

CURSOS y CONFERENCIAS

Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores

SUMARIO



Juan B. MARCHIONATTO. — Erwin F. Smith
en el décimo aniversario de su muerte.

Julio E. PAYRO. — La pintura del 1900 a nues-
tros días: II.

Victoria OCAMPO. — Virginia Woolf, Orlando
y Cía.

Sebastián SOLER. — Derecho penal liberal, sovié-
tico y nacional - socialista: I.

Aníbal SANCHEZ REULET. — El pensamiento
de Ortega y Gasset: I.

Angel VASALLO. — Cuatro lecciones sobre Me-
tafísica: III.

AÑO VI

NUM. 3

VOLUMEN XI

JUNIO
1937

REPLEGADO

CANGALLO 1372
BUENOS AIRES

Colegio Libre de Estudios Superiores
CANGALLO 1372 - U. T. 38 - 2432

Sección:
Cursos de Especialización

\$ 2.— por curso completo.



Sección:
Cursos de Información Cultural

\$ 2.— por curso completo.



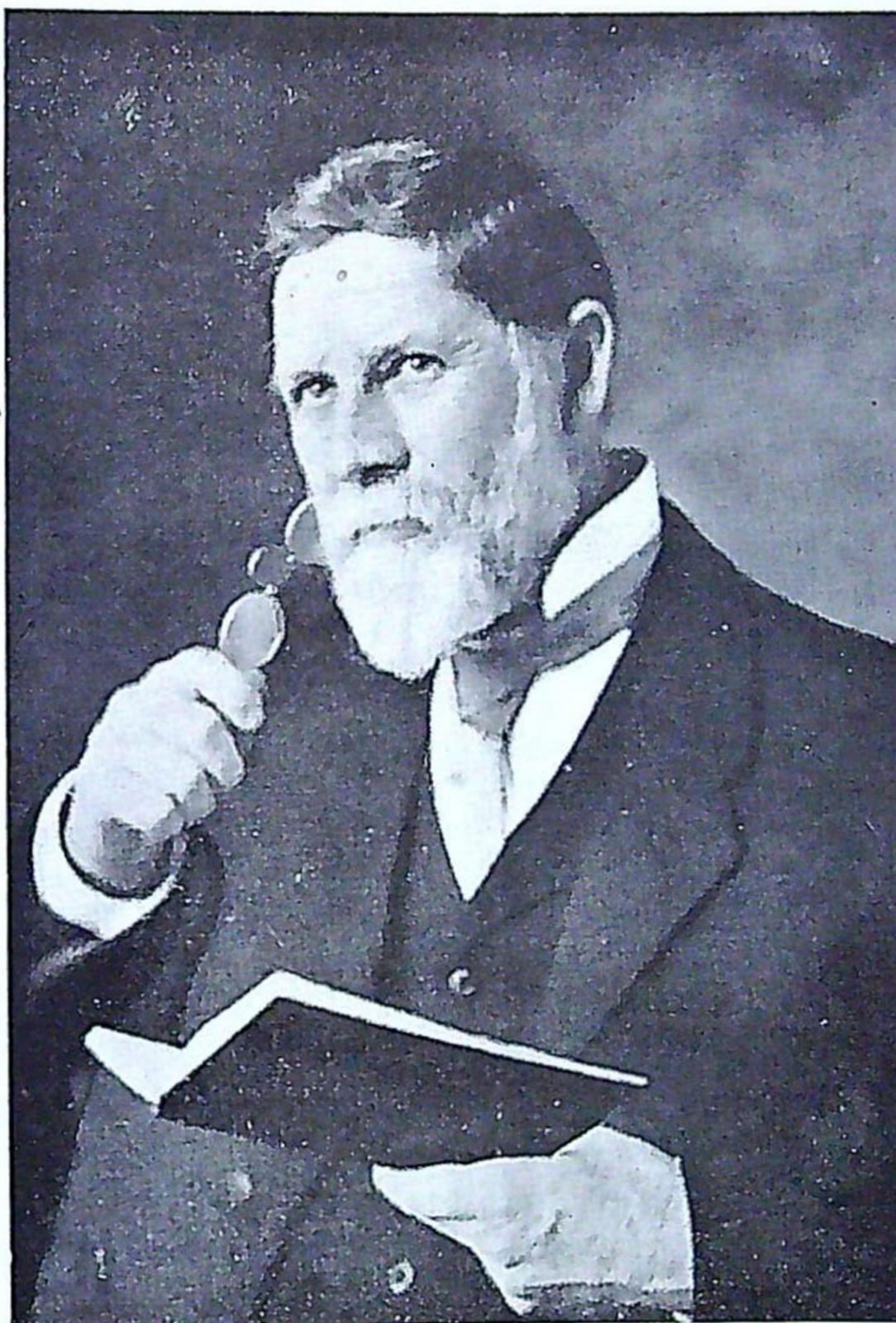
Sección:
Cursos de Seminario

\$ 2.— por curso completo.



Sección:
Información Crítica de
Actualidad

\$ 0.50 por conferencia.



ERWIN F. SMITH
(1854 - 1927)

Erwin F. Smith en el décimo aniversario de su muerte *

Por JUAN B. MARCHIONATTO

El 6 de abril de 1927 murió en Wáshington, a la edad de setenta y tres años, Erwin F. Smith, decano de los fitopatólogos de los Estados Unidos y reputado hombre de ciencia. Había nacido el 21 de enero de 1854 en Gilberts Mills (Nueva York).

La Sociedad Americana de Fitopatología en memoria de su ilustre socio testimonia así su gratitud: "A Erwin Frink Smith, científico, lingüista, poeta, amigo, que durante cuarenta años consagró su vida devotamente al servicio amplio de la patología".

Los que se especializan en el campo de la fitopatología son atraídos insensiblemente por los trabajos de Smith, por la riqueza de su contenido y la claridad de su exposición.

Cuando se analiza su obra esta atracción se hace cada vez mayor, tanto por el método seguido en su desarrollo como por lo que representa en conjunto el esfuerzo realizado.

Por su originalidad y extensión ocupa, indudablemente, un lugar prominente entre todos los fitopatólogos del mundo.

Las palabras de Lessing deben recordarse como lema de su vida: "si me ofrecieran para escoger entre la verdad encontrada y el placer de buscarla, tomaría el segundo partido".

(*) Síntesis de la conferencia pronunciada el 17 de agosto ppdo. en el salón de actos del Colegio Nacional de La Plata, bajo los auspicios de la Universidad Nacional de La Plata.

I

La obra científica de Smith se realiza dentro del Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, donde se incorpora en 1886 y tiene a su cargo, durante veintitrés años, el laboratorio de Patología Vegetal.

Los primeros trabajos se refieren especialmente al "mildew" de la papa (*Phytophthora infestans*) y de la vid (*Plasmopara viticola*), y culminan con su publicación sobre la enfermedad de la "marchitez" del algodón, sandía y cowpea (1889), donde estudia y describe los diversos *Fusarium* (*F. vasinfectum*, *F. tracheiphila* y *F. Niveum*) que se vinculan con la muerte de estas plantas. Es de esta misma época su artículo sobre la infección de los hongos en los suelos agrícolas de los Estados Unidos, el primero publicado en su género en el mundo, y donde plantea el problema de la contaminación del suelo por la persistencia de hongos del género *Fusarium*.

Estos trabajos tuvieron gran repercusión por el extraordinario desarrollo que habían adquirido las enfermedades de la marchitez en diversas plantas, de mucha importancia económica en la agricultura norteamericana, sirviendo de guía a Orton y otros investigadores para aplicar sus esfuerzos en este campo de la patología vegetal hasta conseguir resultados sorprendentes con la producción de variedades de algodón, de sandía y de cowpea resistentes a los parásitos.

Smith soporta la prueba de fuego de su carrera científica a poco de comenzar sus actividades al ser comisionado para descubrir la causa de la "amarillez" ("peach yellow") del duraznero.

En aquel tiempo la "amarillez" del duraznero era una de las enfermedades más destructivas en la región de Delaware y Chesapeake, habiendo provocado la ruina de la explotación de este frutal.

Las plantas atacadas sufrían de un raquitismo pronunciado, la brotación primaveral se anticipaba, las hojas se ponían cloróticas y los frutos, anormales y pequeños, maduraban prematuramente; la enfermedad marcha progresivamente y provoca a los pocos años la muerte de las plantas.

El joven investigador se consagra con pasión a la tarea y lle-

ga a probar que la enfermedad es de carácter infeccioso, que tiene un largo período de incubación y que se transmite por el injerto. Sus experimentos demuestran que es producida por un germen o virus que se encuentra generalizado en todos los órganos, pero fracasa en sus esfuerzos para aislarlo.

La causa de la enfermedad quedó oculta y Smith explicaba así, muchos años después (1922), su impotencia: "Después de algunos años abandoné esta investigación y dediqué mi tiempo a otros asuntos, principalmente como lo he dicho a menudo, para salvar mi reputación y porque realmente el problema parecía para mí insoluble en el estado del saber de aquel tiempo".

En la actualidad poco hemos progresado sobre la "amarillez" del duraznero, catalogada hoy entre las enfermedades de "virus", y, por consiguiente, puede apreciarse hasta dónde fracasó Smith en este problema. Con razón uno de sus biógrafos escribió que en este trabajo el novel autor se anticipó a los conocimientos que se tenían en esa época sobre la etiología de estas enfermedades.

A partir del año 1892 Smith dedicó preferente atención a otros problemas y especialmente a indagar la existencia de bacterias patógenas en las plantas, empezando una larga serie de brillantes y fundamentales estudios, que lo consagraron definitivamente como la máxima autoridad en la materia.

Conviene señalar que el primer descubrimiento sobre la existencia de bacterias patógenas en las plantas, fué hecho por el norteamericano Thomas Burril (1877-80), que las comprobó en el "blight" del peral (*Bacillus amylovorus*), tocándole a Smith defender e imponer este triunfo de su compatriota ante los bacteriólogos del mundo.

Burril observa persistentemente las bacterias en los tejidos de las plantas atacadas y reproduce la enfermedad por "picadura", pasándola de las ramas enfermas a las ramas sanas. En esta misma época Eduardo Prillieux (1879-80) describe en Francia la enfermedad del grano "rosado" en el trigo, que atribuye a la acción de un micrococo (*Micrococcus tritici*) por la sola observación microscópica; no reprodujo la enfermedad, no efectuó cultivo del microorganismo, ni tampoco reservó ejemplares atacados.

J. H. Wakker (1883-1889), siguiendo también una técni-

ca defectuosa, determina en Holanda la enfermedad "amarilla" del jacinto (*Bacterium hyacinthi*), y L. Savastano (1887-1889), señala como de origen bacteriano la "tuberculosis" del olivo, y aunque no alcanza a caracterizar bien el parásito, reproduce artificialmente la enfermedad.

Smith inicia su primer trabajo (1893-95) con la "marchitez" del melón (*Bacillus tracheiphilus*), que es un modelo por el método riguroso empleado, y ésta será su norma y principal característica.

Estudia los síntomas de la enfermedad y destaca las lesiones típicas; examina, en cortes al natural y teñidos, los tejidos enfermos, que completa con secciones montadas en parafina; aísla el germen en cultivos puros y estudia sus características morfológicas, fisiológicas y patogénicas; reproduce la enfermedad cumpliendo fielmente los postulados de Koch; determina el modo de penetración de la bacteria, su propagación "in vivo" y período de incubación; investiga su diseminación, la forma como se conserva y las influencias que ejercen los factores del medio; establece finalmente su control, sin descuidar el comportamiento de la resistencia de la planta. Con dibujos, fotografías y microfotografías admirables ilustra los trabajos de laboratorio y de campo realizados sobre la enfermedad.

Es gracias a esta técnica impecable que puede verificar y confirmar los trabajos de Wakker sobre la enfermedad "amarilla" del jacinto y poner punto final a la discusión sobre la bacteria que provoca la "tuberculosis" del olivo, demostrando en forma indubitable que no era ni el *Bacillus oleae tuberculosi* ni el *Bacillus oleae*, sino otro agente, el *Bacterium savastanoi*, que aísla en cultivo puro y utiliza repetidamente para reproducir la enfermedad, y que dedica a Savastano por ser este autor el primero que la reprodujo experimentalmente.

Es imposible comentar en breve tiempo todos los trabajos que produjo Smith en el campo de las bacterias fitopatógenas, y es por eso que nos concretaremos a mencionar sus principales publicaciones, dejando para un análisis aparte sus contribuciones sobre el "crown-gall", que dieron singular fama a este investigador en el terreno de la cancerología.

En 1896 sale a luz su trabajo sobre el *Bacillus solanacearum*

(= *Bacterium solanacearum*), temible flagelo, productor del "brown rot" de las solanáceas y otras plantas; en 1897 aparecen sus estudios sobre *Pseudomonas campestris* (= *Bacterium campestre*), agente causal del "black-rot" de las crucíferas y *Bacillus phaseoli* (= *Bacterium phaseoli*) que provoca el "blight" del poroto; en 1898 describe el *Pseudomonas stewartii* (= *Aplanobacter stewartii*), que ataca preferentemente a los maíces dulces; en 1901 señala el *Pseudomonas malvacearum* (= *Bacterium malvacearum*) como la bacteria que produce la "angular leaf spot" del algodón, y en 1903 el *Pseudomonas pruni* (= *Bacterium pruni*) como agente del "black spot" del ciruelo y otras rosáceas.

Todos estos trabajos, que va completando posteriormente, forman un conjunto de hechos y conocimientos nuevos sobre un grupo de enfermedades bacterianas de las plantas, que se caracterizan por afectar los tejidos parenquimáticos y vasculares, provocando su destrucción y muerte.

Un nuevo y original capítulo de Smith son sus investigaciones sobre los tumores vegetales.

Desde el año 1903 se dedica al estudio de la "tuberculosis" del olivo, enfermedad que los autores italianos consideraban producida por bacterias, pero que no habían alcanzado a caracterizar suficientemente, en contraposición de los autores alemanes que negaban tal afirmación.

Smith obtiene en cultivos puros las diferentes especies de bacterias que acompañan a las plantas atacadas de "tuberculosis" y realiza paralelamente las correspondientes pruebas de inoculación, llegando a determinar la bacteria productora de los tumores y a la que da el nombre de *Bacterium savastanoi*. El estudio es completado con una descripción exacta de la anatomía del tumor, su origen y formación, revelando la existencia de tumores secundarios como resultado de la infección vascular.

Pero este triunfo de Smith fué superado en sus notables estudios sobre la entología del "crown gall", que tuvieron repercusión mundial.

Comenzó sus investigaciones sobre los tumores del duraznero en 1891 y habiendo observado en el interior de las "agallas" trozos de micelio, esporos y otras cosas indefinibles, su primera idea fué de que serían originados por un hongo o una mixomi-

ceta — en Europa se atribuían estos tumores indistintamente a causas fisiológicas y parasitarias —; después de seis meses de trabajo abandonó el estudio de la enfermedad, sin poder determinar su causa, pero descartó la intervención del hongo y la mixomiceta.

En aquella época Smith no había aún encarado el problema de las enfermedades bacterianas de las plantas y, por lo tanto, no pudo pensar que estos tumores podrían ser engendrados por tales microorganismos. Diez años después volvió sobre sus trabajos, ya con la idea preconcebida de que las "agallas" fueran producidas por bacterias, dada la semejanza de esta enfermedad con la "tuberculosis" del olivo, que había estudiado profundamente.

En colaboración con C. O. Townsend, publica en 1907 su primera contribución al conocimiento del "crown gall", demostrando que es producido por el *Bacterium tumefaciens*, una bacteria desconocida y que describe minuciosamente. A partir de entonces y por el resto de su vida Smith se ocupará de esta enfermedad, que denomina también cáncer de los vegetales por las grandes analogías que ofrece con los tumores malignos de los animales.

El "crown gall" (o agalla de corona) ataca a numerosas plantas pertenecientes a diferentes familias, siendo particularmente grave en los árboles frutales de carozo y de pepita. Aunque existe una resistencia muy variable, los órganos atacados terminan por destruirse y las plantas se resienten notablemente, pudiendo producirse hasta la muerte.

Los tumores están constituídos por células muy activas que se multiplican independientemente del vegetal; estas células, de corta vida, se encuentran distribuidas en un estroma fibrovascular y parenquimatoso y, como las células cancerosas, crecen desordenadamente y poseen la misma electividad por la hemotoxilina y los colorantes de anilina. La división celular es mitótica, aunque se pueden observar divisiones amitóticas como se producen en el cáncer humano, existiendo igualmente metástasis, por prolongación de los tejidos cancerosos, con formación de tumores secundarios que reproducen la estructura del tumor primario. En estos tumores hay también recidiva al cortarlos y se pueden propagar por injerto, como sucede con los tumores malignos de los animales.

Diversas clases de tumores se manifiestan en esta enfermedad de los vegetales: tumores muy vascularizados, duros; tumores

poco vascularizados, carnosos y efímeros; y tumores embrionarios, que Smith reproduce experimentalmente inoculando la bacteria a determinados tejidos de la planta.

Finalmente completa estos trabajos con una serie de brillantes investigaciones para dilucidar el mecanismo de la acción parasitaria en la producción de los tumores, llegando a establecer las reacciones físico-químicas que se suceden en los tejidos del huésped y la imposibilidad de la bacteria para atacar a las plantas cuando el jugo celular tiene una elevada acidez.

Las investigaciones de Smith abrieron un nuevo horizonte en el oscuro y trascendental problema del cáncer, provocando una fecunda experimentación — es a partir de entonces que cancerólogos y fitopatólogos trabajan en laboratorios comunes —. Así lo reconoció Magrou (1927), cuando afirmó que este conjunto de trabajos representa la contribución más importante aportada por los investigadores para la elucidación del problema del cáncer.

Paralelamente con estos trabajos Smith prosiguió sus estudios sobre las enfermedades bacterianas de las plantas, actividad que cumplió en forma extraordinaria, como puede verse por la lista publicada en 1927 en *Phytopathology* (Vol. 17, pp. 680-688), con motivo de su muerte.

Por esta labor se sabe que estas enfermedades son frecuentes en las plantas cultivadas y en las que crecen espontáneamente, y que muchas de ellas producen cuantiosas pérdidas en las cosechas.

Se conoce como atacan estas bacterias, las lesiones que provocan y cómo reaccionan las plantas a la infección. Los diversos vehículos que sirven para la propagación de estos microorganismos y los factores ambientales que favorecen su desarrollo. Sus daños y métodos de control.

Estos trabajos abrieron una era histórica en la fitopatología, ejerciendo una influencia decisiva en el progreso de esta ciencia.

II

Pero Smith no sólo fué un gran investigador sino también un maestro en la más amplia acepción de la palabra. Una preocupación constante de su vida fué la de ofrecer a sus contemporáneos la posibilidad de instruirse en la ciencia que profesaba y es así que publica, como frutos de esta noble actividad, dos obras

fundamentales: *Bacteria in Relation to Plant Diseases* (1905-1914), editada por la Institución Carnegie, y *An Introduction to Bacterial Diseases of Plants* (1920).

La primera publicación, *Bacteria in Relation to Plant Diseases*, es una obra clásica, universalmente conocida, y comprende tres grandes volúmenes, con cerca de mil páginas y numerosas láminas, fotografías y dibujos en su mayor parte originales.

En el primer volumen se describen las enfermedades bacterianas en general; morfología y fisiología de las bacterias patógenas, características generales, importancia económica y directivas para su control; técnica bacteriológica y métodos de investigación; nomenclatura y clasificación de las bacterias.

En el segundo volumen se estudia la acción patógena de las bacterias y las reacciones de las plantas atacadas, abarcando además la simbiosis de las bacterias con las plantas superiores y la higiene. La última parte de este volumen y todo el tercero contienen una serie de monografías sobre las enfermedades vasculares de las plantas, provocadas por bacterias (comenta los trabajos de Spegazzini hechos en nuestro país sobre el "polvillo" de la caña de azúcar).

Es interesante destacar que antes de la aparición de esta publicación de Smith, reinaba una indiferencia general respecto a la nomenclatura y clasificación de las bacterias, debiéndose especialmente a este bacteriólogo el haber encauzado el problema de la sistemática de las bacterias y estimulado su mayor atención.

La segunda publicación de Smith, *An Introduction to Bacterial Diseases of Plants*, es una síntesis de los trabajos hechos por el autor, como resultado de "treinta y cinco años de lectura y veinticinco de trabajos de laboratorio y de campo", y comprende generalidades sobre las enfermedades bacterianas de las plantas, métodos de investigación y sinopsis de los principales tipos de enfermedades producidas por las bacterias.

Se trata de una obra original, en que además de ponerse al día los conocimientos alcanzados en la materia, aprovecha Smith para plantear y sugerir, en cada caso, las incógnitas que conven-
dría despejar para llegar a la solución del problema.

Pero es en la última parte de este libro que se revela la preocupación de su autor para suscitar entre los estudiosos el amor a

esta ciencia, pensando, tal vez, como Ramón y Cajal que "algunos consejos relativos a lo que debe saber, a la educación técnica que necesita recibir, a las pasiones elevadas que deben alentarlo" serán siempre útiles al novel investigador.

Así destaca las lenguas y las diferentes ramas de la ciencia que se deben estudiar para estar en condiciones de abordar la materia; la necesidad de ejercitar la observación para poder discriminar sobre las cosas y el valor de ellas y de la reflexión en la patología en relación con la experimentación; discurre sobre la interpretación de los fenómenos biológicos, las bases para su demostración y la importancia de repetir los experimentos para evitar errores; sobre la redacción de los trabajos, para la mayor claridad e interpretación exacta de las ideas, y su publicación; la ética en la investigación científica, rol de la ignorancia y de la deshonestidad y sus consecuencias; las ventajas de los trabajos en cooperación para abarcar cuestiones complejas y selección de los colaboradores; las obligaciones para propender al mantenimiento del espíritu público en el cultivo de la ciencia y deberes con la sociedad.

Sus inquietudes para estimular a todos aquellos que se inician en la carrera científica van aún más allá. Sabía cuánto impresiona a los espíritus jóvenes el conocimiento de la vida de los grandes maestros, y es así como dedicó muchas horas de trabajo para estudiar y hacer conocer en su patria la vida heroica y los grandes triunfos de Pasteur.

Tenía por el sabio francés una devoción sin límites, y es que encontró en su obra inmortal la escuela de su propia vida. Con su ayudanta Florencia Hedges, tradujo al inglés el notable libro de E. Duclaux, Pasteur, *histoire d'un esprit*, fielmente vertido y que fué recibido con viva simpatía.

En diversos aniversarios de la muerte de Pasteur, escribió hermosas páginas en su memoria y entre ellas cabe recordar su artículo Pasteur, the man, publicado en 1923 en *The Scientific Monthly*, pp. 268-279, en que compara la vida de Pasteur y Hugo, los dos hombres que ejercieron, según él, las más grandes influencias entre sus contemporáneos en el siglo XIX, destacando que mientras la obra del poeta va debilitándose, los trabajos de

Pasteur se agigantan con el transcurso del tiempo y es por esta razón que se le honra en todo el universo.

Los libros de Smith registran repetidamente frases de Pasteur y lo mismo sucede en numerosas referencias incidentales, tal era la fascinación que parecía haber ejercido sobre él aquel sabio.

Es que Smith en su larga y ardorosa carrera, para imponer su nueva ciencia, también había tenido que luchar contra obstinados contradictores. Se recuerda la áspera polémica que sostuvo con Alfredo Fischer a propósito de la existencia de bacterias patógenas en las plantas, que porfiadamente negara y ridiculizara el bacteriólogo alemán.

El descubrimiento de Burril de la bacteria causante del "blight" del peral, hecho en Estados Unidos, había sido recibido en Europa con escepticismo, tanto que Roberto Hartig, célebre fitopatólogo, sugirió que la enfermedad era debida a una *Nectria*, siendo sus conidios las "bacterias" observadas por Burril, lo que se explicaba por la pequeñez que tienen los esporos en este género de hongo.

Smith se hizo cargo de la defensa de su compatriota y sus artículos aparecidos en el *Centralblatt für Bakteriologie*, etc. (1899-1901), rebatieron las publicaciones de Fischer y permitieron esclarecer totalmente la verdad.

Desde entonces la América del Norte dejó de ser una tierra incógnita y la ciencia fitopatológica adquirió, en esta parte del mundo, todos sus prestigios.

III

El sabio Smith era, además, un verdadero humanista; uno de sus biógrafos, Rodney H. True, escribió que estaba fundamentalmente organizado para ser un artista más que un hombre de ciencia, y a propósito de esta sensibilidad agregaba: "desplegó un conocimiento de francés, alemán e italiano y sus literaturas, que le abrió mundos de intenso placer. A menudo le he visto pasar cierto tema de lengua en lengua, con un entusiasmo y facilidad que mostraba cuán profundamente había leído y pensado. Leía su Biblia en la edición Vulgata; y Dante, en la gran lengua del maestro, fué su favorito. Goethe era a menudo citado en el ori-

ginal. Rara vez conocí un hombre que a pesar de su saber y campo de acción, haya gozado tanto con el entendimiento de las obras de los grandes escritores. Su biblioteca era una especie de mapa en su mente. En ella había toda clase de cosas nobles."

'Su oído nunca cesó de encontrar deleite en la música, cada vez más mientras los años avanzaban, fuera de la música de la gran poesía del pasado o esa poesía únicamente expresable en vigorosas armonías."

"Se deleitaba en las bellas pinturas, esculturas y arquitecturas. Ningún camino de la belleza estaba vedado para él".

... "Volvió de tales esparcimientos con sonetos y otros tesoros espirituales. Aquéllos los coleccionó y publicó en una limitada edición, destinada a sus amigos. En este volumen privado, titulado "Su vida y la mía", vemos su aceptación del gran dolor y su utilización a los más amplios fines de la vida."

No en vano aconsejaba a los hombres de ciencia que ganarían mucho cultivando la literatura, la música, el arte, la naturaleza en todas sus manifestaciones y el trato afable de la sociedad.

Su figura era, por lo demás, venerable y atrayente ... "un hombrecillo de hermosos cabellos blancos, barbado, mejillas sonrosadas como las de un niño, con su immaculado guardapolvo blanco, leyendo sosegadamente en un enorme registro... pero a pesar de ser tan profunda su atención, jamás llega al ensimismamiento, pues tanto en aquella ocasión como en otras, levantó la vista rápidamente y sentí clavados en mí los más brillantes ojos azules que jamás he visto. Su profundidad era insondable y esparcían inagotablemente su alegre fulgor"... Así lo describe Donald C. Peathie en su ancianidad, al visitarlo en su laboratorio.

