarrollos estéticos, en los libros de Ruskin. *Las Piedras de Venecia*, *Las Mañanas de Florencia*, *La Corona del Olivo Silvestre*, *Los Pintores Modernos*, *Las Lecciones de Arquitectura y Pintura*, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* y tantas más, eran obras que los artistas y estudiosos leían y comentaban hace ya unos treinta años. Hoy son casi desconocidas; sólo por resúmenes o fragmentos se habla de ellas. Más aún, en Inglaterra hasta parece índice de dudoso gusto citarlas. Es una constatación tan amarga como comprobable; la explicación parece penosa y difícil; la injusticia póstuma nace generalmente del mismo tronco del triunfo y de la consagración merecida. Un fenómeno semejante ocurre con Oscar Wilde, aunque obedece a cambios fundamentales en la sociedad y en el arte, que no lesionan ni aluden a la personalidad de Ruskin ni de Wilde. Tal vez sea necesaria mayor suma de afirmaciones y fanatismos, mayor sistema y espíritu de polémica y estrechez de ideas, para perdurar en el gusto de los hombres.

En lo que se relaciona con el problema central de la estética, la posición de Ruskin es muy difícil de concretar. Como crítico, historiador de arte, viajero y admirador de monumentos y ciudades, tanto imaginativo como analítico y constructivo, su obra es de una variedad y vastedad tan dilatadas que conspira contra toda síntesis esencial. Parecería que en la po-

lémica de metafísicos y empiristas, de objetivistas y subjetivistas, Ruskin adoptara una tercera posición: la de un místico de la simpatía por lo natural, próximo por ello a Novalis, pero nutrido de empirismo, sabiduría e inquietudes enciclopédicas.

En las historias de la Estética no puede ubicarse entre las corrientes tradicionales. Es un artista, un sentimental, un experimentador directo de todo lo que concierne a la belleza natural o creada. Adopta, lo que llamaríamos la posición naturalista ingenua, sin velos. Afirma que la belleza no tiene sus fuentes en el alma humana, sino en el reino de la naturaleza. Ahí está el receptáculo de las obras bellas, flotando en la mirada indiferente de la divinidad, que se prodiga en formas, seres, leyes, colores, líneas, montañas, sonrisas, aromas. La realización de la belleza es inseparable, por parte del artista, de la búsqueda de la verdad. La belleza objetiva, viviente, innumerable, esparcida por la divinidad en la naturaleza, no es percibida por la sensibilidad ni por las especulaciones de la razón, sino por una facultad semi racional, un modo de instinto, algo semi sensible, que Ruskin llama la *Theoría*. Para él, la obra bella exige que sea verdadera; es como un reflejo de la verdad, pero sin confundirse con ésta.

Afirma de la belleza dos modos de ser: uno universal y otro individual que se dan simultáneos en la obra de arte. En primer lugar, afirma en "Los Pintores Modernos", esa cualidad exterior de las cosas, que, trátase de una piedra, un animal, una flor o de un hombre, es siempre inmutable, y en alguna manera el resumen típico de los atributos divinos. Será esa la *belleza típica*. En segundo lugar la realización dichosa de las funciones en las cosas vivientes; más especialmente, el justo y feliz ejercicio de la vida en el hombre. A esta belleza, la llamará *belleza vital*.

Lo bello será amado por sí mismo, por intuición sutilísima, muy vecina de un instinto, no siendo necesario para ello el lazo o puente entre lo racional y lo sensible. Esa intuición percibirá en lo bello, instantáneamente, la *belleza típica*, que es la manifestación de los atributos permanentes de la divinidad en las cosas y las obras, junto con la *belleza vital*, que es el despliegue de los caracteres del tipo perfecto que se realiza más o menos en cada muestra de la individualidad: piedras, seres, hombres, obras de arte.

Más adelante, Ruskin irá hacia los detalles de reconocer grados de belleza vital, atribuyéndolos a lo genérico y lo particular. Por momentos, su doctrina se enlaza con un neoplatonismo, naturalista y divino, aparente y trascendente a la vez, desarrollado a través de ejemplos de la historia de las artes, de las obras, de los creadores, de los pueblos y las ciudades. Nadie como él ha convertido a ciertas ciudades como Venecia y Florencia, en arquetipos vivientes, organismos estéticos e históricos a la vez unificándolas más allá de los accidentes, como creaciones complejas de una divinidad ya concreta, ya anónima, que se expresó naturalmente por medio de ellas.

Ruskin, fué creando la serie de sus obras, bajo el impulso de una imaginación y un sentimiento guiados por iluminaciones consecutivas. Una libertad y una renovada devoción mística por el arte y por la naturaleza, dinamizaron las etapas de los sucesivos y copiosos libros que escribió, después de sus peregrinajes por las ciudades más bellas de Europa, de la cuales resucitó épocas fastuosas y heroicas y reveló fisonomías inéditas y sorprendentes. Alternó estas actitudes de disciplinante peregrino con los resplandores de una conciencia límpida y optimista, que se reposaba en la erudición y en la faena de las cátedras, sin herir la inicial pureza espiritual con que vino dotado al mundo. Creemos que el olvido en que parece yacer en estas épocas, deberá ser considerado como una latencia del espíritu eterno en tanto que es armonía, serenidad y transparencia realizándose debajo de tantas catástrofes y miserias. El retorno de Ruskin, con sus siete lámparas y sus consideraciones sobre la idea de la imitación, la verdad y la belleza, no tardará en producirse, a no ser que nos veamos obligados a creer en una dislocación irremisible de nuestra época frente a lo que participa a la vez del numen platónico y de la ingenuidad superior de los primitivos cristianos.

Se ha reprochado a Ruskin el carácter fluctuante y mariposeante de su pensamiento. Con ello, la ausencia de profundidad, o mejor, de rotundidad metafísica. También la ausencia de unidad conceptual y de sistematización de ideas, como si el genial escritor que había en él careciera de esa energía oculta del poseído y el fanático que sostiene, como una armazón invisible, toda doctrina artística destinada a los tiempos.

Aunque en ello haya algo de verdad, no basta para explicar el alejamiento que se le asigna a Ruskin en la época actual. Sus fragmentos, en cualquier plano de lo estético, resisten al análisis y las antítesis de estos días crueles, bárbaros y sabios. Lo que él combatió, el maquinismo, la tecnificación, la domesticación de las fuerzas y la bastardización del poder divino de la naturaleza, eso que constituye el orgullo del hombre de hoy, es lo que empaña su resplandor y lo torna incoercible y remoto.

El pensamiento focal de que la naturaleza es algo inconmensurablemente superior a todo lo que puede concebir el espíritu humano, reabre la posibilidad de Ruskin, dándole facilidades por el camino de la filosofía del arte y de la educación estética. Recientemente la intuición estética de Ruskin ha sido estudiada por Floris Delattre, en una conferencia publicada en Oxford en 1947, en función de la intuición metafísica de Bergson. He ahí una inesperada proyección de la doctrina del patriarca de Oxford. Es la obra de Delattre, la más moderna e importante que conozco sobre la intuición de Ruskin. Al Hermanarla con la intuición metafísica bergsoniana, se le abre nuevamente al esteta inglés las puertas de la actualidad filosófica y las posibilidades de lo futuro.



Las formas son los colores, los ritmos, los mitos, los movimientos, las sombras y las luces. Las formas constituyen la vestidura estética de las ideas.



La palabra, en el verso, impone la penitencia de la idea; ésta sólo se libertará cuando un alma llegue a ella y la reciba en su admiración o su locura.



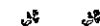
La emoción no debe ser considerada como determinación estética; es un fenómeno añadido, secundario, oscuro y paradójico que se adueña de lo bello cuando éste se enciende súbitamente en el ámbito de la inteligencia creadora o juzgadora.



Conocimiento racional y conocimiento intuitivo, son las formas clásicas que rigen el acto consciente de aprehender lo objetivo; además, existe el conocimiento estético, distinto de ambos, con su esfera analógica, imaginal, fantástica y propiamente poética.



La degradación infinita del conocimiento racional no podría concebir, en la aspiración de urdir un poema metafísico, que aspirara a renovar la hazaña poética teológica del gibelino: representaría a un tipo humano nutrido de sabiduría y de imaginación poética exacerbada, en su peregrinaje a través de la experiencia sensible, del dolor, del pensar, del universo pensado y de las intuiciones esenciales, para allí arrojar a la puerta del infierno: aquí se hallaría frente a la Nada. La Nada como Infierno absoluto.



... Un día, una vez, nos hallamos en medio de un universo que no hemos elegido. Sin quererlo, al nacer, nos hacemos dueños de una realidad que se hace conocimiento. Ese universo es todo vida. Es real, existe. Nosotros le agregamos muerte. Este agregado trastorna todo lo que nos ocurrirá en adelante. La poesía nace en el mismo instante en que arrojamos a la vida infinita del Universo, la idea de una muerte que sólo existe en nuestra condición humana transitoria.



Lo incorruptible del poema se manifiesta a través de la sustitución sucesiva de los velos corruptibles...



La naturaleza me agobió de limitaciones, pero le estoy reconocido porque no me dió ni la vanidad, ni la envidia. Ni como hombre, ni como escritor; jamás las he experimentado. Ni sé lo que son.



Poco importa ser hombre; lo que vale es ser una idea encarnada, o mismo una idea caída en el lodo corpóreo. Y eso siempre es algo más que un hombre.



La poesía es una paloma que sólo vuela en la plenitud de la razón teórica, es decir, en una atmósfera enrarecida. Fuera de allí anda, se nutre, encanta, se luce, actúa como materia... Pero no vuela libremente...



Que una sola Idea resplandezca en mí, y os devolveré el universo que habéis construido en mí, oh sentidos engañosos, máscaras adorables!



La naturaleza poética, me ha dotado de una sensibilidad finísima: un asco de una sutilidad inenarrable, que me hace alejar indeclinablemente de las instituciones o personas que quieren tomarme como medio para sus propósitos o fines, ya sean éstos groseros, individuales o políticos. Me entra una repugnancia esencial, de orden casi metafísico, que me inhibe, me aconseja, me alumbra y me impide caer en las redes que me tienden por más hábiles o fuertes que sean.



Son verdaderamente trágicos esos instantes en que uno se halla de pronto dotado de una hipersensibilidad tal que le permite conocer en nuestros semejantes lo humano, al mismo tiempo que la imbecilidad intrínseca de lo humano...



El problema de la naturaleza y caracteres de lo sublime, ha contribuido a dar argumentos en los últimos tiempos para una concepción que actualmente se halla en pleno desarrollo y polémica. Se trata de afirmar que la esfera de los valores es-

téticos es más amplia que la esfera de lo bello. En general se acentúa la tendencia a admitir que la estética no se circunscribe ya al problema estricto de la belleza, en lo que tiene ésta de universal y de particular, como se creía durante muchos períodos de predominancia del orden racionalista y clásico, sino que lo sublime, lo feo, lo grotesco, lo cómico, lo gracioso, son también elementos que deben ser considerados en la valoración estética, aunque sea conveniente distanciarlos del central problema de la naturaleza de lo bello. Lo cual significaría que la estética amplía sus dominios y que se asiste en su órbita a lo que podría llamarse, escépticamente, proliferación de los enigmas.

Lo sublime también vuelve a actualizarse en otras escuelas, merced a la consideración filosófica que promueve advenimiento del tema de los valores. Las categorías axiológicas dentro de la estética, inauguran sus perspectivas y clasificaciones bipolares, colocando en el orden más encumbrado de las escalas el valor titulado sublime, o, como quieran otros, la sublimidad.

Lo sublime, como objeto de tratamiento centrado particular, exigente, atrae, detiene, e inquieta siempre al espíritu humano. Es muy difícil no experimentar un estremecimiento de perplejidad y de extrañeza al enfrentarse uno con el sentido posible de lo sublime. En lo histórico, cuando se averiguan detalles sobre su vigencia en los dominios de la estética filosófica, se encuentran siempre algunos momentos fundamentales dilucidación de la sublimidad. El primero de ellos fué cuando se conoció la obra de Longino, el *Tratado de lo Sublime*, en la antigüedad. Longino, discípulo de Ammonio Saccas, amigo de Porfirio y de Plotino, ha visto disputada su paternidad del ilustre tratado, por parte de los investigadores de los últimos siglos, que lo asignan a filósofos anteriores o que creen que perteneció a Dionisio de Halicarnaso. Pero esta cuestión parece quedar estática al fin con el asentimiento de la tradición, que en un beneplácito de orden pragmático se decide por Longino ¿Qué más da? El problema no interesa ahora, lo importante es que ya los críticos y retóricos antiguos señalaron por intermedio de Longino, las características y la importancia de lo sublime. Otro momento fundamental en la consideración de lo sublime lo constituye la analítica rigurosa y especial que le

otorgó Kant. En *Lo Bello y lo Sublime* primero y en *Crítica del juicio*, Kant consideró en modo eminente todo lo concerniente a lo sublime, estableciendo en su análisis, los caracteres y las clasificaciones que han obligado a los críticos y estetas a tener siempre en consulta las obras del filósofo prusiano. Es una reverencia unánime de la posteridad al verse obligada siempre a citar lo dicho por Kant cuando se trata de lo sublime. Más adelante, el poeta Schiller desarrolló la tesis de Kant en gran parte de sus cursos de Jena y la completó con otras consideraciones originales. Después, todas las estéticas han frecuentado el problema de lo sublime, ya sea considerándolo como un grado superior de la belleza o como una categoría estética diferenciable, con vinculaciones en los círculos de lo moral, lo religioso, lo intelectual. Por último, la doctrina de los valores proyecta nueva visión sobre la sublimidad al colocarla en el polo más encumbrado de las tablas de la estimativa.

Indudablemente que el asunto es de aquellos que contribuyen a arrojar las cuestiones estéticas dentro de la esfera de la Metafísica y que todas las consideraciones de orden experimental, psicológico o científico, que pudieran interferir en su fenomenología, naufragan ante lo sublime considerado como experiencia fundamental del espíritu humano. Tentaciones e incitaciones se vislumbran para encarar la publicación de una *Metafísica de lo Sublime*, que todavía no se ha escrito y que exigiría una genialidad que uniera el rigor de Kant con la potencialidad expresiva de un Max Scheler.

Paréceme que la delimitación del sentido estricto de lo sublime es necesaria antes de todas las consideraciones posibles. ¿Qué es lo sublime?

Ante la gravedad de la pregunta, la rigurosa obra de Lalande responde con numerosos sentidos y aclaraciones. Vemos allí que, obedeciendo a una interpretación francesa de los siglos XVII y XVIII, lo sublime es sinónimo de algo elevado, superior, avicinado con los aires. Nada más; nada menos. El mismo Leibnitz lo acepta así en esta frase "Veo bien que lo que proporcionáis pertenece a una lógica más sublime", que quiere indicar que se trata de una lógica superior. Sublimidad coincidía con elevación: una belleza noble, elevada, superior. La obra de Lalande dice muy bien que en nuestros días las

definiciones propuestas, más bien son teorías que interpretaciones del sentido de la palabra.

Jouffroy, en una clase sobre lo sublime, dejó estas especificaciones que hace conocer León Robin. "La idea fundamental de lo sublime es la lucha; es la idea de la fuerza libre e inteligente luchando contra los obstáculos que impiden su desarrollo". "Lo sublime, que nos recuerda la fuerza desenvolviéndose por la lucha, nos recuerda la condición humana". En la misma obra de Lalande se menciona numerosas teorías de autores modernos, para terminar con estas palabras: "La antítesis clásica de lo Bello y de lo Sublime pertenece sobre todo al dominio de las teorías filosóficas; en el lenguaje corriente, sublime es comúnmente tomado en el sentido de belleza perfecta y avasallante". Como se vé, la cuestión pretende permanecer aquí en un plano de precisión, claridad, concreción, como corresponde al propósito de los autores del Vocabulario de Filosofía. Pero al mismo tiempo uno percibe que la noción que se ha obtenido de lo sublime no se encuentra enteramente satisfecha, como si lo sublime desbordara y se libertara de los límites de las armaduras lógicas que se afanan por definirlo.

Pues bien, así ha sido siempre. Lo sublime se fuga hacia lo inconmensurable del pensamiento: su refugio último sería la especulación metafísica o el éxtasis contemplativo del artista o el místico. Los *sublimes* que nos citan las preceptivas, los ejemplos que nos proporcionan los escritores y los artistas, las distintas determinaciones fijantes de lo sublime, se refieren a algo provisional, incompleto, temporal y discutible, que no agotan la apetencia espiritual de infinitud que acompaña al planteamiento de la sublimidad. Lo que llama la atención cuando se trata de analizar sinceramente el contenido de los términos de la filosofía y de la estética, es el escaso progreso que uno realiza en sí mismo en el orden de las aclaraciones y profundizaciones. Encuéntrase en ellos, al poco de cavilar, como perdido entre las olas de arena, o en la peligrosidad de oír el agrio coro de las aporías que cabalgan en los vientos. Dijérase que esos términos rehuyen ceñirse la claridad y la distinción de Descartes. Sin entrar en las precisiones valiosísimas de Longino y de Kant y de Schiller y de los filósofos modernos que exponen en Lalande, la consideración de lo sublime a base de razonamientos y sondeos en las experiencias propias, revela muy

poco. La red vuelve casi vacía a pesar de las promesas de las olas. Ante todo, parece que lo que hay que señalar de inmediato es la *vocación* de lo sublime. La vocación, la capacidad, la aptitud, la militancia preestablecida del acto o del pensamiento sublime. No todos los humanos son capaces de lo sublime. Diríase, en términos de Nietzsche: "No todos son dignos de lo sublime".

Se tendría entonces que admitir la excepcionalidad de lo sublime. Estaría también relacionado este acto con las épocas y los ambientes. Lo sublime además se vincula en algún modo con lo trágico y con lo épico que siempre serán sus arrabales; de allí, salen caminos que van a fosos, o muros o puentes.

Propicias serían también las épocas bárbaras y las situaciones heroicas. En todo caso, allí donde en la obra artística asome lo sublime, anda próxima la garra del genio creador. Lo sublime es como resplandor de la genialidad en el hombre o en el anonimato del cosmos. Las experiencias de las otras categorías estéticas o morales son en cierto modo accesibles a todos los humanos. Lo gracioso, lo lindo, lo bello, lo agradable están presentes en casi todas las naturalezas de las criaturas. Son ornamentos estéticos felices y generalizables: tienen su vecindad elástica con lo exquisito, lo refinado, lo mediocre. El límite más o menos rígido es su canon preestablecido. Pero lo sublime es excepcional; visitará a los mortales geniales: profetas, poetas, guerreros, filósofos, santos.

En caso de que descendiéramos del acantilado de una sublimidad jerárquica de ese estilo, y admitiéramos en todas las criaturas el estremecimiento de lo sublime, tendríamos que reconocer que siempre debe gozar también de una *excepcionalidad* bien reconocida. Supongamos a lo sublime adscripto a la común miserable condición humana, como lo bello, lo cómico, lo agradable. Aun así, se tendría que exigir en lo sublime una excepcionalidad en sus visitas o presencias, una imprevisibilidad, vale decir: podemos experimentar sensaciones agradables o de belleza, de comicidad, todos los días y en los más diversos e inesperados ambientes. Es perfectamente admisible: lo bello está frente a nuestros ojos, puede estarlo en cualquier instante. O muchas veces en nuestra existencia: lo feo, lo grotesco, lo cómico también como su contrasombra o contrasentido. Pero lo sublime, no. Los momentos sublimes se sumarán a lo largo de

una vida como culminaciones excepcionales, como liberaciones o gratuidades, generosidades de los dioses y de las cosas. No habría posibilidad de soportar la frecuencia de lo sublime; nuestra alma nivelaría las impresiones recibidas, nuestro pobre existir se agotaría en sus energías más profundas o las experiencias de sublimidad se borrarían como los vientos en los pinares y los médanos. De ahí, pues, que lo sublime, exige el signo aristocrático y jerárquico de la excepcionalidad aún cuando lo consideremos como participando de las felicidades comunes de que dispone el grisáceo barro natural. Esta excepcionalidad es imprescindible para comprender lo sublime. De tal modo que si consideramos una existencia fecunda en experiencias estéticas o morales, hasta hacerse éstas innumerables por riqueza de alma o por oportunidades externas, esa opulencia contrastaría con las instancias sublimes, que se reducirían dentro de un número limitado para toda una vida y que se harían más excepcionales y raras en la medida que el espíritu que las experimenta se volviese más exigente, puro o perfecto.

Pero ¿qué es lo sublime? ¿Qué signo diferencial tiene la sublimidad para considerarse emancipada del Bien, de lo Bello y de la Verdad? Esto es un problema difícilísimo. Parecería, al primer instante, que lo sublime radicara en el acercamiento mayor que el alma pudiera realizar en los recintos del Bien, de la Belleza y de la Verdad. Sería ésta, me parece, una concepción equilibrada, legítima y austera de lo sublime. Pero, hay otros signos más, que destacaron Longino y Kant.

En los primeros siglos de la era cristiana Longino, preocupado en gran parte por los problemas literarios y los de la oratoria, proclamó la primacía de la grandeza del alma, sobre la norma escrita, o, como interpretan muchos, la superioridad de los contenidos frente a la hegemonía de las formas. En controversia con las retóricas de su época, sostiene la virtud de la espontaneidad, con los defectos y las irregularidades, siempre que fuese guiado el autor por un elevadísimo móvil. La excelencia literaria es defendida por Longino comparándola "con el correr de las aguas y el crecer de los árboles". Debe aceptarse la inspiración interior, la espontaneidad, la originalidad, el libre impulso imaginativo en asociación con las bellas palabras. Longino entonces se expresa en términos algo parecidos a los de los románticos del siglo XIX en sus manifiestos y actitudes frente

a los clasicistas. Sería un dionisiaco, diríase, en vocabulario que desde Nietzsche se usa para definir con más profundidad situaciones análogas. Hay que preferir los términos hermosos, que "nos encantan y nos llevan a lo majestuoso, lo excelente, lo digno". El poderío del estilo literario se revela como más profundo que las reglas, las técnicas y los análisis. El verdadero artista debe buscar lo ilimitado natural, inspirarse en el océano, las estrellas, las llamas arrojadas por el Etna, en cosas que están más allá de la palidez del mundo visible y que desbordan de las medidas, las proporciones y las retóricas. Esas son las exigencias de la sublimidad, según se desprende de Longino. He aquí un fragmento de su tratado. "Lo sublime no tiende a persuadir, transporta, sus efectos sobrepasan en mucho todo lo que puede producir el arte de agradar y convencer".