Era locuaz en la alabanza y en la censura, pero siempre leal y tan modesto que se sonrojaba al ponerse de pie en una reunión de hombres más jóvenes que él, para agradecer la fiesta dada en su honor al cumplir los setenta años!

Sin embargo había alcanzado los más grandes honores: presidente de la Sociedad para la Morfología y Fisiología de la Planta (1901), de la Sociedad de Bacteriólogos Americanos (1906), de la Sociedad de Botánica de América (1910), de la Sociedad Americana de Fitopatología (1917), de la Sociedad Americana para las Investigaciones del Cáncer (1925). Miembro

de la Academia Nacional de Ciencias y de la Academia Americana de Ciencias y Artes; doctor "honoris causa" de Ciencias de la Universidad de Wisconsin y doctor "honoris causa" de Leyes de la Universidad de Michigan.

Por haber descubierto una nueva rama de la ciencia de trascendencia en el campo de la patología; por la importancia económica de la aplicación de sus descubrimientos en la agricultura y horticultura; por haber sembrado para todos los hombres del mundo, merece nuestro reconocimiento.

En cierto modo Smith encarnó el espíritu de Pasteur, y seguramente alguien mejor que yo estudiará, algún día, comparativamente estas vidas paralelas!

Buenos Aires, 17 de Agosto de 1937.

La pintura del 1900 a nuestros días

Por JULIO E. PAYRO

II

Paul Cézanne, compañero de luchas de Monet en sus primeros tiempos, Van Gogh y Paul Gauguin, discípulos de Pissarro, convertido al divisionismo, fueron los tres grandes transformadores del impresionismo. Sus obras colosales, de incalculable alcance, son la base de toda la pintura moderna y su influencia se hace sentir hasta en los pintores más convencidos de su clasicismo. Crearon en sentidos marcadamente divergentes, y sin embargo tuvieron un punto de contacto común, el punto de partida: aprovecharon todos los aportes del impresionismo como materia prima para nuevas y grandiosas construcciones más acordes con su temperamento.

Lo que los singulariza prima facie de los demás artistas de su tiempo y los hermana a la vez entre sí es que fueron tres grandes solitarios. No pudieron soportar la atmósfera artificial, decadente, venenosa de los grandes centros supercivilizados y huyeron lejos, en busca de una paz espiritual que el destino, empero les negó. Los tres emigraron lejos de las nebulosidades vagas de París, hacia comarcas en que un sol magnífico define, precisa y simplifica las formas. Cézanne arraigó en Aix, en la Provenza; Van Gogh

vivió en Arlés: Gauguin, el más torturado, el más inadaptado, buscó refugio en el remoto trópico, primero en la Martinica, luego más lejos, en Tahití.

Algo tenía que andar muy mal a fines del siglo pasado en la capital del mundo del espíritu cuando precisamente los tres pintores que mayor influencia han ejercido en el desarrollo posterior del arte se alejaron de ella para siempre. Su seguro instinto de una catástrofe próxima los hacía abandonar el barco antes del naufragio. Como los dioses de que habla Anatole France en el portentoso relato del jardinero Nectaire, buscaron asilo en el bosque sagrado de la naturaleza antes del derrumbe de una civilización exhausta.

Van Gogh fué, de los tres, el más emparentado con su época, el más decadente y, por lo tanto, el más impresionista, pese a sus esfuerzos frenéticos por librarse de los vicios formales de esa escuela. Era un exaltado genial. Sus rasgos más personales son el fruto de un incoercible desequilibrio. En verdad, pintaba con los nervios, esos nervios que son el precio terrible de la civilización moderna. Es singular, es interesante una confrontación de Van Gogh con el maestro antiguo que acaso más admiraba: Franz Hals. Hals, maestro colorista, pintorazo audaz, tumultuoso, libre, fué acaso de todos los clásicos, el único que pintó con nervios de moderno. En él, las sólidas virtudes de método, de pulcritud, de tranquilo realismo de los holandeses estaban carcomidas por el mordiente terrible del alcohol. Fué quizá el más avanzado de los pintores antiguos porque, precisamente, sus nervios no eran tan fuertes como los de sus predecesores y contemporáneos, y vibraban a influjos de la bebida como vibran, sin necesidad de excitantes, los del hombre presente, como resultado de siglos de afinación. Si los nervios de Van Eyck eran bordonas, los de Van Gogh eran cantarelas. Asombra, al escuchar ciertos comentarios sobre el arte moderno, ciertas comparaciones condenatorias con la pintura antigua, la comprobación de que la mayoría de la gente supone con la más tranquila arbitrariedad que el hombre del siglo XV y el hombre del siglo XX son idénticos, física e intelectualmente, cuando en verdad no cabe duda de que hay entre ellos diferencias asombrosas.

Pero volvamos a Van Gogh: su entusiasmo por el sol y sus miríficos efectos, su preferente culto del paisaje, de la naturaleza muerta, de la flor, la libertad de su forma, la sonoridad de su co-

lorido, la indiferencia por el tema, lo sitúan perfectamente dentro del impresionismo, cuyos adeptos todos, por otra parte, eran, como él, discípulos de Frans Hals y también de Vermeer, el exquisito intimista de Holanda. Lo que singulariza a Van Gogh en el dilatado movimiento, es que atribuía valor predominante al dibujo, descuidado por sus contemporáneos. Dibujaba con fruición, con avidez, y sus obras en blanco y negro están muy lejos de desmerecer de su pintura. Cuando pintaba, además, seguía dibujando, ya que no se encuentra en sus cuadros la pincelada accidental y en desorden del impresionista, sino el toque rítmico, sistematizado que acompaña fielmente y acentúa las ondulaciones de la forma. Como los miembros de la llamada escuela de Pont-Aven (una aldea bretona en que en cierto momento se reunieron Gauguin, Emile Bernard y Paul Sérusier), como Edouard Manet, por otra parte, para quien fueron la revelación de una estética nueva, Van Gogh era un admirador ferviente de las estampas japonesas. El culto del arte espiritual, sintético, expresivo del Japón, llevó al artista holandés por un largo rodeo, a la estética de los primitivos, una para los occidentales como para los orientales. Su ascendencia germánica, por otra parte, hizo prevalecer en él la voluntad de expresión fuerte. Simplificar y caracterizar con rasgos robustos, son para él, necesidades absolutas.

Tales son los límites dentro de los cuales se mueve el arte personalísimo de Van Gogh. Adoptó los medios de expresión libérrimos del impresionismo, del cual lo aleja, sin embargo una disidencia fundamental: no sólo no se dejó dominar por los factores inestables del espectáculo natural, la luz, la atmósfera, el movimiento, sino que siempre acentuó en sus obras —paisajes o figuras— los elementos constantes, singulares, individuales. El dibujo vigoroso, aunque torturado, delirante acaso, caricaturesco, si se quiere, aparece siempre en sus telas de colores sonoros, bajo la forma de enérgicos trazos que perfilan las formas como el engaste de pomo de los vitrales y dan sólida estructura al conjunto. Eso y la rítmica pincelada, son las características del oficio de Van Gogh, que no tiene su semejante en el impresionismo. La extraordinaria técnica del holandés expresa con fidelidad conmovedora su visión personalísima, su carácter arrebatado, su alucinada mente. No es posible discutir su tumultuoso genio, indómito y plebeyo. Pero

conviene situar a Van Gogh entre las individualidades tan exclusivas que su arte debería morir con ellas o por lo menos no ser imitado sin discernimiento. Sin embargo, encerraba tales fermentos de coraje e independiente rebeldía que tuvo una influencia poderosa en el posterior estallido anti-impresionista.

Van Gogh se mantuvo en estrecho contacto con la estética de los llamados primitivos, a través de la estampa japonesa. Pero no fué un hombre del alba sino del crepúsculo. Fué el chisporroteo y la llamarada furiosa, desproporcionada, del cabito de vela a punto de derretirse. Y tuvo algo de símbolo su vida desorbitada y su muerte voluntaria.

Paul Gauguin, en cambio, su amigo de Pont-Aven y de Arlés, se reveló artista del amanecer. Fué un verdadero primitivo. Acaarreaba su sangre fermentos extraños. Acaso a través de su madre peruana —esa madre que él pintó eternamente joven como una novia— revivió en él algún hombre inicial de la Atlántida. Acaso dominaron su personalidad rasgos étnicos extremo-orientales. Acaso fué la prueba viviente de alguna invasión remota de América por los khmer de Borobudur y de Bali o por el pueblo sin nombre que alzó los ídolos monumentales de la Isla de Pascua. De pronto, le resultó insoportable su vida burguesa en la civilizada Francia, y abandonando todos los halagos materiales que le ofrecía su posición social privilegiada, fué a vivir, desnudo y dolorido, entre los indígenas desnudos y sonrientes de una isla perdida en el Pacífico, en medio de la naturaleza de los albores del mundo.

El exotismo es siempre una evasión: los pintores que durante todo el siglo XIX ambulaban de Marruecos a Túnez, de Argel a Blidah, iban a tomar su baño superficial de orientalismo por una necesidad inconsciente de poesía, de irrealidad, lejos de lo cotidiano trivial a lo cual volvían, sin embargo, cuanto antes. La evasión de Gauguin fué total y definitiva. No le impulsaba un capricho, un antojo. Le había iluminado de pronto una filosófica convicción. "Si nuestra vida está enferma —escribía desde Tahití— nuestro arte, también, tiene que estarlo, y sólo podemos devolverle la salud empezando de nuevo, como niños o como salvajes... He huído de todo lo artificial, lo convencional, lo habitual... Vuestra civilización es vuestra enfermedad; mi barbarie es mi restablecimiento".

Y, al escapar al mal del siglo, a la despreocupada liviandad de su tiempo, creó Gauguin con todas las dudas crueles de su alma y todas las certezas serenas de su espíritu un estilo de armonías suntuosas y profundas como un himno, de ritmos fuertes, lentos, graves como un vuelo de campanas, de esa sencillez total y abandonada que da la auténtica nobleza. Un estilo simbólico, altamente poético, caracterizado en lo técnico por su suprema aspiración de unidad, vinculado con lo clásico por el predominio de la figura humana preferentemente desnuda o apenas velada, por su estrecha trabazón plástica con el paisaje que le sirve de fondo, por el rigor de la composición. No fragmenta su color magnífico. Cada tono local cubre, uniforme, todo un sector de la tela, como en los grabados del Japón, como en las tablas de los florentinos. Creaba armonía por la justeza del equilibrio inquebrantable de las masas tonales. Borrar uno sólo de los elementos del cuadro sería condenarlo a instantánea descomposición. Tienen sus figuras un hechizo superior, y en verdad hay en ellas sugerencias de ídolos bárbaros.

Espléndidamente primitivas suelen ser las combinaciones cromáticas de Gauguin, esos rosas violáceos que de pronto chocan con verdes profundos de savia, esos amarillos que se erizan frente a los azules o llamean junto con bermellones inverosímiles. Su indiferencia por la belleza convencional, canonizada, asexuada de las academias es uno de los rasgos característicos del maestro de Tahití y de muchos otros pintores modernos. Todos sus procedimientos técnicos, toda su concepción estética, están reñidos con la teoría impresionista, de la cual sólo adopta, como Van Gogh, la libertad de expresión. El analitismo superficial y estólido de los impresionistas, su avasallamiento a la vibración luminosa, su obsesión de perspectiva aérea, Gauguin los pasa por alto tranquilamente. Es un artista esencial que prescinde de todo accidente. Hay entre sus lienzos y los de Monet la misma diferencia que entre las aguas del Niágara precipitándose desordenadamente en el gran salto y esa misma catarata congelada en estalactitas. El impresionismo pintó un mundo sometido a alteraciones instantáneas, un mundo en acentuado movimiento. Toda la pintura anti-impresionista (y la de Gauguin es la primera de ellas), busca ávidamente los ritmos estáticos.

De los tres solitarios, de los tres disconformistas del arte decadente, el más grande, y por lo tanto el más incomprendido aún hoy, fué Paul Cézanne. El más importante por su obra rica y dilatada. El más importante por su influencia inaudita, que ha estimulado de un modo o de otro todas las conquistas pictóricas posteriores al año 1906. Impresionista de la primera hora, admirador y propagandista de Manet, compañero de armas de Claude Monet, cuando se alejó de la zona de atracción de París para aislarse hurañamente en Aix, no pretendió abandonar el luminismo a su desventurada suerte. Al contrario, de acuerdo con sus propias palabras, "quiso hacer del impresionismo algo tan duradero como el arte de los museos".

¡Improba tarea! Van Gogh, Gauguin, primeros disidentes, habían buscado la salvación desandando, sencillamente, camino. El holandés se orientó hacia un arte de robusta expresión que correspondía a su temperamento fundamental germánico. Gauguin volvió francamente atrás y recreó la pintura sobre líneas paralelas a las bizantinas, que respondían a su naturaleza altamente espiritualista. Pero Cézanne se instaló valientemente en las derruidas posiciones impresionistas y decidió apuntalar ese edificio desprovisto de estructura. La empresa era casi descabellada. Tratábase de conservar del impresionismo todo lo que en él significaba un ascenso, una liberación, una coincidencia con el alma colectiva moderna: su color exquisito y acaso nunca visto en la pintura, la vibración de su atmósfera, la delicadeza de su sensibilidad finisecular. De esa cosa amorfa, reñida con toda disciplina, que era el impresionismo de Monet y de sus émulos, Cézanne quiso hacer algo firme, equilibrado, dócil: domar un potro arisco. ¿Cuál había de ser el freno, la manea indispensables?

Dos frases del ermitaño de Aix, dos frases entre las muchas y profundas que pronunció ese caviloso reformador de la pintura, nos dan la clave de su lenguaje gráfico. "He descubierto —dijo un día— que el sol es una cosa que no se puede reproducir pero que se puede representar". Y declaró en otra oportunidad: "La naturaleza puede expresarse por el cubo, el cono y el cilindro. Quienquiera que sepa pintar esas sencillas formas, puede pintar la naturaleza".

El sol no se puede reproducir. Inútiles son todos los es-

fuerzas del pintor para rivalizar con la luminosidad del astro. Para hacerlo, habría que mojar el pincel en los ardientes elementos que lo constituyen. En vano lo intentaban los impresionistas, desterrando de su paleta el negro y el betún, inundándola de blanco y de amarillos. En vano lo pretendían los neo-impresionistas con sus científicas "mezclas ópticas". El sol no se puede reproducir. Pero se puede representar, tal como los acentos de un sonoro violín no pueden reproducir la voz humana, pero sí representarla, es decir sugerirla magistralmente. La voluntad de reproducir el espectáculo del mundo es el mal corrosivo del renacentismo y todo lo que le siguió, hasta el 1900, y aun hoy se filtra, aquí y allá, en la obra de unos cuantos muertos que caminan. Cézanne fué el primero, después de un tembladeral de siglos, que comprendió el valor del símbolo plástico, del grafismo y de la armonía que traducen las formas reales a un idioma pictórico inteligible y claro. El impresionista se decía: "Voy a copiar este paisaje", y se dedicaba a la inepta, vanidosa, inútil tarea de luchar a brazo partido por captar la elusiva realidad física. Cézanne anunciaba en cambio: "Voy a hacer un cuadro con este paisaje". Y con todos los elementos verídicos que no perdía de vista ni un instante, se dedicaba a hacer surgir en la tela un simulacro, no susceptible de ser confrontado triunfalmente con el paisaje verdadero (ya hemos dicho que tal empresa es imposible) pero sí capaz de sugerir al espectador, a base de analogías cromáticas, rítmicas y formales, impresiones y emociones esenciales, hermanas de aquellas que el paisaje mismo habría suscitado en él. Tal es el alcance de la primera frase citada del maestro.

En cuanto a la segunda, acerca del cubo, el cono y el cilindro —esa trilogía que tamaña influencia ejerció después de él— no tuvo, en boca de Cézanne, el sentido imperativo, angosto y puritano que le dieron más tarde los cubistas. Significó sencillamente la voluntad del maestro de Aix de retornar a la estructuración tridimensional olvidada por los impresionistas. Significó una separación valerosa de todo lo barroco, de las formas contorsionadas y arbitrarias que son el producto de un analitismo sin disciplina y sin método como el de los luministas. Significó la formulación en términos sencillos de una verdad de antiguo conocida, pero despreciada durante centurias: la verdad de que todos los ob-

jetos. si se les observa bien, pueden reducirse a una forma geométrica simple, o a la combinación de varias de ellas. Todos los muchachos que aprenden a dibujar lo saben en algún momento, porque es la base misma del dibujo, del dibujo de Fra Angélico como de Rubens, de Tintoretto como de Ingres, de Rafael como de Picasso. Todos lo saben, pero casi todos lo olvidan. Y Cézanne no quería olvidarlo, porque para hacer del impresionismo "algo tan duradero como el arte de los museos", tenía que introducir en él una sólida armazón. Y esa armazón fué la de las formas geométricas simples, la del dibujo ortogonal, la de cierto frontalismo cuyo origen remotísimo hallamos en los egipcios. En aras de leyes esenciales de la plástica, el gran paisajista de L'Estaque sacrificó nociones convencionales de perspectiva y de estrecho realismo, pero ¿qué importa eso, y sus flaquezas o limitaciones en algunos sentidos —tan cacareadas por críticos como el inefable Mauclair— ¿qué importa eso ante su titánico esfuerzo de reconstrucción, ante su heróico y victorioso duelo contra el impresionismo entronizado y la academia adventicia?

En años largos de afanosos, desesperados esfuerzos, sin apoyo moral de ninguna clase, objeto de burlas, de odios, de desprecios hasta en su propia casa, eternamente descontento de lo que creaba, Paul Cézanne fué cumpliendo su extraordinaria hazaña, paso a paso, y dió al arte de su tiempo un esqueleto sólido y duradero. (1). Aquel hombre que se proclamaba modesta y proféticamente "primitivo de la senda que había descubierto", supo, en la fecunda atmósfera mediterránea, creadora de civilizaciones, redescubrir la antigua, la clásica, la gótica trabazón geométrica de las formas, desterrada durante años y siglos al impulso de una subjetividad y un instintivismo nervioso crecientes, y reconstituirla pieza por pieza en un mecanismo perfectamente adaptado a los tiempos nuevos que con el siglo XX se abrían vírgenes e infinitos ante el mundo.

*

* *

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El curso del caudaloso río del arte, hasta los comienzos del siglo, había sido relativamente normal, pese a sus acentuados mean-

(1) Como dice Waldemar George: "El universo de Monet es una iluminación. El universo de Cézanne es una arquitectura".

dros. En el 1900, diríase que las aguas, de pronto, llegaron a un violento desnivel y empezaran a precipitarse en desordenada y violenta catarata. Pero como la pintura es, ha sido y será infinitamente múltiple, surgían una serie de islotes más o menos extensos, más o menos elevados, en medio de la corriente ya tumultuosa.

De un lado estaba la mole incommovible, sesuda, pedestre de la Escuela por antonomasia, presidida por Carolus Duran que por viveza comercial realzaba con la salsa picante de Manet la prosaica cocina tradicionalista (gran retratista al gusto de la sociedad, a pesar de todo) y Jean Paul Laurens que se empecinaba en la fría pintura de historia, impresionante por el tamaño de las telas, nimia por el contenido real. Del otro lado estaba Maurice Denis, hombre de corazón y espíritu, heredero directo de Puvis de Chavannes, alma mística si las hay, generosa y abierta a la inteligencia de los esfuerzos ajenos. Maurice Denis, admirador del maestro de Aix, a quien dedicó un cuadro titulado "Homenaje a Cézanne" que representa a éste ante su caballete y su tela, rodeado por sus amigos artistas. Maurice Denis es un francés de tradición verdadera, y, allá por el 1900 obraba junto con un grupo de artistas afines, Sérusier, Bernrd, Vallotton, Desvallieres, Jaulmes, Suzana Valadon y, en cierto modo, Zuloaga. El grupo se daba el nombre árabe de "Nabíes" o profetas. Eran, en realidad, clásicistas no cerrados a las sugerencias modernas, sino, al contrario, fuertemente imbuídos de ellas, discípulos a la vez de Nicolás Poussin y de Paul Gauguin, el alfa y el omega de la pintura decorativa francesa. También formaban un pequeño promontorio aislado los pintores llamados de la "banda negra", Charles Cottet, Lucien Simon, Milcendeau, Prinnet, René Ménard, que no había logrado deshacerse del estrecho abrazo del naturalismo y, con técnicas más libres, seguían encandilados con la realidad de la aldea o de la alcova. Carriere, por otra parte, seguía cultivando sus asombrosos espectros en tono menor, rozándose a veces con Forain y Steinlen, hombres de la misma vena, todos ellos encaminados por la senda del gran Daumier. Y entretanto, en torno de Besnard, ("un pompier qui a pris feu" — un bombero que se ha incendiado — decía de él Degas) jugaban a un impresionismo de salón algunos pintores elegantes y mundanos, Alfred Roll, Aman-Jean, Gaston La Touche, Jacques Emile Blanche y el exquisito grabador Helleu, cuyo arte, fácil se empa-

rentaba con el apenas más audaz y teñido de divisionismo de Henri Martin. Le Sidaner, Roussel o los "intimistas" Bonnard y Vuillard.

Y los salones oficiales, incluso el mal llamado "de los Independientes", convertido en antesala de los museos pasatistas, acogían obras, para nuestro gusto intolerables, de anecdotismo literario, de solemnidad almidonada, de sentimentalismo barato, de realismo grosero, o de vacuidad luminosa.

Todo eso estaba, acaso, lleno de buenas, juiciosas intenciones pero, en conjunto, carecía de personalidad, de vigor, de propósito, de estilo en suma. Como lo ha hecho observar un crítico penetrante, René Huyghe, en el pasado al cual todos esos pintores trataban de ser fieles, cada siglo había tenido un estilo definido, expresión de la sociedad contemporánea. Así, la religión dominó a la Edad Media, la idea monárquica al siglo XVII, el gusto aristocrático al siglo XVIII. Pero la burguesía, esencia de la sociedad de la centuria pasada, carecía de tradición y de estilo propios. Sus pintores manotearon, forcejearon como ahogados que tratan de asir algún apoyo firme y no lo encuentran, o aferran una rama seca que se les quiebra entre las manos.

Y entonces fué cuando una generación nueva, plebeya en su mayor parte, vino a ofrecer su sangre rica y nueva, el tumulto desordenado de su energía vital y de su instinto desenfrenado, para fortalecer un arte llegado al extremo límite de la anemia.

Esa generación era la de los muchachos que al iniciarse el siglo, muertos ya Van Gogh y Gauguin, herméticamente claustrado Cézanne en su Provenza, habían cumplido veinte o treinta años apenas. Eran ellos por orden de edad, Matisse, Rouault, Flandrin, Marquet, Vlaminck, Dufy, Van Dongen, Friesz y Derain. La escuela que iniciaron empieza con el primero y se transforma fundamentalmente con el último. Matisse, en efecto, sigue cultivando ese arte fenecido, mientras que Derain, diez años menor que él, ha sido arrastrado muy lejos por una corriente posterior, la del cubismo. Pero no anticipemos.

Archivo Histórico de la Revista Argentina de Arte | www.ahra.com.ar
Eran casi todos ellos antiguos discípulos de Gustave Moreau, que fué calificado alguna vez de "esfinge de la pintura, de pintor para alquimistas" por quienes no comprendían los inteligibles símbolos de su arte finisecular. Maestro incomparable, respetado, ve-

nerado por la juventud de entonces, Gustave Moreau, que murió en 1898, solía decir "No creo ni en lo que veo, ni en lo que toco. Sólo creo en lo que no veo y en lo que siento". Y "¿qué importa la naturaleza en sí? El arte es la persecución encarnizada, por la plástica únicamente, de la expresión, del sentimiento interior". Estas frases del maestro cuya pintura es hoy para nosotros tan transparente y clara como un drama de Ibsen, aun cuando para su generación el autor noruego y el pintor francés eran incomprensibles, esas frases que rozan el secreto profundo de la plástica, podrían ponerse en boca de cualquier artista de la actualidad. Son modernas, porque son verdad y, siendo verdad, son eternas. Los muchachos del 1900 las interpretaron a su modo, como confirmación de los indefinidos espoleos de su temperamento. Ellos querían romper con la burguesía, a la cual odiaban como se odia al tirano, a la burguesía que se había burlado sucesivamente de Puvis de Chavannes, de Courbet, de Manet, de Monet, de Moreau, de Seurat, de todos los creadores, de todos los fermentos fuertes, para aceptarlos después, en dosis diluída, en las obras de sus imitadores, adaptadas "ad usum delphini". Negaban en bloque todo lo que admitía la burguesía, incluso la tradición misma, pues no hay movimiento revolucionario que no cometa excesos verbales. Creían líricamente en la necesidad de un auto de fe purificador que hiciera tabla rasa con todo lo precedente, y en eso, como en muchas otras cosas, se parecieron a los románticos saturados de "artę pompier". Y cifraban todas sus esperanzas en el puro instinto popular, que les hacía amar los colores violentos y abigarrados, contrariamente a las clásicas armonías dominantes de dos tonos, la escritura pictórica rabiosa, (tan alejada del atildamiento de los académicos como lo están los signos estenográficos de la caligrafía de un pasante de misterio), la concisión expresiva, madre de la intensidad.

La juventud del 1900 proclamó su total indiferencia por la verdad trivial. Su pintura fué algo así como el lenguaje excesivo, entrecortado, incoherente, de quien, bajo el influjo de una pasión violenta no acierta a formular un relato hilvanado y preciso de lo que ha motivado su emoción.

Deformar, exagerar, era para ellos una necesidad vital, porque estallaban de pasión, porque hervía en ellos, una rebelión furiosa e impotente contra el torrente impresionista que los arras-

traba a pesar suyo y en que se hundían más profundamente cada vez que trataban de escapar con frenéticos movimientos. La salvación, la tierra firme, estaba detrás de ellos y no adelante, más no lo entendieron. Ignoraron la lección de Cézanne, que más tarde había de dar sus frutos, y se volvieron hacia Gauguin en algunos aspectos muy exteriores, y más hacia Van Gogh, a quien explotaron hasta el último límite, acentuando, multiplicando, fragmentando sus personalísimos signos o grafismos expresivos, deformando su técnica tan individual.