Las exigencias de lo sublime se reducen a cinco: la concepción de grandes cosas, la emoción profunda y vehemente, la invención, la libre disposición de las figuras, un estilo elevado y sostenido. Tales son algunas de las consideraciones de Longino, destinadas a lo literario en la oratoria. Es conocida la importancia que los últimos griegos le dieron a las grandes retóricas en el establecimiento de las normas para la estructura de los discursos; la fijeza, el orden, la disciplina que exigían a los gentiles que deseaban sobresalir en las ágoras, academias y parlamentos. En esas circunstancias, lo sublime de Longino exige el paso y el desborde de las potencias vitales y espontáneas, desmedidas y hasta desordenadas. He aquí otro fragmento: "Lo sublime de Demóstenes se manifiesta por trazos con frecuencia súbitos y rápidos; lo sublime de Cicerón por una maravillosa abundancia".

Siglos más tarde, Kant ha dejado unas determinaciones de la sublimidad que han sido y serán siempre reverenciadas. Principalmente en la crítica del juicio de gusto, al final de su teoría sobre lo bello, cuando el filósofo expone su concepción de lo sublime dinámico y de lo sublime matemático. Es indudable que, a diferencia de Longino, el autor alemán se aleja del dominio estricto del arte al considerar lo sublime y lo va a caracterizar en la sobrante naturaleza humana y en el universo al mismo tiempo.

Lo sublime, al igual que lo bello, da origen en Kant a juicios particulares pero que se atribuyen valor de universalidad,

refiriéndose ambos a un sentimiento de placer y no a un conocimiento del objeto. Pero esta similitud inicial va seguida de diferencias muy grandes. Kant establece: "Lo bello en la naturaleza concierne a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación. Lo sublime por el contrario debe ser buscado en un objeto *sin forma*, en tanto que uno se representa en ese objeto, o en su ocasión, la *ilimitación*, concibiendo en ésta la totalidad. De donde se sigue que contemplamos lo bello como la exhibición de un concepto determinado del *entendimiento*, lo sublime como exhibición de un concepto indeterminado de la razón. De un lado, la satisfacción está ligada a la representación de *calidad*, del otro a la de *cantidad*".

Esta inmensidad cuantitativa lo lleva a la célebre distinción de lo sublime matemático y de lo sublime dinámico, según que el objeto nos impresione desde el punto de vista de su grandeza, como el cielo estrellado, las montañas, los témpanos polares, o desde el punto de vista de su fuerza, potencia, poder, arrebato, como una tempestad en el océano y el desarrollo de una batalla. En estos ejemplos de sublimidad el sujeto experimenta una doble influencia, pues por el lado de su imaginación se siente dominado, empujado, casi agotada su *capacidad sensible*. Pero el *ente inteligible*, en nosotros intacto, se eleva más allá de la experiencia, por poderosa que ella sea, y se siente capaz de admirar en vez de considerarse aniquilado. Ese es el poder del hombre *Kantiano*, el cual es el único ser existente capaz de vencer su propio espanto para apreciar, gozar, juzgar el espectáculo en su potencialidad y totalidad.

En lo sublime matemático reinan los mismos dramas en el sujeto aunque se desarrollan en la serenidad, la calma helada, la impasibilidad. El sobrecogimiento es menor, ausente de peligro animal, pero el aniquilamiento de la fantasía y del placer por el agotamiento del cálculo ante la infinitud del espacio o del tiempo, no le impide al hombre elevarse sobre el universo así pensado, al considerarse poseedor de la ley moral en sí mismo y del poder de pensar que sólo a él, ya lo había notado Pascal, le pertenece en la creación. Lo sublime se aproxima aquí a lo moral, desbordando los contenidos estéticos puros, y nos lleva a intuir lo infinito a pesar de nuestras limitaciones formales. En este momento, para Kant, "lo sublime es aquello que sólo el poder pensarlo demuestra una facultad

del alma superior a toda medida de los sentidos". Se nota aquí que lo sublime radica en una evasión de las cadenas de los sentidos, pero ese libertarse de los límites sensoriales provoca dolor, de donde la otra tesis de Kant, de que "el objeto sublime es acogido con un placer que sólo merced a un dolor es posible". Lo sublime proclama la superioridad de lo racional sobre lo sensible, trayéndonos como correlato el agrado moral de la autoconciencia de ser criaturas capaces de vencer por la razón cuantitativa que nos tiende a borrar del seno del universo. La imaginación y el sentimiento vencidos por la grandeza del objeto, en su afán por ampliarse, caen sobre sí mismos, pero la razón ahora rehabilita al ser humano, y este instante es el que se llama sublime, en Kant, perteneciendo al yo, a la esfera de lo subjetivo, como una superioridad y una dignidad del hombre frente a la extensión inagotable del no-yo.

Las consideraciones de Kant sobre lo sublime están desarrolladas en torno a esas ideas básicas. El autor se puso a tono, en su entusiasmo y en su estilo, con el tema. Fué tal la importancia de su tratado que originó la admiración del poeta Schiller, quien expuso y elogió a Kant primero para después desarrollar a su vez pensamientos originales y teorías sobre lo bello y lo sublime. La posteridad ha reconocido el mérito de Kant; no hay tratadista posterior que no se dedique a citarlo, a criticarlo o a prodigarle elogios. Pero lo principal, me parece, de su teoría es que se levanta allí la problemática de lo sublime, pero desbordándose sobre los paraísos de la belleza y del arte. Con todo, a la sublimidad Kantiana habría que modelarla sobre las creaciones artísticas, retrotraerla a los fenómenos de la forma, la plástica y la poesía, para obtener su cumplimiento, exactamente, dentro de las reflexiones propias de la Estética.

De acuerdo con las doctrinas que circulan después de Kant, la característica primordial de toda sublimidad es la de suponer a la naturaleza como su centro generador o su receptáculo. Circunscribirla dentro del arte es una tarea de transposición necesaria, que puede cumplirse por medio del relámpago de las metáforas o por un esfuerzo de las abstracciones. Es así que, oyendo a Bach, o posibles espectadores de una tragedia de Esquilo, o presenciando los murales y techos de la Capilla Sixtina, es decir, situándonos en tres momentos en que

lo artístico enderezó y alcanzó agudísimas prolongaciones hacia la sublimidad, sobrepasamos lo que intrínsecamente pertenece al arte: — creación, técnicas, motivos, leyes, ritmos, formas, contenidos, para sentir en alguna forma la presencia todopoderosa de la naturaleza. Bajo forma de vivencia gigantesca, de impulso desconocido, de poderío representado, en forma de imágenes que se elevan espontáneamente o de rozamientos iluminados por el éxtasis, el latido anónimo del cosmos se denuncia en ciertas obras artísticas que contemplamos. La modalidad de lo sublime pues impone la presencia de los grandes cuadros o acontecimientos del cosmos. ¿Puede normalmente la belleza en cierto grado de superioridad en las artes, emanciparse de lo natural, o apoyarse apenas en él, o eludirlo y superarlo por imposición de las leyes del espíritu, como afirman los estéticos idealistas? Habría una belleza artística a base de simetría y abstracciones y eliminaciones posibles y extremas, pero al asociarles un grado superlativo de sublimidad artística, aludimos en forma velada o evidente al universo circundante o recordado. Las experiencias de lo sublime otras veces son como trasposiciones dentro de los sectores de las artes, de nuestras experiencias vitales en el orden natural. En el arte puro, la belleza suministra sus resplandores al espíritu, de acuerdo con ciertas leyes y proporciones y formas que las doctrinas estéticas desarrollan y que los artistas deben poseer y dominar ampliamente. Pero lo sublime se caracteriza por aniquilar el poder informador del artista, imponiéndole una fuerza o una dimensión extraña y trascendente que proviene de la tiniebla del cosmos que lo circunda o que fluye del mismo creador.

En cuanto al sentimiento o a la idea de lo sublime, notamos lo siguiente. Son experiencias de la plenitud de la persona humana. Las criaturas elementales y limitadas agotan su capacidad estética en lo gracioso, lo cómico, lo precioso. Llegarán a lo bello en sus más lúcidos instantes, pero no rozarán el ala tempestuosa de lo sublime. Así mismo, las personas que no hayan contemplado panoramas y violencias de la naturaleza, carecerán frente a las obras de arte del don sacro de experimentar de lo sublime. Lo sublime estrictamente estético hace un llamado enérgico a nuestra superioridad espiritual, siempre que se denuncie en alguna forma plástica o poética. Es posible, dentro de la sublimidad estética, salvarse de la sensación de

aniquilamiento del yo, y armonizar el despliegue grandioso de las creaciones sublimes con las leyes de lo bello. Entonces no se experimenta la angustia y el peligro señalados por Kant, sino una seguridad afirmativa del sujeto, que pasa sin percibirlo los umbrales de lo bello hacia lo sublime, conservando intactas la entereza y la clarividencia del espíritu. Es posible que arquetipos de una sublimidad de este orden sean Leonardo y Miguel Angel, durante el arte del Renacimiento.

Si, para Kant, el objeto del sentimiento sublime del yo es algo que se resiste a nuestra facultad de juzgar, llegando hasta intentar hacerse incomprensible con ella, seguramente ello se debió a la importancia que les dió el filósofo a la dinámica y la matemática formales del universo, en la génesis de la sublimidad. Pero puede experimentarse en el arte, un sublime de índole puramente estética, que armoniza nuestras impresiones y sentimientos con nuestra facultad de juzgar y que se levanta precisamente por el mutuo enriquecimiento de todas las reacciones del espíritu. La admiración, el estremecimiento, la contemplación, el éxtasis, todos estos grados de conocimiento y de sensibilidad son el resultado de armonías, sumas, síntesis, claridades y riquezas, que van a culminar en lo sublime lúcidamente experimentado. El poeta Schiller, prosiguiendo en la investigación de Kant, llegó a expresar en un pensamiento, ese trance de lo sublime estético: "Sólo cuando lo sublime se conjuga con lo bello y cuando se haya desarrollado nuestra receptividad en igual proporción, seremos perfectos ciudadanos de la naturaleza, sin ser por esto sus esclavos y sin perder nuestro derecho en el mundo inteligible".

Una vez que se ha logrado circunscribir los contornos de la sublimidad, si eso ha sido posible después de las tratativas de los filósofos, quedaría abierta la posibilidad de resolver afirmativamente el problema de la existencia de un sublime en el cual la mención, la referencia, la huella de la naturaleza desnuda exterior quedara excluida. Un sublime esencial, circunscrito dentro de las artes, sin ejemplificaciones aclaratorias ni proyecciones ocultas de lo natural. Sólo dentro de concepciones por el estilo de las de Platón y Plotino, creemos que eso es posible. Las ideas son realidades, su esplendor es lo verdadero o lo bello, su orgullo es lo sublime. El Uno del neoplatónico recoge en sí la sublimidad de lo espiritual en su dinamismo

ascendente y descendente. En ambos casos, ya sea como estática idea perfecta o como movilidad, lo sublime se manifiesta totalmente emancipado de la fuerza física de la naturaleza, con su fenomenología imponente o su grandiosidad helada en tanto que cantidad de tiempo o espacio. *En la historia del arte hay creaciones sublimes estáticas, como las miradas de las estatuas griegas y existen creaciones dinámicas como las corales de Bach y las sinfonías de Beethoven, en donde reina frente a lo eterno, como un juicio de gusto siempre renovable, la jerarquía de la sublimidad estética pura.*



El arte poético es considerado al fin como un juego de formas y elementos irreales. El juego se hace ahora con los objetos que jamás el niño pudo poseer. Es cierto que el juego del niño hace pensar; pero es por que recuerda o anuncia el juego del artista, que usa del misterio y de la muerte para sus fines. La alegría del creador en el juego de la poesía, se explica porque ha podido al fin hacer con el misterio y la muerte, algo que los humanos jamás olvidarán y que no sabiendo cómo nombrarlo lo denominarán Belleza.



Los más peligrosos, los más propensos al odio, a la ironía, a la burla de lo que haces, son aquellos refinados que no pueden respirar en una atmósfera de inteligencia pura: los ilustres esclavos de la vida afectiva.



Proponer la claridad, el límite, la vigilancia, las sustituciones en las etapas perfectibles, y al mismo tiempo, morder los frutos del mundo, afrontar las lluvias, sufrir a los aristócratas de la grosería animal.



El devenir poético de las formas siempre se mueve entre contrarios; a medida que las categorías brillan, las anécdotas palidecen.



¿De los vástagos tardíos de la razón de Sócrates o de la melancolía anónima de los indígenas, salvándose del naufragio de las catástrofes actuales, veremos algún día surgir los epígonos del pensamiento americano y de la poesía del continente?



También el conocimiento poético o es una copia o una creación. El sentido de copia varía: encontramos la copia fiel, y la reproducción brillante y servil. El conocimiento como copia o espejo, es el orgullo del conocimiento sensible y vulgar. Está dentro de todas las alegorías primitivas, inclusive también en el éxtasis de los sentidos. Pero la conciencia poética, se debe colocar en el centro del alma cognoscente, en lo que tiene de pensamiento y armonía. Más que filosófica, esta es una posición estética: un universo desarrollado por encima del objeto; constituye el ámbito de la creación definitiva.



Recuerdo las copias psicológicas y lógicas, que se refieren a reproducciones en donde interviene la conciencia. Supongamos que en el espejo hayan quedado las huellas de todas las veces que nos vimos. Estas se agruparían para formar el conocimiento de lo que fuimos. Tenemos entonces copia, reproducción y construcción. Esto último, en el sentido de que el conocimiento, con materiales del presente y el pasado, construye una imagen totalmente original.



El hecho de reconocer que en el conocimiento de la poesía interviene el sujeto en proporciones tan desusadas, encontrando apoyo en la afirmación cartesiana, llevó a la estética a la posi-

ción idealista que domina toda otra teoría o tentativa de explicación.



La simbolización es aquel procedimiento poético, construido a través del "a priori" del lenguaje. La poesía entonces borra lo dado y se representa lo que la va a sustituir de alguna manera. Dante realiza una verdadera simbolización con forma y figura, que serían una especie de esqueleto de las cosas, donde el cuerpo y los sentidos hacen brotar cualidades del Paraíso y del Infierno. Lo mismo pudo hacer la simbolización de Aristóteles en la tragedia. Afirmar la existencia de las cosas, pero no caer en la torpeza de aceptarlas sin modificarlas. Es el comienzo, entonces, de una verdadera simbolización, aunque se respete la mancha de las cosas. Si tomamos la simbolización en las estéticas idealistas, consiste en "excluir lo dado", en lugar de sustituir lo dado. Vemos en lo dado, esencias e ideas; todo a través del símbolo. Entonces la simbolización sería la sustitución de las apariencias por las ideas que se le corresponden, y aceptar estas ideas como únicas objetividades.



El hombre aquel contemplaba con frecuencia la dramaticidad de las nubes en el atardecer, con sus argumentos de colores, formas y fantasías. Cierta temor entonces se apodera de la criatura, perdida en la montaña o en el campo, ante la inminencia de la noche o la tormenta. Pero sigue analizando y ve que insensiblemente se ha realizado una transformación de aquel escenario en una firme serenidad en que el sol brilla al ocultarse entre un diáfano océano de cielos rosados. Por fin el firmamento se curva por el peso de las esferas.

De igual modo el poema ofrece al lector sus beligerancias y armonías formales y emocionales. Sus violencias y vanidades que lo alejan o acercan del alma sensible. Pero es ley que toda la riqueza de sus contenidos y adornos, se transparente al fin. El poema verdadero se resuelve como un orden matemático de alegorías, imaginaciones, pasiones, ritmos, hasta que al fin se ve que todo él se ha disuelto en elementos ideales de belleza absoluta. Y eso es lo que resta de toda la magnificencia sen-

sible de la obra poética: un inalterable brillo de ideas eternas y divinas, se revela donde antes sólo había atrayentes fugacidades y violencias.



*En el rostro del fuego,
todo lo que es corpóreo
del Tiempo se hace joya.*

En estos versos he condensado lo que llamaría la intuición temporal del fuego, que venía insinuándose en un pequeño poema titulado "*Lo que miro en la noche*". Aclararé que se trata de algo que surge de la percepción del universo; todo cuerpo que se arroja a las llamas, todo lo que arde, se convierte en *duración*. Dura más o menos un tiempo. Lo que era espacial, corpóreo, sensible al tacto y a la vista, la cera cartesiana, este cigarro que tengo entre los dedos, aquel trozo de leña que arrojé a la estufa, se encienden, brillan, duran, se extinguen por fin. Mi concepto sobre ellos se transforma: son cosas que duran más o menos. Pertenecen a un tiempo que los agota. De ahí la inmanencia de lo temporal en el fuego, de ahí que se establezca un enlace de la llama heraclitana, de la duración pura de Bergson y del ser de Heidegger, en el simple acto de analizar el fenómeno tan corriente de ver arder una hoguera. Pero si lo corpóreo se hace duración por el sólo hecho de caer en el fuego, y si la duración es propia de la subjetividad (Kant) o de la conciencia (Bergson), tienen también su verdad otros versos del mismo poema:

*Todo ser que se encienda alma se vuelve.
Del tiempo ha de ser flor, no del espacio.*

Forzando estos razonamientos basados en datos empíricos, llegaríamos a la conclusión de que el fuego reduce la materia de las cosas, a una *dimensión temporal de las mismas*.



La indemostrabilidad de los valores poéticos coincide con la noción más antigua de su inefabilidad; pero el espíritu hu-

mano, cuando experimenta la presencia de lo poético, no cree en la indemostrabilidad, como el ser que se halla en un máximo goce de la vida no experimenta la inminencia, ni siquiera la posibilidad de la muerte.



A través de la forma del verso perfecto circula y se comunica en toda su pureza el fuego de una divina inteligencia.



La Belleza es el resplandor inmanente del espíritu teórico.



El profetismo poético es un rudimento de absurda barbarie que insiste en subsistir en el verso moderno.



Poesía es un estremecimiento del ser vivido bajo forma de eternidad.



El poeta que todos esperábamos es aquel que desde antes de los siglos llevábamos muerto en el corazón.



Nada huye con más repugnancia de la tradición que la poesía iluminada por la inteligencia; cada hombre que posee el don delfico de la expresión, y que hermana conocimiento y poesía en una mónada vívida y lúcida, se expresa por medio de una obra que se levanta como un comienzo libre y absoluto.



No es de ahora. Siempre ha sido así. El hombre termina por ser el esclavo de lo que crea. Sean dioses o máquinas.



Los verdaderos dioses jamás les reprochan nada a los mortales; y menos cuando éstos se olvidan de encenderles ofrendas. Los aman, los juzgan, los odian. No es divino ministerio el formular reproches.



La Estética de Lipps, aparece como la culminación parcializada de una de las consecuencias de los cambios filosóficos que se realizaron en Alemania en la segunda mitad del Siglo XIX, al producirse la reacción contra el gran idealismo germánico, especialmente condensado en la personalidad avasallante de Hegel. La majestad de las estéticas metafísicas del idealismo alemán, todas ellas provenientes en alguna forma de Kant, se expresó por medio de tres insignes sistemas principales: el del poeta Schiller y los de Schelling y Hegel. Desde el momento en que se reacciona contra Hegel, la estética sigue las oscilaciones y pendientes de toda la filosofía europea de entonces. Se puede señalar así, me parece, la nítida divergencia de las ideas estéticas, en dos grandes trayectorias, que son también dos grandes destinos.

En primer término, se organiza una estética que se ufana en mantener estrecha relación con las artes, los artistas y los movimientos creadores y revolucionarios, según la tradición de Herder y Goethe. Se asiste a un afinamiento sublimado de lo mejor que traía en sus entrañas el idealismo, y origina la doctrina de Schopenhauer y, más adelante, la de Nietzsche. Coronando las especulaciones ardientes, originales, impregnadas de divinidad y de pasión de estos pensadores y artistas, se halla resplandeciente la doctrina y la obra de Wagner.

Creo que es difícil lograr una mayor gloria para los pensamientos impulsores de las artes, en modo particular dentro de la música, el teatro y la danza, que la que resplandece uniendo en un solo tiempo histórico la obra de esas tres geniales criaturas del siglo XIX, que sobreviven hasta nuestros días en todos los panoramas del arte. Pero frente a este esplendor con

resonancias en los ámbitos de la sociedad, los talleres, los teatros y los conciertos, se constituye en Alemania una organizada investigación de los fenómenos estéticos, bajo el prestigio de notables maestros también, pero de otro estilo, más bien pálido y disciplinado, que se declaran partidarios de la psicología, de la investigación de los hechos, del estudio de los detalles y los procesos humanos dentro de las artes. Es lo que constituiría una reacción, muy amplia es cierto, pero rigurosa, del psicologismo y el empirismo, en las proximidades de la investigación científica. Grandes especialistas emprenden el difícil, lento y minucioso trabajo de edificar una Estética que va a denominarse experimental y científica, reaccionando contra las abstracciones de los metafísicos y no dejándose atraer por las sirenas de los inseguros y maravillosos artistas. Se constituyó la escuela que tuvo sus paralelos adeptos en Francia e Inglaterra, con el desarrollo del empirismo psicológico, el evolucionismo, el positivismo y la sociología. Por este camino vamos a encontrar a Lipps, pero antes de él es necesario citar a los poderosos titanes del análisis de lo pequeño en arte, que son Vischer, Wundt, Fechner, Volkelt, Lotze, etc. Estos capitanes de aula y laboratorio son los fundadores de la estética contemporánea europea, que da predominancia a las experiencias sobre las doctrinas, a la psicología del arte sobre la estética clásica, y que prolongan sus actividades hasta los tiempos actuales, abriendo un dilatado panorama de conocimientos, teorías y escuelas, con vinculaciones en toda Europa y Estados Unidos. Esta inmensa estructura de estudiosos influye poderosamente en todos los sectores donde se dicta el saber humano, y no es improbable que en algún momento haya triunfado sobre las otras tendencias abstractas o místicas, entonando un cántico fúnebre de sacristanes a la memoria de los semidioses que ascendieron desde Plotino hasta Hegel.