“En vez de tratar de reproducir exactamente lo que tengo ante los ojos —decía Vlaminck— empleo el color más arbitrariamente para expresarme con mayor fuerza”. Y agregaba: “En la base del arte está el instinto. . . Me esfuerzo por pintar con el corazón y el lomo, sin preocuparme del estilo”. Rouault, por su parte, proclamaba: “Trato tan sólo de transcribir plásticamente mis emociones”, y Van Dongen iba más lejos aun, declarando: “La exteriorización de mis deseos se expresa en imágenes. Gusto de lo que brilla, de las piedras preciosas que resplandecen, de los tejidos tornasolados, de las hermosas mujeres que inspiran el deseo. La pintura me da la posesión más completa de todo eso”. Y con tales normas y tales propósitos, el rústico holandés que conquistó a París pintaba retratos de aristocráticas damas que parecían cartelones de feria, con sus ojazos renegridos, sus mejillas teñidas de violento carmín, sus labios como revocados de “rouge”, a propósito de los cuales dijo alguien que Van Dongen “confundía la caja de maquillaje con la caja de colores”.

El impresionismo, —ya lo hemos dicho— en su afán de verdad se había excedido de la meta y había llegado por fuerza de inercia a una categórica, si bien no declarada ni siquiera advertida, negación de lo real. La nueva tendencia proclamó esa negación. No le interesaba la representación del objeto con visión realista. Era la ruptura completa con esa errónea noción del público que pretende hacer del pintor un mero copista, un imitador mecánico de las incomparables —e inimitables— creaciones de la naturaleza. Ese error fundamental del espectador era el producto de un sedimento antiguo. Hubo épocas en el pasado en que el pintor desempeñaba una doble función, que a veces se superponía y a veces dividía su obra en dos secciones desiguales: la doble función de creador plás-

tico y de simple autor de documentos. Cuando Juan Van Eyck pintaba su "poliptico del Cordero místico" era Van Eyck el creador independiente; cuando hacía por encargo el retrato de la infanta Isabel de Portugal, era el "camarero" (tal era su título oficial) del duque de Borgoña, encargado por su amo de llevarle la vera efigie de la princesa con la cual se proponía contraer enlace. Como creador, podía dar libre curso a su imaginación; como criado de Felipe el Bueno, estaba reducido a la condición de fotógrafo. Lo mismo ocurrió con artistas innumerables, con Rembrandt (para quien un estallido de independencia significó la ruina económica), con Velázquez, condenado a retratar al enano, al perro, al bufón de Su Majestad, con Goya mismo, que se vengó desenmascarando despiadadamente todos los vicios y toda la inferioridad intelectual de los grandes personajes que le imponían como modelos.

Pero los jóvenes del 1900 habían renunciado al éxito fácil, habían sacudido las cadenas de la servilidad al gusto público. ¡Qué otros hicieran los retratos amables requeridos por la clientela acaudalada! ¡Que otros trataran vanamente de rivalizar con la fotografía cuyos progresos, como medio de captar documentos exactos, destruían definitivamente aquella dualidad antigua del pintor copista y del creador de formas! Su odio hacia la antigua servidumbre les hacía odiar hasta su manifestación externa, el concepto de la belleza clásica y canonizada de los académicos, y su indignación de emancipados los llevaba al exceso de la deformación, de la interpretación libre. Sus cuadros no se vendían, pero eran jóvenes fuertes que no temían la lucha por la vida. Vlaminck se ganó el pan participando en carreras de bicicleta. Van Dongen fué cargador de bultos en el mercado de abasto. Vestían mal, comían mal; rechazados por la sociedad se refugiaban en el trato con gente del hampa, pero, ante la tela virgen eran reyes de la creación. Nadie les dictaba qué habían de pintar, cómo habían de pintar.

Su primera exposición de conjunto se realizó en el Salón de Otoño, en 1905. Era la suya una muestra detonante, que escandalizó. En el centro de la sala de cuyas paredes colgaban las telas de marcados arabescos y de colores estrepitosos de Matisse, las trágicas efigies de payasos y mujeres de mal vivir de Rouault, los cuadros japonizantes de Marquet, los paisajes de lacre, esmeralda y

betún de Vlaminck, las muñecas sensuales de Van Dongen, en el centro de esa manifestación de salvaje independencia, había sido colocada una estatua inspirada en el estilo del Renacimiento italiano. Un crítico de arte, al entrar en el recinto, después de echar un vistazo general, exclamó: ¡Miren: Donatello entre las fieras! La frase circuló abundantemente en París, y Matisse y sus compañeros adoptaron, orgullosos, ese calificativo de "fieras" (FAUVES) que les cuadraba muy bien. Es el nombre que ha conservado la escuela a la cual pertenecen.

Poco a poco, las fieras se fueron amansando, y el público snob empezó a gustar de ellas. La carrera de Van Dongen, por ejemplo, fué vertiginosa. Paul Gsell ha dicho: "Hizo retratos. Causaron sorpresa. Su arte raspaba el paladar de los "amateurs" como un licor nuevo, fuerte e insinuante, al cual se acostumbraba uno hasta pedir más". Esos "héroes del color" (2) que excluían de sus obras todo aporte cultural, aspiraban a la inocencia del oficio y el espíritu y se emborrachaban de pintura ingenua, rodeándose de imágenes de Epinal y de ídolos africanos adquiridos en los bares de marineros, sacudieron toda la estructura estética secular y provocaron su derrumbamiento. En Inglaterra, en Bélgica, en Suiza, en Italia, en Austria, en España, sobre todo en Alemania, encontraron innumerables adeptos. La catarata barría con todo.

En tierra alemana, bajo el triple influjo de la pasión frenética de Van Gogh, del primitivismo de Gauguin y del sentimiento bárbaro del arte africano, surgía la escuela del Expresionismo (nombre destinado a señalar la oposición al impresionismo) que restablecía el contacto con la estética germánica del Medioevo, con sus apetitos de poderío violento y también con sus sumisas disciplinas. Nolde, Kandinsky, Kokoschka, Franz Marc y otros fueron, en Alemania, los apóstoles de la escuela originada en París pero que, allende el Rín, no tuvo el freno, siempre presente en Francia, de la medida latina. Al instinto alemán se habían sumado, además, para vigorizar el expresionismo, poderosas influencias eslavas que lo tornaron más ferozmente instintivo. ¿A dónde iba la pintura por ese camino de confusión y de licencia? Vimos los resultados de ese frenesí en los años inmediatamente posteriores a la guerra, cuando la

(2) Así los llamó André Salmon.

Alemania vencida y humillada, aislada del resto del mundo, produjo los frutos postreros de su desequilibrio.

*
* *

Pero volvamos a Francia. Las "fieras", allí, tenían una aspiración común, mas cada cual buscó su realización por sendas personales y distintas. Como todos sus principales representantes viven y obran aún, como sus diversas maneras han influído vestamente en la evolución de otros talentos, no está demás que analicemos brevemente cada una de sus orientaciones.

Matisse, Marquet, Dufy y Van Dongen forman en cierto modo el ala derecha del movimiento: son las más accesibles, las más domesticables de las "fieras". Rouault, Vlaminck y Friesz son los más violentamente independientes. Derain se coloca aparte, por su pronta conversión al cubismo y su disidencia total con sus antiguos compañeros.

Apuntemos, de paso, que la apariencia exterior de los cuadros de estos revolucionarios no debe inducirnos en error en cuanto a su capacidad técnica. Son todos ellos extraordinarios dibujantes en el sentido clásico, como lo demuestran los croquis seguros y precisos que utilizan como documentos para la realización de sus telas. Que la clásica armonía de esos apuntes sufra radicales y acaso monstruosas transformaciones en la versión pictórica del asunto sólo confirma su voluntad de operar con formas y no con objetos, mas no permite dudar de su capacidad de artífices. Y desmintamos una vez por todas la patraña de que buscaron asombrar al público con fines de publicidad y de lucro. Tan acusación se ha formulado a la ligera contra todos los innovadores, pero se derrumba por sí sola si se piensa que el pintor, para medrar, tiene un camino mucho más fácil y seguro: consiste en someterse servilmente al gusto del "amateur" acaudalado, el cual siempre prefiere adquirir las obras convencionales, que no le exigen mayor esfuerzo de interpretación.

Pese a su forma inesperada, el arte de Matisse es claramente inteligible. "Lo que sueño —declaró alguna vez— es un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin asunto inquietante o que motive preocupaciones... un lenitivo, un calmante... algo así como un cómodo sillón".

Esa aspiración de bienestar sensual se traduce en sus telas en superficies lisas de colores vivos que forman de por sí ritmos o alteraciones cromáticas a las cuales se superponen —como un contrapunto— elegantes arabescos de contornos y curvas fuertemente marcadas en la tela. ¿Sus temas? Interiores de habitaciones, muy pocos paisajes, desnudos combinados entre sí, sin preocupación anecdótica sino como consecuencia de intenciones plásticas de equilibrio, ramos de flores, figuras esquemáticas y por fin las famosas odaliscas, toda una serie de bellas mujeres en traje argelino o marroquí, muellemente recostadas en blandos divanes. Todo esto, desde luego, a mil leguas de cualquier pintura imitativa, empezando porque Matisse respeta apenas un plano, el de la tela, y sólo sugiere la tercera dimensión por medio de líneas oblicuas de perspectiva elemental, como lo hacían, por otra parte, los primitivos italianos, empezando por Fra Angélico. La influencia oriental, la influencia de las alfombras y las miniaturas persas, está siempre presente en sus obras, como lo evidencian esos característicos fondos de papeles floreados, esas cortinas, esos manteles, esos vestidos femeninos en que la calidad de la materia, los pliegues, los reflejos, todo lo supérfluo está excluído mientras el pintor pone marcadamente de relieve todos los motivos de adorno. No hay en sus telas preocupación de psicología en los rostros, de anatomía en los cuerpos humanos, de construcción imitativa de muebles y objetos, sino una apasionada busca de contrastes de masas y de colores puros, sobre la base de una esquemática apariencia real.

Marquet, más paisajista que figurista, dedicado preferentemente a las marinas, los puertos, las grandes extensiones de cielo y de aguas mansas en que se mecen serenos barquichuelos, es más inteligible aún que Matisse, aunque participa de su oficio simplificado, de su amor por las grandes masas sintéticas de alegres colores, de su necesidad de contacto con la realidad de las formas visibles. Sus armonías de dominante verde esmeralda son tan características como los rojos y amarillos de Matisse y hay, indudablemente, más que un "aire de familia" entre sus respectivas obras.

Marquet, no menos que el otro, busca expresiones de plenitud serena y feliz, apoyándose principalmente en el color. Dufy, el tercero de los "derechistas", es todo lo contrario. Vivo, dinámico, espontáneo, conservando siempre el equilibrio en sus más arriesgadas piruetas, es un verdadero acróbata del arabesco y de la línea. Dan

sus cuadros —en que gusta representar grandes muchedumbres como las que se reúnen en hipódromos, plazas, desfiles— la impresión de que el color de fondo ha sido pintado primero, en grandes superficies accidentadas y en desorden, y que luego con grafismos verdaderamente estenográficos, a punta de pincel cargado de pintura negra o azul ultramar, ha trazado las siluetas de árboles, barreras, edificios y personajes, llenando luego los vanos, con una asombrosa licencia, de tonos violentos y arbitrarios. De todos los artistas contemporáneos, es el que da la impresión de intuitivismo más directo. Con su estilo telegráfico, su sentido caricatural del rasgo característico, su nerviosa espontaneidad, hace del mundo moderno una descripción incoherente y precipitada como la de un niño que ha visitado una inmensa juguetería.

Van Dongen, acaso el más violento de todos en los comienzos de la escuela, transigió muy pronto al vislumbrar una posibilidad de éxito material por la senda de las concesiones. Suavizando un rasgo aquí, un tono allá, halagando hábilmente el senxualismo secreto de una clientela de "snobs", especializándose en una interpretación más o menos libre de las figuras prominentes del Tout París, incluso el "demi-monde" y la farándula, con la evolución del gusto público hacia un arte menos realista que el que toleraba quince años antes, llegó poco a poco a ocupar el sitio de pintor a la moda, después de trocar el saco de pana por el frac de los elegantes, sin sacrificar, empero, aquella legendaria barba de sátiro a la cual debe más de uno de sus triunfos.

Rouault, Vlaminck, Friesz, en cambio, fueron intransigentes. El primero, responsable en gran parte de la orientación del expresionismo alemán, es un artista de temperamento altamente dramático, inclinado hacia el espectáculo desgarrador de la miseria humana. Místico apasionado, cristiano primitivo de la estirpe de los que se refugiaban en las catacumbas, hijo de obreros, obrero él mismo a la edad de catorce años, Rouault realiza un arte expresivo y feroz como un panfleto. No en vano fué amigo íntimo de León Bloy y de Huysmans. Desde el punto de vista plástico, dos lecciones fundamentales son la base de su pintura: la de los fresquistas greco-romanos de los primeros siglos de nuestra era, que pintaron admirables retratos de ojos enormes y profundos; la de los góticos que hicieron los vitrales de las catedrales. Los artistas circenses, los cómicos de la legua, las pintarrajeadas magdalenas del

hampa son los personajes de sus cuadros tenebrosos, torturados, en que arbitrarios contornos negros delinean acentuados perfiles, como los engarces de las vidrieras de colores, mientras ricas pastas pigmentadas cubren las superficies con sugerencias de argamasa.

No tiene esos acentos humanos de requisitoria contra injustos y desiguales destinos al arte de Vlaminck, el pintor ciclista, que aprendió a amar la naturaleza y el paisaje pedaleando por los caminos de Francia. Apenas si toca a la tragedia cuando pinta: celajes de tormenta y campos y arboledas que parecen agazaparse de miedo ante el trueno y el diluvio inminentes. Mas su visión es generalmente sensual, alegre, despreocupada, con explosiones de panteísta entusiasmo frente a las arboladas campiñas, salpicadas de casitas muy blancas con techos de lacre. Mientras Rouault señala con horror las miserias que evoca, Vlaminck parece mostrarnos en cada uno de sus cuadros los lugares en que podría anidar una felicidad rústica, discreta y tranquila.

Friesz es de todas las "fieras" el que ha escuchado más la lección de Van Gogh. No tiene, es cierto, su color, la rutilancia exacerbada del holandés. Al contrario, hay apaciguamiento frío en sus armonías de grises, ocre y olivas, repetidas invariablemente, que pinte el paisaje de Francia o las cálidas tierras de Portugal. Pero la factura —ese rasgo tan revelador del temperamento— es la factura misma de Van Gogh, con su pincelada angulosa y violenta, su expresión tortuosamente inquieta, su sensualidad que se confiesa en las pastas ricas e irregulares. Friesz es un singular ejemplo de contradicción entre dos fuerzas que, en su persona, se afrontan en lucha constante y sin definición. Hay en él una aspiración perpétua hacia el estilo típicamente latino, mediterráneo, de la gran decoración, que no llega a satisfacerse por la incidencia inversa de un patetismo romántico muy germánico, que siempre rompe el equilibrio a punto de establecerse. Este pintor sigue siendo el prototipo de la "fiera" en el período de la post-guerra y, como los nombrados anteriormente, ha fecundado la vasta marea desigual que lleva el nombre de Escuela de París.

En cuanto a Derain, desde los primeros tiempos de las "fieras" se presiente en él una irresistible nostalgia del clasicismo, que muy pronto le llevó a experimentar por su cuenta en el plano de una estética nueva. Su obra —ya lo dijimos— tiene su explica-

ción profunda en el cubismo, motivo por el cual hablaremos de ella más adelante.

*
* *

El arte de las "fieras" en Francia, el expresionismo en los países germánicos, es realmente un salto vertiginoso en el abismo del instinto anárquico. Lejos de mí el propósito de burlarme de ese fenómeno: sería tan insolente como ponerse a reír ante el desorden furioso del Iguazú precipitado. El 1905 puso en libertad fuerzas indomables de la naturaleza. Aquellos jóvenes pintores que se alzaron contra todas las leyes inveteradas y buscaron la expresión de su personalidad apoyándose apenas en ejemplos de arte directo, como ciertas pinturas greco-romanas, bizantinas o de la alta Edad Media, como las fantasías decorativas del Islam o las tallas en madera de los africanos, hicieron a la pintura el servicio inmenso de librarla definitivamente de todo prejuicio de escuela y, al mismo tiempo, dieron la alarma a aquellos artistas que tenían la añoranza de una tradición de orden, de claridad, de inteligencia. Ciertamente que se había llegado a un callejón sin salida, y no había más remedio que empezar de nuevo. Las formas de expresión relacionadas más o menos estrechamente con un renacentismo inmediato o inmediato no respondían ya, indudablemente, al mundo contemporáneo, transformado por los mil y uno factores de la vida moderna, hasta el punto de no tener posibilidad de contacto con el pasado. Pero abandonarse a la delirante confusión que significa escuchar tan sólo la voz de los sentidos no era volver a empezar, sino acabar de destruir. Y lo que el mundo contemporáneo quería era: construcción. Había que poner una valla a la torrentosa corriente para utilizar su fuerza enorme, encauzada, canalizada, rectificadora. Y así fué cómo se construyó el potente dique del cubismo, obra de ingeniería, no muy bella en sí, pero lógica, firme y necesaria, que es todo lo que debe pedirse a tales estructuras.

Virginia Woolf, Orlando y Cía. (*)

Por VICTORIA OCAMPO

Voy a hablarles a ustedes como "common reader" de la obra de Virginia Woolf. Voy a hablarles de la imagen que conservo de ella. No esperen ustedes oír crítica pura; se decepcionarían. Pues el encuentro con la autora de Orlando me ha traído una vez más —entre otras cosas— la certidumbre de que nada de lo que había yo imaginado de la mujer, soñado para ella, defendido en su nombre, es falso, exagerado ni vano. Y al pensar en Virginia Woolf no puedo olvidarlo ni un momento.

Para acercarlos mejor a la que quiero acercar a ustedes, entremos en el mundo tal como era cuando ella estaba por llegar, o mejor dicho, cuando otros estaban por hacerla llegar a él.

En esa época las mujeres usaban polisones y batas ajustadas. El sombrerito empinado en la cabeza era un detalle incapaz de contrabalancear el inmenso edificio que llevaban por detrás. María Bashkistseff protestaba en su diario contra esa moda y se disponía a escribirle a Maupassant: "Lo leo a usted casi con felicidad". Otra mujer, la más autoritaria que podamos imaginar, y poco preocupada por cuestiones de elegancia, ocupaba el trono de

(*) Conferencia pronunciada en "Amigos del Arte", de Buenos Aires, el 7 de julio.

Inglaterra. Había tenido continuas peloterías con su ministro Gladstone y sólo coincidía con él en un punto: la necesidad de acabar con las maniobras de las feministas que empezaban a surgir (Mrs. Pankhurst, destinada a ser leader de este movimiento, nació en 1858). Su Majestad creía que esas cabezas duras eran una vergüenza para la nación y merecían castigo ejemplar. "A good whipping" (una buena zurra). Confesaba, en una carta privada, que este tema la encolerizaba de tal modo que no podía contenerse. Sin embargo, si se hubiera aplicado a Su Majestad lo que Su Majestad consideraba justo que se aplicara a todas las otras mujeres, la ley sálica, ¡qué indignación, qué rabia la habrían sofocado! Creo que esta gran orgullosa, tan celosa de su poder, no hubiera sobrevivido a semejante afrenta, a pesar de su formidable salud.

Era la época de los "homes" con muebles "capitonnés" en que revoloteaban niños por docenas. Julia Prinsep Duckworth, viuda de belleza deslumbrante, tenía ya tres cuando se casó con Sir Leslie Stephen en 1878. Cuatro hijos nacerían de esta nueva unión, y entre estos cuatro hijos el tercero, o más bien la tercera, llevaría el nombre de Virginia. Este nacimiento se produjo en el curso del trigésimo quinto año del reinado de Victoria (que debía durar diecinueve años más), es decir en 1882, en Londres, en Hyde Park Gate South, número 3. Con ese motivo, James Russell Lowell, embajador de Estados Unidos en Inglaterra, escribió a sus queridos amigos los Stephens haciendo votos para que su futura ahijada fuese "una muestra de herencia". Deseaba para Virginia la belleza de su madre y la inteligencia de su padre. El segundo de estos dos deseos era muy imprudente para la era victoriana. Pero no olvidemos que James Russell Lowell venía de América, que la guerra de Secesión debía estar muy fresca en su memoria y que él no podía no ser abolicionista.

Sir Leslie Stephen, crítico literario muy distinguido, era un hombre de ingenio y un librepensador (y con eso no quiero decir que todos los librepensadores sean hombres de ingenio). Una hija de Thackeray fué su primera mujer. Hombres como Meredith, sus amigos. Por otra parte, los Darwin, los Maitland, los Symonds, los Strachey estaban ligados a la familia de Virginia. Vanessa, su hermana, pintora, se casó con Clive Bell, el crítico de arte. En este sentido, el caso de Virginia es semejante al de los

Huxley, Aldous y Julian. Estamos en presencia de auténticos herederos del talento, de la inteligencia y de la cultura inglesa.

Una de las personas que frecuentaban la casa de los Stephens nos habla de dos niñas vestidas de negro, con cuello y puños blancos. Dos niñas silenciosas y lindas que "parecían salidas de una tela de Watts' o de Burne-Jones". Dos niñas que habían recibido su educación en casa (¡pero qué casa la de los Stephens!), y una de las cuales, Virginia, estudiaba griego.

Después de la muerte de sus padres, hacia 1903, las dos hermanas, Vanessa y Virginia, se fueron a vivir a una casita en Bloomsbury. Esta casa fué el centro del "grupo de Bloomsbury" que llegó a la fama internacional gracias a miembros como Clive Bell, Lytton Strachey, John Maynard, E. M. Forster, Leonard Woolf y, "last but not least", Virginia que es su estrella. En 1912 se casaba con Leonard Woolf, con quien empezó a imprimir y editar una serie de libros de tiraje reducido, incluyendo los propios. Así nació The Hogarth Press, cuyas ediciones se venden hoy en todas partes.

Virginia colaboró, como crítica, en el Times Literary Supplement y en 1915 publicó *The Voyage out*, su primera novela. A propósito de este libro, E. M. Forster escribió que lo encontraba extraño y trágico y que transcurría en una "América del Sur que no se podría encontrar en ningún mapa y adonde se llega en un barco que no podría flotar en ningún mar". Yo creo que la América del Sur de Virginia Woolf no ha variado mucho desde entonces; luego veremos por qué. En esa novela, la futura autora de *Orlando* es ya ella misma, en el sentido de que está allí su calidad de escritora de calidad. Pero su técnica sigue siendo la de los novelistas clásicos, como ha observado Maurois. Luego vinieron *Night and day*, *Monday or Tuesday* y *Jacob's room*. Virginia Woolf está por entrar en plena posesión de sus medios. Lucha con la materia novelesca y le asaltan escrúpulos y rebeliones. Descubre que si el escritor se liberara de ciertas convenciones que, más que acercarlo a la vida lo alejan de ella, no habría "quizás un solo botón cosido como en las novelas realistas". Porque, prosigue, "la vida no es una serie de lámparas dispuestas sistemáticamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos envuelve desde el nacimiento de nuestra conciencia". Se pregunta entonces si la tarea del novelista no es captar ese espíritu

cambiante, desconocido, mal delimitado, las aberraciones o las complejidades que puede representar, con tan poca mezcla de hechos exteriores como sea posible. Se pregunta si el valor y la sinceridad no la obligan a tratar de probar que "la verdadera materia de la novela es algo distinta de la que la convención nos ha acostumbrado a considerar". La respuesta que Virginia aporta en 1925 a todos estos problemas que se plantea, — a su creencia de que el espíritu humano no es sino el curso continuo de las imágenes y de los recuerdos y que hay que expresar el sutil deslizarse de esas imágenes, de esos recuerdos cambiantes y multicolores para ser fiel a la realidad más esencial — es *Mrs. Dalloway*.

Esta novela es el relato de un día de Clarisa Dalloway, en Londres. Un solo día de su vida, pero que parece contener su vida entera, aunque los acontecimientos que se desarrollan en ese día no sean extraordinarios. Ni más ni menos extraordinarios que lo que puede pensar, Dios sabe por qué, de simple y de misterioso, una mujer de cincuenta y dos años, todavía bella, que se siente muy joven y muy vieja a la vez, vieja de todo un pasado, mientras mira los ómnibus de Piccadilly; mientras compra un ramo de lilas; mientras oye sonar a Big Ben; mientras se pone los aros y un vestido verde-plata; mientras pasa ante los escaparates y ve un salmón sobre un trozo de hielo, o una pieza de "tweed". La historia del día del baile de Clarissa Dalloway, mujer de mundo, es la historia del pasado contenido en el presente hasta desbordarlo; es la historia de su turbadora simultaneidad. Es también la historia de los lazos invisibles que ligan a los seres humanos unos a otros.

Durante su famoso baile, una amiga de Clarissa Dalloway se acerca a ella y le dice: "Me recuerda usted tanto a su madre cuando la vi por primera vez, con un sombrero gris, caminando por el jardín". Al oír estas palabras los ojos de Clarissa se llenan de lágrimas. El pasado acaba de entrar para ella en el presente, pero de un modo mucho más punzante que cuando no era sino presente. Clarissa ha vuelto a ver, de pronto, a su madre, y su madre le ha sido devuelta por dos detalles: el sombrero gris y el acto de caminar por un jardín (detalles que en la época en que fueron vividos no tuvieron ninguna significación). Son estos dos detalles, el sombrero gris y el hecho de caminar por un jardín, los

que crean hoy toda la poderosa actualidad del recuerdo. Si la amiga de Clarissa Dalloway se hubiese limitado a decir: "Me recuerda usted tanto a su madre", seguramente no le hubiera tocado a Clarissa tan en lo vivo y habría sonreído sin lágrimas.

Virginia Woolf sabe que la marea de la emoción y de la angustia no subirá en el corazón de Clarissa por algo importante y abstracto, por decir así (su parecido con la madre), sino por algo insignificante y concreto (el sombrero gris que llevaba, su paseo en un jardín). La obra de Virginia Woolf, y cada vez más a medida que pasan los años, acentúa la belleza de cosas tan sencillas en apariencia, tan misteriosas y complejas en su mecanismo profundo. Y el modo que ella tiene de acentuarlas le es peculiar, como le era a Proust peculiar el suyo. Estos dos novelistas han sentido y descrito, a unos pocos años de distancia, una angustia y un éxtasis que nuestra época estaba destinada a expresar: la del "temps retrouvé". Pero esta angustia y este éxtasis los sintieron a través de dos temperamentos esencialmente distintos.

En su biografía de Flush, el perro de Elizabeth Browning, Virginia Woolf nos cuenta, con dulzura burlona, la sorpresa de este animal cuando ve correr las lágrimas de los ojos de su dueña sin motivo aparente. Sin motivo puesto que en el cuarto que abrigaba su tête á tête "he could smell nothing, he could hear nothing". Para Flush esta emoción repentina era inexplicable, pues no había olor ni sonido que pudiesen justificarla. No llegaré al extremo de decir que, en el lugar de Flush, Proust se hubiera sentido también perplejo. Digo que Proust era, a su modo, Flush. Los olores y los sonidos le llegaban como puñaladas al corazón; las puñaladas del "temps retrouvé". Sus emociones se encendían y se propagaban por el oído, por el olfato (tan cercano al gusto) con particular intensidad, y estos sentidos eran para él fuente de evocaciones.

Virginia Woolf ha nacido bajo otro signo. El lugar que en ella ocupa el mundo de los olores y de los sonidos es muy limitado. Son sus ojos quienes la ponen en comunicación con lo que la rodea y con lo que la habita. Sus ojos cuando están abiertos. Sus ojos cuando están cerrados.

El plano en que se mueven estos dos novelistas nunca es por consiguiente, el mismo. Parecería que uno no conservara el contac-

to con lo sensorial sino a través del sentido más próximo al alma; que el otro no entrara en contacto con lo espiritual sino a través de los sentidos más próximos al cuerpo. Los caminos de comunicación que abren hacia lo intangible tienen puntos de arranque y curvas diferentes. Pero el tiempo, ese tiempo en que los hombres ocupan "un lugar inconmensurablemente prolongado, puesto que tocan a la vez épocas vividas por ellos, tan distantes, entre las cuales tantos días han venido a colocarse", el tiempo es el principal personaje puesto en escena por uno y por otro.

Esta preocupación del tiempo llega a tomar cuerpo, a materializarse en *Orlando*, novela de que quiero hablar a ustedes más en particular.

En este libro hay no sólo la entrada fulgurante del pasado en el presente, sino la previsión de un destino. La previsión de un destino que parece cosa excepcional sólo porque escuchamos distraídamente el ritmo de nuestra propia vida.

El primitivo y el niño, el místico y el poeta llegan a vivir en un presente eterno, fuera del espacio y del tiempo, asegura Rolland de Renéville. "Si los marcos del espacio y del tiempo", escribe, "todavía frágiles en el primitivo y en el niño, preservan mal su conciencia del sentido de la eternidad de que son presa en todo momento, las barreras que el místico y el poeta van minando pacientemente con las técnicas del éxtasis y de la inspiración están, asimismo, en vías de prestarse a la tremenda irrupción de un presente absoluto".

El lirismo de Virginia Woolf es tan grande como su humorismo, y por él entra Virginia en el reino de la poesía. Este lirismo, allí donde estalla, abre brechas en las barreras; brechas en que se enciende y se apaga "el oculto sentido casi expresado" de las cosas. Ese oculto sentido casi expresado que la atormenta y que se escabulle, según ella, en el instante en que intenta echarle la red de las palabras.

Cuando nos habla de las cosas más humildes, más triviales de la vida cotidiana, subraya en ellas de pronto, de manera inesperada, por un pequeñísimo detalle chispeante, la presencia de ese oculto sentido casi expresado que la obsesiona. ¿Con qué fabrica ese detalle?

Leyendo sus libros, me he repetido a menudo los versos de Valéry:

Que pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume.

Pues los libros de Virginia Woolf nos llegan adornados de diamantes como una mujer para un baile. Pero cuando queremos, por curiosidad admirativa, tocar esas joyas, nuestras manos se detienen por sí mismas. Descubrimos que esta mujer engalanada no es simplemente millonaria sino algo mejor y de otro linaje: maga. Descubrimos que en lugar de transformar una calabaza en una carroza — como el hada de la Cenicienta —, ha hecho surgir las joyas que nos encantan de unas gotas de agua de mar. Menos aún: de un poco de espuma, de imperceptible espuma.

¿Recuerdan ustedes la historia, contada por Wilde, de un escultor que no podía pensar sino en bronce? Virginia Woolf, ella, no puede esculpir sino en "fins éclairs", y en ella "le temps scintille et le songe est savoir". La materia misma de que sus novelas están hechas es de manejo difícil y delicado como los vidrios irisados descubiertos en las excavaciones. Hay que tener cuidado de que ese polvo de arco iris no se nos muera entre los dedos.

En Orlando, Virginia Woolf pasa de la novela al poema, de la realidad a la ficción, del humorismo al lirismo, de la ironía al éxtasis, de un siglo a otro como si fuera el juego más fácil del mundo.

¿Qué es Orlando? Tantas cosas a la vez como la literatura inglesa; la nobleza inglesa a través de las generaciones; las luchas e incertidumbres de ambos sexos; un mismo espíritu recorriendo diferentes siglos; la persistencia de un carácter y de una fisonomía que viajan por el tiempo en el seno de una familia de aristócratas.

Orlando es una novela de clave; es decir, una novela en que ciertos personajes, ciertos escenarios, ciertas intrigas han sido más o menos inspiradas en modelos naturales. Las alusiones abundan, pero las comillas están ausentes. La autora de Orlando parece decir a cada paso: "A buen entendedor, pocas palabras". Si no pescamos al vuelo que acaba de citarnos a un gran poeta, tanto peor para nosotros, ignorantes.

La residencia de Orlando, inmensa, con su parque, sus mu-

ros. sus tapices, es el castillo de Knole, que existe aún en nuestros días y pertenece aún a los Sackville. La reina Isabel se lo regaló a su Lord-tesorero, Thomas Sackville. Los reyes de Inglaterra, desde entonces, se alojaron de vez en cuando en él. Victoria Sackville West, escritora contemporánea y descendiente de Thomas Sackville, inspiró, según se dice, esta novela a su amiga Virginia. La semejanza que existe entre Victoria Sackville West y uno de los retratos de familia que adornan el castillo de Knole es, al parecer, impresionante. Este retrato nos muestra a un adolescente vestido a la moda del siglo XVI. Orlando se nos presenta bajo los rasgos de este joven caballero al comienzo de la novela, en plena época isabelina. La vida de Orlando y su juventud van a continuar durante siglos. Un buen día se metamorfoseará en mujer. Y cuando ya contemporánea nuestra vuelve en auto a Knole, después de haber recibido un premio por su poema *El roble*, reconocemos a Victoria Sackville West, que en realidad ha recibido un premio por su poema *La tierra*.

Orlando representa, pues, algo así como la persistencia de una personalidad a través de los siglos y los sexos. Orlando es hombre en la primera mitad de la novela, y mujer en la segunda.

Desde las primeras páginas del libro nos enteramos de que pertenecía a una de esas familias que, no sé por qué milagro, parecen haber sido siempre nobles: "Habían salido de las brumas nórdicas con coronas en sus cabezas", nos dice Virginia Woolf.

La belleza de Orlando es lo primero de que se nos habla. Desgraciadamente, nos dice su biógrafa con su acostumbrada ironía, además de su nariz perfecta, de sus mejillas apetitosas como un durazno, de su boca exquisita y de sus piernas, que turbarán a la misma reina Isabel, Orlando tenía también ojos por donde entraban espectáculos perturbadores: los espectáculos que le ofrecía la vida. Y, como si eso no fuera bastante, un cerebro muy amplio en que esos espectáculos hacían estragos. Así era: Orlando tenía un cerebro bajo su frente serena y lisa. Por eso, sin duda, se entregaba a tarea tan indigna de un adolescente de inmaculado linaje: escribir.

Este vicio es una de las principales características de nuestro héroe, y cuando Virginia empieza a describirlo, lo vemos, a fines del siglo XVI, sentado ante una mesa y escribiendo una tragedia en cinco actos. Y veamos cómo su biógrafa nos habla de

sus perplejidades de escritor: "Sin embargo, al fin Orlando hizo alto. Describía, como todos los poetas jóvenes siempre describen, la naturaleza, y para determinar un matiz preciso de verde, miró — demostrando en esto más audacia que muchos — la cosa misma que era un arbusto de laurel bajo la ventana. Después, naturalmente, dejó de escribir. Una cosa es el verde en la naturaleza y otra en la literatura. La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos. El matiz de verde que ahora veía Orlando estropeó su rima y rompió su metro. Además la naturaleza tiene sus mañas. Basta mirar por la ventana abejas entre flores, un perro que bosteza, el sol que declina, basta pensar "Cuántos soles veré declinar", etc., etc., y uno suelta la pluma, toma la capa, sale fuera de la pieza, y se agarra el pie en un arcón pintado. Porque Orlando era un poco torpe".

Este pasaje, cuyo encanto es extremadamente virginiano, nos aclara la psicología de nuestro héroe y de su biógrafa (pues todos sabemos qué difícil es separar el héroe de una biografía, de su biógrafo y distinguir lo que pertenece en rigor a uno de lo que pertenece al otro).

Al dar yo con estas páginas, en mi primer encuentro con la novela, me dije que había llegado ya el momento en que los lectores iban a dividirse en dos bandos: los que sentirían el coup de foudre, y los que no sentirían absolutamente nada. Los que en un arranque a lo Narciso (y son los arranques más agudos) exclamarían:

O semblable et pourtant plus parfait que moi-même!
y los que pasarían de largo, sin darse cuenta de que Orlando había mostrado ya su cédula de identidad.

Sí. Orlando pertenecía a la raza de los que no pueden verdaderamente, seriamente, leer un libro en un jardín o a orillas del mar, porque los árboles, el cielo y las olas los invaden por completo apenas se ponen a su alcance. De otro modo, ante el espectáculo de un laurel verde, la pluma no se le hubiera caído de la mano. De otro modo, no conocería el efecto que pueden producir de pronto, a través de la ventana, el abrirse de una flor, el volar de una abeja, el bostezo de un perro, el sol que se pone; la vida, en fin, sea de una planta, de un animal o de un astro. El niño en clase experimenta sensaciones análogas. Basta una ventana abierta sobre un árbol, sobre nubes que pasan, sobre una maraña de

ruidos, sobre un olor de frutas maduras, sobre una araña que teje su tela, para que, irresistiblemente arrastrado por un torbellino que lo arranca de su asiento, de su pupitre, de su cuaderno, salga volando por esa ventana. Lo que queda de él en el cuarto de estudio no es más que una sombra.

Así, como un niño, Orlando se escapaba de sus escritos y de sus libros, sorbido por la vida múltiple y rumorosa. Lo que no impedía que fuera un apasionado del escribir y del leer; tan apasionado como del vivir. Y como la vida sin más difiere de la vida en literatura así como el verde en la naturaleza difiere del verde en un poema, la existencia de Orlando oscila perpetuamente entre estos dos polos, desde el final del siglo XVI hasta nuestros días; desde el instante en que ofrece un bol de agua de rosas a la reina Isabel que ha llegado a su castillo en carroza, hasta aquel en que conduciendo a toda velocidad su auto, Orlando-mujer vuelve al mismo castillo y pide a James, el portero, que baje los paquetes que trae de Londres (jabones de lo de Atkinson o zapatos de lo de Fortnum and Mason quizás).

La reina Isabel — pues quiero seguir hablándoles a ustedes de nuestro héroe en esa época — se mostró muy sensible a los encantos de Orlando, y siempre ha sido peligroso gustar demasiado a una reina. Esta acaba por descubrir que su Tesorero e Intendente Mayor tiene "gustos amplios". Que si las damas de la corte le agradan, no le desagradan las criadas. Pero esto no era lo grave. Lo grave era que Orlando mostraba una marcada preferencia por las bajas compañías.

¿Qué era la baja compañía para un gentilhombre en la época de la Reina Virgen? Naturalmente la "de los literatos a quienes el talento mantiene tan a menudo en una condición inferior", dice la biografía de Orlando. Y hasta se sospecha que el desdichado muchacho tuviera una simpatía natural por esa gentuza, a la que debía tratar con altivez y desdén.

En realidad, aunque Orlando había tenido entre sus brazos mujeres de toda clase — como lo adivinaba con despecho la Reina, deseosa de retenerlo en los suyos —, Orlando no conocía aún el amor.

El amor único con mayúscula vino a él bajo la apariencia de una princesa rusa, Maroussia Stanislcvska Dagmar Natacha

Ileana Ramanovich, que el enamorado llamaba Sacha para abreviar. Orlando se entregaba con ella a las delicias del patinar y de la pasión compartida (creía él). Era la época de la gran helada que se recuerda como el invierno más crudo sufrido por las Islas Británicas. La corte residía en Greenwich y era un rey el que reinaba. Orlando no pensaba más que en su moscovita. Pero en el momento en que había decidido huir con ella, la ingrata lo traicionó.

Orlando, en el colmo del dolor y de la ira, "aulló contra ella todos los insultos que se han prodigado siempre a este sexo", nos dice su biógrafa sin más comentario.

Después de este desastre Orlando cae enfermo y los médicos le prescriben las cosas contradictorias que todos conocemos: unos descanso; otros, ejercicio; unos, ayuno; otros, sobrealimentación: unos, calmantes; otros, excitantes. Orlando se prescribe a sí mismo la soledad en su amplio castillo. Pero, como era de esperar, en esta soledad vuelve a apoderarse de él, en forma tremebunda, la afición por los libros.

Que el mal de la literatura atacase a un gentilhomme era algo muy fuera de lo corriente, asegura la biógrafa de Orlando. La mayoría escapaban a esa infección y podían así andar a caballo, beber, hacer el amor sin perder el tiempo en menesteres inferiores.

Una maldición pesaba sin duda sobre nuestro héroe. La fortuna le había concedido todo: castillo, servidores, parques, arcos, caballos, vajilla, muebles, ropa, etc. Y sin embargo se volvía insensible al sabor de estos bienes apenas abría un libro. Así era, nos asegura Virginia Woolf: "Orlando, al leer, se quedaba solo, desnudo".

Nunca como en las páginas que preceden y siguen a esta afirmación se ha expresado de manera más sutil, más irónica, más lírica lo que el gusto, la pasión de la lectura pueden significar en un ser. El descubrimiento de un espíritu a través de un libro se vuelve un acontecimiento de tal magnitud en este ser, que lo deja como anonadado de felicidad durante días enteros, ciego y sordo a todo lo demás.

Pero la peste de la lectura trajo consigo consecuencias aun más funestas para el desdichado Orlando. Se apoderó de él el fre-

nesí de escribir. Hubiera dado toda su fortuna por un verso perfecto. Esta obsesión no le daba tregua. Los manuscritos se amontonaban en su mesa. Hasta había hecho imprimir uno de sus dramas: pero sólo para verlo en letras de molde, pues "escribir, y más aún publicar, era para un gentilhombre, bien lo sabía él, una falta inexpiable".

En la época de que hablamos apenas se había secado la tinta de los sonetos de Shakespeare. Las cosas parecen haber cambiado mucho desde entonces y nos hace sonreír el relato de estas costumbres de trogloditas. Conviene advertir que si han cambiado para los hombres, apenas empiezan a cambiar para las mujeres. Todas las que han escrito han hecho, de uno o de otro modo, el gesto de Jane Austen ocultando su manuscrito bajo un secante cuando los visitantes o los criados letraban en su cuarto. Todas las que me han hecho confidencias a este respecto, tanto la Princesa de Brancovan, después Condesa de Noailles, como Virginia Stephen, después Virginia Woolf, han tenido terribles y absurdas dificultades que vencer, desgarramientos que soportar. El comienzo de nuestro siglo XX habrá sido testigo de estas dificultades y estos desgarramientos, de los que no tendrá que enorgullecerse, espero, dentro de poco tiempo.

A pesar de que Orlando mismo, aprisionado en la atmósfera de su época, todavía piensa entonces que un poeta no es el igual de un gentilhombre, el prestigio que para él tiene el autor de un libro impreso eclipsa a todos los otros, incluso los de la raza y de la sangre. Por eso siente la necesidad imperiosa de invitar a su casa, donde no había recibido hasta entonces sino a reyes, reinas, embajadores, jueces cubiertos de armiño, guerreros revestidos de sus armaduras y grandes damas adornadas de alhajas a Mr. Nicholas Greene, poeta.

Mientras cenaban, sentados frente a frente, Orlando sintió por primera vez, nos dice su biógrafa, "una vergüenza inexplicable por el número de sus criados y la magnificencia de su mesa". En cambio recuerdo con orgullo que una de sus abuelas había ordenado vacas — recuerdo que hasta ese momento le había resultado desagradable.

Por su parte, y en contraposición flagrante, el poeta empezó a contar que los Greene habían venido a Inglaterra con Guillermo.

el Conquistador. Que provenían de una de las más nobles familias francesas, pero que habían tenido la desgracia de declinar en el mundo. Sin dejarle a Orlando ocasión para intercalar una palabra, se lanzó a un monólogo lleno de pasión y de amargura en que se trataba de un drama escrito por él, Greene, de la dificultad de vender la poesía y del lamentable estado de su salud. Insistió sobre todo esto y refirió a Orlando, con lujo de detalles, lo que había padecido al ser sucesivamente atacado de parálisis, gota, fiebre de Malta, hidropesía, etc. El poeta tenía, según parece, el corazón hipertrofiado, el bazo enfermo y el hígado demasiado grande. Una de las vértebras de su espina dorsal le ardía, mientras otra estaba fría como un témpano.

Yo creo que los escritores — y que ellos me perdonen — apenas han cambiado, en general, bajo este aspecto. No he conocido ninguno que no se quejara obstinadamente de tener una o varias vértebras ardientes y las otras heladas. Escribir debe ser probablemente muy malo para la salud.

Además, Nicolás Greene declaró a Orlando que el arte de la poesía había muerto en Inglaterra. Y no olvidemos qué nombres resonaban entonces en ese país: Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson.

Por otra parte, le hizo entender, con mil anécdotas, que los escritores, esos dioses que Orlando reverenciaba en el fondo de su corazón, eran unos borrachos y unos calaveras. Y aunque Nicolás Greene permaneció bastante tiempo en el castillo de Orlando éste no llegó nunca a poder mostrarle, como lo ansiaba, sus propios escritos. Pero tuvo, en cambio, la alegría de poder hablar de otras cosas que de la apoplejía del rey de España o de una perra con cría, únicos temas de conversación de los nobles Lords. Pero, ay, esta alegría le costó caro. Nicolás Greene, después de abandonar el castillo, escribió sobre la vida de un gentilhomme en el campo un panfleto de los más satíricos y crueles. Orlando tiró el panfleto a la basura, declaró que había acabado para siempre con los hombres — él, que ya había declarado lo mismo de las mujeres. Pero, debilidad suprema, siguió pagando cada trimestre una pensión al poeta felón Greene.

La mujer y la literatura, una tras otra, habían decepcionado profundamente a Orlando. A tal punto que hechó al fuego sus obras completas, excepto su poema El roble.

Continuó viviendo en su hermoso castillo, y, a pesar de todo, la preocupación de la literatura no lo abandonaba. A veces añadía dos o tres líneas a su poema. La belleza de su casa le hacía soñar. Los años y aun los siglos pesaban sobre él sin hacerle mella. Un buen día fué nombrado embajador en Turquía. Hacia la misma época recibió el título de duque, y después de un sueño letárgico — como ya los había tenido — despertó mujer. Este inesperado despertar, este magno acontecimiento cambió su porvenir, pero no su personalidad.

Orlando se encuentra, como es fácil figurarse, en una situación delicada hasta no poder más. Vestida a la turca, con anchas bombachas que le sentaban maravillosamente, huye de Constantinopla haciendo desaparecer consigo al embajador de Gran Bretaña en la Corte del Sultán.

Sólo cuando se compra vestidos femeninos y una falda envuelve sus piernas, en el puente del barco que la lleva a Inglaterra, es cuando Orlando adquiere conciencia de su metamorfosis y siente un sobresalto. La idea de que su pureza podrá correr riesgo no se le ocurre sin embargo, nos dice su biógrafa. Pero explica de inmediato el porqué. "Cuando se ha sido hombre durante treinta años (y los treinta años de Orlando son mucho más largos que los de cualquier otro) y por añadidura embajador; cuando se ha tenido en los brazos a una reina y, si hay que creer en la tradición, otras dos o tres damas de rango menos elevado, etc. no se sobresalta uno por tan poca cosa".

Orlando empieza a descubrir que hacerse perseguir es tan embriagador como perseguir, según tenía por costumbre. El capitán del barco en que ella navega se disgusta cuando ella rehusa un trozo de carne ahumada. ¡Qué delicioso es rehusar, piensa Orlando! Comienza a aprender que es necesario resistir para ceder mejor. Comienza a sentir deseos de arrojarse al mar por el placer y la diversión de que la salven. Pero de pronto recuerda lo que pensaba de las mujeres cuando era hombre y lo que exigía de ellas: las mujeres, para Orlando varón, eran obedientes, castas, perfumadas, revestidas de adornos deliciosos. Y he aquí que Orlando hembra se daba cuenta de que las mujeres no son naturalmente ni obedientes, ni castas, ni perfumadas, ni revestidas de adornos, y que sólo llegan a serlo sometiéndose a la más molesta disciplina. Reflexionando acerca de todo esto, en el puente del barco,

Orlando hizo un movimiento brusco que descubrió sus tobillos. En ese momento un marinero que miraba por casualidad hacia ese lado sintió tal conmoción que estuvo a punto de caerse del mástil a donde se había trepado. Orlando comprendió de pronto lo que los hombres entienden por las responsabilidades sagradas de la mujer. "Es necesario que los encantos de una mujer permanezcan ocultos, por temor de que un marinero se vaya del mástil al suelo", pensó con mezcla de risa y rabia.

La meditación de Orlando no era precisamente alegre en esta crisis. Veía cada vez más claro que al cambiar de sexo había perdido el derecho de partirle la cabeza a un hombre si esa cabeza no le resultaba, de sesionar en medio de sus iguales, de condenar a un hombre a muerte, de mandar a un ejército, de llevar al pecho setenta y dos medallas distintas, etc. y que el único derecho que le había quedado, o poco menos, era el de servir el té a esos señores preguntándoles si les gustaba claro o cargado.

Quiero hacer otra vez un paréntesis para dejar establecido que esta caricatura no es exagerada como parece. Orlando siente gran desprecio hacia el sexo fuerte porque ve de manera patente el símbolo de ese sexo en el marinero que pierde el equilibrio por un tobillo, en el capitán que se disgusta por un trozo de carne no aceptada. Orlando ve a los hombres rehusando a las mujeres la más mínima instrucción por miedo de que un día se rían de ellos y los ve, al propio tiempo, entregados, sometidos a los caprichos de las más desfachatadas, de las más tontas por el hecho de llevar ellas faldas. Hay realmente motivo para sentir rebeldía ante estos reyes de la creación. Pero lo más la ahoga de ira es que percibe por qué mecanismo ellos han transformado a las mujeres en títeres. Aquí su indignación abarca los dos campos. Y a los que se han prestado a esta transformación, a los títeres, les toca oír, a su vez, unas cuantas verdades.

Pero a medida que las costas gredosas de Inglaterra se vuelven visibles, lo que también se vuelve visible es que Orlando no ha cambiado de tendencias al cambiar de sexo. Como si estas tres palabras fuesen un "sésamo, ábrete" repite tres nombres: Addison, Dryden, Pope. Y pronunciado estos tres nombres es como vuelve a su tierra natal y entra en su destino de mujer.

De regreso, después de muchas contrariedades, al castillo de

sus antepasados, Orlando se pone una vez más a trabajar en su eterno poema *El roble*. Su biógrafa admite que se volvió un poco más pagada de su físico, como las mujeres, y, como las mujeres, un poco menos pagada de su cerebro. Pero, a pesar de todo, la mezcla del elemento hombre y del elemento mujer subsistía en ella. Sorprendía ver que no tardaba diez minutos en vestirse, que sabía tanto como un granjero acerca de los trabajos del campo. Cosas propias de un hombre. Al lado de eso, sostenía absurdos, por ejemplo, que ir hacia el sur es bajar. Cosa propia de una mujer.

Un día, Orlando advirtió que acababa de escribir un verso que no tenía relación alguna con lo que le precedía: *La vida y un amante*. Quizá fuera un resumen de lo que deseaba ella y su siglo. Este verso la llevó a Londres, donde tenía una vasta residencia en Blackfriars. Pero la sociedad londinense no tardó en hastiarla. Orlando, indiferente a los encantos de los nobles Lords, de los estadistas, de los militares, era toda llama frente a los literatos. No creyendo en las divinidades ordinarias, nos asegura su biógrafa, había transferido a esos hombres su parte de credulidad. Impulsada por esa pasión siempre ardiente, a pesar del agrio recuerdo de Nicolás Greene, después de encontrarse con Pope lo invita, temblando de emoción, a que la acompañe a su casa. Las páginas en que se nos narra ese trayecto en coche son de las más encantadoras y espirituales que la biógrafa de Orlando haya escrito nunca. Porque Pope decepciona terriblemente a Orlando, a la vez que la encanta, también.

Es que Orlando, como todos los obsesionados por el culto de los grandes escritores, como todos los que han transferido a estos dioses su parte de credulidad, tiene todavía que aprender una dura lección. Y es que los artistas ponen su perfección en sus obras y no en su vida, fuera de sí mismos y no en sí mismos. Orlando, mientras sirve el té a Mr. Pope, acaba ciertamente por comprenderlo. Acaba por decirse para sus adentros, con la pinza del azúcar entre los dedos, que allí donde el ingenio está más desarrollado, el corazón, los sentidos, la grandeza de alma, la caridad, la benevolencia, etc. ya no tienen a veces sitio. Y que si es halagador frecuentar los grandes genios, no siempre es cómodo vivir a su lado.

Pero cuando se tiene el temperamento de Orlando, no es pre-

cisamente la comodidad lo que se prefiere. A pesar de sus múltiples inconvenientes, los genios son genios. En los momentos de mal humor quisiera uno abandonarlos. Se piensa que los santos deben existir en alguna parte y que, en el fondo es a los santos a quienes se busca — es decir, a esos seres que sólo al perseguir la perfección dentro de sí mismos pueden crearla fuera de sí mismos. Pero no se tropieza con los santos antes de haber rondado un poco por las afueras de la santidad. Y Orlando no lo había hecho aún; era una mujer muy imperfecta.