Teodoro Lipps se halla en la confluencia y el vértice del movimiento psicologista, rigurosamente metódico en su formación, y el renacimiento de ciertas tendencias intuitivas, emotivas, de un misticismo reducido de cátedra o laboratorio y no de catedral gótica o ceremonial litúrgico. Publicó, además de numerosos libros de filosofía, una Estética en dos gruesos volúmenes, traducida al español en 1923, bajo el título de *Los Fundamentos de la Estética*, por Eduardo Ovejero. En lo que

se refiere a su obra en general, Lipps, es de los adeptos a la Psicología, como ciencia primaria de toda investigación filosófica, reclamando para ella la mayor atención y reconociendo, puesto que el saber subjetivo-objetivo que parte de las experiencias y vivencias internas, es el único capaz de resolver las cuestiones del arte, la religión y la filosofía. Pero Lipps no se declara adepto del psicologismo puro, sino que siempre mantiene una vinculación con la lógica, como herencia de Kant y Hegel, además de reconocer en la conciencia una ínsula irreductible de metafísica, y de aceptar la dualidad con un mundo externo. Precisamente, de este reconocimiento dualista va a partir su Estética, donde el sujeto que se enfrenta a las obras de arte, actúa como el experimentador ante lo experimentable, y se cuida de mantener su solidaridad con las particularidades internas. De ahí nace la noción de las comunicaciones afectivas, a base de intuiciones y evasiones del yo hacia ciertas formas de carácter especial, que al pasar a convivir con nosotros, son otros tantos procesos de *einführung*, que revelan el carácter estético de una considerable parte de los conocimientos nuestros.

Se tiene sobreentendido que el contenido vital y anímico del hombre es lo que establece la medida valorativa de los conocimientos: en lo bello y en la naturaleza. Las nociones de espacialidad y temporalidad, de ritmo y simetría, de agradable y de feo, necesitan de la contemplación simpática, de la comunión subjetiva-objetiva, del convivir del sujeto con los adorables entes que lo encantan, merced a las proyecciones de la vida afectiva en ellos. El relativismo de Protágoras revive con muy sutiles herramientas y ornamentos y decreta la existencia de lo estético dándose por medio de esa medida inefable que es la *Einführung*.

La Estética de Lipps desarrolla con una amplitud inmensa el estudio de los fenómenos de origen individual que ocurren frente a las obras denominadas bellas. En realidad, esta obra de tipo enciclopédico es la culminación y el recuento a la vez de todos los descubrimientos de orden psicológico que durante cerca de cien años se realizan con el advenimiento del empirismo en filosofía. Lipps recogió la herencia de los investigadores del detalle fenoménico, en Inglaterra como en Alemania, los unió a las aportaciones lógicas del germanismo, a las comunicaciones espiritualistas que exaltaban la vida sentimental,

mística e imaginativa en los románticos, en los vitalistas y en los inmanentistas, y estructuró merced a una capacidad potente de organización y síntesis, un sistema que es como una enciclopedia de conocimientos con base empírica pero con fundamentos y coronamientos espiritualistas.

La Estética creció así con la confluencia de numerosas adquisiciones, todas ellas destinadas a fundamentar el conocimiento del diminuto milagro estético en los hechos debidamente ordenados e interpretados. Por eso, su obra en algún modo presenta cierta monumentalidad arquitectónica, en donde lo espiritual y lo técnico, lo abstracto y lo ínfimo, se ajustan merced a la capacidad especial del autor. Se estilaba contraponer generalmente esta Estética, en sus proyecciones y magnitudes, a la Estética igualmente enciclopédica de Hegel. Es uso en las polémicas de este siglo, confrontar ambas obras. La obra de Lipps serviría en su tiempo, pues, para recoger todo lo que durante un siglo elaboró el conocimiento humano en los dominios de la Estética, partiendo de los hechos, tan variados en categoría y cantidad del cosmos estético, abstraídos de la comunidad con los artistas creadores, y en ella asistiríamos a algo así como al cumplimiento del propósito de las estéticas llamadas subjetivas en su afán de desalojar a las objetivas o metafísicas.

Es sabido que desde los sofistas el gran obstáculo de todo empirismo es la determinación exacta de los hechos válidos para fundamentar algo, entre la muchedumbre caótica de las experiencias sensibles. Ya se comparó a los sofistas y empiristas de todos los tiempos, con los niños que se arrojan sobre una bandada de palomas posadas en un jardín con el afán de apresar varias a la vez: el resultado es no coger ninguna o satisfacerse con algunas ligeras plumas. En la Estética de Lipps se prevee este ingenuo inconveniente y por ello se trata de fijar, aislar, determinar, caracterizar el hecho *sui generis*, único, puro, del fenómeno estético. Este afán de precisión, que es una cautela sabia pero que es un empobrecimiento a la vez, se contornea alrededor de un estado que se denominó *Einführung* de orden sentimental y vago, que tanto es una intuición como una emoción delicadísima y una actitud a la vez. De ahí que en lo céntrico de la arquitectura de Lipps, arda esa llamita errante que él trajo a la plena polémica de orden positivista y

doctrinario, para ofrecer el secreto de las actividades estéticas. *Einfühlung* es un término intraducible: Víctor Bash y Lalo en Francia y los traductores españoles, lo han hecho circular con el nombre de proyección sentimental, endopatía, introyección, etc. Volkelt lo llamaba *espiritualización*, pero ello contribuía a crear confusiones, dada la vaguedad y la prosapia racionalista del término propuesto.

Una vez alcanzada la determinación del acto simple y puro de la proyección sentimental, el autor, los autores, pues Lipps ha formado escuela en su país y en Francia, donde Lalo recogió y desarrolló su concepción en la obra "*Los Sentimientos Estéticos*" y Víctor Bash hizo otro tanto en su estudio sobre la Estética de Kant, pasan a reconocerla en las obras de arte, en los sistemas y tendencias, hasta agotar las posibilidades explicativas.

En Lipps encontramos lo siguiente: que en su propósito de describir y otorgar importancia a la *Einfühlung*, ha hecho avanzar la denominada ciencia estética en sus dominios más difíciles y oscuros, pero que en esta tarea por la cual combatió, ha puesto en evidencia algo de carácter místico, antiguo, medieval, o del tono del romanticismo alemán desde Novalis. O que, en el siglo actual, su delicadísimo descubrimiento necesite graves sondeos intuitivos y esfuerzos de raciocinio para delimitarse y salir airoso, frente a la coexistencia histórica de la intuición metafísica de Bergson o de la intuición crociana, cuando éstas se concretan en torno a la nebulosa estética.

Otro acontecimiento que puede ocurrir con la obra en general de Lipps, es que perduren de ella adquisiciones, iluminaciones, descubrimientos por los cuales no ha luchado con tanto afán. Tengo para mí que estas estéticas sistemáticas, sean metafísicas o empiristas, son más valiosas y fecundas por las consideraciones que sobre las artes hacen sus autores, al margen y a veces en contra de sus fundamentos simplistas. La lectura parcial de ellas, en el tratamiento de la teoría de la música, la poesía o la tragedia, sobrevivirán por encima de los afanosos andamiajes. Esto ocurre bien claro en las obras estéticas más opuestas del siglo: la de Hegel y la de Lipps. Es posible que haya sido una sonrisa benévola de la antigua Minerva la que determinó que de la Poética de Aristóteles sólo hayan llegado a nosotros fragmentos.

Así, en Lipps, brillan algunos capítulos, como dignos de supervivencia en la armonía viviente de los creadores, independientemente del sistema. El gran capítulo del tomo II, dedicado a la contemplación Estética. En el tomo I, los capítulos de la "Ley de Unidad en la Variedad" y de "El principio de la subordinación monárquica". En cuanto a las particularidades, me place decir que pocas veces se ha estudiado el problema del ritmo en las artes, principalmente en la poesía y la música, como se logra en la obra de Lipps.

No se trata ahora de que a esta altura del siglo se intente un descubrimiento de las ideas sobre el ritmo de este filósofo, ya que podrían haberse desvanecido o extenuado entre las catástrofes europeas; pero me interesa insistir en un autor poco conocido entre nosotros, confinado en la esfera de las leyendas de lo difícil, de lo estéril, de lo minúsculo, cuando en realidad posee cualidades altísimas de escritor, artista y crítico. Considero también que es una aventura poco feliz la de estrechar la figura de Lipps dentro del estudio de la *Einfühlung*, como ocurre con frecuencia. El caso es que Lipps ha escrito inmensamente sobre esta proyección sentimental. ¿Cómo concretarla? Sus discípulos y comentaristas han traducido a lenguaje conceptual sus nebulosidades y riquezas. En estos fragmentos de Lipps logramos ciertas precisiones convenientes.

"La proyección sentimental es la condición mediante la cual un estado de alma y los sentimientos expresivos de tal estado, percibidos por mí, pueden infundirme un cierto deleite". Más aún: "Aquella íntima colaboración, sin coacción ni esfuerzo, aquel convivir y simpatizar con el sentimiento ajeno, es, no sólo la condición, sino, a la vez, fundamento necesario del placer que ha de proporcionarnos el movimiento de expresión. Toda libre convalidación de mi propia esencia es para mí un motivo de placer. Por lo tanto, la proyección sentimental, a saber, la proyección sentimental positiva de la que hablamos aquí y que consiste precisamente en este convivir y simpatizar, es la razón de aquel placer". Y de aquí se pasa a las confirmaciones de las experiencias más heterogéneas del hombre, que comprenden las percepciones groseras, las reacciones emotivas, los juicios sobre los valores humanos, lo ético, lo estético.

La irradiación de la proyección sentimental de Lipps ha sido valiosa. En efecto, recoge uno de los más prestigiosos

fascículos del llamado egotismo germánico por parte de Santayana. No se puede negar que satisface a la modalidad romántica de interpretación del universo, y no se puede negar que los estudios de Hanslick sobre el dinamismo musical, muchas concepciones de Spengler sobre las artes y las culturas, las conocidísimas y agudas reflexiones de Woelfflin y de Worringer sobre el gótico, tan bien acogidas por los críticos y artistas de nuestro tiempo, mantienen conexiones con los descubrimientos de Lipps. Asimismo, la concepción de un yo desvinculado en gran parte de la conciencia dinámica, irradiado fuera de su fluir, hacia el mundo externo, concuerda bien con la vida psíquica descrita por James y Bergson, más adelante.

Pero el propósito de esta doctrina es el de establecer el carácter autónomo de lo estético, el *quid* del acto contemplativo o creador, la nota cualitativa diferencial entre las numerosas excepciones afectivas e intelectuales. Desde el momento en que se simpatiza se tiende a convivir, a identificarse con el objeto, a adoptar sus formas y actitudes, a transmitirle en cambio las mutaciones y alternaciones del yo. Está la simpatía grosera e impura, habitual, está la simpatía estética, desinteresada, atrayente, mágica, que convive con las columnas de un templo antiguo, los vitrales de una catedral, los movimientos de una sinfonía, el andar de una danzarina, por diversos procesos y grados de autoproyección sentimental.

Las metáforas que vivifican y dinamizan las vastas creaciones del cosmos, atribuyéndoles a las esferas, por ejemplo, como hizo Dante, una ley de amor idéntica a la que mueve a las almas, ya son antecedentes del fenómeno destacado por Lipps. Pero en forma más analítica, Mauricio de Wulf ha aplicado el método cartesiano de la claridad y de la distinción en el proceso de la proyección sentimental. Así, describen las etapas siguientes: Una emoción o una tensión se apodera de pronto del hombre frente a un objeto de arte o una forma natural. Esta emoción podría estar latente en él, o la esperaba, como quien visita el Louvre por segunda o tercera vez. O puede aparecer como algo inesperado. Entonces ocurre que el artista se entrega, se rinde a las realidades externas a él: una columna lo impulsa a ponerse de pie, la flecha de un avión en vuelo lo lleva en su movimiento, un *adagio* lo obliga a adoptar la serenidad que posee la música. Deja de ser el que era, por

un momento; en la contemplación se borra, se esfuma, para pasar a ser aquello que contempla y admira. Tal vez, en su pureza, la proyección sentimental no sea más que eso. Si no lo percibíamos es que, por encima de ese puente de impresiones, se han construido los universos de las artes y entonces lo frágil fundamental se torna inaprehensible. Insensiblemente pasamos a un grado más: Yo me siento inclinado a cambiar a los objetos lo propio de mi espíritu y mi emoción. Lo externo se anima y respira y sueña como yo. Mi yo circula en las formas geométricas, en los ritmos, en los colores. El azul del firmamento es mi alma y las tormentosas olas pasan a ser mis pasiones. Recursos frecuentes y fatigados de todo lirismo. Por último, el fenómeno se finaliza con la contemplación simpática del objeto, que se ha identificado con nosotros, y con el cual nos enlazamos en comunión más o menos total. Es lo que concreta Víctor Bash: "*Hemos perdido conciencia de nuestro ser y nos creemos en verdad transformados en líneas, ritmos, sonidos, nube, viento, roca*".

Reunidas estas diferentes gradaciones y etapas, tenemos el contorno más o menos expresable de la proyección sentimental estética de Lipps y sus discípulos. Lo demás son desarrollos inconmensurables sobre ese dato inmediato cuya simplicidad posee la responsabilidad aplastante de pretender encerrar todos los secretos de lo estético. Confirmamos que, a pesar de todo, lo bello, como se dijo en el Hipias el mayor, *es difícil, y sigue siendo muy difícil*, después de estas teorías psicológicas. Tengo para mí que la proyección sentimental de Lipps es un dato simple, una efusión momentánea, una fuga del yo, arrebatado por algo que lo atrae y lo encanta. Con esa nada emocional debe explicarse toda la Estética, con lo cual el empirismo psicológico se da de la mano con el racionalismo, el cual postula esencias, absolutos, realidades en sí de una simplicidad también inefable. Leibniz, con sus ínfimas mónadas pensadas constituyó los universos; Lipps, con sus débiles datos empíricos, no hizo otra cosa para explicar porqué son bellos los mármoles del Parthenon y las tragedias de Shakespeare.



En el instante del atardecer, veo las golondrinas que revolotean elevándose en círculos hacia el azul cada vez más

profundo. Repiten esas ascensiones. La última de ellas, antes de volver al nido, se aproxima lo más que puede al borde de la copa de la luz, para beber el postrer rayo antes de que se extinga en la noche.



Los valores estéticos exigen su cumplimiento incondicional. Llevan en sí la fuerza oculta de la compulsión. Esta etapa existe en el artista creador como un imperativo más poderoso que el de la existencia. La vida secreta del espíritu creador es un torbellino de compulsiones estéticas a lo largo de la existencia del creador; éste, al fin, con su sola sabiduría obedece a una entre las compulsiones que lo embriagan. Por eso, desde el exterior, se nota irregularidad, discordancia y rareza en la coordenada vital del artista. La compulsión estética que conduce a crear y a admirar, se alimenta con el fuego del mismo existir y en esa hoguera cae todo lo que el universo coloca al alcance del hombre.



La ciencia es fruto del tiempo; la poesía no es jamás fruto del tiempo. Cuando más, es el fruto eterno del instante.



Los antiguos poemas, gozan de inmortalidad y vigencia; pueden leerse fragmentos de poemas de los más antiguos, y ellos, si son de esencialidad poética, aparecerán diáfanos, puros, vitales, como si fueran recién escritos. Hay un alma eterna e inmutable, que canta y cantará por medio de innumerables voces particulares, emancipadas de lo temporal, histórico y material. En poesía hay un alma eterna expresable; instálale en ella.



El mesianismo hedonista es una de las más firmes ilusiones de la condición humana. Es una necesidad, tal vez, de origen transcendente, como otras muchas. Pero la miseria y el dolor existirán siempre. Son necesidades absolutas como la metafísica y la religión. Siempre habrá pobres, enfermos, miserables y sus

opuestos. Cuando no existiera la miseria por ignorancia o por injusticia y crueldad, existiría la miseria buscada, reflexiva, consciente, como la pregonada por los filósofos y los ascetas a modo de un orgullo.



La poesía absoluta es incompatible con la pluralidad de las ideas. Sólo como aspiración máxima del alma en trance de felicidad estética frente al poema, puede hablarse de un absoluto poético. Una plenitud gozosa, una embriaguez de ilimitados vinos, una intuición opulenta en revelaciones, suele depa- rarnos tan solo el fruto contingente de la inspiración.



En Lawrence encontramos ciertas analogías con la necesidad de concordar con el ritmo poético del mundo. Refiriéndose al exceso de conciencia que nos rodea, al alejamiento de la vida natural en que vivimos, dice que en cualquier momento en que nos vemos frente a la naturaleza y hacemos algo que el hombre primitivo hacía habitualmente (como encender fuego) encontramos la rara satisfacción de enfrentarnos con un misterio, y la expresión de ese acto contrasta con lo incoloro e indefinido del acto similar de encender una luz mecánica. Expresado esto como lo hace Lawrence, vemos que alude a un ritmo que se valoriza mucho en la observación. Cuando juntamos ramas secas para hacer fuego, participamos en todos los misterios de lo natural, casi caemos en lo mágico al lograr la llama, al defenderla; casi la creamos. Cuando hacemos girar una llave eléctrica ponemos un medio entre nosotros y el universo mecanizado. El fuego y el aire eran amantes y enemigos con que luchábamos; la máquina es el ser neutro que nos desviriliza. Crear poemas de acuerdo con el ritmo universal es encender un fuego nuevo en la selva de las cosas.



Es casi seguro que la sistematización de la *Weltanschauung*, aplicada a la temática de la Metafísica o de la Cultura tal como la expuso Dilthey, a pesar de sus resonancias fecundas

en los momentos actuales estará destinada a sufrir como tantas especulaciones la inmovilidad profesoral perecedera. ¿Por qué en vez de ese brumoso imperio, Dilthey no aplicó su cosmovisión al dominio de la Estética pura en la consideración de lo bello en la problemática de la poesía? Ahí seguramente estaría su verdadera torre.



Existe algo así como una preocupación dominante en el pensamiento filosófico francés en lo que se relaciona con Bergson y es la misión de otorgarle al sistema de este autor una filosofía del Arte, una teoría sobre los fenómenos estéticos, una penetración en las intuiciones creadoras de la belleza. Aunque el gran filósofo no incluyó dentro del plan de sus obras un estudio particularizado sobre las Artes, siempre se estudian sus observaciones principalmente desde el momento en que siendo aún muy joven, Bergson, publicó su ensayo sobre la risa, lo cómico, lo automático, lo espontáneo.

Más tarde, se encontraron en todas sus obras, siempre en las vecindades del planteamiento y desarrollo de la intuición bergsoniana, extensas alusiones, pensamientos, similitudes y analogías con los prolegómenos que desembocan en la indispensable tiniebla y en los procesos ulteriores de la creación artística. En modo especial, en el estudio sobre la percepción ordinaria, en la intervención de la imagen intermedia dentro del proceso creador, en la duración pura, en lo inefable de ciertas instancias espirituales. Ya al final de la venerable carrera profesoral y creadora del filósofo, las obras tituladas: *Las dos Fuentes de la Moral y de la Religión* y *El Pensamiento y lo Móvil*, acentuaron las aportaciones de Bergson en la esfera de lo estético.

Aunque concretamente éste no trató el problema de lo bello, oportunas y atrayentes avenidas se abren en los jardines de su obra, que conducen al errante hacia los estudios de la estética contemporánea. No se puede negar además que a ello contribuye el mismo estilo del escritor, el fondo de su doctrina intuicionista con sus prolongaciones originales en el pasado, frecuentando las obras de Platón, de Plotino y los místicos.

Aunque no escribió un tratado como Kant o como Hegel, su presencia en todos los movimientos modernos del Arte es

perfectamente visible y creciente. Ningún filósofo de los tiempos modernos tuvo afinidades mayores con los artistas que Bergson, y ninguna persistencia de autoridad filosófica sirvió más para prestigiar, explicar, enaltecer mayor cantidad de tendencias y obras. Bergson es imprescindible cuando se estudia la poesía simbolista y la pintura impresionista o cubista, cuando se hacen análisis de los poemas de Valéry, cuando se profundiza en la memoria perdida y recuperada de Proust, cuando se analiza la variedad ondulante de Gide, la exaltación mística de Péguy y Claudel y hasta el humanitarismo espiritual de Romain Rolland. Siempre Bergson o el bergsonismo en los diversos críticos literarios o musicales y filósofos, desde Thibaudet a Charles Du Bos o Marcel o Wahl.

Mayor irradiación, más duradero magisterio inmanente, más fecundidad y selección y fineza que no defrauden, imposible concebir. ¿Se puede decir acaso algo semejante de Hegel en el romanticismo alemán? ¿Se puede afirmar que Croce haya dirigido en alguna forma algún movimiento en su país o en Europa? Sin embargo, estos filósofos tienen su Estética particular, su sistematización en cátedra, amistad y libro por el lado germano, y la liberación intuitiva renovada en los peldaños sucesivos de tres Estéticas, por el lado del latino. Y, sin embargo, Bergson, que no determinó un territorio de sus disciplinas filosóficas al dominante asunto del arte o de la belleza, influye, actúa, interviene en casi todos los grandes artistas de nuestro tiempo. Se me ocurre ahora aventurar que las dos mayores aproximaciones con él, que ofrece la historia de las ideas estéticas, serían las de Schelling y Schopenhauer, autores que ofrecen numerosas disposiciones afines con Bergson; pero ellos consagraron una considerable parte de su obra, bien diferenciada, al problema de lo bello y del arte.

En 1910, en una entrevista periódística, Bergson deslizó lo siguiente: "*La Filosofía tal como yo la concibo, se aproxima más al arte que a la ciencia. La ciencia no ofrece de lo real nada más que un cuadro incompleto o más bien fragmentario, y lo hace sólo por medio de símbolos forzosamente artificiales. El Arte y la filosofía se unen al contrario, en la intuición que le es común. Yo diría más aún: y es que la filosofía es un género en donde las diferentes artes son especies*". Fragmentos como

éste, aunque no tan categóricos, se han exhibido extrayéndolos de casi todas las obras del filósofo.

Conviene advertir que ellos no provienen de un *parti pris* adoptado contra la ciencia. Es sabido la poderosa fundamentación científica que caracteriza a la filosofía bergsoniana: desde las matemáticas a las ciencias físico naturales. También son conocidas las reservas que siempre manifestó Bergson, contra las vinculaciones superficiales que se creyeron descubrir entre sus obras y las poéticas de la antigüedad. Aquello de que *La Evolución Creadora*, por ejemplo, podría ser comparable a lo sumo a un poema como el de Lucrecio, escrito en el umbral del siglo XX, en plena dictadura de la ciencia.

Es sabido que la similitud anotada por Bergson entre la filosofía y el arte, y hay que agregar también a la religión en lo que ella tiene de abierta o de mística, se debe a ese acto inicial, necesario, único, que es la intuición. Y la intuición de Bergson, de modo especial. Al considerarse la *Introducción a la Metafísica* y *La Intuición Filosófica*, se profundiza adecuadamente en este problema. De modo que toda consideración sobre las ideas estéticas de Bergson debe reposar sobre el conocimiento de lo básico y sustantivo de su sistema. De lo contrario no tiene sentido el manejo del sondeo intuitivo pues se convierte en una vulgarización peligrosa. Es lo que se constata muchas veces en artículos de revistas de arte o en comentaristas universitarios de cuadros célebres y escuelas modernas.

Si no se ha compenetrado bien uno, de las fundamentales características —*hay que intuir las también*— de la intuición tal como la considera Bergson, no se puede apreciar su importancia en el dominio de las ideas estéticas. Además, existe esta otra asechanza: el lenguaje de Bergson es de una gran belleza en sí. Las ideas metafísicas, a las cuales él les otorga preeminencia en la expresión de la realidad profunda, poseen la exactitud y el encanto junto a la sugestión más peligrosa. Por otra parte, los fragmentos de Bergson extraídos de sus obras, poseen una posibilidad infinita de interpretaciones... Pueden satisfacer al mismo tiempo a los espíritus más antagónicos.

En la célebre carta a Hoffding, Bergson tratar de dibujar ya, una diferencia entre las dos intuiciones citadas: "La intuición filosófica, después de haberse dirigido en la misma dirección que la intuición artística, va mucho más lejos; ella

aprehende lo vital *antes* de su dispersión en imágenes; mientras que el arte incide sobre las imágenes".

Esta posesión de las imágenes por el artista reviste un carácter doble: se refiere a las realidades del universo, alcanzables merced a una percepción desinteresada, distinta de la normal, y alude también a la captación del fluir ininterrumpido del pasado en la conciencia, merced al sondear en la duración pura y a las ascensiones auxiliares a que Bergson recurre y describe, para poder expresar algo después: el esquema motor, la imagen intermediaria, el símbolo, al fin. En la obra última, *El Pensamiento y lo Móvil*, tenemos este fragmento que especifica algo más concreto: "*La intuición es aquello que alcanza al espíritu, la duración, el cambio puro. Su dominio propio siendo el espíritu, ella vendría a aprisionar en las cosas, aún materiales, su participación de la espiritualidad*". También debe agregarse, para aclarar esa intuición, el repudio que ella significa del pensamiento conceptual, sobre todo por la fijación, recorte, detención que éste realiza al operar, y por la sustitución que hace de la cosa por su símbolo para poder comprenderla.

Al exponer el conocimiento bergsoniano se puede caer fatalmente en dos extremos: acentuar las diferencias entre los términos que expresan las realidades que es menester distinguir, acentuar las separaciones para lograr comprender... El extremo opuesto es el que realizan casi todos los críticos y artistas, aún los más agudos, salvo Thibaudet tal vez, al ofrecer la nebulosa del elemento intuición: acentuar las afinidades. Las afinidades que ofrece con otros ejemplos de intuición: Bruno, Schelling, Schopenhauer, y más allá, San Agustín y Plotino... Y acentuar las afinidades con las otras clases de intuiciones circulantes: ética, emotiva, histórica, artística, en embriagador claroscuro. Para salvarse en algo de estos extremos hay que iniciarse en ciertas seguridades elementales: la fidelidad expositiva sin servilismo, y la posesión simultánea, no sucesiva, de los registros del inmenso y delicado órgano que se levanta ante nosotros. Como esto sería una posesión tan valiosa que exigiría una mentalidad sólo comparable a la de Bergson, llegaríamos a la consecuencia melancólica de que, del pensamiento filosófico y estético de este autor, sólo podría salvarse y comunicarse algo parecido a aquello que se salva en el naufragio

de un hermoso navío: lo que se puede llevar a tierra en los botes, es decir, en *las palabras, en las frases*...

Es un grado de peligrosa obsequiosidad con la estética psicologista, pero obedeciendo principalmente a un propósito de precisión, se debe seguir después del tratamiento de la intuición, tema central, local, profundo, inevitable, con el análisis del fenómeno de la percepción según se hace en *Materia y Memoria y Evolución Creadora*. Bergson parte, como todos los de su época, del dualismo empírico: el yo cognoscente y lo otro, el panorama de los objetos, el mundo externo. En la percepción ambas esferas se funden en una sola. El que percibe simplemente se olvida de la dualidad, prescinde del yo, del pasado y del presente. La función de percibir le excluye los elementos constitutivos. Para Bergson estos ingredientes externos son materiales, los otros son espirituales. El elemento material, apoyado en la sensación más o menos impura, se equilibra, se solidifica conjuntamente con el elemento espiritual, inclinando hacia la memoria, las imágenes conservadas, lo borroso del sueño tal vez. Si lográsemos aumentar artificialmente a alguno de estos factores protagonistas, caeríamos en la materialidad pura o en la espiritualidad pura. Por el lado de la sensación, si nos dejáramos ir, desapareceríamos en el anonimato del mundo físico. Al revés, si nos atreviéramos a deslizarnos por la otra pendiente, nos aislaríamos en el yo, en la memoria, en la duración. Tal vez dejaríamos de existir también ahogados en la espiritualidad despersonalizada, o nos encontraríamos en el durar del espíritu. Piénsese en Plotino el filósofo, en Pascal, en Proust y se tendrán arquetipos o aproximaciones. De no ser así, iríamos por disminuciones insensibles, a la opuesta materialidad de lo sensorial: a la percepción en su extremo antimótico, en la cual todo pasado parece abolido: el presente continuo, momentáneo, la embriaguez del no ser, por predominio del instante sensible que varía sin cesar... De la consideración de estos extremos el filósofo llega a distinguir lo que se denomina la percepción *ideal* y la percepción *real*. La primera sería aquella que abarcara en el acto perceptivo todos los tesoros del pasado en un solo recuerdo y al mismo tiempo el orbe sensible en un solo objeto exterior. La percepción real, la nuestra, es un empobrecimiento de esa percepción ideal. Una mayor o menor degradación menesterosa de ambos dominios constituye

nuestro percibir diario. Este empobrecimiento es algo útil: nos ayuda e impulsa a actuar, dominar, conocer el mundo. Es posible el existir gracias a él: están ahí la ciencia, con el símbolo, la inteligencia con el lenguaje y el hechizo helado del número, y, más allá, la acción misma con las herramientas invencibles.

En este recorte utilitario mutilamos nuestro acontecer espiritual, nuestra memoria, nuestra imaginación... Los artistas son los únicos que poseen el lúcido don de salvar íntegras las riquezas de la percepción ideal. Viven sumergidos en ella, sobre todo en el acto de crear. Allí se realizan las nupcias de la espiritualidad durable y el esquema simbólico, preludio de la imagen, semi iluminada en el sueño. Pero entre tanto, ¿qué hace el artista? Se desinteresa, emigra hacia el cosmos imaginario, abarca lo inconmensurable de las épocas, de los personajes, de los ritmos.

En el ahondamiento de esta distinción y de esta tarea, que Bergson asigna tanto al metafísico como al artista, se inicia y se logra la mayor participación de este filósofo en los problemas del Arte. Agréguese las continuas, insistentes como melodías superpuestas, referencias al acto intuitivo que se distribuyen en sus obras y que culminan en sus conferencias de Bolonia o de Oxford, los temas dominantes de la percepción del cambio, de memoria pura, de instinto e inteligencia e imágenes, y se podrá ir contorneando la estética de Bergson paralelamente a su metafísica.

Se afirma que Bergson manifestó su prescindencia en el tratamiento concreto, recortado, minucioso, de una Estética, debido a la circunstancia de no poseer plenamente una técnica particular: de no cultivar en algún grado, un arte: pintura, escultura y sobre todo música. De ser posible, su estética se hubiera modelado como la de Schopenhauer, sobre la consideración del fenómeno musical. Este pudor exquisito y motivado, lo detuvo en sus propósitos, al que debe agregarse con seguridad la limitación del tiempo y un excesivo tributo a su formación empirista. Además, después de la consideración de la moralidad y de la religión, así como la sistematización del contraste de lo fijado contra la acción ética abierta, después de la religiosidad dinámica, y, más adelante, después del libro "*El Pensamiento y lo móvil*", las ideas estéticas de Bergson, fueron aclarándose por sí solas, organizándose entre la multi-

plicidad de los temas, sin la urgencia de requerir un tratamiento especial.

Es sabido que en lo estético, dentro de la filosofía europea, la contribución del genio francés no ha sido de las más importantes. De Descartes hasta Bergson no se perciben especulaciones comparables a las de Platón, Kant o Hegel. En cambio, se consideran muy valiosas las actuaciones de ciertas filosofías directivas, inmanentes en épocas y revoluciones literarias, como ocurrió con Descartes y los cartesianos en el siglo XVII, con Rousseau en el romanticismo, con Taine en la literatura final del siglo XIX y con Bergson en los últimos cincuenta años. Parece, a esta altura del siglo, que la más profunda y permanente influencia de un filósofo en el arte de su tiempo en lo que se refiere a Francia, sea la de Bergson. De ahí que sea necesario el tratamiento de todo lo escrito por él y que abarca la creación, la expresión y la misma naturaleza de las artes.

Dentro del círculo de las cuestiones puramente artísticas se halla el libro *La Risa*, un ensayo sobre el significado de lo cómico. Es un opúsculo dichoso, que trata temas forzosamente triviales y ligeros, al mismo tiempo que penetra en las cuestiones centrales de la especulación. Es de 1899, y en lo que va del siglo no ha perdido nada de levedad y de su interés. Se halla incorporado a los tratados clásicos: en letras, en filosofía, en psicología, en artes, siempre se recurre a sus fundamentos o a algunos detalles significativos. Es de preguntarse por qué sobreviven, al lado de las obras centrales de Bergson, y asistiendo al menoscabo de numerosas grandezas, estas páginas leves y felices. Se las cita en sus fragmentos, se las menciona siempre en las teorías sobre lo cómico. ¿Qué es este fenómeno? Puede ya arriesgarse algo al formularse esa pregunta. ¿Tiene algún valor lo cómico; merece ser estudiado? El hecho es que Bergson nos conduce completamente seducidos por el desarrollo del tema. Lo cómico aparece como una reacción defensiva del individuo o de la sociedad, frente a la sustitución de la realidad que es creación, espontaneidad, libertad, ligereza, fluidez, por una inesperada mecanización. La mecanización, la interrupción brusca de un proceso que ocurría en nosotros o afuera como algo natural, desencadena la defensa del yo, por medio de la risa, de la burla, de la comedia. Lo

que traba, contradice, obstaculiza levemente, sin gravedad, el dinamismo vital, se transforma en algo cómico; excita el reír. La comedia, dirigiéndose a grupos sociales, pondrá en actividad las fallas, las faltas, los errores, los vicios que originan aquellas interrupciones. Así la avaricia, la vanidad, la petulancia, son radicalmente cómicas. Lo cómico triunfa superficialmente, en intención y en efecto, tendiendo a la mecanización del arte por medio de los tipos. El pecado no es cómico porque es profundo, el vicio sí. Lo cómico es un empobrecimiento de lo real; por eso carece de grandeza siempre y contrasta con el drama y la tragedia, que son formas artísticas que representan la actividad más profunda del ser, o que se modelan en los conflictos en donde se halla en juego el destino, la individualidad, el amor, la muerte, distintos modos del existir o variantes esenciales de la duración espiritual.

Ciertos pensamientos expresados en *La Risa*, obra de la juventud, como el siguiente, contienen las directivas constantes que asoman a lo largo de las más célebres obras o conferencias. Así, dice en sus primeros tiempos algo que goza de la plenitud de lo que expresará en su moral o en su religión o en su estudio sobre Ravaisson, o en las disertaciones reunidas en "*El Pensamiento y lo Móvil*": "*Si la realidad viniese a golpear directamente en nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con las cosas y nosotros mismos, creo muy bien que el arte sería inútil, o mejor que todos seríamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente en unión con la naturaleza*".

Detrás del universo de las formas, los símbolos, el espacio, la medida, la discontinuidad, que es el resultado de la percepción útil y material y que es el jardín de las hespérides de la inteligencia en donde los conceptos y los juicios hacen de manzanas de oro, está el universo real, al que se llega por la intuición metafísica que es más profunda, o por la intuición artística que es más creadora, agradable, atrayente, rica en otros imperios y paraísos. Por eso es que hay que diferenciar bien los dos reinos, y separar las funciones de creación y de construcción de las actividades de la percepción, registro y análisis.

La simpatía intelectual es uno de los pasos iniciales, imprescindibles, en lo estético como en lo metafísico. Por allí empiezan las rupturas de la red de símbolos y los actos utili-

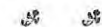
tarios, que nos impiden sorprender la inédita y desinteresada fluidez de lo real. Sólo los artistas disfrutan del poder de trasmutar las valoraciones niveladas por el hábito: la excepcionalidad y la hondura en ese aventurarse gradúan la medida del hombre original y del genio. Pero la primaria dislocación de los símbolos más o menos estables en la superficie del universo, debe seguirse de otros actos: en el secreto de las artes, en el de cada arte, en cada escuela, monumento o detalle. Es una operación intuitiva que pasa de la naturaleza a las creaciones y escuelas y estilos, y de creación en creación, hasta lo más oculto y difícil. El muro que contemplo, y las rocas de la playa, constituyen para un artista, en tanto que convencimientos conceptuales, realidades comparables a los poemas de Mallarmé o Eluard, que me trae el libro, o las músicas de Debussy y Honneger: la solidez y frialdad las usan, maltratan y confunden una vez existentes. La intuición deberá operar misteriosamente en ellas, como el labrador que al ahondar en su tierra conmueve y separa de ella, con la misma indiferencia, la piedra erizada de siglos y la flor que nació ayer.

En síntesis, las ideas estéticas de Bergson se concretan alrededor de su metafísica intuicionista y vitalista. El problema del arte hállase en el extremo del impulso vital, y es como su más puro, atrayente, supremo coronamiento. Sin él, la intuición metafísica sería un acontecer grisáceo y estéril, que se confundiría con el arrastre anónimo de un río en un océano desconocido. Pero gracias al acto intuitivo estético, la moral, la religión, la ciencia y el existir del hombre, entre esas selvas de símbolos y técnicas que lo circundan, adquieren un significado espiritual y divino: se comprende así que el universo se valoriza y se colma de sentido, pasando al fin a actuar, como la única máquina de fabricar dioses.



Los poemas extensos, sean el de T. S. Eliot, el de S. J. Perse, el de Hart Crane, tal de Claudel, los de Valéry, sin remontarnos a la fiesta y siesta del fauno de Mallarmé, al lebre de los cielos de Thompson y al cuervo reflexivo y temporal de Poe, han influido poderosamente en la poesía de hoy. Esta, gira siempre alrededor de alguno de esos grandes poemas, como el

agua que remolinea en torno a un eje en el río torrencial, dentro del transcurso del vértigo de lo que nos ocurre; la restante poesía, la de nuestra lengua, si pretende algo, lo hace con *a heap of broken images*, como en el verso de T. S. Eliot.



El problema de la realidad y de la apariencia de lo bello, podría plantearse así, en forma radical: ¿Es posible la vida humana sin la belleza? Se entiende: la vida humana con toda su grandeza: lo corpóreo, lo espiritual, lo cultural y lo histórico. Supongamos que, de pronto, en la vida de la conciencia, desapareciera totalmente todo vestigio de conocimiento estético. ¿Es posible existir así? Si se admite que el hombre puede subsistir como tal sin el conocimiento de lo bello, se es partidario de que lo bello es una apariencia. Si no se admite, lo bello es una realidad en sí. Pero esta última solución plantea un nuevo problema. Y es éste: Lo bello en sí, ¿dónde está? ¿Está en el espíritu del hombre o está en las cosas exteriores? Vuélvese a la polémica del realismo y del idealismo y de las armonías preestablecidas. La belleza, en último término, podría ser una de las ideas innatas de Descartes. ¿Alguien lo ha dicho? No lo sé. De cualquier modo se me ocurre que es un punto de vista defendible. Las ideas innatas se cumplen en toda la dimensión del espíritu; no sólo en la esfera racional y lógica. La belleza sería una idea innata que se cumpliría en la espiritualidad emocional y fantástica contemplativa y trascendería de allí a las cosas. La trascendencia de la belleza podría cumplirse en la contemplación y en la creación. La contemplación sería la trascendencia continua, como el proceso de percepción común en tanto que la conciencia es activa. La belleza estaría como una percepción especialísima, a base de objetivaciones que tienen carácter agradable, universal y desinteresado. La creación sería una trascendencia excepcional en virtud de la cual el proceso de objetivación se torna en un hacer poderoso e irresistible, hasta transformar y superar las cosas existentes agregándole los entes y los valores estéticos: formas, colores, sonidos, cuyo conjunto innumerable constituye el sistema de las artes sobreestructurado por encima de los entes naturales.



Desde los umbrales del mundo griego existe una forma de enseñar que coincide con ciertos modos de la sabiduría de todos los tiempos y que subsiste en lo secreto y dinámico de todos los métodos y técnicas. Es la pedagogía inmanente de lo genial y de lo heroico, de lo sobrenatural y de lo sublime en sí y por sí. Por la propia presencia de ese modo de enseñar el espíritu se siente iluminado, por su sola invocación la imaginación se desborda como la copa fluyente de la belleza, por su solo roce finísimo en las cuerdas y los cristales de las almas despiertan las melodías. La pedagogía de lo genial y lo sublime, por medio del imán del ejemplo se apoya en una incitación profunda hacia la superiorización individual, que es un ascenso hacia la perfección valorativa. Se cumple también en fórmulas sencillas, como ser en el traslado de unos niños de la llanura hacia un panorama de montañas cubiertas de nieve, o en la presencia de los niños provincianos ante la vastedad de los océanos, o la simple majestad del cielo azul, entrando por las ventanas de una aula, o la lectura de un trozo de Homero, la audición de unas notas de Beethoven o Bach, las estatuas, los templos, las pinturas, los paisajes. De igual forma los nombres de los creadores geniales, por sí mismos, iluminan la imaginación, suscitan la curiosidad, estimulan el ensueño y por sus obras completan el círculo perfecto de los paraísos prometidos.



El *Discurso del Método* de Descartes y los discursos de don Quijote son dos creaciones paralelas que describen las peripecias de la razón y de la voluntad y sus glorias y alcances. No hay en ellos más diferencias que las que van de grado en grado desde la línea perfecta al borroso confín de lo infinito, desde el orden establecido al estremecimiento inicial que arranca del caos, desde la nube de nieve al cielo que la imita y dibuja, desde la ola a la roca que la define, exalta y destroza. Un mismo fondo de esenciales realidades se estructura en el secreto de sus naturalezas.

La razón pura y el soñar puro van a vincularse después en otros filósofos, porque las fuentes del Idealismo pueden buscarse en muchas antiguas montañas y llanuras, pero también pueden estar ocultas en el desierto castellano. El Quijote po-

dría ser el preludio de la Crítica de la Razón Pura del prusiano Kant. ¿Quiénes dudarían hoy en hacer una aproximación entre ambas obras? Más aún, si se asiste a la transformación del sentido esencial del Quijote, que metafísicamente postula un idealismo extraño por completo a la realidad objetiva de las cosas y al realismo castellano en particular. Lo absurdo fué que el Quijote pasó a la hazaña de querer vivir el Idealismo, cosa que no pudo ocurrírsele a Kant, posteriormente, quien dejó las cuestiones en el dominio de la teoría del conocimiento o del espíritu puro y teórico. En el Quijote, de ahí su estrafalaria humanidad, su trágica incoherencia, se llega a lograr la ininteligibilidad del ser objetivo, a fuerza de subordinarlo a la fantasía visionaria del héroe; y esa operación se nos contagia, pues por momentos no sabemos si el manchego tiene razón o no. ¿Los molinos de viento no serían verdaderos gigantes? ¿Qué apoyo buscar para obtener la demostrabilidad racional del absurdo? El espíritu hoy se encuentra menos separado de las cosas que en los días de Cervantes, porque hoy vivimos y sufrimos la herencia cartesiana y la de Kant... Por eso comprendemos que la del Quijote es una peripecia mucho más trascendente que lo que imaginaron su propio autor, su siglo y los siglos que le siguieron.



Así como hay días en que el mar aparece desencadenado, monstruoso, despreciable como una fechoría del cielo, nuestro corazón también se presenta indigno y turbio, como una fechoría del espíritu.



El orgullo de *poder crear*, es la ascética voluptuosidad de la Inteligencia, en tanto que es Nous.