El comienzo del siglo XIX llega con un cambio de clima, tanto en sentido propio como en figurado. Orlando es, por cierto muy sensible a él. En medio de un redobiamiento de humedad que hacía tupirse la hiedra hasta ahogar las casas; en medio de una multiplicación de los nacimientos que impedía a las mujeres hacer otra cosa que traer hijos al mundo con la mayor celeridad posible, el Imperio Británico tomó cuerpo. Las frases también se hincharon bajo la pluma de los escritores como los miriñaques alrededor del busto de las mujeres, y los adjetivos se multiplicaron como los objetos en los cuartos. ¡El siglo era presa de agorafobia! Horror al vacío, horror al desnudo. Orlando, para tranquilizarse, desenrolla el manuscrito de su poema *El roble*, empezado en 1586.

Evidentemente, era Victoria y no Isabel la que ocupaba el trono. Pero qué diferencia podía haber en eso para Orlando. ¿Qué diferencia? La desdichada no tardó en descubrirla.

En primer lugar, siente una necesidad urgente de escribir, algo así como una necesidad física, y lo hace con gran facilidad. Pero lo que escribe es tan insípido que experimenta un alivio cuando por descuido vuelca el tintero sobre la página escrita. Luego empieza a sentir extrañas comezones en el anular. En este dedo llevaba siempre la esmeralda que le había dado la reina Isabel. La comezón parecía exigir la presencia de otro anillo, quizás una alianza de oro como las que pululaban en el reino. Sí, eso debía ser. Una alianza. Lord Melbourne o la reina Victoria habían lanzado esa moda. La reina seguramente. Así como Orlando había pensado en otro tiempo: "La vida, y un amante", ahora exclamaba: "La vida, y un marido".

El espíritu del siglo es implacable. Orlando, que tantas veces

se había doblegado bajo él sin romperse, se plegó una vez más. No obstante, cosa nueva, el espíritu del siglo XIX, (del estúpido siglo XIX) le repelía profundamente, mientras que los otros siglos, XVI, XVII y XVIII no le habían producido ese efecto.

En medio de una gran confusión interior, se fué a vagar por su parque. Ella, que nunca había estado nerviosa, estaba nerviosa. Ella, que nunca había tenido miedo, tenía miedo. Ella, que nunca había sentido la necesidad de un apoyo, quería apoyarse en algo. Pero, observa la biógrafa de Orlando para tranquilidad del lector, no era ella, era el siglo. Finalmente nuestra heroína se extiende en el césped y se queda dormida. Cuando salió de aquel sueño vió allí un hombre a caballo que le preguntó si estaba herida. A lo que contestó: "Estoy muerta, señor".

Unos minutos después eran novios. Se comprendían tan bien que Orlando tuvo la sospecha de que su novio era mujer, en tanto que él, el señor Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, Shel para abreviar, sospechó que Orlando era un hombre. "Cada uno de ellos estaba sorprendido por la inmediata simpatía del otro. Era una revelación tal que una mujer pudiese aparecer como la igual de un hombre por la tolerancia y la libertad de lenguaje, y un hombre el igual de una mujer por la singularidad y la sutileza", que esta serie de felices coincidencias los trastornaban.

Se casaron.

Pero Shel tenía una idea fija: doblar el Cabo de Hornos en plena tormenta. Y partió para el Cabo de Hornos. Orlando, por su parte, tenía otra idea fija: escribir versos. Y los escribió. ¿Se podía estar bien casados en estas condiciones? Era lo que Orlando se preguntaba. Evidentemente todo eso olía a contrabando. Porque es contrabandista todo aquel que, perteneciendo a su siglo, no deja, sin embargo, de pertenecerse a sí mismo.

Hacia esa época —y Orlando tomaba ahora el tren en Charing Cross para ir a su castillo— volvió a encontrarse con Nicolás Greene, cambiado en apariencia, pero en el fondo inalterable. Después de 300 años, se interesó en el poema de Orlando y sostuvo que había que publicarlo sin demora. Orlando telegrafió inmediatamente esta noticia y sus impresiones a su marido, pero en lenguaje cifrado. Luego, compró unas revistas para enterarse de las críticas de Greene. Los ojos se le llenaron de lágrimas al leer-

las, ¡eran tan despreciativas! Estas lágrimas velaron su mirada y deformaron los objetos que tenía delante, al punto de hacerle tomar el lago del Serpentine, que estaba mirando en ese momento, por el Atlántico, y un barquito de juguete que navegaba en sus aguas, por un gran barco: el de Shel, en el Cabo de Hornos. Creyó por un momento que se iba a pique, pero lo volvió a ver sano y salvo en medio de un Atlántico acribillado de paños.

En ese momento Orlando comprende que lo que importa en el mundo no son los artículos, ni los tratados, ni los sistemas industriales. Lo que importa, piensa Orlando, es "algo repentino, violento, inútil; algo que valga una vida..: que esté puro de toda mancha y de todo servilismo, de toda suciedad humana, de todo amor propio; algo temerario y ridículo, como Bonthrop". Sí, como Bonthrop que había hecho promesas de doblar el Cabo de Hornos en plena tormenta. Entonces nuestro Orlando se dirige corriendo al correo repitiendo las palabras que va a telegrafiar a su marido: "un barco de juguete en el Serpentine. Extasis". Es también en cierto modo un mensaje cifrado, y el más penetrante del libro.

Pasa el tiempo. Estamos en 1928. ¿Qué señales ha dejado en Orlando el pasar del tiempo? Nos lo dice ella en estas palabras: "Nada es ya lo que es". Con lo que quiere significar que sus menores gestos dejan de ser lo que son, a tal punto hacen revivir otros gestos. Los distintos gustos del aire le recuerdan acontecimientos a los que se asociaron en otro tiempo imperceptiblemente. Mientras camina por Oxford Street, está, según el "yo" que tal o cual detalle haga surgir, ya en Turquía, ya en la India, o en Persia. El mundo entero se vuelve para ella lo que la francesita de la sonata de Vinteuil era para Swann. Todo en el mundo alude a lo ya vivido en él.

Es que Orlando, como el pequeño James Ramsay —otro personaje de Virginia— pertenecía a la gran familia de los seres incapaces de separar sus sentimientos unos de otros, y de impedir que la perspectiva del futuro, o los recuerdos del pasado con todo lo que contienen de alegrías y de penas, oscurezcan la realidad presente.

Si hemos de creer a Montaigne, a esa familia pertenecemos

todos. Pero es evidente que este mal (¿o habrá que llamarlo bien?) es más acentuado en ciertas personas.

A este mal le debe su muerte y su genio Proust.

En la infancia, "nada es aún lo que es", pues, abandonando la realidad presente, el niño vive con ardor las alegrías y las penas futuras (alegrías y penas que presiente con nitidez puesto que tendrán la forma de una sensibilidad cuyas consecuencias ya está soportando): en la edad madura, "nada es ya lo que es", pues el menor detalle basta para poner en movimiento una serie interminable de imágenes que nos hacen dar hacia el pasado tan brusco salto y nos desplazan de una época a otra de modo tan instantáneo, que un eucalipto mirado a través de una ventana, una mañana de abril, puede convertirse en un vestido de sarga azul llevado por una muchacha temblorosa que en un librería cambia unas palabras con el hombre a quien quiere. Así el pequeño James, que tenía apenas 6 años, y Orlando que tenía según su biógrafa, unos 438, vivían con duendes, como vivimos todos. Estaban "haunted", "hanté". No hay término en castellano que traduzca exactamente el matiz de esta palabra: algo así como habitados, perseguidos por fantasmas.

"Haunted": con esta palabra llegamos a la última etapa de la vida de nuestro Orlando. Su auto se desliza por la carretera de Kent y un número infinito de "yos" diferentes se apilan en ella. Regresa a su castillo. El mismo tapiz palpita bajo la brisa, colgado del mismo muro, pero hay carteles que advierten al visitante: "Se ruega no tocar nada". La casa ha resbalado de las manos de Orlando a las de la historia. Escoltada por mil duendes, sale al patio y un altoparlante le trae desde Viena aires de danza. El abismo del tiempo está ante ella, detrás de ella, a su derecha, a su izquierda, bajo sus pies, sobre su cabeza... El presente se dilata hasta hundirse en todas direcciones en la penumbra del ayer y del mañana. Hay en esta penumbra una extraña cualidad que alivia al presente de su peso, como el agua de mar al cuerpo del nadador.

El temerario, el absurdo Marmaduke Bonthrop Shelmerdine está siempre allá lejos, tratando de doblar el Cabo de Hornos en plena tormenta. "¡Extasis!" se dice Orlando pensando en él, llamándolo hacia sí. El amado de Orlando no podía ser sino un loco de esa especie. Y basta que pronuncie su nombre con insis-

tencia, como le bastaba a Aladino frotar su lámpara, para que él se aparezca y caiga del cielo, es decir, baje de un avión en la última página de la novela. Estos milagros sólo son posibles para los que han consagrado la vida a tratar de doblar el Cabo de Hornos en plena tormenta. Esa es la moraleja que propongo para una novela que no pretende tener moraleja alguna.

He hablado de Orlando mucho más extensamente de lo que quizás hubiera debido, y sin embargo tengo la impresión de que todo queda por decir. ¡Es un libro tan rico en sugerencias, y toca cosas tan diversas! Para subrayar las que más me importan, he debido pasar por alto otras que no son menos importantes.

Como hemos visto, Orlando no es un solo Orlando, sino una multitud de Orlandos superpuestos. Orlando no vive en un siglo, sino que atraviesa varios. Orlando no conoce únicamente los sentimientos de los hombres hacia las mujeres, sino los de las mujeres hacia los hombres. Es decir que a la vez que se presenta a nuestros ojos como un ser humano, no existen para ella, o existen reducidas a su mínima expresión, esas leyes de gravedad que son para nosotros el tiempo, el sexo, la carne y que nos clavan a la tierra por más que intentemos evadirnos. Y es interesante comprobar que este modo de existencia que hace de Orlando un "ser", entre comillas, más bien que un ser humano; este modo de existencia que, mientras sigue siendo humano hasta en los más ínfimos detalles, está sin embargo como desligado de lo humano, parece el modo que conviene por excelencia a la biógrafa de nuestro héroe.

Ningún esfuerzo aparente le es necesario para moverse en esta atmósfera un poco rarificada y para seguir sin fatiga perceptible las idas y venidas de ese evadido del tiempo, de ese evadido de los sexos, de ese evadido de la carne que es Orlando.

Tratemos de imaginarnos una escritora contemporánea y mujer de gran talento, Colette, puesta a esa misma tarea. Mejor dicho, no tratemos de imaginárnosla: nunca la hubiera elegido. La genial sensualidad de esta francesa está en el otro polo de lo que particulariza y singulariza el modo de sensibilidad, de espiritualidad de Virginia Woolf. Leyendo a esta última, nos vienen a la memoria las palabras de Cleopatra, de la Cleopatra shakesperiana, en el momento de morir:

Y am fire and air; my other elements
Y give to baser life.

En Orlando — y creo que se puede extender este juicio a toda su obra — la angustia de la carne (tan fuerte en Proust, por ejemplo, cuyos sentidos hablan tan alto) no existe, casi. Cuando Orlando sorprende a Sacha, su bienamada, en brazos de un marinero, cierto es que lanza un aullido de dolor. Pero sentimos que, en el fondo, eso tiene muy poca importancia. De esa terrible decepción amorosa, relatada de manera tan irónica, somos espectadores divertidos. El propio Orlando no parece vivir estas escenas, sino representarlas para nosotros. En cambio, y aunque las cosas se cuenten con igual ironía, Orlando no representa su pasión de la literatura, su sentimiento del tiempo y su rebeldía ante la situación de inferioridad impuesta a la mujer: Orlando las vive.

Si nos quedara una duda sobre la exactitud de esta impresión, nos bastaría con leer *The common reader*, *A room of one's own*, *To the lighthouse* y *The years* para ver que no nos habíamos equivocado. Porque en el *Common reader* se pone de manifiesto la manera cómo Virginia Woolf gusta de los libros y los autores. En *A room of one's own* se expresa su preocupación por todo lo que concierne a los problemas de la mujer. Y en *To the lighthouse* y *The years* volvemos a hallar al tiempo como principal protagonista.

The common reader (dos volúmenes, aparecidos el primero en 1925 y el segundo en 1932) se compone de una serie de artículos de crítica literaria publicados en su mayoría en diarios y revistas. La finura de juicio y la belleza de estilo de Virginia hacen de la lectura de estos libros una verdadera delicia.

En ocasión del congreso de los P. E. N. Clubs en Buenos Aires, sabiendo yo que tendría que hablar ante una brillante asamblea de literatos y habiendo transferido a estos señores mi parte de credulidad, me creí en el deber de advertirles que sólo me atrevía a dirigirme a ellos a título de "common reader". Esta aclaración, con la que me proponía sencillamente indicar qué humilde era el puesto que yo me asignaba, junto al de ellos, fué muy mal interpretada por Marinetti. Mal informado sobre el libro de Vir-

ginia Woolf y siempre movido por la necesidad de buscar camorra y embarullar espectacularmente el juego de sus supuestos adversarios políticos, se las compuso para crear un malentendido tan espeso alrededor de los términos "common reader" que este malentendido siguió flotando hasta el fin en la atmósfera de la ilustre asamblea. No habiendo contestado en el acto, como era fácil hacerlo, a sus objeciones desprovistas de fundamentos y apoyadas en un punto de partida absolutamente falso, creo llegado el momento de poner en claro el sentido del título dado por Virginia Woolf a su libro de crítica.

Es por modestia — absurda en ella y justificada en mí — por lo que Virginia ha elegido ese título, recordando una frase del Dr. Johnson: "Me alegro de coincidir con el lector común; pues ante el sentir común de los lectores no corrompidos por los prejuicios literarios, después de todos los refinamientos sutiles y el dogmatismo de la erudición, debe en última instancia decidirse toda concesión de honores poéticos". El "common reader" según lo entiende el Dr. Johnson, difiere del crítico y del erudito en que lee exclusivamente por placer y sin preocupación de tener que transmitir sus conocimientos. No tiene un método sino una pasión: la lectura. No acepta métodos fuera de sus gustos, sus inclinaciones y su instinto.

Ya en 1917 (y por entonces Virginia Woolf apenas había publicado su primera novela, mientras que yo soñaba con la letra de molde como con un imposible), Ortega había contestado públicamente, en su *Espectador*, a mis inquietudes a propósito de mi manera de leer, inquietudes que le había confiado en una carta. He aquí algunas líneas de su respuesta: "La manera de leer que usted ejercita (lo que yo iba a llamar en 1936, manera del "common reader") no es injusta e indebida... Es, en efecto, la única manera de leer que existe, y el resto es erudición. La lectura, en su más noble forma, constituye un lujo espiritual, no es estudio, aprendizaje, adquisición de noticias útiles para la lucha social. Es un virtual aumento y dilatación que ofrecemos a nuestras germinaciones interiores; merced a ella conseguimos realizar lo que sólo como posibilidad latía en nosotros".

Sólo después del incidente Marinetti (pues el "esprit d'escalier" nos hace esas jugadas, y es el único que me ha tocado en

suerte) pensé entre mil cosas que se me ocurrieron y que hubiera debido contestar, en la relación existente entre estas líneas y la cuestión suscitada por el futurista.

La confusión sembrada por Marinetti en el seno del P. E. N. Club fué tan eficaz que el "common reader" no tardó en convertirse en "the man in the street" (el hombre de la calle), y yo aparecí, en esa docta asamblea, como aconsejando a los grandes escritores a escribir para el primer ignorante, el primer patán que les saliera al encuentro. Inútil agregar que nunca he creído que los grandes escritores deban descender para ponerse al alcance del ignorante, sino que, por el contrario, es el ignorante quien debe subir para alcanzar un poco de lo que los grandes escritores le ofrecen. Y además, el "common reader", en cuyo nombre hablé en el P. E. N. Club, no es un ignorante, ni un lector cualquiera.

A este título y bajo este título es como Virginia Woolf nos habla de Montaigne, Defoe, Jane Austen, George Eliot, Addison, Conrad, Meredith, Hardy, Swift, las Brontë, etc., y puedo agregarles que, es imposible descubrir, en el caso de ella, rastro de ignorancia.

Hablar en nombre del "common reader" era, pues, una elección mucho menos modesta que lo que pudiera parecer a primera vista. Si todos los "common readers" fueran de la talla de Virginia, los grandes escritores no tendrían por qué quejarse de su público.

Volviendo al libro cuyo título se repitió tantas veces a propósito de los debates del P. E. N. Club, encontramos en él, a cada página, reflexiones que se prolongan en nuestro espíritu. A cada página nos entran deseos de comentar a la comentadora a través de su comentario. A propósito de los ensayos y de los ensayistas modernos, observa: "Sólo sabiendo escribir puede uno hacer uso de sí mismo en literatura; ese "sí mismo" que, siendo esencial a la literatura, es al propio tiempo su más peligroso antagonista. No ser nunca uno mismo, y, sin embargo, serlo siempre: ese es el problema".

Para describir la sensación que dejan los mejores ensayos, las mejores novelas de Virginia, habría que empezar por decir eso. Que ella ha llegado a hacer pasar todo su yo a su estilo, de tal modo que hablando de cualquier cosa habla de sí misma, ella,

que nunca habla de sí misma. Entrar en su prosa es como entrar en la casa de alguien cuyo gusto, cuyo sentido de la belleza es muy personal y que tiene el don de poderlo comunicar al lugar en que vive. Todo nos habla de ese alguien, desde la manera como están dispuestas las sillas, colocadas las mesas, pintadas las paredes, hasta la manera como una flor sumerge su tallo en un vaso y como una lámpara ilumina un libro, un caracol o un Picasso. Y pongo el caracol al lado del Picasso, dos obras de arte de las cuales una está al alcance de todos y la otra de unos pocos, para probar que no se trata de lo que cuesta mucho dinero, sino de lo que cuesta mucho talento.

La prosa que Virginia habita es así... Las sillas, las mesas, las paredes, la flor, el libro, el caracol, el Picasso que pasan por sus manos nos hablan de ella antes y por encima de todo. ¿Por qué ha elegido este caracol y no aquel otro? ¿Por qué ha vuelto la silla hacia ese lado, pintado la pared de ese color, preferido este cuadro? Porque las cosas que reúne a su alrededor, que atrae hacia sí, van a ella por razones que se llaman Virginia Woolf. Por eso es tan interesante verla, en el *Common reader*, rodeada de escritores de gran envergadura.

¿Qué es lo que va a preferir? ¿Qué va a subrayar? ¿A quién se va a acercar más?

¿Qué nos dice a propósito de la novela moderna?

Los novelistas contemporáneos no pueden jactarse de escribir mejor que los del pasado, cree Virginia. Pero no cabe duda de que no se han quedado en el mismo lugar y de que han avanzado en una dirección determinada. Las simpatías y las hostilidades que los mueven les son peculiares. Virginia no les busca pleito a los clásicos. Si tiene ganas de protestar es contra escritores actuales como Wells, Bennet y Galsworthy, y no Hardy, Conrad o Hudson. Agradece a los tres primeros mil dones que le han hecho, pero su gratitud incondicional va a los otros tres. ¿Y de qué acusa a Wells, Bennet y Galsworthy? Sencillamente de ser escritores materialistas. "Porque se ocupan no del espíritu sino del cuerpo, es por lo que nos han decepcionado y dejado con el sentimiento de que cuanto antes les vuelva la espalda la novela inglesa, tan cortésmente como sea posible, y se ponga en marcha, aunque sea hacia el desierto, tanto mejor para su alma".

Bennet es un magnífico obrero, y su aparato para captar la

vida, espléndido. Pero viene a caer siempre al lado de la vida, del lado en que ella no está. La vida se le escapa, y cuando la vida escapa nada subsiste.

¿Qué es la vida para Virginia, esa vida que los novelistas como Bennet traicionan? Es, además de los gestos que hacemos para tomar un tenedor, subir una escalera, atar un zapato, recortar una figura, los millones de impresiones diversas que nuestro espíritu recibe, en fin todo aquello que entra y sale por la puerta giratoria de nuestra imaginación mientras cumplimos una tarea cualquiera, el acto más insignificante como el más importante de nuestra vida. Virginia compara estos millones de impresiones, estas entradas y estas salidas que imprimen a la puerta giratoria de nuestra imaginación un continuo vaivén con una lluvia de átomos. Y buscando el orden en que estos átomos han caído en nuestro espíritu y el dibujo que ese orden traza, buscando en suma el orden de ese desorden, es como el novelista llega a tocar esa vida que desesperaba de alcanzar.

Tagore tenía un cuaderno de poemas manuscritos en que se entretenía, siguiendo de renglón en renglón, las tachaduras que iba enlazando unas a otras con una línea, en trazar, entre los versos, unas formas cualesquiera: un pájaro, una cabeza extraña, una casa sobre pilares. Los desechos de poema dibujaban por sí mismos la imagen.

Quien sabe si esos desechos de vida que son a veces los sueños que soñamos despiertos y los duendes que nos persiguen, en medio de los sucesos triviales o significativos de nuestra existencia diaria, no graban con la nitidez del acero el perfil de nuestra alma.

Así como ciertos pintores tienen el don de atrapar al vuelo el parecido, Virginia tiene el don, persiguiendo esos sueños, esos duendes, de dar también con el parecido. Esos sueños, esos duendes que ella busca como al margen de la realidad, de la materialidad del vivir, hacen afluir a la superficie de sus novelas los colores de la vida misma. El escarlata de la sangre no se vierte nunca en ellas, pero el rosa de una mejilla, el azul de una mirada, el oro de una cabellera añaden a su riqueza. Estos rosas, estos azules y estos oro no existirían sin un escarlata oculto.

El error de los escritores materialistas, — de aquellos que en su afán de apuntar precisamente al corazón de la vida, y creyendo hacerlo, caen siempre fuera del blanco, — es querer describir el

mundo visible como si su visibilidad misma no dependiera estrechamente del mundo invisible (es decir, imperceptible para nuestros sentidos) que lo circunda. Si hacemos el vacío en torno a una vela encendida con la esperanza de pintarla de manera más fiel a la realidad, más despojada de todo cuanto no es la vela encendida en sí, ¿qué ocurrirá? Encontraremos en esa pintura una ilustración del aspecto que toman el ácido esteárico, la esperma de ballena, la parafina acompañadas de una mecha, cuando se transforman en vela; pero no recibiremos ningún testimonio de lo que la vela es cuando cumple sus funciones de vela, cuando entra en combustión, en una palabra, cuando "es" de verdad. Pues ninguna llama puede coronar en el vacío a la vela más perfecta del mundo.

El error de los escritores materialistas consiste en creer que ese fenómeno de combustión que es la vida puede ser aprehendido si se concede a presencias invisibles pero activas, tan activas e invisibles como el oxígeno, una importancia casi nula. Virginia Woolf no se ha limitado a comprender y denunciar ese error. Ha probado, de una manera definitiva, cómo se podía andar por otro camino. Ella misma ha comenzado a andar, valerosamente, por un camino nuevo. Lo que se desprende — a veces bajo formas evidentes como una llama, a veces sutiles como un leve cambio de temperatura — lo que se desprende, digo, de las combinaciones de lo visible y de lo invisible, del intercambio entre lo visible y lo invisible ha tomado en las novelas de Virginia Woolf un lugar preponderante. Por ello esas novelas construidas en andamiajes de sueños tienen tanto parecido con la vida.

En contraposición con los que ella llama escritores materialistas, Virginia cita a Joyce. Encuentra que en ciertas páginas llega a "acercarse tanto al punto vital del espíritu" que dan ganas de proclamarlas una obra de arte. Pero algo falta. Esta ausencia ¿proviene de la relativa pobreza de pensamiento del escritor? ¿O será que en un esfuerzo de tal originalidad nos es más fácil descubrir las deficiencias que los aportes? Cualquiera que sea la causa, lo que Virginia pone en claro es que en el *Ulises* ciertos aspectos de la vida aparecen con fuerza inaudita, mientras otros quedan excluidos. Y que, en suma, el problema esencial que se plantea para un novelista es el de saber exactamente qué es lo que más le in-

teresa: esto o aquello. Y una vez hecha su elección, todo se reduce a lograr que el lector se acerque lo más posible a esto o aquello.

¿Qué piensa Virginia de los novelistas rusos? Que si buscamos cuáles son las influencias que han actuado sobre los novelistas ingleses contemporáneos, hay que ir derecho a ellos. Que si la comprensión del alma y del corazón es lo que nos interesa, en ninguna parte la encontramos tan profunda. Que si lo que nos repugna es cierto materialismo, nos aliviará el descubrir en cualquiera de ellos un profundo fervor por el espíritu humano. Y, finalmente, que en todo gran escritor ruso parecerían poderse discernir los rasgos de un santo, si es que la simpatía por el sufrimiento del prójimo, el amor a él, el esfuerzo por alcanzar un fin que exige todas nuestras energías espirituales, constituye la santidad. "Lo que hay en ellos de santo es lo que despierta en nosotros el sentimiento turbador de nuestra propia irreligiosa trivialidad", afirma.

Pero comparar cosas tan distantes entre sí como la literatura rusa y la inglesa lleva a Virginia a la visión de las posibilidades infinitas del arte. La tela de las novelas, como la de los sueños, difiere como diferimos unos de otros, y en toda tela, siempre que sea de buena calidad, puede cortarse una novela. La carencia de autenticidad es lo único irreparable.

Si seguimos así atentamente a Virginia Woolf en el "Common reader", veremos que, como el imán, como el óxido de hierro reconoce la presencia del hierro en un mineral, ella reconoce y extrae de tal o cual autor partículas del metal con que está hecha. ¿Qué nos dice a propósito de Montaigne? "Ningún hecho es lo suficientemente pequeño para dejarlo resbalar entre nuestros dedos, y además del interés de los hechos mismos está el extraño poder que tenemos de transformar los hechos por la fuerza de la imaginación. Obsérvese como el alma está siempre arrojando sus propias luces y sombras; volviendo hueco lo sustancial y sustancial lo frágil; llenando de sueños el pleno día; conmoviéndose por fantasmas tanto como por realidades. Obsérvese su extraordinaria susceptibilidad a las impresiones, especialmente en la juventud. Un hombre rico roba porque de muchacho su padre le escatimaba el dinero. Esa pared, uno la construye no para sí, sino porque al padre de uno le gustaba construir. En suma, el alma está envuelta en

una red de nervios y simpatías que influyen en cada uno de sus actos...".