El tiempo no es una realidad en sí, ni una forma a priori. Es sencillamente un mito, imposible de separar de la inteligencia humana. Como toda vivencia, el tiempo tiende a extinguirse, a dejarse vivir, a convertirse en elemento estético puro, pero

apenas la inteligencia lo enfrenta se torna bestia irreductible, furiosa, ebria de contradicciones, y contrasentidos, hasta comportarse con un mito, arrollándose así en nuestros sistemas de creencias. Su irracionalidad se escuda en mí con la forma de una hermosa bestia insaciable, la salamandra, lógica y mística a la vez, que devora todo el fuego de lo existente.



La razón del hombre es una máquina de fabricar premisas mayores para luego deducir.



Estas premisas mayores son necesarias para poder actuar frente a los fenómenos del mundo y las estamos elaborando siempre dentro del plazo del conocimiento puro, de la belleza y de la moralidad.



Las deducciones son más inteligibles que las inducciones.



Emaniparme de lo enclaustrado, limitante, insular, pintoresco. Ese fué mi impulso natural, que se transformó en ley escatológica de mi existir. A perdurar como la piedra enclavada en el quicio de la tierra en que se afirma, preferir el disiparse como el éter elemental en la universalidad. Huir de los límites, hasta en el círculo de lo verbal, de lo idiomático; hasta sentir la insuficiencia de la expresión moderna de la poética española e hispanoamericana. ¿Orgullo? ¿Por qué? ¿Por qué, orgullo o vanidad, eso? ¿Es orgullo el volar del ave o de la hoja?



En la biblioteca hállanse al alcance de mi mano las obras de contenido perenne, las esencias inmóviles y vivas de la antigüedad, los manaderos humanistas. Me acerco a ellos: Píndaro, Horacio, Virgilio, Dante, Racine, Fray Luis, Góngora.

(*Pero la América es otra cosa*). Frente al jardín que da al mar, levanto la mirada del azulverde, y la dirijo hacia las revistas que me llegaron hoy. Vienen los últimos o de ayer, poemas, prosas, ensayos: Algo de Joyce, de Eluard, de Valéry, de Saint John Perse, de George... Tal vez de algún desconocido (*Pero la América es otra cosa*).

Campo. En este otoño, cerca de un río, las malezas y las sombras vivientes, los últimos paisanos camperos, me hacen entrever leguas y leguas de llanuras. Un canto me revive a Santos Vega, a Martín Fierro, al gaucho, al indio, al llanero... Vidalitas, cantos aztecas, música de incas. Trópicos: lo inagotable de color y misterio. La excepcionalidad de una convivencia de belleza, y mitos, todo muy pobre en ideas.

(*Pero la América es otra cosa*).



Yo tengo la más profunda fe en que una poesía emanada de lo alto de las ideas, se instale definitivamente entre nosotros. Es imposible sustraerse a la influencia lenta, clara, tenaz, de la fluidez de la lírica a base de formas concretas, de aéreas ideas estéticas, de relieves definidos. La barbarie, hoy por hoy, es dominante; por otro lado, la fragmentación lujosa del lirismo europeo; más allá, el naturalismo poético que no se desvincula del paisaje y la anécdota, las interferencias de lo social que aún no han encontrado ala para sus expresiones artísticas. Pero no importa. La poesía de las claridades últimas, que es aquella que a través de las llamas del ser vislumbra la perspicacia infinita de la inteligencia, dominará poco a poco en el ámbito de la América Latina.



Los que afirman que más te quieren te ofrecerán la felicidad identificada con la mediocridad. Rebélate y sálvate de ellos.



La querella de los poetas y los moralistas existió siempre y repercutirá en la eternidad. Los moralistas acechan siempre

la vida de los poetas, nutriéndose con lo corruptible de su obra y de sus actos. No hay ser más próximo a Lucifer que el moralista cuando irrumpe en la vida íntima del poeta; es el espíritu de la negación, de la esterilidad y del fracaso, que envidia la gozosa plenitud y la libertad superior de que hace uso el poeta, por el solo hecho de ser tal.



En poesía siempre reinará la libertad absoluta de los medios como condición necesaria de la perfección de los fines.



Llegará un día en que el poeta se hallará totalmente solo frente a sí mismo, frente a los demás seres, frente a la eternidad que empieza a madurar en su obra. Ese instante vendrá por sí solo, cuando el poeta menos lo piense, o cuando los acontecimientos le presenten las situaciones trágicas que deben otorgar orgulloso lucimiento a su existencia.



He andado errante meses y meses. De aquí para allá, sobrellevando una falsa leyenda: frente al mar, al cielo, al campo infinito, he creído más en mí que nunca, he levantado un yo creador con su apoyatura en la indiferencia de los astros. Total! ¿Qué saben del misterio de la poesía, o del trágico resplandor del pensamiento, esas figuras opacas y marchitas, esas hojas muertas que el viento del tiempo arrastra y que intentan detenerme el paso con sus remolinos?



La obra va culminando dentro y fuera de ti en la medida que eres incomprendido, calumniado y despreciado por haber sido siempre fiel a la libertad de la belleza.



Los fariseos que hoy te elogian los poemas son los mismos que te odiarán luego al conocer las fuentes que te inspiraron.



Nadie perdonará al artista que tenga el heroísmo de ser fiel a su arte, por encima de las convenciones y de las conveniencias sociales. Existe una torpeza, dentro de la especie humana, una torpeza comparable a la de los insectos fuera de su instinto, que sólo sirve para condenar y calumniar al artista cuando éste se resuelve a ser fiel a su ley de existir.



Sí. Es terrible. Es necesario que ese odio activo que provocas exista para que tú puedas seguir siendo siempre el que eres.



Existen los que buscan las bellezas de la antigüedad, llevando ya lo clásico adentro, como lo establecido por el humanismo artificial de las cátedras. Pero existen espíritus que ya vienen conformados con el sentido perfecto y armonioso de lo clásico, y si esos buscan las bellezas de la antigüedad, lo hacen naturalmente, como si retornaran a su atmósfera vital o como si entraran en posesión de un mundo que les pertenecía de antemano.



Los sentidos se afanan por traerle al Espíritu una vanidad inagotable de novedades, pero aquél las acoge con ironía, porque sabe que suelen venir entre ellas viejas repeticiones de conocidas máscaras.



Las ideas estéticas de Benedetto Croce, gozan de una respetable difusión en la filosofía contemporánea, en las zonas limítrofes de la teoría de las artes, en la filosofía del lenguaje, en el problema de la expresión en sus variadas formas, y en la misma crítica de las actividades gnoseológicas. Dentro de

la vasta obra crociana, la Estética y sus variaciones e influencias, ocupa un lugar primordial en triple sentido: en el del tiempo inicial, en el de importancia básica y en el de extensión y amplitud. Si nos atenemos a la prioridad, diremos que fué en 1900 el año señalado para la publicación de la Estética primera, bajo el título de *Tesis fundamentales de una Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Esta obra ya colocó en pie la doctrina a la que el autor se ha mantenido bastante fiel, durante el largo período del desarrollo de su filosofar sobre el arte. La obra, que comprende una parte doctrinaria y una crítica histórica de doctrinas estéticas, en un sentido muy personal, analítico y excluyente, ha sido reeditada varias veces por su autor, hasta el año 1939, y en cada una de las nuevas publicaciones ha sido objeto de revisiones, precisiones y enriquecimientos. Se tradujo al castellano en seguida de conocida, y todos nos beneficiamos consultándola con provecho en nuestra formación literaria.

Miguel de Unamuno prestigió dicha obra con un intencionado prólogo. Más tarde, en 1912, apareció el *Breviario de Estética*, que es la obra que más se conoce y que tiene sus orígenes en una conferencia de Heidelberg: *La intuición pura y el carácter lírico del arte*. Croce agrega que el libro comprende además el texto de las lecciones que envió a una Universidad de Texas, a donde fué invitado y que no pudo concurrir. El libro comprende cuatro extensas lecciones y tres apéndices. Es indudable que el autor quiso condensar sus ideas anteriores, pero fué agregando consideraciones en tal cantidad y valor que en el fondo escribió un libro casi nuevo sobre un tema permanente.

Por último, en 1928, Croce redactó un desarrollo sobre el significado del término "Estética" perteneciente a la Enciclopedia Británica, y denominó a ese trabajo: *Estética in nuce*, dividiéndolo en doce pequeños y densos capítulos.

Podríamos considerar que en estas tres obras consagradas a la Estética, Croce va trazando especies de círculos de enfoques cada vez más cerrados, en un afán de precisión y concisión de sus ideas y como defendiéndose de la continua afluencia de sabiduría filosófica, histórica, artística, lógica, filológica con que se expresa generosamente, y que se derrama cuando el escritor empieza a redactar sus escritos. De ahí que todos sus

estudios resultan un poco recargados, eruditos, fatigantes, con múltiples relaciones y referencias clásicas y modernas, que en cierto modo los valorizan hasta hacer pensar en fragmentos de los ensayos de Montaigne cuando se leen despreocupadamente, pero que también obscurecen un tanto sus ideas originales y los propósitos expositivos de sus temas centrales y favoritos.

Estas tres obras están destinadas a constituir lo que llamaríamos el macizo central del sistema crociano sobre la filosofía del arte, pero conviene agregar los numerosos ensayos, estudios y artículos de crítica, que el autor ha reunido en libros, y aquellos que se refieren a la lingüística y a la lógica. Todos valorizamos además su Shakespeare, su Racine, su Ariosto, su Dante, su Goethe, su Corneille, tan novedosos y complejos, entresacados de sus libros y circulantes desde hace poco en castellano como estudios separados. En estos detenidos trabajos, entre la profundidad, la amplitud y la seriedad del tratamiento particular de cada autor, asoman de tiempo en tiempo motivaciones que reavivan temas centrales o marginales de la doctrina primitivamente expuesta en las Estéticas.

De modo que, si consideráramos las disciplinas estéticas en Croce, formando parte de una filosofía que se dirige a los problemas clásicos de ese saber, notaremos que ofrecen una importancia considerable. No hay duda de que es el filósofo moderno que más amplitud y trascendencia le ha dispensado a la Estética. En eso sigue una tradición que, a través de de Sanctis y Vico en Italia, pretende ascender hasta Aristóteles. También debe señalarse esta particularidad. El dominio de las ideas estéticas de Croce, que se complementa con su obra crítica, la cual se alimenta a su vez con el contenido de todas las artes y con el tratamiento de autores contemporáneos, resuelto con gran pasión y vehemencia, se mantiene más bien en el círculo de los filósofos, de los tratadistas de las cátedras y de los críticos de corte universitario. Croce no ha penetrado, influyendo o dirigiendo el desarrollo de las obras personales o escuelas y tendencias como Bergson. Su presencia en tales reinos o repúblicas, no es tan vigorosa, ni delicada... La trayectoria del pensamiento crociano se complace más bien en la penumbra de la crítica de las aulas, y no goza del prestigio ligero y eficaz, resultante de los cenáculos o del medio inseguro de

las artes en tanto que vivas, en donde los poetas, novelistas y pintores se entregan al deleite y a la tragedia de crear. Bergson, en ese sentido, goza de un fecundidad y simpatía mayores, principalmente en las letras francesas.

Si se observa la numerosísima bibliografía de Croce, verdaderamente heráklea, se llega al convencimiento de que no podría contornearse su Estética teniendo en cuenta sólo las obras especializadas. Habría que penetrar en la nebulosa de sus interpretaciones críticas, antiguas y modernas, reunidas en libros como *Poesía y no Poesía*, *Literatura de la Nueva Italia*, *La Literatura del Seiscientos* y *Los Nuevos Ensayos críticos*.

En este océano fatigante de autores y temas, la abrumadora erudición de Croce empaña muchas veces la claridad, delicadeza y penetración de la crítica. Además, su dominio más estable y valioso, se circunscribe dentro de una esfera reducida de las Artes. Aunque habitante de una tierra en donde la arquitectura, la pintura, la música y la danza ofrecerían temas constantes para incitaciones y deleites, Croce se particulariza con las artes literarias, en todos sus órdenes, como si su eminente saber girara en torno al problema de la expresión por medio del lenguaje. Este es, en último término, en tanto que se relaciona con la actividad técnica del hombre, el foco de atracción de los tratados de Croce. ¿Por qué la exclusión, en su sistema, de un estudio centrado de la arquitectura, de la pintura, de la música? No se comprende bien. De todos modos, el hecho conspira contra la universalidad de la intuición crociana aplicada a las artes en general.

Las sistematizaciones filosóficas de la Estética se parecen a ciertas formaciones celulares, o se desarrollan como la caparazón de bellos moluscos primitivos y gigantes. En oleajes concéntricos. Todas parten de principios simples, con enunciados breves, como focos de crecimiento y de estructuras, de aspecto metafísico o empírico, que actúan como partículas generadoras de los vastos sistemas. Estos crecen en círculos estructurados, ampliándose y tendiendo a abarcar lo más posible de realidades y conocimientos. Pero lo central es generalmente un principio racional muy simple, o una sobreedificada intuición que brilla lo más claramente posible como una perla.

Así, Platón dice: "*Lo bello es una idea*", Hegel afirma: "*Lo bello es la manifestación sensible de la idea*". Schelling

sostiene: "*Lo bello es lo infinito en lo finito, o la identidad de los contrarios*". Kant: "*Lo bello es una finalidad sin fin*". Después, los sistemas se constituyen en torno a tales pensamientos. Puede afirmarse también que los sistemas, como los trompos que giran, se conservan en equilibrio merced al movimiento espiritual que llevan en sí, sosteniéndose sobre la tierra, en los hechos, en lo real, en las artes, para no caer, en un solo punto de apoyo, ínfimo, reducido, frágil... La riqueza de los volúmenes consagrados por Croce al problema de la naturaleza del arte, lo mismo que la base de sus incontables ensayos de crítica, reposan sobre esta afirmación simple: el arte es intuición, la intuición es expresión, la expresión es liricidad...

¿Qué obras elegir para penetrar en una exposición comprensible de Croce? Es difícil determinarlo. El filósofo elude la limitación clara de lo expositivo; nos exige un estudio minucioso y largo de sus obras, un esfuerzo casi titánico para seguirlo en su estilo, en su erudición, en sus pasiones vehementes, en las preferencias históricas y raciales.

Nos impone el penoso ejercicio de menospreciar a Descartes para exaltar a Vico, por ejemplo, o de estudiar detenidamente olas áridas de lenguaje, en sus detalles, en sus fuentes clásicas, para comprender a un gran poeta moderno. A pesar de la gran simpatía que tenemos por el pensador y por el hombre heroico y libertador que es este filósofo, por momentos nos sentimos agobiados por sus difíciles razonamientos, por su rudeza, por su intelectualismo, por su rigidez. Como Menéndez y Pelayo en España, o Vossler en Alemania, Croce se nos aparece lleno de grandeza inconcretable, sin contornos, sin esplendor...

La estética de Croce pertenece también a un sistema filosófico, tal como ocurre con las nobles doctrinas clásicas. Croce se afirma como espiritualista: admite la realidad primaria del Espíritu. De ahí que casi siempre se le ha vinculado con el idealismo antológico alemán, principalmente con Hegel. Croce se ha preocupado bastante en negar o desacreditar el hegelianismo que se le atribuye y lo hace con expresiones enérgicas. En cambio, reconoce su ubicación en la línea pensante de Vico, a quien admira y coloca en los primeros planos de la filosofía occidental. Admitido el Espíritu como realidad primaria, Croce

se dedica a caracterizarlo y a determinar sus operaciones. En una confesión hallamos lo siguiente: *"La Filosofía como ciencia del espíritu diseñada por mí no es la prosecución sino la total aversión del hegelianismo. Porque, efectivamente, ella niega la diferencia de Fenomenología y Lógica; niega no sólo las construcciones dialécticas de la Filosofía de la naturaleza y de la historia, sino aquéllas de la lógica misma; niega la tríada de Logos, Natura y Espíritu, poniendo como únicamente real el Espíritu, en el cual la Naturaleza no es más que un aspecto de la espiritualidad dialéctica misma"*.

La universalidad de este Espíritu abarca todo lo real; nada puede trascenderlo, la idea se identifica con el hecho, los contrarios se esfuman en la unidad, se vuelve casi a la embriaguez primitiva de Parménides, a pesar del movimiento con que se define y aclara y opera el espíritu. Se trata de un proceso de formas, de grados, de distinciones solidificadas en apariencias. *"Cada forma particular, aclara Croce, es particular, pero el Espíritu no se detiene nunca en ella, por lo contrario no está jamás en ninguna de sus particularidades y por ende su verdadero ser es su movimiento circular, que en su perpetuo girar produce el perpetuo acrecentarse de sí sobre sí mismo; siempre mueve historia"*.

Asístese, pues, al desarrollo propio de los espiritualismos en grado máximo; anda por ahí la música del logos, el rumor del molino de las ideas, la historia en movimiento, arrastrando al arte, la ciencia, la religión, la lógica. El espíritu siempre mueve historia, es una sentencia de tipo heraclitano, que puede sobrevivir más allá de la selva frondosa de muchos fragmentos de Croce. Reconocida esa fisonomía del logos crociano, es necesario especificar bien los grados o momentos del espíritu dinámico en tanto que es historia. Croce emprende su tarea sustituyendo los opuestos hegelianos que se resuelven en las síntesis superiores, por la noción de los *distintos* que no se resuelven en la identidad y que pueden subsistir así, dinamizando la espiritualidad circular del universo. Bien y mal, verdad y error, ser y nada, son opuestos. En Hegel se resuelven en la síntesis del devenir. Croce entrecruza los opuestos, y bajo el nombre de *distintos*, enfrenta al error y el mal, la verdad y el bien, el ser y la verdad, la nada y el mal, por ejemplo, y los deja inmóviles frente a frente, como las máscaras de la

comedia y de la tragedia que los antiguos arquitectos hacían esculpir a la entrada de los teatros.

No sé si alguien ha señalado en esta supervivencia de los distintos irresolubles un rebrote remoto del maniqueísmo zoroástrico, insinuándose en una rama del espiritualismo moderno.

Del coexistir irreductible, Croce deriva su teoría de los grados del Espíritu del hombre. Este posee dos instancias: la instancia teórica, que en el fondo es conocimiento puro y la instancia práctica, que es voluntad. Las dos se ofrecen desarrolladas en la particularidad y la universalidad. Así el conocimiento en lo particular se llama estética; en lo universal se denomina lógica. La voluntad particular es economía y la universal se refiere a la ética. La historia es el desenvolvimiento de los cuatro grados del espíritu, y señala un proceso cíclico que se renueva siempre, a través de las implicaciones internas de lo particular en lo universal, como una serpiente que se arrollara y creciera y se renovara al mismo tiempo indefinidamente en sus anillos; al cerrar en ciertos períodos cíclicos su circunferencia, sería otra siempre. Tenemos, pues, así el centro del sistema que ha ido desarrollando Croce desde la Estética de su período inicial, *como conocimiento teórico de lo particular o como ciencia de lo individual concreto*.

El arte viene a ser sencillamente esto: la comprensión de lo individual en su grado puro por medio de la intuición lírica, que no es nada más que la creación estética al confundirse lo intuído en su expresión exacta correspondiente. Las ideas estéticas de Croce se empobrecen considerablemente al ser sintetizadas: lo mejor es recogerse y entregarse al ejercicio y al goce que proporcionan tanto el *Breviario* como la síntesis para la *Enciclopedia Británica*. Puede concretarse que la creación artística funde en un solo acto intuición y expresión, y que el sentimiento resalta de esta unidad, ligándola a la vivencia misma del espíritu. Pero el sentimiento debe ser contemplado, no sentido o actuando: *"Por eso, dice, a la poesía no puede llamársele ni sentimiento ni imagen, ni suma de ambos, sino contemplación del sentimiento o intuición lírica"*. *"En esta diferencia del sentimiento contemplado o poesía, con respecto al sentimiento actuado o sufrido, estriba la virtud que se le atribuye al arte como liberador de los afectos y como serenador (función de catarsis, de Aristóteles)"*.

La intuición también sirve para resolver la oposición tradicional de materia y forma, con su dualidad polémica durante los siglos, al convertirse en expresión al mismo tiempo. Ello da lugar al predominio de la fantasía en el sentimiento contemplado, originando el hedonismo, la liricidad, la síntesis espiritual estética, en donde la infinitud se confunde con el lenguaje expresivo, otorgándole a la palabra y al idioma usual una característica fundamental en la culminación del acto estético. Esta estética del idealismo va a condenarse en una sobrevaloración del lenguaje, que adquiere la principalísima misión de encerrar en sus formas permanentes la vacilante llama del espíritu intuído, expuesto a vivir en el viento del cosmos. "La identidad de la intuición, aclara Croce, se encuentra también en el común buen sentido que se ríe de aquellos que dicen tener pensamientos pero no saber expresarlos, de haber ideado una gran pintura pero no saber pintarla". "Si los verbos, las palabras, las expresiones no existen, tampoco estará la res, la cosa, la poesía".

Muchas afirmaciones por el estilo se han extractado de los extensos tratados y se procura por medio de ellas condensar las tesis de Croce. Este autor procede en sus desarrollos en plan alternante, por momentos es denso, sistemático, formula principios, establece pragmáticas, es lógico e inflexible en sus escogitaciones. Después se dedica al placer de los desarrollos más libres, imaginativos, variables, interesantísimos en su arbitrariedad, como si compensara las asperezas y arideces de los primeros por medio de los panoramas y tesoros de lo segundo. Creo que lo mejor de Croce se halla en estos desarrollos en plena libertad. Ejemplos de la primera característica ya he señalado. Uno de los más convenientes para comprenderlo es el constituido por el capítulo 2.º de la *Estética in nuce*. Aquello de lo cual el arte se distingue, se titula, y se formula por siete diferencias: el arte no es filosofía, el arte no es historia, el arte no es ciencia natural, el arte no es juego de imaginación, el arte no es el sentimiento en su manifestación inmediata, el arte no es didáctica u oratoria, el arte no se confunde con ninguna forma de acción. Estas negaciones, lo suficientemente claras y explicadas, se completan con las afirmaciones necesarias en el resto del ensayo, para culminar en la intuición y la expresión, y en lo expresivo y lo comunicable.