En esta imaginación, en esta alma que ella describe, reconocemos a la Virginia Woolf de *To the lighthouse*. La Virginia Woolf que cambia los hechos por la fuerza de su imaginación; que vuelve hueco lo sustancial y sustancial lo frágil; que llena de sueños el pleno día; que se conmueve ante duendes como ante realidades. La Virginia Woolf que sabe cómo el odio de James Ramsay adolescente hacia el despotismo y la tiranía ha nacido en James Ramsay niño, gracias al odio que le inspiraba su padre. La Virginia Woolf que sabe que el James niño que quería clavarle a su padre un cuchillo en el corazón se convertiría en el James adolescente deseoso de pisotear, de perseguir, donde la encontrara, esa cosa que consiste en imponerle a la gente que haga lo que no tiene ganas de hacer, en mutilar su derecho de hablar.

To the lighthouse, publicado en 1927, después de *Mrs Dalloway* y antes de *Orlando*, es una novela en que las relaciones que existen entre los seres al margen del amor-pasión propiamente dicho cobran una realidad tan desgarradora como las que, dentro del amor-pasión, nos describen Proust o Lawrence.

La diferencia consiste en que pasan en otra esfera, en otro clima.

Las relaciones entre Mr. Ramsay y Lily Briscoe, por ejemplo, ponen muy en claro esta diferencia. No ha habido nunca amor entre ellos. Su amistad ha sido de las más neutras. Ramsay es ya viejo y viudo. Lily Briscoe una solterona, pintora, ha sido amiga de su mujer. Y entre ellos, sin embargo, ¡qué riqueza de diálogos en que la palabra no tiene ningún papel! Parece como si Lily oyera los pensamientos de Ramsay sin que éste pronuncie una sola palabra, lo que alternativamente la molesta, la exaspera o la entenece. Parece como si temiera ser oída de él.

La presencia muda de Mr. Ramsay en un cuarto inunda de alegría a su hijito, a tal punto se siente éste en comunicación con ella; pero la entrada de Mr. Ramsay, mudo, en ese cuarto o la mirada de Mr. Ramsay fija en ellos dos, interrumpe ese éxtasis. James siente que su madre ya no dialoga silenciosamente con él, sino con ese hombre a quien por eso detesta. Así, la sola presencia o proximidad de un ser, y hasta el recuerdo vivo de ese ser, bastan para cambiar una atmósfera, para llenarla de desasosiego o de

paz, de irritación o de dulzura, de hostilidad o de simpatía, de repulsión o de amor. Y esto es lo que Virginia Woolf logra expresar admirablemente. Sabe que el silencio entre los seres está poblado de resistencias o de adhesiones, de acuerdos o de desacuerdos, sean cuales fueren las palabras que lo recubren. Sabe que, como el éter, el silencio es un agente de trasmisión que conocemos mal pero cuyos continuos mensajes logramos a veces descifrar. Sabe que el silencio está lleno de vibraciones, o demasiado lentas o demasiado rápidas para hacerse oír de nosotros, pero cuyo choque nos llega a oscuras profundidades, y que, perdidos en él, los seres se aproximan o se alejan unos de otros, se atan o desatan unos a otros. Se empeña en volvernos sensible ese carácter del silencio. Se empeña en mostrárnoslo tal cual es: no un espacio vacío sino lleno hasta los bordes; lleno de tantas vidas mezcladas, de tantas voces, de tantos llamados, de tantas corrientes, que somos devorados, arrastrados por él, y que para refugiarnos en las orillas de las palabras pronunciadas o escritas necesitamos hacer un esfuerzo desesperado. Un esfuerzo que no tiene más fin que el de permitirnos recobrar aliento en la inmovilidad, la limitación, la indigencia tranquilizadora de las palabras. De las palabras que no pueden designar más que una cosa a la vez cuando se las pronuncia o escribe y que sólo en el silencio se ensanchan para abarcarlo todo. Un esfuerzo para recobrar aliento antes de ser de nuevo devorados, arrastrados por el gran entrevero del silencio. El gran entrevero del silencio en que las palabras se disuelven, se pierden y se transforman en invisibles presencias como el faro de la novela de Virginia en la bruma azul.

A room of one's own es un ensayo basado en dos conferencias y cuyo tema es, las mujeres y la literatura de imaginación. El problema de la mujer en cuanto escritora, está tratado en esas páginas con una fuerza y una sutileza extraordinarias. Virginia se siente aquí en su elemento. Su humorismo, compañero inseparable de su lirismo, se asoma y sonríe, burlón, casi en cada línea. Entra en ese tema candente para ella con un completo dominio de su pasión. Entra como Pavióva en escena en la muerte del cisne, de puntillas, sin consentir en perder un milímetro de su estatura. Y nótese bien que no es por afectación. Pero en cuanto Virginia Woolf toma la pluma ya no puede apoyar los talones en tierra, ya

no puede caminar, parece flotar a unos centímetros del suelo, alada en su prosa como Pavlova en sus danzas.

Virginia Woolf no se interesa sólo por los problemas de la mujer en cuanto escritora, apresurémonos a decirlo. Se interesa igualmente por los problemas de la mujer en cuanto mujer y cualquiera que sea su clase social. Un crítico de izquierda (¿y no es una desdicha que los críticos dejen transparentar sus pasiones políticas cuando hablan de literatura?) reprochaba hace poco a Virginia Woolf el que sólo describiera, como Proust, los sufrimientos de la flor y nata de la burguesía parasitaria. Uno de los pasajes más poderosamente líricos de su obra describe, por ejemplo, dice el crítico, los sentimientos de una mujer de mundo que acompaña a su marido a un lunch al que ella no ha sido invitada. Cuánta inconsecuencia en esta censura. Porque si las mujeres del mundo, así como los lunches y las invitaciones a que dan lugar, están destinadas a desaparecer en un futuro cercano, la obra de Virginia Woolf tendrá pronto la importancia de un monumento megalítico.

Les decía, pues, que Virginia se interesa por los problemas de la mujer cualquiera sea su clase social. The Hogarth Press ha publicado bajo el título de *La vida tal como la hemos conocido*, una serie de artículos escritos por obreras. Estas mujeres cuentan sus experiencias personales durante los últimos cincuenta años. Son elocuentes documentos que Virginia ha hecho preceder de una carta-prólogo en que expresa la amistad y la admiración que le inspiran esas trabajadoras. En esta carta, la autora de *Orlando* toca las cosas más prosaicas de la vida diaria, pero a su modo, es decir, sin apoyar los talones en tierra.

El lado feminista de Virginia, en el mejor sentido de la palabra, es uno de sus lados más generosos y más humanos. La actitud de una reina Victoria frente a este problema prueba hasta qué punto se creía excepcional y hasta qué punto era limitado su entendimiento. La de una Anna de Noailles, que también se creía excepcional — con perfecto derecho — y también se jactaba de antifeminismo es más difícil de explicar y justificar. Acaso una excesiva admiración hacia Bonaparte oscurecía en este respecto la inteligencia de Anna de Noailles. Pues resulta difícil adorar devotamente a Napoleón, no encontrarle defectos, y creer al mismo

tiempo en la emancipación de la mujer. Quisiera agregar que esto vale también para Mussolini y para Hitler.

Recuérdense las opiniones de Bonaparte sobre las mujeres. Hasta llegó a decir: "La mujer es propiedad nuestra, nosotros no somos propiedad suya, pues ella nos da hijos y el hombre no se los da. Es por lo tanto propiedad suya como el árbol frutal lo es del jardinero". Según este admirable razonamiento, la mujer por el hecho de dar al hombre algo precioso, que éste no puede darle a ella, se coloca en condición de inferioridad. Como se ve, el que gana más batallas no siempre es el que mejor razona, y se puede ser a la vez un gran conquistador y un peligroso insensato. Cómo puede calificarse de otro modo al hombre que declara: "De esto no entendemos nada nosotros, los pueblos de Occidente... Lo hemos echado a perder todo tratando a las mujeres demasiado bien. Las hemos llevado a igualarse con nosotros. Los pueblos de Oriente eran mucho más ingeniosos y acertados, las habían declarado verdadera propiedad del hombre, y, en efecto, la naturaleza las ha hecho esclavas nuestras..." etc.

Pero dejemos a Napoleón y sus émulos para otra ocasión.

La última novela de Virginia Woolf, *The years*, nos trae una vez más, su sentimiento, su sentido del tiempo. Antes de esta novela, otra novela suya, *The waves*, soliloquios de varios personajes sobre el fondo del mar, también es un puro soñar y un puro estar consciente dentro del sueño y dentro del tiempo. Dentro del tiempo que es el "leit-motiv" de todos los sueños de Virginia. No les hablaré de esta novela ni de *Kew Gardens*, ni de sus otros libros de crítica, *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, *Letter to a young poet*, *Walter Sickard*; ni de aquella deliciosa biografía de *Flush*, el *spanish cocker* de Elizabeth Browning. A pesar de lo que me tienta salirme de ellas — y creo que de ellas me he salido ya — debo quedarme dentro de las proporciones de la conferencia, que no son las del libro.

The years es, de todas las novelas de Virginia, la más larga. Empieza en 1880 y termina en nuestros días. Vemos desarrollarse en ella la existencia entera de una familia, la del Coronel Pargiter. Nada más distante del Forsythe Saga de Galsworthy, a pesar de una similitud de medio y época. Las vidas que en esta novela se cruzan, se alejan unas de otras, vuelven por último a encontrarse como vías de tren en la proximidad de una gran estación en que

"nada es ya lo que es", se mueven del modo más característicamente virginiano. Es, decir, con un ritmo interior que es el del poema; ritmo interior en que cobra asombrosa precisión la parte imprecisa del vivir, mientras lo preciso, lo verificable se diluye y pasa a segundo plano.

En las últimas páginas de esta novela, y las más significativas, Leonor, a quien hemos conocido desde las primeras, se encuentra en una fiesta con parientes y con amigos de juventud y sus descendientes. Escuchando sus conversaciones, que se parecen a todas las que se oyen en circunstancias análogas, ella piensa de pronto que es necesario que haya otra cosa, otra vida. No en sueños, sino allí, en esa misma habitación, en medio de esas personas: "Sintió como si hubiera estado al borde de un precipicio con el pelo echado atrás por el viento; estaba a punto de asir algo que justamente se le escapaba", y su pensar repite y repite que es necesario que haya otra vida. No sabemos nada, ni de nosotros mismos ni de los demás. Todo es demasiado corto. No hacemos más que empezar a comprender. "Ahuecó las manos apoyándolas en las rodillas. Y las mantuvo así. Sintió que ansiaba encerrar el momento presente; hacer que se detuviera; llenarlo más y más plenamente con el pasado, el presente y el futuro, hasta que resplandeciera, entero, brillante, profundo de comprensión..."

Cuando conocí a Virginia, en noviembre de 1934 ya debía tener en la cabeza esta novela, pues poco tiempo después me escribió que estaba trabajando en ella. Y cuando leí, el mes pasado, las líneas que acabo de transcribir, fué a ella misma a quien volví a ver, sentada en su sillón en su cuarto de Tavistock Square, apriñando en el hueco de sus manos, tan blancas, esa agua del tiempo que quiso siempre asir. Rostro maravilloso el que inclina su sed sobre esta agua. ¡Y qué bien se han cumplido los deseos del embajador de Estados Unidos en Londres!

Les contaré cómo vi ese rostro por primera vez.

Man Ray hacía una exposición de fotografías en Londres. Algunos amigos iban a reunirse, la víspera de la inauguración, en la salita en que se exponían. Aldous Huxley me invitó a ir con él y me confió que "Virginia Woolf vendría también, quizás".

Virginia salía muy poco y, según me decían, era cada vez más difícil encontrarse con ella. No había que contar mucho con su presencia. Tanto que, mientras yo miraba a las personas que

me rodeaban, no trataba de adivinar si estaba entre ellas. De pronto oí su nombre y el mío pronunciados por un amigo, y al volver la cabeza hacia esa voz, el rostro maravilloso ya estaba vuelto hacia el mío.

Imaginen ustedes una máscara que, aun sin vida, sin inteligencia, fuera hermosa. Imaginen esa máscara impregnada de vida y de inteligencia a tal punto que parece haber sido modelada por ellas. Imaginen todo eso y todavía se habrán imaginado mal el encanto del rostro de Virginia Woolf, encanto del más feliz encuentro de lo material y lo espiritual en una cara de mujer. Porque la de Virginia no es bella únicamente por la expresión, sino por la arquitectura, por el andamiaje. Cuando estuvimos más en confianza una con otra, días más tarde, no pude menos de decirse-lo: "¡Son los huesos, Virginia, los que encuentro perfectos!", cosa que le hizo reír. En efecto, la belleza de esta mujer es de una profundidad más que "skin-deep": "bone deep". La exageración de sus arcos superciliares y el dibujo de sus párpados llevan como los signos del soñar. La boca, de labios llenos y tiernos, sorprende porque parece contradecir el ascetismo magnífico y un poco cruel de los otros rasgos, particularmente la nariz, tan fina, tan neta, tan desprovista de carne inútil. Esta boca está admirablemente equilibrada, defendida por un mentón sin debilidades y sin pesadeces, un mentón tan firme que la dulzura ofrecida y delicada de los labios se vuelve patética. Pensaba yo todo eso mirando por primera vez a la autora de *Orlando*, en medio del ir y venir de la gente ante las fotos de Man Ray. Su frente y su cabello gris quedaban ocultos bajo el ancho borde de un sombrero que le hacía más delicada la cara y más pálida. ¿Qué edad? La de Clarissa Dalloway; apenas pasados los cincuenta; pero no creo que haya sido nunca más seductora, aunque lo haya podido ser de otro modo. Todo lo que esta mujer ha comprendido, sentido, se agrega en este momento a su belleza y la subraya. Se pregunta uno cómo se las ha compuesto para no pensar nada vulgar, para no sentir nada feo, pues ninguna vulgaridad, ninguna fealdad ha dejado marca en ella.

¿Cual de los personajes de Shakespeare ha dicho: "Madurez es todo"? Y en Cleopatra: "La edad no puede marchitarla". Pero pronto me saca de mi vertiginoso monólogo interior la persona que lo inspira. Virginia me hace mil preguntas. Huxley ha debido divertirse en despertar su curiosidad, pues ella quiere sa-

berlo todo: cómo son los cuartos de mi casa; qué libros leía en mi adolescencia; a qué jugaba cuando tenía seis años; lo que Mussolini me dijo acerca de las mujeres cuando lo vi (aquí exclama, al escuchar mi respuesta: "the bruté"); si me propongo viajar toda mi vida; si en mi país hay muchos toldos en las casas, etc. El bombardeo de interrogaciones continúa durante toda nuestra conversación. Anna de Noailles preguntaba también con esa abundancia; sólo que casi no dejaba tiempo de contestar. Virginia Woolf, por el contrario, espera y quiere un respuesta.

Sin embargo, lo que hay de curioso en su manera de interrogar es que le habla a uno de las cosas más personales en la forma más impersonal, más científicamente objetiva. Hubiera podido en ese momento encontrarse ante un árbol exótico y decirle en el mismo tono: "Me han contado que es usted un árbol extraño. ¿Es verdad? Sus hojas son unas dentadas y otras digitadas. ¿Cómo es posible? Veo bien su corteza, pero ¿cómo es su médula? ¿Qué clase de frutos produce usted? ¿Son frutos comestibles? ¿Y sus flores? ¿Grandes o chicas? ¿Amarillas como las aromas o rosadas como las peonías? ¿Qué sabor tiene la tierra en que se hunden sus raíces? ¿Qué color el cielo en que brotan sus ramas? Y en esas ramas ¿hay nidos de pájaros? ¿Qué pájaros? ¿Cómo son los huevos que ponen las hembras? ¿Cómo son los arrullos de los machos? ¿Qué matices llevan en el plumaje?". No estoy exagerando. Se interesa por uno con cierta avidez fría que hace que nos sintamos a veces, bajo su mirada, como un objeto al que se le examina desde todos los ángulos. Es que hay en ella un novelista siempre alerta y que no necesita más que un punto de apoyo para crear un mundo. En cuanto a mí, la única molestia que sentía ante su curiosidad era el temor de decepcionarla. Virginia se imaginaba que yo llegaba de una ciudad (Buenos Aires) en que nubes de las más espléndidas mariposas nos persiguen en los jardines, mientras que jóvenes soberbiamente bronceados y de indumentaria tropical toman bebidas frescas bajo quitasoles de vivos colores. Las mariposas pueden haberle venido de Darwin, me decía yo, quien cuenta, en efecto, que el Beagle fué asaltado un día, a 10 millas de la bahía de San Blas, por una verdadera manga de mariposas, a tal punto que los marineros decían que "nevaban mariposas". Pero ¿de dónde le vienen los jóvenes bajo los quitasoles? De ninguna parte. De Virginia Woolf, pura y simplemente.

Lamentando el tener que cumplir con la verdad, la desengañé.

Dos o tres días después de este primer encuentro en que Virginia me advirtió que había que apresurarse a decirlo todo porque quizás no nos volveríamos a ver, falló su pronóstico. La ví. Y más de una vez, para mayor felicidad mía. A menudo fuí a llamar a la puerta pintada de verde oscuro que llevaba el número 52. A menudo subí por la escalera empinada de la casa tan característicamente inglesa de Tavistock Square, y entré en el saloncito de paneles pintados por Vanessa Bell. A menudo, después del frío brumoso de la calle, entré yo en el "confort" de ese cuarto y sobre todo de esa presencia. Pues en cuanto Virginia estaba allí, lo demás desaparecía. Virginia, alta y delgada, con una blusa de seda cuyos azules y grises (¿era seda escocesa?) armonizaban admirablemente con el plateado de su cabello. Virginia, a quien una falda de terciopelo negro muy larga, adelgazaba más todavía. Virginia sentada en un sillón, y su perro dormido en el suelo. ¿Era el de ella o el de Elizabeth Browning?

Virginia Woolf es tan capaz de hablar maravillosamente como de escribir maravillosamente. Con esto les estoy confesando que yo no podía, sin esfuerzo, irme de su lado. Las horas que yo robaba a su trabajo, a su soñar, a no sé quién, o no sé qué, me llenaban de remordimientos. Pero seguía robando. Durante esas horas, el perro de Elizabeth Browning roncaba tan fuerte, entre nosotras dos, que mentalmente yo se lo reprochaba. "Flush — le decía — ¡cómo puede usted hacer ese ruido irrespetuoso! Estamos hablando de cosas serias. De las mujeres, de literatura, de América. De cómo su dueña se las compone para escribir de tal manera que ha transformado la novela actual. Flush, cállese usted. Déjeme escuchar. Vengo de demasiado lejos y tengo demasiado poco tiempo para permitirle a usted que me distraiga. Flush, por favor, no ronque usted tan fuerte mientras ella habla". Pero aun cuando hubiera yo formulado en alta voz estas reprensiones, de nada hubieran servido. Virginia estaba a sus anchas entre estos ronquidos y Flush debía de tener en su poder una autorización para roncar, sabe Dios desde qué fecha. Acaso desde aquella en que Elizabeth Barret de Whimpol Street pasó a ser Elizabeth Browning. . . . Pues en esta casa todo se me aparecía a la vez como

irreal y como lleno de la más sustancial realidad. Sustancial como el pescado oculto bajo una salsa deliciosa y el pavo no menos bien acompañado que me fueron servidos allí la víspera de mi partida. (Flush estaba debajo de la mesa).

Memorable estada en Londres, pues el encontrarse con una mujer como ésta no es un acontecimiento de escasa importancia. Bien ha dicho Ruskin en algún lugar que el espectáculo más extraordinario que puede ofrecernos la naturaleza es el de un bello ser humano que tiene además cerebro.

El común de las gentes, y aun las que no son del común, tienden a creer, siguiendo en esto un divulgado prejuicio, que toda mujer excepcional por su inteligencia o su talento debe forzosamente ser fea o desprovista de encanto femenino; que toda mujer preocupada por defender los derechos de la mujer debe ser repulsiva, desdichada en el matrimonio o solterona chiflada.

Recordemos de paso que Mrs. Pankhurst estaba locamente enamorada de su marido Tan feliz en su matrimonio como la reina Victoria en el suyo. Pero llevaba una corona que ésta no tuvo nunca: la de la belleza. Mrs. Pankhurst no se dejó corromper por esa posesión. Cuando una mujer inteligente consiente en servirse de su belleza como de un arma, no hay privilegio que los hombres le rehusen, — inclusive el de reírse a costa de ellos —, especialmente si es una mujer sin escrúpulos o una hipócrita. Puede así obtener para ella misma todo lo que se le ocurra. Pero las mujeres del temple de Emmeline Pankhurst no tienen nada que pedir para sí en particular, pues concederles en particular lo que se niega a las mujeres en general es ir contra lo único que las apasiona: la justicia. ¿Será por este amor por lo que se les acusa de carecer de feminidad? ¿Acaso es ser femenina el olvidar la justicia y aprovecharse de los privilegios de la belleza?

Lo mismo que el caso de Emmeline Pankhurst, aunque en otra región, el de Virginia Woolf se alza contra prejuicios del común de las gentes.

Todavía la veo, la veo siempre en su habitación de Tavistock Square con su perro roncador. Esa es la mujer, pienso, que puede citarse entre los escritores más famosos de la Inglaterra contemporánea. Esa es la mujer cuyas novelas se parecen a los "herbaceous borders" de los jardines de su país... mezcla de flores, en manchas de color, que parecen brotar en feliz desorden y donde

sin embargo todo es previsión inspirada, selección segura, arte y disciplina. Esa es la mujer a quien su inteligencia, su talento, sus ideas feministas debieran afeitar, malquistar con su marido, convertir en marimacho, para el común de las gentes.

La veo sentada cerca del fuego, como la vi hace tres años. Tiene belleza. Su marido entra en el cuarto para avisarle que son las 7. "¿Sabes que se nos invita para América del Sur?", le dice ella. Parece como si se entendieran a medias palabras. Y miro a Virginia como el viejo Bankes miraba a Mrs. Ramsay en *To the lighthouse*, con un sentimiento que el sabio y el poeta conocen: el sabio cuando la solución de un problema científico se le aparece; el poeta cuando ha encontrado un verso capaz por sí solo de llenar un poema. De ese modo hubiera querido yo hacer que ustedes la miraran, para que ella les hiciera, como a mí, el don de una preciosa certidumbre. La certidumbre de que nada de lo que yo había imaginado de la mujer, soñado para ella, defendido en su nombre, es falso, exagerado, ni vano.

“Derecho penal liberal, soviético y nacional-socialista”

I

OBJETO DE ESTAS EXPOSICIONES — EXAMEN DEL CONTENIDO FUNDAMENTAL DEL DERECHO PENAL LIBERAL DEL PRINCIPIO DE RESERVA AL DE TIPICIDAD — ATAQUE CIENTIFICO: EL POSITIVISMO. — ATAQUE POLITICO:: EL DERECHO PENAL NACIONAL-SOCIALISTA

Por SEBASTIAN SOLER

Antes de entrar a la exposición de un tema tan vasto como el que ha sido anunciado, me es necesario hacer algunas aclaraciones. Y la manera más breve de entendernos es que manifieste, ante todo, lo que este cursillo no será, y así, por implicancia, ha de resultar lo que él pretende ser.

En primer lugar, aunque se toque un tema candente de la política no será en absoluto un curso político. Y no lo será, por cuanto en ningún momento se han de deslizar apreciaciones acerca de la finalidad que persigue cada uno de los regímenes jurídicos que analizaremos. Estos fines están por encima, están más allá de la ley; ya lo dijo el teólogo Francisco Suárez: “finis legis non cadit sub lege”. Nosotros analizaremos la técnica jurídica de esas instituciones. El juicio sobre la finalidad que ellas persiguen, lo for-

mula el político: para nosotros, sólo las formas jurídicas de estos distintos regímenes políticos serán objeto de estudio.

Si alguna apreciación política pudiese decirse que contiene el cursillo que explicaré, sería simplemente ésta: el intento de dar una justificación teórica de los artículos 18 y 19 de la Constitución Nacional.

Tampoco será este curso un acopio informativo de datos: no es posible dar una vasta referencia acerca de lo que sean el Derecho Liberal, el Derecho nacional-socialista y el Derecho soviético, porque todo sistema jurídico es un complejo muy extenso de normas y, en consecuencia, a ello se opondrían razones de tiempo.

Pero el Derecho tiene un noventa por ciento de técnica y un diez por ciento de disposiciones esenciales. Por eso, trataremos de extraer de aquellos distintos regímenes las notas, las instituciones que oculten valores fundamentales, valores que a veces no están explícitamente formulados en la ley, porque la ley vive dentro de ellos, así como nosotros vivimos dentro del aire que respiramos y no sentimos.

La ley los implica, los interpreta, los traduce y aun, a veces, los expresa: son valores subyacentes.

Por debajo de cada derecho históricamente dado, se realiza una concepción del mundo, se manifiesta una forma de cultura; y nosotros trataremos de encontrar unas cuantas notas que nos traduzcan, precisamente, esa concepción del mundo: algo fundamental.

En consecuencia, nos tendremos que servir de un verdadero esquema; no podremos más que destacar unos cuantos puntos de cada uno de estos derechos, puntos en los cuales, después de estar debidamente esquematizados, subrayaremos el valor que tienen como expresivos de una concepción del mundo, para contrastarlos después, como valores históricos que son, con principios formales del Derecho. Es decir: los valores históricos subyacentes que extraeremos por comparación y contraste del Derecho penal liberal, el Derecho nacional-socialista y el derecho soviético serán enfrentados con los principios formales de tipicidad, de justicia y de personalidad.

Ahora bien; para llegar en derecho penal a esas típicas conclusiones, me ha parecido que nada más simple que buscar cual es, en cada caso, el concepto sustancial acerca de dos tópicos: cómo

concibe un derecho la ley penal y cómo concibe un derecho el delito.

A través de la concepción de estos dos tópicos, podremos trazar un paralelo entre derecho penal liberal, nacional-socialista y soviético, que puede resultarnos ilustrativo.

Difícilmente hallaremos que un organismo jurídico nos diga: la Ley penal es esto o aquello; es trabajo de construcción jurídica extraer el concepto de lo que es la ley penal. Lo encontramos en los Códigos concretamente expresado en tres tópicos: el principio de reserva, el principio de analogía y el principio de retroactividad y se ponen de manifiesto en el mayor o menor arbitrio dado a los jueces, en la posibilidad o no de la aplicación analógica de la ley y en la admisión o no de la retroactividad de la misma.