La parte más discutible de la primera obra, es la vinculación estrecha que Croce deja establecida entre la lingüística y la estética. En ese sentido es bien categórico: "*Bastan las observaciones precedentes para probar que todos los problemas científicos de la lingüística son los mismos de la estética, que los errores y la verdad en la una son la verdad y los errores en la otra*".

Ya al final de sus tratados se hacen concesiones a la moral dentro de lo artístico y el sentido de la expresión y la comunicación; aunque fieles al problema del lenguaje, permiten que se reconozca a todas las expresiones artísticas, ya sean plásticas o musicales. "*Lo bello es expresión lograda*", dice Croce. Expresión interna primaria, espiritual, como forma ardiente, que asciende y pasa a ser perfección circulante en la obra de A o de B. La belleza natural queda excluida de esta noción, o por lo menos, es sólo un material impuro a disposición del artista. El contemplador no interesará a la estética; el creador, el poeta, ocupa todos los dominios. ¿Cómo se logra la expresión? ¿Por qué se logra a veces, pero no se entiende bien? Existe un proceso en Croce que intenta responder a esas preguntas, pero con lo cual se cae en un psicologismo trascendente: intervienen en el proceso impresiones, expresiones o síntesis espirituales estéticas, placeres de lo bello y traducciones de los hechos estéticos en fenómenos naturales... Los artistas asisten o provocan esas cuatro etapas, de cuya diferente intensidad o desigualdad o afinamiento, resultarán las obras tan distintas entre sí.

En una carta a Unamuno, publicada en 1911, Croce le confiesa que la *Estética* es un libro juvenil, que es su primer ensayo de filosofía, y que anteriormente más bien se había ocupado sólo de historia. Agrega que en posteriores libros maduró aquel pensamiento inicial de la *Estética*, refiriéndose así a la conferencia de Heidelberg y al *Breviario*.

El prólogo de Unamuno es poco divulgado. Lo tengo por una incitante consideración sobre la filosofía y crítica de las artes, tema que secretamente interesó al pensador español que también tradujo, como se sabe, al castellano, la *Estética* de Lemcke. Unamuno afirma, a pesar de las reservas irónicas y crueles que le dedica a los filósofos cuando hablan de Arte, que la *Estética* de Croce, "*precisamente, por ser una obra de*

robusta y segura filosofía, es una obra fuertemente liberadora y sugestiva para un artista, una obra revolucionaria, y son los artistas y poetas los que ante todo deben leerla y comentarla". Posteriormente, hemos visto que Croce expuso en forma más precisa y armoniosa su Estética, en el capítulo de la *Enciclopedia Británica*, y trató numerosísimos temas de crítica sobre autores universales, en donde asoman repetidas veces sus preocupaciones filosóficas y las variantes de la experiencia y del saber. Tendríamos, pues, tres grados de Estudios estéticos en Croce, y alrededor de ellos los trabajos severos, profusos, doctrinarios sobre Dante y Goethe, Shakespeare, Racine, y otros, además de sus considerables análisis sobre la poesía, la novela y la crítica literaria en especial. Croce exalta el poder del artista y enaltece su preeminencia divina contra todos los pesimismos de la época actual.

Aunque no se sienta atraído el artista por la armadura dialéctica de las obras Estéticas y críticas de este autor, es seguro que la lectura incidental o parcial de sus obras mayores, lo mismo que de cualquier artículo marginal, será motivo siempre de placer superior de enseñanza y de orgullo.



Poético es todo aquello que acepta con placer la inteligencia sabiéndolo al mismo tiempo absolutamente refutable.



Siempre la inteligencia se hace identidad con alguna forma de estilo.



Los platónicos enseñaron que el conocimiento presenta dos caminos a la inteligencia: el de la verdad y el de la opinión. Esta coincidencia con los eleátas, adquiere importancia metafísica y lógica, según se la considere. Pero también, en la expresión y estilo de las ideas estéticas, el espíritu tiene dos caminos; el de la poesía, que coincide con el de la verdad, y la prosa, que siempre es una opinión.



Después de otros ejemplos y definiciones, y de haber insinuado el pensamiento de una poesía que elude cuidadosamente la emoción y se escuda para ello en unas procedencias inteligentes, traté con ejemplos míos, de procurarme pruebas y testimonios para meditaciones. Mis poemas alternan su perfil poético y formal, sobre un extraño símbolo que me obsede y que guía mi destino, temas fugitivos en apariencia y, por lo tanto, despojados de toda transcendencia referida al Ser; pero de allá vuelven a ascender a ciertas ideas fundamentales. Toda emotividad está contenida y hasta abolida como elemento conducente, en tanto que predominan las imágenes sensoriales y descriptivas, los estados puramente representativos, de alusión y de belleza y las actitudes de franca beligerancia contra los misterios. En algún episodio hay sofocada una emoción vivísima; los demás surgen pulcramente de las profundas corrientes del ser y del caos, al rozar las arenas de lo cotidiano, e intentan retornar a sus fuentes primitivas, como completando una circunferencia, pero conduciendo ahora una música inteligible y un sentido alegórico que, si alguna emoción despiertan, es por la vía de la resonancia de los ecos verbales o por transfiguración y alquimia de las imágenes y las ideas que he logrado ordenar en ellos. Lo que quiere decir que la conciencia empírica del acto poético, no es una conciencia explícita de la ley ontológica que la fecunda y dirige.

Aquella emotividad de segundos planos, que aparece como una sucesión en las dimensiones de lo lírico, en tanto que es proceso de las ideas, acompaña la arquitectura de la poesía como la oscura sombra del celeste cuerpo: sigue siendo su sombra y tal vez no se levante mucho de la tierra, pero al mismo tiempo testimonia la realidad sustancial de dos cosas: de una luz, que yo ubico en la inteligencia y que de allí descende, y de un orden de formar líneas, que hacen como de cuerpo, palabras, imágenes, versos y estructuras, que al interceptar aquella, se revelan a sí mismas como realidades que postulan valores. La emoción resultante, lo que llamo sombra, sigue fielmente a todo eso como el can al cazador o al santo, o la melodía al estremecimiento de las cuerdas; pero aunque es lo que del alma se apodera con mucha vivacidad y tiranía, no constituye de ningún modo la razón de todo el drama lírico descrito, sino su accidentalidad consecutiva, aunque ¿cómo negárselo?, muy apreciable a veces.

Debo declarar que siento que siempre sería odioso dogmatizar alrededor de ejemplos desprendidos de uno mismo, por lo cual deben tomarse mis cánticos nada más que en el sentido de que expreso en unos y en los otros una serie de dificultades poéticas, resueltas alrededor y después de un núcleo central de intuición intelectual, que cuando se revela con alguna claridad y desnudez insiste en avisarme que me alcanza una pequeña luz ontológica. Lo que después viene a adornar esa gracia naturalísima, son las expresiones y medios propios de la poesía universal, desde las formas libres a las más herméticas. En muchos poemas intento expresar la idea que me he formado del conocimiento puro, sin el apoyo de la creación de la poesía. Y que esta última puede formularse así: "la poesía dice siempre la palabra verdadera con que se da fin a la reyerta de las sombras".



La alternancia continua de un conocimiento de las cuestiones metafísicas o poéticas y de una relación diaria, impuesta por nuestros semejantes, a través de lo que éstos precipitan sobre nosotros con su fisiología y su destino, constituye al mismo tiempo que una angustia inenarrable, un afinamiento de intuiciones intelectuales y vitales. De allí surge en lo que se refiere al hombre, el acto en que se patentiza en él la brutalidad. El hombre aparece como un bruto metafísico substancial. No se trata de la brutalidad externa; ¡qué existe!, derivada de costumbres, apetitos, ambiciones, defensas, fanatismos. No. Se trata de la brutalidad constitutiva y natural del hombre. Aquello que se explica en religión por la caída, se hace patente en el individuo, y lo torna más lamentable e hiriente que el mismo bruto, bajo el resplandor de la circunstancia enunciada al principio.



El lenguaje es una tela de araña. Se inserta por un lado en las cosas y en el cuerpo del hombre; por el otro extremo se afirma en lo espiritual, lo más remoto, lo ideal... Ambas apoyaturas se sistematizan y le dan a la tela de araña infinitas estructuras. Pero ¿quién es la araña?



Nuestra expresión poética debe independizarse del todo de las influencias hispánicas que aún puedan sobrevivir. Es cierto que el lenguaje persiste como un vínculo imposible de evitar, pero es necesario darle un sentido, una musicalidad, un denso espiritualismo y un resplandor inteligente que permitan realizar una diferenciación esencial de nuestra poesía y la que se cultivó o cultiva en España. Las influencias y los vínculos deben desaparecer o confundirse con las grandes aportaciones universales de los antiguos y los modernos, para que se logre al fin una poesía fiel al espíritu absoluto y transcendente del universo en aquello en que éste se transparenta en nuestra naturaleza y en nuestro destino. Casi podría añadirse, como precepto pragmático, que si fuese posible establecer un principio poético de finalidad entre nosotros, éste debe eludir en lo posible toda resonancia o vinculación con lo español. Sólo de esa manera crearemos una poesía digna de figurar al lado de las altísimas torres que levantan Manrique, Góngora o Fray Luis de León.



Lo que fué el poema antes de ser escrito, ha muerto para siempre. Todo poema tuvo una historia que ya no existe más cuando se le termina; el comienzo del nuevo existir lo arroja plenamente en otra historia, a la luz de la permanencia y de la perfección de lo ajeno a él mismo.



Ocurre con algunos poetas mayores que, cuando llegan a la madurez, de la misma suerte que se les puede percibir en las arterias de las sienes las pulsaciones crepusculares de la sangre, se puede también vislumbrar en la madurez del verso que escriben, la pulsación terrible del misterio de lo mortal.



Hay que vivir desprendiéndose del universo, desvinculándose de él, abandonando su movimiento en el vacío. El universo es una madeja estúpida de leyes que se refracta en los sentidos como la luz solar en un prisma. Ya está. Es eso. ¿Y

qué? Lo único digno que debe hacer el hombre, en tanto que artista, es no salirse nunca de sí mismo. Ya sabemos lo que es el universo; no tiene sentido esa máquina de energías degradándose cada vez más. ¿Degradándose para qué? ¿Por qué? ¡Vaya una perspectiva sublime esa identidad, esa inmovilidad final del universo! Ecuaciones, fórmulas, cantidades. Ahí está el enigma más claro que el agua. Mas turbio que la tiniebla. Ahí está esa sombra que hay que aprender a detestar, a liberarse de ella, para encerrarse en el yo, esta encrucijada de dioses y de fuerzas, que dicta al universo: Serás lo que yo quiero que seas, o si no, no serás *nada*.



Alrededor de una cita de Wordsworth sobre las "formas desconocidas de la existencia", se presenta la condición natural de algunos seres que ofrecen, ante ellas, una sensibilidad casi sobrenatural. De esa particular fórmula de conocimiento se puede adivinar el nacimiento de una genealogía de poetas. En lo que es corriente apreciar, en la poesía de muchos creadores, se constata, efectivamente, la penetración sobre natural para comprender y expresar las formas desconocidas de la existencia. Pero hay otro linaje de poetas que se caracterizaron precisamente por un comportamiento idéntico ante "las formas conocidas de la existencia". Son los poetas que alcanzan contacto con lo conocido, lo real, lo circundante, lo directo, y confirman su esplendor, su inagotable variedad, su poder mágico, su eternidad en sí. Aunque recurran a los símbolos y mitos, los ubican en la marea misma de los objetos existentes y crean así una poesía sabia, de ideas geniales, de precisión matemática y de trascendencia abismal.



Repito que la grandeza del hombre actual reside en que ha llegado a ser una idea de la perfección de sí mismo. La tragedia, es que habita en una cultura que participa al mismo tiempo de la grandeza de esa idea del hombre y de la barbarie estúpida de lo natural y orgánico. Además, esa situación trágica se acentúa porque el hombre no se resigna a renunciar

a la idea de que es una perfección de sí mismo, mientras percibe con mayor evidencia la barbarie, la inconsciencia, la indiferencia, el impudor de la naturaleza que lo rodea.



Tema: En torno a la filosofía americana.¹

A) La unidad de la filosofía americana. ¿Puede hablarse de una filosofía americana? ¿Qué tipos de unidad y de diferencia se dan entre el filosofar en Norteamérica y en Latinoamérica?

B) El interés por el pasado. ¿Está ligada la suerte de la filosofía americana a la elaboración de una historia de sus ideas? ¿Qué resoluciones prácticas pueden proponerse para fomentar la necesaria cooperación internacional en lo tocante a la elaboración de una historia de las ideas?



Creo que puede uno expresarse en el sentido de que la ponencia alude al acontecimiento de que el pensamiento americano logre expresar una filosofía que dentro de lo universal contribuya con ideas, planteamientos y soluciones originales a tratar de resolver los problemas fundamentales de la filosofía que interesan al hombre en forma decisiva o absoluta. Dentro de esa actitud, habría que distinguir en nuestras marcas y por razones de origen, desarrollo y culminación, un pensamiento americano de procedencia Nórdica y otro correspondiente a la América Latina, tal como se menciona en el temario.

En esta distinción, todos los que leemos revistas y libros recientes debemos reconocer que es bien perceptible la superioridad y la irradiación de la filosofía de Norte América frente a la de nuestros países. Esta superioridad se comprueba cada vez más en estudios, investigaciones, ideas, teorías, personalidades. El pensamiento norteamericano ha conquistado una categoría dentro del pensamiento filosófico contemporáneo, mer-

(1) Ponencia enviada al IIIer. Congreso Interamericano de Filosofía. México, 1950.

ced a la presencia de grandes inteligencias bien conocidas, que han borrado en gran parte la separación atlántica y han familiarizado en las universidades y publicaciones europeas, las obras y las enseñanzas de varios filósofos, dominantes en lo que va de los últimos años del siglo XIX y del actual. No creo del caso citar nombres; todos los conocemos. Entre tanto, el pensamiento centro y suramericano permanece en ese sentido en un plano de inferioridad manifiesta. Es un hecho perfectamente constatable que no afirma nada sobre la originalidad de la filosofía en cuestión, sino que se circunscribe a hacer discernible una presencia influyente del lado del norte y una ausencia bien lamentable de nuestra parte.

¿Las causas? Citaré las que considero más importantes. En primer término la herencia hispánica. Es sabido que la contribución de España a la filosofía de occidente es muy escasa. Nosotros somos continuadores de esa debilidad del espíritu español, y del ibérico en general. Aun hoy, a pesar de figuras hispánicas muy prestigiosas en América, lo *español filosófico* no es considerado valioso en Francia, Alemania, Inglaterra e Italia. Cito un solo hecho significativo. En el conocido Vocabulario Filosófico de A. Lalande, dirigido por un hombre tan equilibrado y lúcido como este maestro, no se les otorga a los términos desarrollados y explicados, los equivalentes del idioma español. Sólo se citan los términos ingleses, alemanes e italianos. ¿Por qué ocurre eso? La Sociedad de Filosofía Francesa, para recordar un centro de prestigio europeo, no menciona jamás los nombres hispánicos en dicha obra debido a que no los necesita, porque en nada influyen para aclarar las cuestiones. Cuando en la misma obra se citan nombres de especialistas y sabios, los nombres de españoles o hispanoamericanos no son tenidos en cuenta. Este simple hecho debe llamarnos a la realidad. Los latinoamericanos entramos a corrientes filosóficas con un signo negativo. Pero eso no es todo. De la mezcla con las razas aborígenes durante la conquista y la colonia, el magro espíritu filosófico español no ha recibido ninguna ventaja. En lo que va de la época de la independencia, los latinoamericanos no hemos hecho avanzar mucho nuestro prestigio continental en la órbita del pensamiento filosófico, limitándonos a propagar, frecuentar o imitar los movimientos y escuelas europeas y norteamericanas más conocidas. Todo esto

parece una cruel síntesis, pero es necesario así expresarlo para poder considerar la actualidad y el futuro con más lucidez y provecho. En los días que corren, es indudable que se estudia muy bien la filosofía en Hispano América. Se ha llegado a un perfeccionamiento dentro de las Universidades, que si no puede parangonarse con el de las europeas, anuncia que se va en el camino de alcanzarlas. Las Facultades de Humanidades, desde México a Buenos Aires, están regidas por varias personalidades que encaran con toda seriedad e independencia la enseñanza de las disciplinas filosóficas. Es cierto que en algunos países desgraciadas dictaduras han empañado este panorama, pero esperamos confiados en un futuro no lejano que disipe esas tormentas. Existen grandes sabios, maestros de filosofía entre nosotros, venidos de Europa algunos, formados en América otros. Y bien; creo que hay que reanudar, sostener y valorar el pensamiento formulado por nuestros escritores del siglo anterior, e incorporarlo en lo que tienen de filosófico, al tiempo presente y al futuro. Para ello, habría que realizar algunos actos preliminares, con cierta exigencia de sacra actitud: Por ejemplo:

1.º *Debemos conocerlos y conocernos mejor.* Por las publicaciones que se hacen en Norte América, México y Argentina, yo noto que nos conocemos mal en el pasado y en el presente. Noto y lo confieso con amargura, y lo cito sólo como ejemplo para que pueda corregirse, que *no se conoce la importancia de la obra de nuestro Vaz Ferreira*, a quien yo le asigné hace años una acción semejante a la de Sócrates. Nosotros creemos que es mucho más importante filosóficamente que Rodó. Al mismo tiempo nosotros ignoramos a los filósofos del Brasil: sólo manejamos nombres corrientes detrás de los cuales se amontonan sombras. No conocemos a los de Cuba, salvo fragmentariamente. Y así podría proseguir. Lo primero, pues, es un deber de humilde reconocimiento de nuestra ignorancia y un propósito leal de enmienda.

2.º Debemos considerar que la filosofía hispanoamericana puede muy bien estar en un período algo semejante al de los jónicos o presocráticos, en general.

3.º Que esa vicisitud previa debe llevarnos aún a esperar un siglo o dos más de tratados, de ensayos o poemas filosóficos.

4.º Que es conveniente entre tanto, considerar como personalidades de filósofos con alguna generosidad, a hombres que cultivaron las letras, la poesía, la ciencia, la política, la moral. Por eso me parece muy acertada la cita de Gaos, cuando reúne las seis figuras necesarias en toda mención de nuestros escritores clásicos: Bello, Sarmiento, Montalvo, Darío, Martí, Rodó. Estos y otros tan valiosos y menos conocidos, serían incorporados parcialmente a la filosofía. Si no lo hacemos corremos el peligro de *que no haya filosofía* en el período en que ellos vivieron.

5.º Que también deben ser considerados como *precursores*, los grandes maestros actuales, que van desde Korn a Vaz Ferreira, Caso y Romero. No menciono a los más jóvenes, que tanto conocemos y admiramos, y que pueden contener en potencia o en realización, la culminación socrática que se debe anhelar.

6.º Que el problema de esta aproximación de nuestro estado filosófico y de nuestro destino, con el esquema histórico de la filosofía griega debe vislumbrarse como una posibilidad de origen más bien poético, que anunciaría el desarrollo de una filosofía posterior muy eminente para Latino América. Pero aquí se levanta un imperativo: esta perspectiva futura posible debemos realizarla por nuestra cuenta nosotros, todos los días y años, como suramericanos. Para ello debemos, en primer término, ser hombres integrales y salvar como ciudadanos el basamento de nuestras naciones y nuestra raza; ser hombres políticos y morales en un sentido superior, es de primordial exigencia. Debemos intensificar los estudios filosóficos y humanistas, incorporándonos en lo esencial las doctrinas antiguas y actuales sin distinción de razas o naciones. En caso de tener que elegir se preferiría una intensificación de los estudios de filósofos griegos, medievales, franceses, ingleses y alemanes por encima de los demás. Debemos influir sobre los gobiernos para que se les otorgue a los estudiosos de filosofía las posibilidades mayores para que puedan enseñar, crear, publicar, reunirse, comunicar sus ideas dentro de la más absoluta libertad. Siendo gravísimo el atraso cultural, social y político en muchas zonas de América Latina, no podremos por mucho tiempo compararnos con los norteamericanos, los cuales conjuntamente con su influencia decisiva en el universo poseen ya una tradición filosófica, una estructura docente y una disciplina estable que actúa

en armonía con la ciencia más adelantada de la civilización moderna. La filosofía norteamericana se caracteriza por su tendencia a la organización y al orden; por sus vinculaciones científicas, por su idealismo pragmático y por su rápido adelanto y su extensión dentro de numerosos núcleos universitarios en contacto permanente con Europa. La filosofía hispanoamericana se caracteriza por su falta de disciplinas y coordinaciones, por su desigualdad, por su fe en la improvisación y la genialidad, por su idealismo más bien estético, por su fe en el porvenir sin poseer bases seguras para ello, por su confianza ciega en el azar del genio de las razas latinas y su futuro.

En el fondo, aunque en realidad constatemos que actualmente somos inferiores a los europeos y norteamericanos, tenemos una rara certeza intuitiva, una seguridad indemostrable pero muy actuante, de que en un futuro continuaremos el milagro de la razón occidental, engendrando nuestro Sócrates, nuestro Descartes o nuestro Kant. ¿Podría ser acaso absurdo o improcedente expresar estas últimas creencias en este Congreso de Filosofía Interamericana?

En la actualidad, en Hispano América, los países en donde están más disciplinados los estudios filosóficos son Argentina, México y Brasil. Esto parecería señalar una coincidencia de la cultura superior con la importancia territorial y el desarrollo y riqueza de los centros universitarios. Tal hecho puede conducir a la peligrosa actitud de no apreciar bien la importancia de filósofos de pueblos más pequeños como Cuba, Chile y Uruguay, olvidando que en ellos puede darse el nacimiento de personalidades más o menos geniales que, por circunstancias ajenas, no son estimadas en la justicia que merecen. En tal sentido conviene que la América Latina sea considerada como *unidad* y que no se realicen aunque sea sin propósitos deliberados, diferencias de orden de jerarquía económica o política y que no se dibujen contornos de prematuras hegemonías filosóficas o culturales. En esa *unidad* no deben excluirse las posibilidades filosóficas de aquellos países que poseen densa población indígena, con culturas autóctonas, herederas de los ricos imperios precolombianos.

Es evidente que en ciertos ambientes nuestros, hoy se tiende a cultivar el sentido de la organización en todo aquello que atañe a las tareas filosóficas. Mas aún, la característica de los

norteamericanos es que han tendido más bien hacia la *organización creadora* dentro del mismo pensamiento puro. Ello coincide con el ejercicio habitual en ellos de las disciplinas científicas y técnicas. Existe también una incitación nórdica para que entremos en la *organización creadora*. Los latinoamericanos, más bien nos inclinamos hacia la *genialidad inesperada* en lo filosófico. ¿Será esto posible? ¿Quién tiene más posibilidades de acierto? Sólo puede decirlo el futuro. Es sabido que el misterio ontológico sigue en vigencia desde Heráclito a nuestros días y que hay países y épocas que se enriquecen a expensas de la *organización creadora*, porque hay una filosofía que trasciende de la matemática, de la ciencia, y de la lógica. Pero también verdad es que otros lugares y momentos sublimes del filosofar se nutren de la *genialidad inesperada*, porque existe un imperio de la filosofía que se complace con embellecerse y nutrirse con el arte, la música y la santidad. Tanta razón asiste al *pensar organizado* como al *pensar inesperado*, con tal que en el acto creador ambos arrojen su flecha al centro inmutable de la eterna filosofía.

Parece desprenderse, por lo tanto, que América Latina, desde su posición de riesgo e inferioridad actual, se halla comprometida a constituir una filosofía propia, original y distinta de las demás corrientes históricas. Esta intención a veces es evidente; se constata el propósito en los escritos de los filósofos, en las cátedras, en el plan de estos mismos congresos. Se vislumbra un esfuerzo titánico en algunos hombres por filosofar a la par de los europeos, antiguos y modernos. Se crean nuevos cursos, se organizan seminarios, se contratan profesores célebres, se estudian idiomas antiguos y modernos con el fin de recoger la sabiduría en las fuentes originales. Recientemente se ha podido notar que la Fenomenología y el Existencialismo, han provocado publicaciones tan abundantes en América Latina como en Inglaterra y Estados Unidos. Al mismo tiempo han demostrando los latinoamericanos más interés y entusiasmo por Max Scheler, Husserl, Dilthey, Heidegger, Hartmann, etc., que por Bergson, Blondel, Marcel, Lavelle y otros autores latinos como Croce y Gentile. ¿Cómo explicar tales preferencias? ¿Cómo explicar la impregnación tan rápida que se ha hecho por parte de los pensadores latinoamericanos del lenguaje, las fórmulas, las dificultades semánticas y los enigmas de estilo que

caracterizan a muchos filósofos europeos de hoy? No hallamos la clave; creemos en la sinceridad de las actitudes adoptadas, pero no vemos que ellas representen una etapa decisiva en la perfilación de una filosofía nuestra original y auténtica. Todos conocemos artículos y libros de profesores hispanoamericanos en los cuales se exponen, comentan y critican los más herméticos y profundos problemas de la Fenomenología o el Existencialismo. Es de prever que en adelante ocurrirá lo mismo con las tendencias que surjan. ¿Servirán esos esfuerzos y esas obras al esclarecimiento y fundamentación de la temática propia del filosofar del continente en los tiempos? Este filosofar en el futuro es probable que se constituya como una exigente disciplina superior, como una filosofía de profesores y especialistas que procedan como los que ahora leemos y admiramos en nuestros contemporáneos de América. Pero creemos que también puede levantarse oculta y modestamente un pensamiento filosófico desde la misma obra de los escritores y conductores y soñadores más grandes que poseemos, desde Martí a Rodó, por ejemplo, sean sólo ensayistas o poetas, políticos o creadores de naciones, reformadores sociales o mártires.

En el siglo anterior se formularon dos afirmaciones gravísimas sobre la capacidad de los suramericanos para la culminación metafísica. Una es la que menciona Frondizi y que se desprende de una obra de Alberdi: "la abstracción pura, la metafísica en sí, no echará raíces en América". La otra es de Montalvo: "La luz tarda, pero llega al Nuevo Mundo, este inmenso depósito de sombras" y que yo cité en mi obra "Teoría del Nous". Nuestro deber de suramericanos debe orientarse hacia la superación y eliminación de esas dos sentencias que se asemejan también a los vaticinios que quisieron empañar hace siglos la aurora de la filosofía de los griegos. No les otorgo vigencia inmutable sino el carácter de expresiones históricas lógicas por el medio y la época en que actuaron aquellos hombres, indudablemente geniales.

En mi concepto, la luz de que habla Montalvo, el Nous, la Metafísica, la Sabiduría Suprema, se irá levantando con nuestro pensamiento puro y con nuestro dolor, sobre Nuestra América, la cual dejará de ser poco a poco el depósito de las sombras actuales.



norteamericanos es que han tendido más bien hacia la *organización creadora* dentro del mismo pensamiento puro. Ello coincide con el ejercicio habitual en ellos de las disciplinas científicas y técnicas. Existe también una incitación nórdica para que entremos en la *organización creadora*. Los latinoamericanos, más bien nos inclinamos hacia la *genialidad inesperada* en lo filosófico. ¿Será esto posible? ¿Quién tiene más posibilidades de acierto? Sólo puede decirlo el futuro. Es sabido que el misterio ontológico sigue en vigencia desde Heráclito a nuestros días y que hay países y épocas que se enriquecen a expensas de la *organización creadora*, porque hay una filosofía que trasciende de la matemática, de la ciencia, y de la lógica. Pero también verdad es que otros lugares y momentos sublimes del filosofar se nutren de la *genialidad inesperada*, porque existe un imperio de la filosofía que se complace con embellecerse y nutrirse con el arte, la música y la santidad. Tanta razón asiste al *pensar organizado* como al *pensar inesperado*, con tal que en el acto creador ambos arrojen su flecha al centro inmutable de la eterna filosofía.

Parece desprenderse, por lo tanto, que América Latina, desde su posición de riesgo e inferioridad actual, se halla comprometida a constituir una filosofía propia, original y distinta de las demás corrientes históricas. Esta intención a veces es evidente; se constata el propósito en los escritos de los filósofos, en las cátedras, en el plan de estos mismos congresos. Se vislumbra un esfuerzo titánico en algunos hombres por filosofar a la par de los europeos, antiguos y modernos. Se crean nuevos cursos, se organizan seminarios, se contratan profesores célebres, se estudian idiomas antiguos y modernos con el fin de recoger la sabiduría en las fuentes originales. Recientemente se ha podido notar que la Fenomenología y el Existencialismo, han provocado publicaciones tan abundantes en América Latina como en Inglaterra y Estados Unidos. Al mismo tiempo han demostrando los latinoamericanos más interés y entusiasmo por Max Scheler, Husserl, Dilthey, Heidegger, Hartmann, etc., que por Bergson, Blondel, Marcel, Lavelle y otros autores latinos como Croce y Gentile. ¿Cómo explicar tales preferencias? ¿Cómo explicar la impregnación tan rápida que se ha hecho por parte de los pensadores latinoamericanos del lenguaje, las fórmulas, las dificultades semánticas y los enigmas de estilo que

caracterizan a muchos filósofos europeos de hoy? No hallamos la clave; creemos en la sinceridad de las actitudes adoptadas, pero no vemos que ellas representen una etapa decisiva en la perfilación de una filosofía nuestra original y auténtica. Todos conocemos artículos y libros de profesores hispanoamericanos en los cuales se exponen, comentan y critican los más herméticos y profundos problemas de la Fenomenología o el Existencialismo. Es de prever que en adelante ocurrirá lo mismo con las tendencias que surjan. ¿Servirán esos esfuerzos y esas obras al esclarecimiento y fundamentación de la temática propia del filosofar del continente en los tiempos? Este filosofar en el futuro es probable que se constituya como una exigente disciplina superior, como una filosofía de profesores y especialistas que procedan como los que ahora leemos y admiramos en nuestros contemporáneos de América. Pero creemos que también puede levantarse oculta y modestamente un pensamiento filosófico desde la misma obra de los escritores y conductores y soñadores más grandes que poseemos, desde Martí a Rodó, por ejemplo, sean sólo ensayistas o poetas, políticos o creadores de naciones, reformadores sociales o mártires.

En el siglo anterior se formularon dos afirmaciones gravísimas sobre la capacidad de los suramericanos para la culminación metafísica. Una es la que menciona Frondizi y que se desprende de una obra de Alberdi: "la abstracción pura, la metafísica en sí, no echará raíces en América". La otra es de Montalvo: "La luz tarda, pero llega al Nuevo Mundo, este inmenso depósito de sombras" y que yo cité en mi obra "Teoría del Nous". Nuestro deber de suramericanos debe orientarse hacia la superación y eliminación de esas dos sentencias que se asemejan también a los vaticinios que quisieron empañar hace siglos la aurora de la filosofía de los griegos. No les otorgo vigencia inmutable sino el carácter de expresiones históricas lógicas por el medio y la época en que actuaron aquellos hombres, indudablemente geniales.

En mi concepto, la luz de que habla Montalvo, el Nous, la Metafísica, la Sabiduría Suprema, se irá levantando con nuestro pensamiento puro y con nuestro dolor, sobre Nuestra América, la cual dejará de ser poco a poco el depósito de las sombras actuales.

¿Hasta qué punto es esencial al filosofar la preservación de la libertad individual del filósofo?

La formulación de un tema con este contenido provoca una reacción de sorpresa. Considerábamos como una adquisición definitiva que el filósofo debe conservar su libertad intelectual, la que siempre constituiría una necesidad previa de su existir y su pensar. De ello resulta que la libertad de expresión, de acción y de existencia fueron y siguen siendo las condiciones irrenunciables para el ente pensante e informan la entraña de sus fundamentos primarios, de tal suerte que jamás podría suponerse que el ejercicio de la libertad intelectual involucrase un peligro en cualquier sentido que se considerara. Estas creencias se hallaban tan hondamente arraigadas en nuestro espíritu, que la enunciación de su problematicidad nos arroja en la mayor incertidumbre. Historia muy sabida es que la tragedia de la libertad intelectual se desarrolla en los tiempos antiguos con el nacimiento del prometeico conflicto del hombre con los dioses, los elementos del cosmos, la historia, los dogmas y la política. Un conflicto más penetrante y secreto se continúa entre la trayectoria del filosofar humano, en la dilucidación del problema del libre albedrío y el determinismo, con todas sus beligerancias dialécticas, sus soluciones, sus planteamientos en distintas épocas, sus antinomias, hasta llegar a las exclusiones de las fórmulas primitivas para permitir introducir inéditos enfoques de estudio, con el fin de tratar o resolver la cuestión o simplemente para presentarla como a través de pensamientos nuevos. Eludimos la mención de detalles y nombres clásicos, desde los mecanicistas de Abdera hasta San Agustín, y en los modernos desde Espinosa hasta Kant, Hegel o Bergson. No es el caso, en esta circunstancia, de volver al planteo de un problema que contenga conexiones con el del libre arbitrio y el determinismo. ¿Se trata, entonces, del peligro que pueda experimentar la persona libre del filósofo como hombre desvinculado de todo sistema de doctrinas metafísicas o éticas, y al mismo tiempo formando parte de una comunidad política afirmada en responsabilidades y deberes? ¿Se trataría del filosofar puramente individual, a modo de un juego trascendental de la razón, desarrollándose como una tarea radicalmente

teórica, sin vinculaciones con lo que no fuera ella misma, en un quehacer deshumanizado semejante a un hilar infinito de pensamientos indiferentes, como las ecuaciones o símbolos en la pizarra de un matemático, las olas en la playa o las estrellas en el espejo de un lago? ¿Se trata de denunciar la tarea incommunicable hacia la cual tiende muchas veces, sin preverlo ni poder evitarlo, la especulación de muchos filósofos y que contribuye a que la más venerable y loable disciplina mental del hombre convierta su transparencia en opacidad, y provoque una reacción o disgusto en los que se inician en ella, o en aquellos que se le aproximan, cuando no un franco repudio de parte de las personas impregnadas de amor y compasión hacia sus semejantes, y que hace que se llegue al fin al ardiente estado de espíritu de desdeñar la *Ética* de Espinosa o *El Ser y el Tiempo* de Heidegger, para preferir beber filosofía pura en los Evangelios, en las máximas de Marco Aurelio o Pascal, o en las sentencias de los buenos guarismos del pueblo? Se nos presenta, al mismo tiempo, al entendimiento la conveniencia de interpretar el sentido del término *peligro*, aplicado a la libertad intelectual del filósofo. Si concebimos que puede aproximarse a la noción de *riesgo*, por ejemplo, nos hallaríamos frente a una perspectiva distinta para el tratamiento del tema. La filosofía, siempre que ha sido original, ha sido una hazaña arriesgada. El siempre pensar es un riesgo constante, y los filósofos son seres que viven en continuo riesgo o peligro de equivocarse o contradecirse, de modo que puede aplicárseles la imagen de que realizan un juego o danzan frente a un torrente de tinieblas, en inminencia permanente de caer en ellas. El riesgo del filosofar se manifiesta en la misma hondura del espíritu del hombre, en la esencialidad de su vida corpórea en el universo, y en las mismas consecuencias de su pensamiento elaborado, que puede desembocar en los dualismos eternos, en las contradicciones, las antinomias, las aporías, cuando no en las herejías religiosas o en los tenebrosos bosques donde señorean los mitos y las gorgonas de la locura. Los filósofos, van construyendo sus sistemas o sus no-sistemas entre los peligros propios de todo ser humano, pero además incorporan a su modalidad el riesgo ontológico inmanente en todo filosofar. Mientras vive el filósofo, y después de muerto, puede quedar de pronto desprovisto de todas las verdades de su sistema. Por

numerosas razones corre el riesgo de caer en el descrédito, y así contemplamos muchas veces cómo el olvido se posa sobre un filosofar bien establecido en una generación o en una cultura. Como quien pierde sus grandes riquezas en un naufragio, entonces el filósofo pasa a integrar una anonimato permanente o prolongable por años o siglos, en cuyo caso corre después el riesgo de resucitar, para sufrir nuevo aspecto de descrédito, como ocurre, desde hace tres o cuatro siglos, con Demócrito y sus átomos. La cuestión está ahora en saber si es posible suprimir ese peligro inmanente de la libre actividad intelectual. Para ello, en otros dominios, se han estructurado los métodos, las lógicas, las dialécticas por el lado de las disciplinas puras del raciocinio, y en las esferas de las zonas externas se han organizado las academias, las escuelas, las instituciones dogmatizadas, los Estados y las superestructuras gubernamentales, que pretenden ejercer coerción más o menos acentuada sobre la libertad del pensar filosófico en nombre de un orden admitido, de la utilidad pública o del despotismo. De toda suerte, la consideración del peligro bajo esta interpretación conduciría a nuestro pensamiento hacia conclusiones categóricas e irrenunciabiles: no se le puede quitar jamás al pensamiento filosófico su carácter de riesgoso o peligroso para sí mismo, para la filosofía, o para las instituciones políticas que constituyen los Estados. La libertad individual del filósofo se revela como un peligro constante, pero está también ese peligro un algo absoluto y esencial, constitutivo de su naturaleza íntima, de modo que bajo ninguna forma debe admitirse un pensamiento comprometido o conducido ocultamente, ni tampoco puede pensarse en la posibilidad de establecer un poder, interno o externo, trascendente o apriorísticamente supuesto, que atenta contra el acto libre que caracteriza el entregarse a la especulación filosófica. Filosofía es amor a la sabiduría tanto como libertad absoluta para arrojar a perecer o perdurar en el pensamiento mismo. Este irrenunciable misterio del peligro que experimenta la trágica razón humana es su mayor dignidad. Tales son las preocupaciones que afluyen a nosotros ante la formulación que se nos hace llegar desde la Mesa Organizadora del Tercer Congreso Interamericano de Filosofía de México. Por fin, volviendo a un ámbito más accesible, en lo que concierne a la libertad intelectual en sus relaciones conflictuales

con el Estado, los partidos, las sectas, los ídolos del mundo y de la acción diaria, creemos que la respuesta es única y clarísima. La preservación de la libertad individual del filósofo constituye algo esencial, que no puede ser objeto de discusiones, para poder bien pensar; y en los tiempos modernos, la menos imperfecta fórmula de convivencia humana compatible con la dignidad y la plenitud de la inteligencia, es, simplemente, la organización democrática.



Sobre el Puente de Londres, en las proximidades de la Torre, en los días de espesa bruma o por las noches, me entretuve mirando cómo un hombre movía una antorcha, alzándola, hamacándola, haciendo señales con el fin de ordenar el problemático tráfico del río, durante largas horas. Es un acto cotidiano y sin interés, me dijeron. Puede ser; para mí adquirió cierto significado intencional y al mismo tiempo fué un entretenimiento misterioso.

No puedo negar ahora, mientras recuerdo ese detalle del puente, que desde hace algún tiempo me atrae la tentación del poema de ciertas proporciones intencionales. Todo poema es una antorcha sobre un puente. El poema con diversidad y unidad, plan y desarrollo, ornamentos formales, y el mito en la entraña, como una sustancia parecida a la que los escolásticos denominaron intencional. Lo que en los años mozos se me apareciera como riesgo y etapa excepcionalísima, se ha convertido en aventura más frecuente. Las ideas poéticas gravitan y se insinúan a través de signos naturales que me impulsan a intentar creaciones líricas de algún desarrollo, cuidando la indocilidad de los detalles estructurales y estableciendo matices, etapas, oscuridades y luces, contornos y vagos laberintos hasta retener una obra orgánica que anuncie las ocultas preocupaciones metafísicas que se embozan en los seres y las cosas que me es dado percibir.

En esta preocupación por la orgullosa y a veces vana pretensión del poema, no he podido jamás dejar de admirar lo evidente y lo irresuelto en los halagos naturales, los datos que son compromisos, la fatuidad de las insinuaciones que transmiten

las formas vivas; de ahí es que siempre he hecho participar algún acontecimiento vivido o soñado, que me sirve de episodio y de argumento. El poema puede constituirse entonces en dos planos paralelos: el de los halagos puramente poéticos de la fábula y el de las ocultas significaciones. Entre estas últimas aparecen como constantes las ideas del tiempo y de la muerte, del ser, la eternidad, la mutación y la permanencia. Por la encrucijada de los aparentes episodios narrados avanza una cruel flecha sostenida en un viento que comunica sólo infinitud.

He sido —lo soy— un devoto de la inteligencia. No lo niego. No lo temo. He creído adivinar una inteligencia poética allí donde termina la dimensión lógica y metafísica. He leído y practicado, por amor y por obligación, muchas filosofías en historias, en sistemas y en libres cauces. Hasta creo que me he construido con el saber metafísico un modo natural de considerar las cosas y los acontecimientos. Penetro por momentos —muy breves, muy raros— en la hondura esencial de algún filósofo o poeta. Es un contacto apenas; lo experimento y me voy. El fatum de los hechos me arrastra. Al revés de otros que retroceden, me complace con frecuencia el persistir en la contemplación de lo simple y divino del pensamiento puro en sus máximas revelaciones. ¿Las entiendo bien? No sé. Parece a veces que en algo me aproximo, pero con ello no me hago trajes de vanidad.

La creencia viene a mí entonces con vestiduras ontológicas y poéticas al mismo tiempo. ¿Confesaré que me he pasado durante instantes en un total desvanecimiento de lo real, tratando de acariciar con el puño del desarrollo reflexivo los infinitos atributos de la sustancia espinosiana o el *élan vital* de Bergson, o siguiendo la trama difícil de algún poema planeado y vislumbrado, ajeno a fuerza de ser mío?

Alterno entonces esas comunicaciones y pausas con las frágiles trivialidades cotidianas o con los coloquios con las obras de los artistas que por azar frecuento. No les he temido nunca a la sabiduría y a la cultura ni a los hombres y sus beligerancias. No he temido tampoco confesar mi ignorancia incoercible y mi desorientación ante el saber y la presunción de los demás. La poesía, en todas partes, me señala el camino de sus elementales formas: idénticas y atrayentes, se me aparecen en los planos de la profundidad y en el sonreír de las apariencias.

Los poemas *construidos*, los penosos oficios de la medida y el cálculo, proporción y ritmo, la ingeniería poética, constituyen, en esas oscilaciones narradas, tentaciones poderosas en sí mismas. De ahí que, desde joven, me atrajeran Lucrecio, Manrique, Leopardi, Vigny, Goethe y, más tarde, Poe, Mallarmé, Valéry, Thompson y, últimamente, Milosz, Eliot o Saint John Perse. Confieso que la dispersión formal de lo poético me cautiva fugazmente y me desagrada al fin: amo la poesía en el poema complejo; que la unidad integral del poema, con el misterio y la emoción, presente amplios contornos definidos, compatibles con la insinuación y la musicalidad de los detalles y procedimientos.

He elegido en cenáculos, para explicarme, algunos poemas breves y otros extensos. Reconozco al mismo tiempo que los poemas breves son susceptibles del logro exacto de una expresión en el sentido de la profundidad y la armonía, hasta la condensación más circunscrita y perfecta de lo poético. Pero considero conveniente detenerme después en aquellos que se cumplen según ciertas proporciones extensas, porque exigen, además de los dones poéticos originales, los esfuerzos de la construcción, de la simetría y el desenlace, la organización de la angustia.

A los poemas de belleza libre prefiero los poemas de belleza adherente, en el sentido de la terminología de Kant. Es indudable que el mejor argumento en favor del poema de este estilo es el poema mismo. La dimensión del tiempo desaparece entonces ante el poderío de la realización cumplida.