DERECHO PENAL LIBERAL

Y vamos al principio de reserva. En nuestra Constitución está formulado claramente porque somos herederos de la Revolución Francesa: nadie puede ser condenado sin juicio previo fundado en ley anterior al hecho del proceso, art. 18º. El artículo 19 completa este principio: "nadie está obligado a hacer lo que la ley no manda ni privado de lo que ella no prohíbe."

Este es el principio de reserva tal como está formulado en la mayoría de las Constituciones.

Parece tan simple, tan evidente, que hasta sorprende al espíritu moderno que alguien pueda ser condenado por una ley inexistente, por una ley que no ha violado, puesto que no le era conocida.

Sin embargo, este principio tan simple, tan elemental, que al espíritu se presenta como una forma evidente, inmediata y justa, es el resultado del difícil acceso de la humanidad a nuestra cultura.

Erradamente se dice hoy que ese es un principio romano; lo dicen, por ejemplo, los autores de lo que podríamos llamar Anteproyecto de Código Penal Alemán, en el "Memorial del Ministerio Prusiano de Justicia".

No es un principio romano. Si buscamos dentro del Derecho Romano el principio "nullum crimen nulla poena sine lege" no lo encontraremos formulado con toda claridad. Por una parte, hallaremos que valía para las penas y no valía para las multas. Que las

multas eran arbitrarias y las penas no: tenían éstas que atenerse al principio de reserva. Pero, por otro lado, veremos que para ciertos crímenes graves, el juez estaba facultado para aplicar la pena "ad exemplum legis", es decir, para aplicar analógicamente la ley.

No es dentro del Derecho penal clásico, hasta Justiniano, donde podemos hallar firmemente formulado el principio de reserva; y es lógico que así sea y que no se haya formulado sino muy posteriormente. Durante el período intermedio, la potestad de imponer penas es expresión clara de la ilimitación del poder del soberano.

Las monarquías absolutas, no podían concebir un derecho, en el cual la facultad del monarca estuviera expresamente circunscripta a lo que la ley preestablecía.

El ejemplo típico de esto lo encontramos en la Constitución criminal de Carlos V, es decir, en la Carolina, cuyo artículo 105 dice: "debe además atenderse que en los casos criminales para los cuales los artículos siguientes no establecen castigo alguno, o sobre los cuales no se explican, o no se extienden suficientemente, los jueces, cuando se trata de castigar, estarán obligados a pedir consejo para saber de qué manera reglarán su juicio para estos casos poco inteligibles, conformándose al espíritu de nuestras leyes imperiales y de nuestra presente ordenanza"... y subrayo lo que sigue, pues según verán, tiene mucha importancia: "no siendo posible comprender y especificar en ella, todos los casos que puedan suceder ni los castigos que acarrear".

Según esa concepción, la totalidad de los delitos previstos no era la totalidad de los delitos posibles; en consecuencia, habría muchas veces que preveer el caso particular por una incriminación no preestablecida.

Esta era la hipótesis normal de la legislación antigua, que traduce lo que era la costumbre legislativa, salvo una excepción: Inglaterra con la Carta Magna, cuyo artículo 39, ya en 1215 contenía, no precisamente el principio de reserva pero sí un atisbo de él, formulado así: "Ningún hombre libre sería tomado o encarcelado o expulsado de la ley o desterrado o castigado de modo alguno, ni se lo procesará sino por el juicio legal de sus pares o conforme a la ley del país".

Pero, la Carta Magna es justamente expresión de la conquista del pueblo y de la nobleza contra el poder ilimitado del soberano. Esta conquista se traduce pues en la limitación. No podían impo-

nerse condenas sino conforme a una ley que preestableciera la pena o conforme al juicio de los pares del procesado. La Carta Magna, sin embargo, no tuvo poder expansivo; desde 1215, permanecía este principio oculto para la humanidad, diré. El poder expansivo al principio de reserva le vino por obra de la filosofía del siglo XVIII y principalmente, dentro del Derecho penal, por obra de Beccaria. Todavía faltaba formularse una construcción filosófica que permitiese asentar firmemente estos principios. Esa construcción filosófica fué la teoría del Derecho natural. Muy esquemáticamente haremos referencia a ello.

El derecho natural es, en definitiva, una doctrina según la cual, el hombre tiene derechos anteriores a la sociedad. La sociedad no es nada más que la forma de posibilitar la convivencia, en interés del privado. Para lograrlo se resuelve el individuo, renunciando en cierta medida a sus libertades en favor de su propio interés. Pero, la renuncia expresada en el pacto social, es el límite del poder soberano. Toda acción que extienda el poder del soberano más allá de la ley, es una violación del pacto social y ante ella renacen los derechos anteriores al pacto.

Trasladado esto al Derecho penal por obra de Beccaria, tenemos que es absolutamente imposible concebir una condena sin que esté fundada en una ley anterior, sin una ley preexistente. Si la ley es excedida por el juez —dice Beccaria— éste resulta imponiendo al reo una pena justa más una pena injusta. Justa en cuanto estaba prevista, injusta en cuanto no lo estaba.

El juez —dentro de la concepción de Beccaria— debe estar tan ajustado a la ley, que incluso se le niega toda facultad de interpretarla: "ni siquiera la facultad de interpretar la Ley puede ser acordada a los jueces", dice concretamente. Ello es: que la literalidad misma de la ley es lo que debe obrar ante el caso. El juez está colocado dentro del sistema de Beccaria, en una posición bastante mecánica: atenerse a las palabras de la ley, estrictamente.

Consecuencias del sistema de Beccaria: en Derecho penal no hay posibilidad de aplicación analógica, no hay posibilidad de aplicación retroactiva y no hay, en absoluto, libre arbitrio judicial.

Aplicación analógica es la aplicación de la Ley a un caso no expresamente previsto. Eso contenía el artículo 105 de la Constitución de Carlos V. Retroactividad es la aplicación de la ley a un

acto anterior a la sanción de aquélla. Libre arbitrio judicial es la facultad del juez de adaptar la pena al caso concreto, concedida en mayor o menor medida por la ley misma. Ni retroactividad, ni analogía, ni libre arbitrio. El sistema de Beccaria es cerrado en ese sentido.

Pero esto nos da del Derecho penal liberal solamente el sistema diríamos estrictamente clásico. A este sí que podemos llamarle clásico, porque expresa el momento de la culminación del derecho natural. Con ello se estructura una concepción nueva acerca de la ley penal: pero no se habría redondeado el pensamiento clásico, si no hubiesen venido después de Beccaria, Carmignani y especialmente Carrara a formular una doctrina acerca de lo que es el delito.

Carrara diferencia radicalmente, lo que es el delito como hecho de lo que es el delito como ente jurídico y por supuesto él, que es sobre todo un jurista, detalla este último aspecto. El delito como hecho es algo que queda absolutamente oculto o ignorado dentro del sistema carrariano.

El destaca esta verdad: no puede decirse de un delito que sea un hecho, porque no hay posibilidad de la existencia de un delito sin una norma anterior. En consecuencia: el delito no es un concepto que se aplica a algo material sino que es un concepto que se aplica a algo formal, a una relación.

Delito es una relación entre un hecho del hombre y una norma, y esa relación tiene que ser de oposición, de contradicción.

El delito no es un hecho sino, pues, una infracción. Y con ello subraya Carrara la doble necesidad de que el hecho, a un tiempo, coincida con el precepto que lo describe y contradiga el principio que lo valora. Así, por ejemplo, el homicidio es la violación del principio que manda no matar; pero tiene que ser la realización de una muerte tal como la ley penal la preve en todos sus detalles. Es decir: el delito, es, pues, una disonancia armónica.

Esta fórmula maravillosa de Carrara para expresar al mismo tiempo el valor del delito como violación de un principio y la necesidad de adecuación terminante a la formulación de la ley, no puede ser superada; es la expresión de una síntesis bellísima.

El desarrollo de Binding con su doctrina de las normas, siendo muy ampuloso, muy germánico, muy erudito, no expresa un

concepto más esquemáticamente justo que éste: "El delito es una disonancia armónica".

ATAQUE CIENTIFICO: EL POSITIVISMO

Esto, sin embargo, no satisfizo al pensamiento científico; y se juzgó que considerada la actividad penal con esta precisión jurídica, con esta discriminación tan formal de derechos, se descuidaban los hechos en su valor empírico y con ello se determinaba el fracaso del Derecho penal por su ineficacia, concluyéndose reconociendo demasiados derechos al delincuente. El Derecho penal venía a ser la Carta Magna del delincuente.

El primer motivo del ataque a lo que se llamó escuela clásica, está contenido, de parte de los positivistas, en la consideración real o no, de la ineficacia de aquella doctrina. Era necesario actuar menos abstractamente, pero tener más éxito.

Para que la criminalidad disminuyese era necesario componer una teoría eficaz y se forjaron las armas necesarias para atacar la doctrina clásica.

Armas había muchas. Hemos visto que todo este sistema tan arquitectónicamente bello, tan bien distribuido en sus masas, procede en realidad de la doctrina del derecho natural, doctrina metafísica insostenible. Carrara mismo la asienta dogmáticamente sobre la ley suprema del orden que emana de Dios y se queja de que el Derecho penal tenga también sus ateos. Dice no ocuparse de cuestiones metafísicas, pero para él es imposible construir una teoría del derecho penal sin partir del principio del libre albedrío.

Todo este bello sistema estaba lleno de implicancias metafísicas no probadas.

El positivismo que partió a su vez de los dogmas del monismo energético y del determinismo causalista, llevó un ataque demolidor en el terreno de la metafísica, porque también el positivismo está dentro de la metafísica, en cuanto al principio de libertad opone el principio del determinismo, en cuanto a los principios que provienen del derecho natural opone sus metáforas biológicas.

Dentro del Derecho penal niega al delito aquel carácter de ente jurídico. Ese aspecto que había dado en Carrara la máxima perfección al sistema, es negado y el delito pasa a ser considerado nuevamente como un hecho, como un fenómeno natural y social.

Dejemos aparte la doctrina de Garofalo, que cuando se formuló no satisfizo ni a los propios positivistas: la doctrina del delito natural.

Vayamos directamente al sistema ferriano. Para Ferri no es una casualidad que en una sociedad sea delito determinado hecho. Es delito un hecho sólo cuando atenta a las condiciones de existencia. Entonces, la sociedad reacciona porque la ley de acción y reacción y el impulso de auto conservación son la ley suprema de la vida. Así se manifiesta la energía en el terreno de lo biológico y transplantando la metáfora con la facilidad pasmosa que tenía Ferri para realizar estos saltos, coloca el problema dentro del terreno social, para concluir en que la misma ley rige dentro de este orden. El impulso de auto-defensa lleva pues a prohibir determinadas acciones, porque son destructivas de la sociedad. El derecho penal viene a estar, pues, constituido por el conjunto de hechos que afectan las condiciones esenciales de vida.

Para formular esta definición, Ferri se apoya —a mi juicio— en un equívoco radical. Ese equívoco proviene justamente de la fuente de que se sirvió el positivismo para formular la definición. Esa fuente es la definición de von Ihering, según el cual, efectivamente, el delito es un ataque a las condiciones de existencia de una sociedad; pero —agrega— (y este es el párrafo que el positivismo ha suprimido) comprobado por el legislador como no evitable sino mediante pena.

Es suprimir mucho de una definición. Porque no es exactamente lo mismo decir: "que el delito es la agresión a las condiciones de existencia" o decir: "que el delito es la agresión a las condiciones de existencia comprobada por el legislador como no evitable sino mediante una pena". Y ya veremos la diferencia radical que hay entre una y otra cosa.

Ferri, habiendo prescindido de ello, puede formular juicios como estos:

"En la civilización moderna —dice— un Código penal comprende y castiga la mayor parte de las acciones delictivas que un hombre puede cometer". Es decir que dentro del concepto ferriano hay algo que es delictivo en sí mismo y que el Código recoge o no. Hay un concepto pre-jurídico de lo delictivo dentro del sistema ferriano.

Hay que advertir, sin embargo, que este concepto ha carac-

terizado en este autor su primera época, porque Ferri tuvo sus altibajos doctrinarios. Después quiso construir un sistema jurídico, sin lograrlo, por cierto, a causa de lo que había dicho en su sociología.

Dentro de su sistema sociológico pues, el concepto de ente jurídico, de que Carrara nos habló, ha desaparecido. El delito es un hecho. El Código, si quiere, lo recoge, y si no... allí está, para que algún día entre en la zona del derecho.

Esto es, a mi juicio, errar tanto desde el punto de vista jurídico como desde el punto de vista sociológico.

Desde el punto de vista jurídico, porque hablar del delito como de un hecho sobre el cual no ha caído una valoración que se exprese por el juicio del legislador de que nos hablaba von Ihering o, en otra forma, hablar del delito refiriéndose a un hecho que no ha sido atrapado como digno de reproche por la sociedad, es una contradicción que no tiene sentido.

¿Cómo se explicaría la decadencia de los pueblos, si todos hubiesen reaccionado biológicamente en forma correcta? Si todos hubiesen sentido a tiempo lo que era realmente la agresión a sus condiciones de existencia, no habría decaído un pueblo, salvo por el fracaso mismo de las defensas.

Sin embargo, el historiador comprueba que muchos pueblos no han sentido lo que era una agresión fundamental a sus condiciones de vida; y a esa agresión éstos han sucumbido gradualmente.

El historiador puede decir con absoluta precisión: "este pueblo no sintió lo que lo destruía; en sus entrañas germinó su verdugo". Dios ciega al que quiere perder.

Y, sin embargo, por qué no llegaron esas agresiones a lo delictivo? ¿Por qué no fueron prohibidas esas acciones? Porque sobre ellas este pueblo no tuvo una conciencia clara y no alcanzó a formular una valoración.

Cuando está formulada la valoración sobre un bien como bien jurídico, la consecuencia es natural: "luego, quiero que se conserve".

Cuando se llega al "quiero", recién se formula la ley. La ley es un acto de voluntad que tiene por condenable una serie de actos. (Croce). Sólo cuando se llega al "quiero" se llega a lo delictivo; pero el "quiero" se asienta en la valoración.

Grispigni da otro argumento de indudable valor: ¿cómo se

explicarían, si se tratase de una reacción biológica natural, las prohibiciones aberrantes de los pueblos primitivos? Ha habido la tentativa de explicar las ideas "tabú" como reacciones arraigadas en lo que naturalmente debía ser; ha sido una ilusión: las prohibiciones "tabú" se han referido en la mayoría de los pueblos a hechos cuyo peligro no tenía absolutamente ninguna base real. Eran prohibiciones totalmente aberrantes, y se castigaba con penas feroces acciones que en nada atentaban contra la vida de la colectividad.

Esto nos muestra muy claramente, que para que surja en el terreno de lo social la posibilidad del concepto de delito, es necesario que haya una agresión, pero no necesariamente a las condiciones de vida, sino a algo que es valorado como condición de vida, sentido como tal, juzgado como tal por el pueblo, por la voluntad colectiva.

Es decir: que sobre el ataque a esas condiciones de vida, se formula con toda precisión, claramente, un juicio de reproche; la violación de esa norma que quiere conservar determinado bien o destruir determinado mal; eso es esencialmente lo delictivo.

El delito, pese a la crítica positivista y después de ella, vuelve a ser un concepto de relación. No lo pensemos en el sentido empírico, como infracción de una ley; lo importante está en que, formalmente, es siempre la infracción de una valoración social preexistente.

Si no hay infracción de una valoración social traducida en un querer, no puede darse formalmente el concepto de lo delictivo.

Dije también que el punto de vista ferriano era equivocado desde el aspecto sociológico; y, aunque no interesa directamente al tópico, hagamos a ello una pequeña referencia.

La concepción de Ferri, traducida en el pensamiento recordado, según el cual "un código de hoy contiene casi todos aquellos actos que son delictivos", nos está diciendo claramente que la sociología de Ferri no es una ciencia que recoja los hechos como tales, sino que postula, pide, demanda al derecho la inclusión de ciertos hechos como delictivos.

Esta actitud de postular, de pedir, no es la actitud científica, no es la actitud que cuadra a un positivista correcto, puesto que el positivista debe atenerse —y esto es lo correcto— al análisis de la realidad, a los hechos tales como son. El científico puede veri-

ficar si la prohibición del duelo o si la impunidad de la usura en el Código corresponden justamente a valoraciones sociales y seguir sacando sus consecuencias.

Pero, cuando se dice: "creo que la usura se debe prohibir, porque es delictiva, o que no debe prohibirse porque no la considero delito", eso es política. Eso es lo que se hace cuando se pide a los legisladores que, siendo éste un hecho tan reprobable, la sociedad ha formulado un juicio de reproche sobre él y por consiguiente ya podría entrar a figurar en el Código penal. Pero esto, no es sociología criminal, esto es política criminal.

Bien; vemos así, después del ataque positivista, resurgir en el concepto de delito, ese elemento formal, indestructible, de juicio de relación, y ese elemento indestructible es el elemento valorativo.

No hay delito, si sobre el hecho ese que ese delito se traduce no se ha formulado una valoración social.

Retomando pues el punto de vista carrariano, que creemos poder sacar de la crítica positivista, algo modificado y renovado, podemos proseguir, porque el derecho penal liberal no ha concluído allí: la obra de Beling, en 1906, redondea plenamente ese sistema.

Observa Beling que, como consecuencia del principio de reserva "nullum crimen nulla poena sine lege" y del carácter del delito como infracción de una norma preestablecida, la definición del delito debe tener cierta fisonomía particular, debe diferenciarse algo de la definición de un objeto común cualquiera, como por ejemplo, un árbol. Cuando se define un árbol, se dice que es un vegetal con raíz, tronco, ramas, hojas, etc., y, dentro de esa definición, caben: el sauce, el álamo, el roble o cualquier otro árbol que se siga descubriendo. La definición de delito tiene que expresar justamente el concepto contrario. Tiene que contener algo que signifique que un árbol de esa clase solamente puede ser sauce, roble, o álamo. Que no se puede entrar a la especie delictiva por uno cualquiera de esos otros miembros posibles del género; que se tiene que entrar por la especie sauce, por la especie roble o por la especie álamo.

Es decir: el delito es un concepto limitado. Este concepto, lo expresa Beling con la palabra tipicidad.

El delito es un hecho típico, circunscripto. Esto nos da una

noción esencial del derecho penal, así concebido, se nos aparece como una serie de círculos cerrados: un código penal es una serie de islas; cada figura es autónoma, es decir, que está meramente yuxtapuesta a otra figura; el total de ellas es una suma, no es un producto. Entre una figura y otra no hay comunicación, hay lagunas: esas lagunas no pueden ser colmadas. Es decir, el derecho penal forma un sistema de ilicitudes discontinuas. La discontinuidad de lo ilícito penal es un carácter esencial que se expresa tanto en la norma como en el delito.

A la pena sólo se puede llegar a través de determinado tipo delictivo: pero tiene que ser justamente o por uno o por otro, es decir, o es ésto o es aquello o no es nada. No se puede procesar a un sujeto en nombre del delito posible que haya cometido, sino solo en nombre o de éste o de aquél.

El principio de la discontinuidad de lo ilícito penal es característico de esta construcción y difiere radicalmente del principio de la continuidad del restante ilícito. El juez civil cuando se encuentra ante un caso, tiene que resolverlo fatalmente. Si la ley le da elementos, lo resuelve con los elementos de la ley, si la ley no se los da, con aplicaciones analógicas, tiene que suplir las lagunas tanto en la definición de lo lícito como de lo ilícito. El concepto de la ilicitud dentro del derecho, en general, es sin soluciones de continuidad; dentro de ese campo genérico de lo ilícito el derecho penal recorta ciertas figuras, aísla ciertos hechos y solamente ellos integran lo que es derecho penal. He ahí la razón de su discontinuidad.

Ahora bien, esas acciones transgreden formalmente la norma: pero su realidad esencial es que en el mundo del ser afirman lo contrario de lo que la norma quería traer; porque el delito corresponde al mundo del ser, es una alteración real del mundo, no una alteración de la norma: la norma queda allí; es invulnerable. Cuando se mata a una persona, no se destruye la norma que prohíbe matar, sino que se destruye... una persona.

Esto, dentro del concepto del delito, exige que la voluntad que se afirma contra la norma, se afirme en el mundo del ser; es decir, se manifieste, se exteriorice, se traduzca en la realidad, por medio de aquello que traduce en la realidad la voluntad del hombre, ello es, la acción. El delito es esencialmente la manifestación de la voluntad dentro de la realidad; es actuar sobre la realidad.

En consecuencia, esto nos lleva a apartarnos de toda tentación de atrapar la voluntad íntima del sujeto.

El Derecho puede atender al propósito de captar en la mejor forma posible, la personalidad del sujeto; pero tiene que atenerse a captarlo a través de los hechos en que concretamente se traduce la voluntad de ese sujeto: en sus actos, en sus malas acciones. Esto rechaza el principio que quería, como el ascetismo moral, atrapar las intenciones de los hombres.

El Derecho penal liberal se caracteriza, de un lado, por la teoría de la discontinuidad de lo ilícito, y del otro, por la tipicidad exterior de la acción, a la cual se atiende.

Estos principios, muy esquemáticamente enunciados —y pido disculpas por el esquema excesivamente violento— traducen lo fundamental de este sistema de Derecho penal liberal, que vemos culminar en la obra de Beling.

Para entender la intención que oculta no tendríamos palabras más elocuentes que las de Beccaria y Carrara. Para librarse de la tentación de atrapar la voluntad "in fieri", el primero nos enseña que "la gravedad del pecado depende de la inexcrutable malicia del corazón y ésta, por seres finitos, no puede, sin revelación, conocerse". El juicio del hombre, pues, tiene que ser modesto, no puede pretenderse alcanzar la voluntad en sí; tiene ésta que manifestarse externamente. Y el pensamiento de Carrara, según el cual el derecho es la libertad y nos enseña a librarnos de la tiranía de los demás y de la de nosotros mismos y de nuestras propias pasiones.

Este concepto del Derecho penal liberal es el que se expresa en nuestra Constitución por el principio de reserva y el principio de la licitud de todo aquello que no está prohibido: nadie puede ser condenado sin juicio previo fundado en ley anterior al hecho del proceso y todo aquello que la ley no manda o no prohíbe es esfera de libertad.

Estos son los principios que integran el Derecho penal liberal.

ATAQUE POLITICO. — DERECHO PENAL NACIONAL - SOCIALISTA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pasemos ahora a exponer someramente lo que es el Derecho penal nacional - socialista.

En el país de tradición jurídica más fina, en el país en que se

han formulado las doctrinas más sutiles dentro del Derecho penal, el país que, no teniendo ninguna figura de la genialidad de Carrara, ni una generación del empuje de la generación positivista italiana, a la cual hay que rendirle honor, había tenido, sin embargo, el ejército de técnicos más finos y aguerridos, viene una reforma penal en la cual da de lado con esa tradición y se declara que se prescinde radicalmente del temor a las bibliotecas. Lo dice el Denkschrift, en el prólogo de Freisler.

Se va a construir un Derecho penal nuevo, radicalmente separado del Derecho anterior. Para lo cual, ni se atenderá al gran proyecto de von Liszt, ni a ninguno de los otros que se han formulado en Alemania. Se va a construir una cosa original.

Como nosotros, al examinar el Derecho penal nacional - socialista y el soviético, seguiremos las huellas del esquema señalado, es decir, buscaremos cómo se traducen en ellos los conceptos de ley penal y de delito, busquemos a través del Derecho nacional - socialista, cual es el principio que ha consagrado, con respecto a lo que hemos llamado "discontinuidad de lo ilícito penal". Y para hallar el rastro del principio de discontinuidad ya sabemos que debemos remitirnos a los preceptos que rigen sobre analogía, libre arbitrio y retroactividad.

En este punto primero, ya no estamos en la zona de lo que va a venir: la analogía es una realidad en el derecho de Alemania por la reciente reforma del Código penal. Hace unos cuantos meses, el 28 de junio del 35, ha sido reformado el párrafo 2º del Código penal alemán que establecía:

"Una acción sólo es pasible de pena, cuando esta pena es determinada antes de que la acción se cometa. En caso de diversidad de leyes entre el tiempo de la comisión, de la acción y la de la sentencia, se aplica la pena menor".

El Código penal pues, rechazaba los principios de la aplicación analógica y de la retroactividad terminantemente.

En su lugar ya se ha sancionado uno de los principios postulados en el Memorial Prusiano, especie de ante-proyecto de Código penal, en los siguientes términos:

Párrafo dos: "Es castigado quien comete una acción que la ley declara punible o que merece pena según el concepto fundamental de una ley penal y según el sano sentimiento popular".

"Si no es posible aplicar directamente al hecho, una determi-

nada disposición penal, el hecho es castigado según la ley cuyo concepto fundamental convenga más al hecho. Correspondientemente se ha modificado el Código de Procedimientos, T 267:

“Si aparece en el debate que un imputado ha cometido un hecho que merezca pena según el sano sentimiento popular, pero que no esté declarado punible por ley; el Tribunal debe examinar si hay una disposición cuyo concepto fundamental se adecúe al hecho y si aplicando tal disposición se favorece la victoria de la justicia”.

Están redactados tanto el Denkschrift como estos artículos, en una forma que tal vez sorprenda por su tono jacobino; pero se trata de un derecho revolucionario, y el estilo está absolutamente a tono con lo que se postula.

Tenemos pues, que el principio de discontinuidad de lo ilícito en Derecho penal alemán es ya algo radicalmente negado. El Denkschrift nos da la razón teórica de esta negativa, al decir:

“El precepto del párrafo dos del Código penal, de protección del individuo, ante el arbitrio judicial, propio de la concepción del estado de derecho y según el cual, una acción sólo puede ser sometida a pena cuando su punibilidad está expresamente prevista por la ley escrita, anterior a la comisión del hecho, proviene del principio jurídico romano individualista “nulla pena sine lege”.

“La concepción de la Edad Media alemana era otra; según ella, la punición no estaba vinculada al presupuesto del precepto escrito” y cita el artículo 105 de la Constitución Carolina: “Debe darse pues, al juez, en cierta extensión la posibilidad de completar las eventuales lagunas del Código penal, para que proceda ante el caso como si fuera legislador”.

En la página 116 del mismo, se dice: “Debe impedirse al peligroso que se filtre a través de las mallas de la ley, que no puede preveer todas las formas posibles de actuación delictiva”. Son palabras casi textuales del artículo 105 de la Constitución criminal de Carlos V, del año 1532.