El poema lírico filosófico, argumenta por sí mismo, como la antorcha sobre el puente del tiempo. Su fracaso y su olvido son más evidentes e ilevantables que en las otras formas líricas. Su triunfo es el resultado de sabidurías y azares, muchas veces imposibles de precisar. Pero es rotundo e inagotable. *El Cuervo* de Poe, *El Lebré Celeste* de Thompson y *El Cementerio Marino* de Valéry, valdrán siempre en su sólida duración por sí mismos, al margen de los soportes carnales que los prohijan, de las obras poéticas contemporáneas y de las interpretaciones estrictas o imaginarias que han originado. Otros ejemplares —*La Tierra Baldía* de Eliot, el *Anábasis* de Perse—, son estables formas de una oscuridad mayor, de un desarrollo arbitrario y libre, pero, sin embargo, permanecerán a modo de unidades

inconfundibles dentro de la poesía de siempre. En cualquier circunstancia, ofrecerán declive o entrada a los enigmas y a los problemas del hombre eterno, desenmascarados y sufridos por el hombre de hoy. Resplandecen líricamente a pesar de las mareas filosóficas que los impregnan. Esta poesía realiza, en los planos del ritmo, del lenguaje y del pensamiento, conexiones y abreviaturas inmensas que son también particularidades íntimas de la arquitectura y de la música. Pero de no lograrse una conjunción de oposiciones constructivas e ideas generales, experiencias de la sensibilidad más refinada y maestrías técnicas, el poema se inclinará a morir irremisiblemente. El poema, entonces, cae con todo el despojo de su andamiaje en el más espeso olvido.

En cambio, un destino imponderable y dichoso acoge, sin que jamás las generaciones agoten sus contenidos misteriosos, a ciertos poemas extensos, como algunos de Hölderlin, inconnexos a fuerza de puros, o *La Siesta de un Fauno* de Mallarmé o el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, por más distantes que aparezcan el uno del otro.

La poesía de los poemas extensos que hago no es filosofía embozada ni desenvolvimiento emocional, ni doscurso, ni mito explicable, balbuceable. En el fondo del poema que se disfraza con situaciones y peripecias, la poesía en la inteligencia intenta presidirlo todo, libre del destino de las armonías conceptuales y verbales que mis vanidades han tejido a su alrededor. Yo mismo, cuando creo haber llegado a desentrañar su exacto sentido, recojo la nube de un unánime esquema que no me satisface.

La mayoría de los poemas que he escrito parten de un puente del universo real o de una experiencia concreta. Los símbolos empiezan a revelarse en mí, entre la fragmentación detenida de las percepciones. Puedo reivindicar siempre una auténtica ubicación entre los elementos vividos. De allí, es posible evadirse hacia los estados que presumen de revelarme las desnudeces privativas del universo, las instancias pre-adánicas o, también, pueden quedar las cosas y los sentimientos y sus interpretaciones en su milenario envejecimiento, pero convertidas en letras de un alfabeto sólo comprensible en términos de espíritu puro. La sorpresa de ambas actitudes me es igualmente valiosa como signo distintivo de una poesía que sólo pre-

tende perdurar sobre el tiempo. Ignoro si lo que escribo satisface o halaga; no hago caudal de ello; sigo adelante en un impulso prospectivo puramente poético y objetivado de mí mismo. No me importa saber si soy ese otro que lee mi poema cuando lo leo.

Existe un hombre concreto, el que crea, el que se explica, siempre ante un universo dado. Puede enfrentarse a los fundamentos de este último por medio únicamente de la poesía. Al hacerlo, su personalidad total de hombre le exige un esfuerzo para completar la primaria intuición que se le presenta. Ese esfuerzo irá a culminar en el poema; su vanidad y su sabiduría, su tragedia y su libertad, alternarán utilizando procedimientos establecidos, un lenguaje genérico, unas leyes rítmicas, unos períodos que conduzcan el proceso que se cumplirá según desarrollos previstos.

La búsqueda expresiva, en su rápida o lenta aspiración de originalidad, sufrirá la resistencia de lo inerte: las palabras grises, las imágenes estructuradas en la conciencia, el peso glacial del universo concebido para la acción, el vivir y el interés. La naturaleza ha sido ya un teatro por el cual muchos actores geniales han desfilado. La flor y la nube y el viento y la estrella, traen ya a nuestros sentidos las huellas de Homero, de Lucrecio, de Baudelaire. Esto lo sabe, lo sufre, lo alude el poeta culto de hoy. La profundidad concreta de las realidades se da siempre mezclada con los éxitos o los fracasos de los filósofos, poetas y santos que nos precedieron. Tenemos delante de lo ojos el peso de tradiciones literarias o religiosas, que se presentan como obstáculos a nuestra originalidad.

Los poemas cuyos modelos más me interesan son siempre hijos de ciertas formas inmanentes en el creador, ante las cuales los materiales de la inteligencia y del universo se adaptan y circulan como realidades tan estéticas como vivas. Ello significa que se debe poseer y dominar una específica voluntad de forma sin la cual no es concebible ni realizable el poema. Se trata de una forma *a priori* pero particular en cada circunstancia; compleja como una totalidad de innumerables formas que se van estructurando para el sostenimiento de la gran forma definitiva.

La forma temporal, anímica, corpórea, rítmica; la forma que se denuncia como una virtualidad y un poder de concebir,

desarrollar y concluir de acuerdo con un desenvolvimiento ordenado por la libertad y el número, por la espontaneidad y la disciplina, confundiéndose sin cesar hasta que el resultado y el coronamiento se impongan como la última evidencia formalizada. Las olas de las formas, como las hojas de un árbol o las escamas de un pez, vienen predeterminándose en los instantes en que un poema de ciertas dimensiones se presenta al poeta con las perspectivas de una aventura temible y odiosa, tentadora y decepcionante a la vez: nada aterra tanto como dudar del exacto resultado entrevisto. El derrumbe de las formas se percibe al mismo tiempo como una contingencia amenazante. El poema puede quedar en esbozo casi, o debe renunciarse a él para siempre, cuando la forma necesaria y taxativa no es explícita desde el principio al final.

Toda tentativa de un poema filosófico extenso se encuentra con los más magníficos obstáculos. ¿Qué hacer? ¿Excluirse de la sabiduría y recurrir a los impulsos primarios y puros que uno pueda poseer? Las emociones cantan entonces alrededor de nuestras ideas y experiencias como las oceánidas en el ámbito de Prometeo. Pero las palabras esenciales y los lamentos de Prometeo significan más que el canto de las vanas figuras que son adorno de las olas.

La existencia trágica del poema extenso debe abreviar y excluir innumerables experiencias ajenas y propias del poeta si pretende subsistir y brillar. La tensión sostenida de las creaciones inteligentes debe acusar sus armonías más allá del interés, el agrado, el encanto de las fragilidades episódicas. Nadie agotará después el sentido de lo entitativo, en función de lo representativo, que trasunta un poema logrado de acuerdo con esas intenciones y cumplimientos.

De pie, sobre un puente de palabras y ritmos, he levantado la antorcha del conocimiento poético para guiar a los navegantes de los abismos. Después, moviendo mi antorcha, he escrito humildemente sobre poesía en general y sobre lo que he podido hacer. Ello es más o menos conocido, está en prólogos que han suscitado el tedio de mis presumibles compatriotas, y también en comentarios que he agregado a algunos poemas. Me parece que ahora debo comunicar algo más directo y personal: escoger algún poema de los últimos años y *narrar* sus procesos en aquello que puede ser explicable. No pretendo

enunciar sus claves intraformales; ya no las poseo; he vivido y las he olvidado. También las he cambiado por otras claves, más de una vez.

Y digo, ahora, con el sentido de una confesión naturalísima: el poema que concibo y trato de cumplir es la querencia de una doctrina con clave inteligible muy difícil, en el sentido de que lo mejor de él lo reservo para unos pocos. Casi nada: lo externo figurativo es de muchos; los símbolos explanales, las maestrías técnicas, las alusiones a filosofemas y anécdotas, también. La filosofía occidental nació del humus del poema filosófico; vuelva éste en los tiempos de hoy, considerándose dueño de su ministerio creador antiguo.

Durante la misma permanencia en Londres, que mencioné al principio, la consulta de nuevas obras sobre los presocráticos y la contemplación de la corriente del Támesis desde los puentes, además del hecho de realizar después peregrinaciones por la orilla de río, renovaron mi admiración y mi curiosidad por Heráclito. Entonces conocí por aquellos lugares a una profesora adjunta de la Universidad de Dublin, que concluía su tesis doctoral en Londres investigando sobre el filósofo oscuro de Efeso. A ella le habían encomendado la vinculación posible de Heráclito con la física moderna. Pero logré que se interesara más por la interpretación ígnea del universo: éste, como un proceso cíclico de combustiones sobre el fondo de la regularidad legal. El alma como emanación del cuerpo; el mismo cuerpo como un fuego que se apaga o se condensa; la generación como un fuego que se trasmite, un fuego líquido en conversión hacia un fuego seco. Todo esto incitaba la curiosidad de la joven y era tema del diálogo que manteníamos entre la doble bruma de Londres y de nuestras reflexiones.

En otras oportunidades la joven realizaba actos que me llamaban la atención: por la noche encendía fósforos y se complacía en arrojarlos al agua desde algún puente. También hacía pequeñas antorchas con papeles y se deleitaba precipitándolas desde los parapetos y viéndolas extinguirse en las sucias olas. Nunca quiso explicarme por qué la divertían tanto esos actos; sólo pedía mi ayuda.

Durante varias semanas realizamos juntos estudios sobre Heráclito en el Museo Británico. También me inició en el arte

de robar rosas rarísimas en el Regent's Park. Me llenaba los bolsillos de rosas, como trozos de fuego helado. Intimé más con ella: era libre, sola, valiente, le preocupaba la filosofía tanto como la poesía. Me sostuvo una vez la opinión de que el pensamiento de Heráclito debió ser para los griegos de su época algo así como el de Joyce para nosotros. Ella, como irlandesa, se enorgullecía del símil e insistía sobre las afinidades que existían entre ambos escritores.

El hecho de que Heidegger hubiese divulgado por aquellos días un episodio de la vida de Heráclito en su *Carta sobre Humanismo*, dirigida a Jean Beaufret, de París, provocó de nuestra parte una consulta a varios maestros sobre la autenticidad de la narración. En la carta de Heidegger se dice que el episodio ha sido tomado de un texto de Aristóteles. Nos preguntábamos: ¿Sería auténtica la anécdota? ¿Sería invención intencionada de Aristóteles? ¿Qué significaba? Solicitamos una aclaración de parte del mismo Heidegger y le escribimos a Alemania, pero éste no perdió el tiempo en contestarnos. La historia es ésta: "De Heráclito se cuentan unas palabras que habría dicho a unos extranjeros deseosos de ser recibidos por él. Al acercarse lo vieron calentándose cerca de un horno. Se detuvieron sorprendidos, y esto sobre todo porque él les infundió valor a ellos, los indecisos, haciéndoles saber con estas palabras: *"También aquí hay Dioses"*. Aunque, según Heidegger, el relato habla por sí mismo, se detiene a tratarlo a través de varias interpretaciones que no vienen al caso ahora. Yo sostuve entonces la legitimidad de inventar anécdotas o mitos sobre los antiguos.

Hacia el fin del otoño de 1949, radicado yo en París, relacionando momento de mi amistad con la joven, y la doctrina de Heráclito, di forma a un mito o poema, y lo titulé "La antorcha sobre el puente". Se lo envié a mi compañera de estudios y paseos porque la ficción creada por mí reunía significativos recuerdos, elementos antiguos y modernos, filosóficos y personales, que ella conocía tan bien como yo. No recibí respuesta alguna; jamás se volvió a comunicarme conmigo. Nunca más la volví a ver; ahora hasta dudo de que haya existido.

Las oscuridades de Heráclito procrean siempre otras oscuridades mayores.

LA ANTORCHA SOBRE EL PUENTE

I

*Cierta vez, Heráclito fué encontrado
por un joven discípulo
al salir de la alcoba
de una cortesana ateniense llamada Circe.*

*El filósofo
volvía de la cámara aromada
apoyando su brazo en el hombro
de la heptacorde hetaira,
con visible aire de cansancio.*

*Herido el discípulo
en lo más íntimo de su idolatría
y de su ética
por la importuna circunstancia,
sólo atinó a decir:
—Maestro ¿qué hacíais?
—Arrojaba una antorcha desde un puente—
contestóle Heráclito.*

*Y siguió adelante,
más sereno y hermoso que nunca
y, más que nunca, oscuro.*

II

*Según un neoplatónico
que descubrió la historia,
la frase significa
que la antorcha del fuego de la vida
es arrojada a lo ignoto desde una altura
en cada acto carnal,
y se integrará en el Todo
a través de individuos,*

*generaciones y especies,
hundiéndose
y actuando
desde las tinieblas errantes del Tiempo.*

*Más según la sofística,
de un tedioso gentil de Byzancio,
el goce genesiaco
—y sólo estético—
es una antorcha
que uno arroja desde
desde un puente...*

*En seguida
Sobre el agua del No-ser,
la veréis extinguirse.*

III

*Las dos tesis son bellas.
Por lo tanto,
igualmente
verdaderas,
discutibles y falsas.*

Se puede reflexionar sobre el inexplicable carácter poético que se incorporan ciertos seres y cosas cuando se fugan de las actividades implicadas en su destino o esencial naturaleza. Las finales consideraciones que voy a hacer girarán en torno a eso; basadas en los acontecimientos que integran estas crónicas ofrecen semejanzas y relaciones entre sí. Principalmente si se hace destacar lo estético incluido en la extrañeza que se desprende del imprevisto impulso transitivo que aleja lo natural o lo real hacia otras circunstancias o derivaciones inesperadas.

1. Un puente, gigantesco o no, está construido desde que existen hombres, con el fin de facilitar el pasaje de la gente sobre ríos, torrentes, abismos. El Puente de Londres, desde hace siglos, y ahora más que nunca, de día y de noche, transporta de una ribera a otra del Támesis a millares de ata-

reados seres y vehículos. En su útil destino, trepida, tiembla, se estremece como un arpa bajo las altísimas torres herácleas que le dan fisonomía histórica y legendaria. Constituye un *surplus*, una añadidura imprevista, sin duda, que sirva, por medio de unas antorchas encendidas sobre él, para dirigir la caravana de barcos, remolcadores, vaporcitos y chatas que cruzan por sus entrañas empapadas de aguas aceitosas y teñidas de carbón. Es así sobrenatural que de esa materialidad trascienda algo poético en grado sumo. Ya no es puente, es símbolo de la condición poética de lo humano.

2. Es extraño y paradójal que una hermosa mujer, que realiza estudios sobre filosofía antigua, con el fin de redactar una tesis original sobre Heráclito, robe flores en un jardín casi sacro y arroje antorchas de papel encendido desde las barandas de un puente. Y que eso en sí, propio de un niño, resulte verdaderamente poético en ella.

3. Es absurdo, más que extraño, que un filósofo como Heráclito —igual podría ocurrir con Parménides, Platón o Sócrates—, frecuente las alcobas de lujosas cortesanas como cualquier libertino o comerciante desaprensivo, o se encuentre frente a la boca ígnea de un horno doméstico, preparándose para dorar el pan. El discípulo de la anécdota, lo mismo que los extranjeros que se extrañaron de la postura de Heráclito, y también cualquier filosofante de hoy, sólo imaginan y creen que los filósofos no están obligados nada más que a pensar y exponer sus pensamientos. Y no poseen otra misión en el universo. Como el puente, como la joven estructuradora de tesis presocráticas, tienen su quehacer definitivamente trazado y deben obedecer a su esencial tarea. Lo demás es extraño: y por ello puede ser poético y sorprendente el sentido de estas anécdotas.

4. Por fin, también es extraño que alguien escriba poemas en lugar de existir como todos. Y, más aún, tenga genio o no, que ceda al propósito de reflexionar sobre lo que escribe, sumergiéndose con todo candor en la explicación ontológica de sus fantasías. ¿Su inmanencia creadora, su aureola vital se acrecientan acaso?

Ya existía una antorcha sobre un puente en el acto de crear algo. Reflexionar sobre lo que se crea es elevar otra antorcha sobre este otro puente. Es posible que todo filosofar

sobre el poetizar consista en una vacua tentativa o poder de elevar antorchas, por el estilo, sobre puentes verbales. Así, hasta lo infinito.



Ahora puedo constatar que he asistido en mí al afinamiento de una poesía de la inteligencia, realizando al mismo tiempo una convergencia substancial con ciertas grandes obras poéticas contemporáneas, muy diferentes de la mía, pero que al final se le aproximan en exigencias y temas. Así, desde cierta altura, hoy encuentro que lo poético en mi espíritu ha venido junto con una gran pasión intelectual por el misterio, conmoviéndose en un movimiento hacia un vértice de dificultades ontológicas y problemas del ser y del conocimiento.

En puridad significó esa actitud una reacción contra una poesía que se envaneció siempre de las apariencias, de los juegos, y de las descentradas trascendentalizaciones del sentimiento y la acción, y buscaba desentenderse de la hondura de los problemas de la inteligencia teórica, que siguen siendo los problemas fundamentales del hombre. Al mismo tiempo capitulaba esa lírica ante los obstáculos de la disciplina, la construcción, el límite, el desarrollo y el argumento, pequeños mitos clásicos dentro de la máquina viva de los poemas que mantienen el eje de la eterna unidad artística.

Desde el vértice de una actitud que se liberaba de aquella futilidad, comencé a inclinarme por los desarrollos estructurados, con símbolos y alegorías, en vez de complacerme en las expresiones líricas fragmentarias, insulares, irregulares y bárbaras, que dominan en ciertos imperios de la lírica de hoy. Desde esa posición, alcanzada con riesgos, y que a veces confina con la muerte y la nada, me he puesto a observar hacia otros panoramas de mi época y he confirmado que mi poesía no se hallaba lejos de la problemática planteada por la obra de George, de Valéry y de Eliot. Creo que toda obra poética de algún aliento se mantiene y transcurre como el caudal de un río, merced a la concurrencia de varias serpientes de agua entrelazadas, varios sistemas de creencias activas, que provienen del propio artista y de ciertos creadores afines, en la época en que a todos les tocó en suerte existir. Los elusivos y crípticos *Cuartetos* de Eliot en modo especial, los precisos enigmas de Valéry, y las

exactitudes simbolistas de George, son las deslumbrantes coincidencias que he confirmado al encaminarme hacia mis fines, en estas tierras suramericanas. Mi predilección intuitiva se dirigió hacia aquellos poemas que al principio provocan reacciones por sospechas de intelectualismo, artificiosidad y oscuridad, pero que se desenvuelven solos con el transcurso de algunos años, purificándose por una ley propia y ascendiendo hacia la abstracción y la claridad inteligente de los elementos heterogéneos y extraños que presidieron el nacimiento.

Un esquema de mi experiencia poética de entonces podría ser éste: me he emocionado igualmente ante la contemplación de la belleza de la rosa que cae y de la estrella que dura, como ante el vuelo del avión; pero no he podido quedarme ahí. *Salte del éxtasis al conocer*. Me fué imposible evitar inmediatamente el sondeo metafísico instantáneo; el trágico arrojar a averiguar bien el *por qué* del existir de la tal rosa, de la tal estrella y del vuelo del tal avión. Y así de todas las cosas y apariencias, cuidando siempre de no apartarme del plano de lo imaginario y poético. Siempre se esgrimió contra los poemas así concebidos el argumento de la artificiosidad y la violencia en las metáforas y los símbolos. Y yo había ya practicado y convertido en elogio la crítica que Samuel Johnson enderezó a algunos poetas metafísicos ingleses: "Las ideas más heterogéneas están unidas por la violencia". Para mí, esta era una de las superioridades del poema moderno que me interesaba, ya que es necesario vencer las resistencias de lo heterogéneo para que la metáfora surja como un halago desconcertante bajo el sortilegio de una cierta fuerza. Y esto es naturalísimo, pues las correspondencias en lo poético hay que arrancarlas a la realidad, pues ésta siempre se resiste al poeta, como para esquivar sus adoraciones y suscitar mayor agudeza espiritual en él.

Para lograr esta poesía que estriba en la disonancia y en la evasión, he tenido que idear, soñar y actuar solo, mal distinguido y considerado por los críticos, fuera de ámbito, con la visión de un desasimiento ideal como única seguridad. Esto último se fué cumpliendo entre el desconocimiento y la indiferencia, merced a un oculto orgullo y a una preocupación profundamente lúcida. En los recientes años, he podido comprobar que mis intuiciones eran auténticas y que mis poemas giraban por virtud de impulsos propios dentro de la órbita de la univer-

salidad poética, que es el esplendor último del canto. Me fué dado así contemplar con alegría la justificación objetiva de mi intuición creadora, en la medida en que iban constituyéndose hacia la plenitud, en el gusto del público superior, las creaciones de los tres grandes poetas citados más arriba, tan diferentes entre sí como distante yo de la perfección lograda por ellos.



Después de la llama, del relámpago, del resplandor, la pítia, fingida o corpórea, más mental que tangible, envuelta en velos, rígida en su atmósfera, iniciaba las revelaciones, los discursos, los simulacros. Casi nadie la entendía; pero todos se exaltaban con la presencia indudable de lo divino...



La exigencia vital me desborda por todos los ámbitos; pero en el recinto de lo poético ella es expulsada por la inmanencia de las ideas.



La mariposa nocturna de la poesía vuela siempre alrededor de la lámpara de la inteligencia; los filisteos tiemblan porque creen que va a caer y morir en las llamas, pero sólo el poeta conoce bien los instantes de la noche del universo en que la mariposa se alimenta con el fuego y lo hace circular en el estremecimiento de sus alas.



Hay ciertos instantes en la vida del espíritu de los artistas en que la *dinámica del Verbo coincide con la dinámica del Ser*, y de esa coincidencia resplandece la *duración de lo Bello creado*, como *experiencia pura del Tiempo*.

FIN

DE ESTA OBRA SE HIZO UN TIRAJE DE MIL EJEMPLARES EN PAPEL "HULPA", DE HOLANDA. SE ACABO DE IMPRIMIR EL 28 DE OCTUBRE DE 1953, EN LA COINCIDENCIA DE UNA PRIMAVERA Y UN OTOÑO, EN LOS TALLERES DE "IMPRESORA URUGUAYA" S. A., JUNCAL 1511 DE MONTEVIDEO (URUGUAY).