Este propósito tradicionalista que se expresa varias veces en el Denkschrift, no debe ser tomado rigurosamente en serio; porque en verdad, remitiéndose con frecuencia a lo pasado, se redescubren formas jurídicas anteriores a las del Derecho penal liberal; pero no se reciben todas las instituciones que la tradición germánica admi-

tia. sino solamente aquellas que corresponden a un propósito político, sobre el cual hemos dicho que no vamos a juzgar.

Tenemos pues, en Derecho penal alemán, que el principio de la discontinuidad de lo ilícito, sintetizado en el principio "nullum crimen. nulla pœna sine lege", es abandonado como correspondiente a un sistema jurídico romanista liberal y democrático. Ellos se inspirarán pues en otros preceptos que luego veremos.

Este punto es ya Derecho vigente en Alemania; lo demás que citaré no es sino proyecto del Memorial del Ministerio.

En cuanto a la retroactividad, nos dice el Denkschrift:

"Las disposiciones penales nuevas, que en el tiempo de la comisión del hecho aún no regían, pueden aplicarse contra el autor, cuando ya en aquel tiempo, el hecho era digno de pena, según convicción general y moralmente repudiable, o ya hubiese merecido la pena posteriormente fijada".

Es decir, que en esto se da a la palabra merecido, un valor, estrictamente figurado. Merecido en el sentido de que el sujeto se lo tenía socialmente merecido, a juicio del que pronuncia la sentencia, en forma que el juez captará la ilicitud de este acto "in fieri".

Hay un ejemplo grave dentro del Derecho penal alemán. Una de las finalidades más terminantes que se postulan en el Denkschrift es la de evitar la mezcla de razas. Y una de las disposiciones establece especiales infracciones de mero peligro para el que hace una exhibición indecente con una persona correspondiente a una raza distinta, a una raza de los no deseables. Esta exhibición, según el texto del proyecto, puede consistir en la frecuentación de lugares de diversión acompañado de una persona de otro color, como por ejemplo de una japonesa. El Denkschrift dice: "bailar indecorosamente en un local público con un negro": son ofensas al honor racial.

Ahora bien, esto puede ser hecho con anterioridad a la sanción del Código. Un hombre puede, de buena fe, haberse presentado en esos lugares públicos en compañía de una mujer de distinta raza, y al sancionarse el Código penal, si a juicio del juez eso ya era una cosa digna de pena, según el sano sentimiento popular — que siempre se invoca — o a juicio del sentimiento germánico del Derecho — que también siempre se repite — puede imponerse una pena al sujeto que tal acción hizo en la mayor inocen-

cia. Esa es la consecuencia de la aplicación retroactiva de la ley, pero esto lo examinaremos en la próxima exposición.

Analícemos ahora, para terminar, cómo se manifiesta lo que hemos llamado requisito de la tipicidad exterior, de la exteriorización de la voluntad, con lo cual hemos caracterizado la figura delictiva construída por el Derecho penal liberal.

El Derecho penal nacional-socialista tiende a atrapar la ilicitud en sus etapas internas. No espera que la acción ponga en peligro real o haga sufrir un daño a un bien jurídico.

Dicen los alemanes en el Denkschrift que "el Derecho penal tradicionalmente se basaba en las lesiones sufridas" y ellos postulan un Derecho penal que se basa exclusivamente en los peligros de que estas lesiones se produzcan.

Todas las figuras del Código penal estarán pues redactadas así: no el que mata a un hombre será digno de tal pena por homicidio, sino el que emprenda una acción que en cualquier forma pueda poner en peligro a la vida de un hombre, puede ser castigado por esa acción.

Pero, esto es lo importante: no es que pueda ser castigado por emprender una acción que no ha terminado en homicidio. Puede ser castigado por homicidio, puede ser castigado como si el hecho fuera consumado. Mientras la consumación, en el sentido liberal consiste en la violación plena de aquello que la figura delictiva describe como bien jurídico protegido, la figura del Derecho penal alemán estará siempre concebida —si el Denkschrift llega a ley— en tales términos que, conforme a ellos, emprender una actividad será ya estar dentro de la figura.

Como consecuencia de esto, desaparece la fina diferencia que el Derecho penal establecía entre preparación, tentativa y consumación. Diferencias que han sido atacadas como difíciles de establecer, como imposibles en ciertos casos; pero a través de las cuales se expresaba el pensamiento, según el cual, no se quería juzgar al hombre por sus intenciones sino por sus hechos. La dificultad de resolver ciertos casos, es cortada por este Derecho penal como se cortó el nudo gordiano. No hay más diferencias que establecer entre tentativa, preparación y consumación, porque todo es consumación.

Gefährdungsstrafrecht le llaman ellos; como si dijéramos Derecho penal del estado peligroso. Basta poner condiciones pe-

ligrosas para un resultado para que se incurra en la responsabilidad por este resultado, aunque éste no sobrevenga.

Este pensamiento está contenido en los siguientes párrafos del Denkschrift:

“La punición no depende de que se produzca ningún evento o efecto” — página 112.

“Es esto un derecho que pretende atrapar la voluntad, no la acción.”

Es decir: volvemos al ascetismo del cual Carrara quiso salir, expresión de un poder soberano que intenta captar las intenciones más íntimas de la persona. Es de tradición alemana, aquello de que “los pensamientos no pagan impuesto”... y sin embargo no ha sido recogido.

“Delito es igual —dice otro párrafo— a la acusación culpable del peligro de un resultado” —página 123.

“El punto de partida no es el resultado dañoso sino la conducta peligrosa del autor.”

Así queda resuelto el problema de la causalidad, la tentativa y el dolo eventual; queda resuelto, sencillamente, negando el problema, e identificándolo todo a la fase de conservación. En cambio las fases iniciales quedan impunes, dentro de nuestra ley, por no traducir expresamente el pensamiento.

El Derecho penal nacional-socialista, en este esquema, se manifiesta como la voluntad firme de captar con libertad lo ilícito, en el momento del juicio y atrapar la violación del derecho, en sus manifestaciones más originarias, más puras, al comienzo; alcanzar la voluntad ilícita en sí misma, antes de que llegue a una alteración real del estado de cosas. Algunos teóricos llaman a esto etización del Derecho penal; es el ascetismo de que nos hablaba Carrara.

El pensamiento de Ortega y Gasset

Por ANIBAL SANCHEZ REULET

I

LA PERSONA Y EL PENSAMIENTO

Voy a hablar en este breve cursillo del pensamiento de Ortega y Gasset. Es conveniente, sin embargo, revelar por adelantado cual es el sentido de esta exposición, el motivo oculto que la anima, el propósito al que va dirigida. Así podremos entendernos mejor. Se trata, concretamente, de reivindicar la importancia filosófica del pensamiento de Ortega y Gasset. Pero esta reivindicación no va a consistir, es claro, en un repertorio de elogios más o menos ingenuos o más o menos intencionados; y menos aún, en abrir una polémica contra los indiferentes o contra los detractores, que también los hay. Nada sería más indigno ni más anti-filosófico. La reivindicación que nos hemos propuesto no será pues una justificación de la obra de Ortega hecha desde fuera, ni consistirá en encontrarle atenuantes o descubrirle virtudes desconocidas: se tratará por el contrario de presentar el pensamiento de Ortega en su integridad para que se justifique por sí solo, para que él mismo se reivindique ante quienes por una u otra razón lo ignoran o no han sabido descubrirlo en sus propios libros. Se trata, en suma, de entenderlo y apreciarlo debidamente ya que la justa comprensión es el único imperativo que debe regir en filosofía.

EL CONTORNO DE SU PERSONA

Pero, muchas veces, ocurre que la mayor dificultad para ver claramente la obra de un hombre, —sobre todo, su obra más sutil, su pensamiento— es el hombre mismo. Lo primero que solemos ver de él es el bulto de su persona, y la brillantez y el contorno, o la rareza de su perfil externo, nos impiden ver su estructura interior, las líneas de su dintorno, el íntimo sentido de su persona.

Así ha ocurrido con Ortega y Gasset. La atención ha resbalado sobre la brillante exterioridad de su persona. Sólo aquella exterioridad ha sido debidamente apreciada. Se ha visto, sobre todo, en él al escritor que introdujo en el ámbito de la literatura castellana un nuevo y excelente modo de escribir; o al conferencista ejemplar, conocedor absoluto de su oficio; o al periodista que creó un nuevo estilo de periodismo; o al político que trató por primera vez, con una altura y una dignidad intelectual inigualadas, los más graves problemas colectivos. Y como gran parte de su tarea, —de su fructífera y apasionada vida—, estuvo dirigida a la divulgación de las nuevas ideas, de los nuevos gustos, de las nuevas creencias de la época para poner al público de habla española, tan emperezado en cuestión de ideas, en contacto con el pensamiento de la época, se ha visto en él, también, al divulgador de pensamientos ajenos, al introductor de ideas extrañas, considerándolo una especie de rapsoda de la filosofía contemporánea. Es el juicio que tienen de él muchos de los que en nuestro país se dedican a la filosofía. Ni la vida, ni la obra de Ortega presentan, desde luego, el aire ridículamente severo de la especialización. Ortega actuó en un país y en un mundo en que la especialización era, hasta cierto punto, imposible e inconveniente. Había que hacer de todo y ser un poco de todo, hasta contertulio de café. Pero la variedad de los oficios y de las funciones públicas que ejerció no lo forzaron a tratar todas las cuestiones a la ligera, superficialmente, como un aficionado. También su obra, libre de las limitaciones de la especialización, —que siempre deforman y constriñen el pensamiento—, no ha perdido ni gravedad, ni importancia. Y aunque ha tratado todos los temas posibles, —porque su obra tiene una extraordinaria riqueza de asuntos,— nunca habla en ella el aficionado, sino como entendido.

Su información es, siempre justa y actual y sobre cada cosa nos descubre siempre una nueva perspectiva, un nuevo sesgo, un nuevo modo de verlas y considerarlas. Pero no todo es originalidad en el planteo y en la solución de las más variadas cuestiones. Hay en Ortega, sobre todo, un afán de claridad, un imperativo de saber. No ha sido propiamente un pensador profesional, un filósofo de escuela, pero fué y es pensador por pura vocación, por íntimo mandato, por sincera necesidad. Pero, a la vez, perito en ideas, no un mero aficionado. Toda su obra está llena de ideas, nos descubre a cada paso pensamientos. Hay hasta un derroche de ellos. Pocas veces es posible asistir a un espectáculo semejante: el de una fabulosa riqueza de ideas que es casi imposible desarrollar totalmente, que es necesario ir arrojando, prodigando de cualquier manera. Como si le naciesen en la punta de los dedos a medida que va tocando las cosas, los temas, los asuntos, los problemas. En gran parte ese ha sido su éxito. Por primera vez topábamos en nuestra lengua con tal riqueza. La originalidad de su estilo, tan admirado y tan imitado, no resulta tanto de su calidad estética, —aunque la tenga y excelente,— sino de su ajuste con los pensamientos; es un modo literario particularizado en la expresión de ideas y más que un ritmo propio tiene el ritmo del pensamiento. Por eso Ortega no sólo nos descubrió sobre cada cosa nuevas ideas propias y nos tradujo las ajenas repensándolas, sino que hizo algo más: nos enseñó a pensar, hábito nuevo en español, de tan olvidado que estaba.

LOS PENSAMIENTOS Y EL PENSAMIENTO

Però en la obra de Ortega no hay sólo pensamientos, sin conexión alguna entre sí. A lo largo de ella se descubre una unidad, una línea de desarrollo y de crecimiento. Los pensamientos, las ideas, constituyen un pensamiento. Un pensamiento hecho a lo largo de una vida. Este es el verdadero y escondido perfil, la auténtica entraña sobre la que se fué modelando el contorno, brillante e impecable, de su persona. Ese pensamiento nos da el verdadero sentido de su tarea vital. La tarea de su vida ha sido tarea de pensamiento.

Es verdad, no existe en Ortega un sistema filosófico; no se descubre en él un pensamiento sistemático. Pero hay que acabar

con el nefasto prejuicio de los sistemas: es una idea demasiado moderna para tener vigencia entre nosotros, la de que sólo hay verdadero pensamiento filosófico en la filosofía sistemática.

Por otra parte, el sistema suele conspirar contra la autenticidad del pensamiento. Porque si el pensamiento ha de servirnos para algo ha de ser para entender la realidad: el pensamiento ha de modelarse sobre las cosas o hacerse desde las cosas. Sólo así puede un pensamiento aspirar a ser verdadero pensamiento y no mera imaginación o caprichoso opinar acerca de las cosas. Ahora bien, el sistema, todo sistema, tiene exigencias propias que no suelen coincidir siempre con la pura existencia de verdad que debe tener todo auténtico pensamiento. El sistema suele hacerse por ejemplo, según exigencias estéticas y, a veces, motivos de simetría llevan al pensador a falsificar su pensamiento. O a forzar la realidad para meterla en el molde perfecto de una norma o de un principio.

El único sistema válido es entonces, el que las cosas, el que la realidad misma propone al pensamiento y no el que éste propone a las cosas; el orden que el pensamiento descubre en ellas y no el que arbitrariamente proyecta sobre ellas. Pero como la realidad que vivimos es, también, en cierto modo, vida y no un montón de cosas inertes dispuestas geométricamente, el orden que resulte de ellas y que debe reflejar un auténtico pensamiento de ellas ha de tener también los caracteres de la vida: no será un sistema geométrico, sino una unidad viva y orgánica. Por eso en Ortega, pensador consecuente y de alta probidad intelectual, no encontramos un sistema geométrico, sino una unidad orgánica. No es, ni ha querido, ni pretendido ser nunca un pensador more geométrico. No lo ha sido por razones de sinceridad intelectual, de lealtad respecto de las cosas y de sí mismo. Por eso, también, si no hay en él un sistema, hay una unidad orgánica que fluye naturalmente de su vida dedicada, no a construir arbitrariamente sistemas, sino a pensar consecuentemente, pensamientos. Hay una unidad de pensamiento en toda su obra y la descubrimos muy pronto apenas nos adentramos en ella. Hay un pensamiento y no pensamientos sueltos. Y este pensamiento ha sido pensado desde el origen, desde su principio. No adoptó Ortega, simplemente, las ideas o pensamientos que había a su alrededor, en su contorno histórico. Tampoco se cerró a las influencias ajenas: las ha teni-

do en todo el desarrollo de su pensamiento desde la lejana y casi imperceptible enseñanza de Marburgo hasta la coincidencia reveladora de Dilthey, descubierta hace pocos años. Pero su pensamiento es suyo, más allá de las influencias y las coincidencias, porque ha sido pensado según una íntima necesidad teórica; es decir, desde un origen auténtico e insospechado. Sólo así pudo tener unidad y fluir tan naturalmente. Pensar desde el origen, pensar originalmente, con originalidad, supone bastante más que partir de pensamientos inventados por otros, dándolos por válidos; supone la íntima necesidad, —la suprema sinceridad,— de contrastarlos con las cosas mismas de las cuales pretenden ser pensamientos. Un pensamiento original tiene que empezar, —aunque parezca paradójico,— en las cosas porque las cosas sólo se dan originariamente a cada hombre, y en la vida de cada hombre; y sólo se dan, en su verdadera originalidad, a quien las piensa.

Ahora bien, este pensamiento orgánicamente unitario y realmente original, —con verdadera originalidad, con originalidad de verdad,— no puede ser sino un pensamiento filosófico. Ciertamente, para Ortega, no hay más que pensamiento filosófico o particularizaciones de él: todo pensamiento particular apunta hacia una totalidad de pensamiento que no es sino totalidad filosófica. No puede darse pensamientos aislados. Todo pensamiento se nos da en relación con otros pensamientos, en la unidad viva de un pensamiento total, filosófico.

EL PROBLEMA DE LA VIDA

La vocación de la vida de Ortega, que realizó convirtiéndola en tarea propia, fué, como hemos visto, tarea de pensamiento. A lo largo de su vida desarrolló, sincera y consecuentemente, un pensamiento y en él encuentran justificación su vida y su obra; mejor aún, este pensamiento ha sido casi toda su vida y es casi toda su obra. Pero, a su vez, el tema de ese pensamiento, la cosa o la realidad a cuyo esclarecimiento ha servido, fué la vida. Ortega es, así, un hombre de su tiempo. El tema principal de la filosofía contemporánea es precisamente el tema de la vida, de la humilde vida del hombre. Mientras la filosofía moderna anduvo ocupada en la determinación del mundo en su totalidad sin ocuparse del hombre y de su vida nada más que como una de las tantas cosas

del mundo, quizás la menos importante de todas; la filosofía contemporánea se ha vuelto hacia el hombre y su mundo para hacerlos objeto preferente de su inquisición. Es el mundo del hombre el que nos interesa y no su naturaleza. Así se cumple una verdadera inversión copernicana. Pero este retorno al hombre no es idealismo, aunque el idealismo haya sido una etapa necesaria, aunque equivocada, a su descubrimiento. El retorno al hombre es todo lo contrario del idealismo; es una vuelta a la realidad, a la única realidad que nos está verdaderamente dada: la de nuestra propia vida, la de la existencia del hombre. Ortega se inició, filosóficamente, en el último ensayo idealista, en el idealismo trascendental de Marburgo y a través de él trabó contacto con la filosofía kantiana. Pero bien pronto sintió repugnancia por la excesiva formalización que de todas las cuestiones hacía el kantismo, el exceso de abstracciones y de arbitraria construcción: la enorme, aunque genial, falsedad del sistema de la razón pura. Y, sobre todo, la falta de valor frente a la realidad, su demasiada cautela: el kantismo no tenía el valor de la verdad. Por eso salió Ortega muy pronto de él, aunque de él se llevó enseñanzas preciosas, las mismas que le debe toda la filosofía contemporánea. Ya en las *Meditaciones del Quijote*, la primera obra que publicó, se propuso como tema de meditación las humildes cosas de su contorno, de su circunstancia, para descubrir a través de ellas todo el sentido que de ellas rezuma, para penetrar en su esencialidad. "El hombre rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo. La circunstancia. ¡Circumstantia! ¡Las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor!" (1). Entre esto y la filosofía kantiana hay una distancia enorme: entre la abstracta y vacía universalidad del kantismo y esta humilde vuelta a las cosas.

Salido del neokantismo Ortega atendió, pues, al tema que iba a preocuparlo toda su vida, el tema único de su pensamiento, a pesar de la riqueza de asuntos que ha tratado. Se orientó, así, definitivamente en lo que de una manera vaga podemos llamar filosofía de la vida. Pero el término vida es excesivamente equívoco. Por lo pronto, Ortega, que ha tenido como tema de meditación filosófica la vida, no es un vitalista. En un breve y admirable ensayo

(1) V. *Obras* (Madrid, 1932), pág. 10.

titulado *Ni vitalismo, ni racionalismo* (2), — admirable por su concisión y por la claridad con que plantea el problema de la filosofía contemporánea, — ha fijado su propia actitud teórica. Frente a la mala inteligencia con que se habían interpretado las ideas deslizadas por él en sus ensayos anteriores sintió la necesidad de definir claramente su posición.

NI VITALISMO, NI RACIONALISMO

En aquel extraordinario ensayo, que no ha sido siempre suficientemente atendido, trata Ortega de esclarecer el sentido de la expresión vitalista con que había sido calificado su pensamiento. Desecha, naturalmente, cualquier significación biológica. Vitalistas, en primer término, son aquellas corrientes teóricas de la biología que pretenden dar a esta ciencia un carácter propio señalando que los fenómenos biológicos son irreductibles a los principios de la física y de la química. Pero esta clase de vitalismo poco tiene que ver con la filosofía. El vitalismo filosófico, del que Ortega se ocupa enseguida, lo es, por lo menos, en tres tendencias diferentes. ¡Tan equívoca es la expresión! Se llama vitalismo, en primer término, a la teoría del conocimiento según la cual éste es un proceso biológico, sin leyes propias, regido sólo por los principios generales de la biología. En esta primera tendencia la filosofía pasa a ser un capítulo de la biología. Es vitalismo, en un segundo sentido, aquella filosofía para la cual la razón no es el único modo de conocimiento; ni siquiera el mejor. Existen para estos vitalistas, cuyo mayor representante es Bergson, otros modos de conocimiento: en vez de pensar conceptualmente las cosas hay que vivirlas íntimamente. Hacen, así, de la vida, un método de conocimiento frente al método racional. Por último, se puede llamar vitalismo a aquella posición filosófica que no admitiendo más modo de conocimiento que el teórico, sitúa en el centro del interés filosófico el problema de la vida, que es el problema mismo del sujeto que lo piensa. De esta manera adquieren extraordinaria importancia todas las cuestiones referentes a las relaciones entre la razón y la vida. Pero en esta tercera actitud queda considerablemente reducido el alcance del

(2) *Revista de Occidente*, octubre de 1924. D. Francisco Romero ha sido el primero en destacar la importancia de este breve ensayo de Ortega.

término vitalismo. Sólo en este tercer sentido, sin embargo, encuentra Ortega que puede aplicarse el nombre de vitalismo al conjunto de ideas que informan sus libros. Como se ve Ortega acepta como vía de conocimiento exclusiva, la vía intelectual. Pero no por eso es un intelectualista: no cae en el racionalismo. Se ve obligado, entonces, a determinar el valor justo y los límites precisos de la razón.

En esta actitud crítica se adivina al lejano discípulo de Kant. Pero un discípulo que va más allá de su maestro y elimina también los vicios racionales que todavía padecía el propio maestro. Ortega hace, entonces, una breve historia de la razón. Platón es, para Ortega, quien por primera vez determinó en qué consiste el saber racional. Frente al mero tomar conocimiento de algo, el conocimiento riguroso, científico, la *epistémé*, era para Platón aquel conocimiento que nos permite dar razón de algo: poseemos saber racional cuando conocemos la causa, si se trata de un fenómeno, o cuando conocemos su fundamento, si se trata de una proposición. La forma ejemplar de la *ratio* es, por eso, para Platón la definición. Definir, nos dice Ortega, es descomponer un compuesto en sus últimos elementos. "Cuando la mente analiza algo y llega a sus postreros ingredientes, es como si penetrara en su intimidad, como si lo viese por dentro. El entender, *intus-legere*, consiste ejemplarmente en esa reducción de lo complejo, y como tal confuso, a lo simple, y como tal, claro". Este procedimiento de reducción, de análisis, que caracteriza al saber racional fué magnificado y sistematizado en la Edad Moderna. Leibniz, según Ortega, viene a darnos nuevamente la misma caracterización del saber racional: "La *raison* est la *liaison* ou *enchainement* de *verités*". Este encadenamiento es la relación de prueba a consecuencia, de principio a principiado entre dos proposiciones. La razón es, pues, para Leibniz como para Platón, un dar razón. El principio de todo conocimiento es el *principium reddendae rationis*. Este encadenamiento o enlace racional puede lograrse a través de la identidad como cuando se dice que *A* es *A*, pero se obtiene, también, por *resolutionem terminorum*, descomponiendo las cosas en sus elementos. Para Leibniz, como para Descartes, como para Platón, el saber racional consiste, por lo tanto, en descomponer lo compuesto en sus partes o elementos. Las ideas verdaderamente racionales son las ideas claras y distintas por oposición a las confusas. Pero las ideas

que, en su simplicidad, aparecen claras y distintas no pueden ya descomponerse. El análisis racional tiene, entonces, un límite y supone, en su base, una instancia intuitiva de la que ya no es posible dar razón. No es posible referir lo que se ve a otra causa o cosa anterior, hay que conocerlo por sí mismo: irracionalmente. La intuición, nos dice Ortega, es ilógica e irracional. Así resulta que la irracionalidad aparece en el propio seno de la razón, que la razón se fundamenta en irracionalidades. El problema es más serio cuando se trata de entender racionalmente la realidad, porque la realidad es contingente y lo contingente encierra un número infinito de razones. El análisis de la realidad nos lleva a una serie infinita de razones. Pero el infinito que nace en la razón, como una idea necesaria, es un concepto irracional. "A fuerza de contener lo real razones interiores, resulta irracional, por simple complicación". Los racionalistas se vieron, por eso, en la necesidad de admitir junto al intelecto finito una razón infinita. Así se ve claramente cómo la irracionalidad aflora en la razón por todas partes, en su propio seno y en su contorno. Por eso llega Ortega, después, de esta breve e importante excursión histórica, a una serie de conclusiones en las que fija el alcance y los límites del conocimiento racional. La razón es para él, efectivamente, el modo excelente de conocimiento, sólo a través de ella, de sus procedimientos analíticos, podemos alcanzar la máxima intelección de los objetos. Toda teoría tendrá que ser por lo tanto racional. Pero la razón, en el análisis precedente, se ha caracterizado sólo como una "operación formal de disección" que no llega nunca a agotar el objeto. La razón es, en consecuencia, "una breve zona de claridad analítica que se abre entre dos estratos insondables de irracionalidad". Finalmente, por su mismo carácter formal y operatorio, la razón supone siempre un método intuitivo en el que se apoya y del cual vive." Razonar es un puro combinar visiones irrazonables."

De esta manera Ortega acepta la razón en su justo y necesario papel pero rechaza el racionalismo que es para él una mística frívola e inmoral de la razón. Mientras el racionalismo, al no ver las irracionalidades que suscita el uso mismo de la razón, pretenderá o ha pretendido que el mundo se rija según la razón, Ortega, como los mejores pensadores de nuestra época, pretende, en cambio, devolver a la razón el sitio que le corresponde. Las ideas

no gobiernan las cosas, sino al revés, deben regularse las cosas. La inteligencia, por otra parte, no se basta a sí misma. Es sólo un instrumento, inválido sin la mano que lo usa y sin el objeto al que se aplica. Tiene rigor, es verdad, pero se trata de un rigor interno. Obedece a leyes estrictas en el sentido del juego cuyas leyes tenemos que cumplir si queremos jugarlo. Pero sólo cuando incluimos la inteligencia en la totalidad de la vida, nos dice Ortega, adquiere verdadero sentido; sólo entonces gana seriedad e importancia. La inteligencia por sí misma es un ejercicio privado, desprovisto de pasión y seriedad. Por eso se indigna Ortega contra el patetismo de las ideas que sintieron, particularmente, las gentes del siglo XIX, sobrecargadas de intelectualismo; por eso ha sido su propósito devolver su humildad a la inteligencia reconociendo lo que tiene en dramática y patética la vida. Su gran afán es restaurar a la teoría sus aires de serena contemplación. En el fondo del racionalismo, en cambio, que es una mística falsificación de la inteligencia, hay de todo menos auténtica contemplación, menos humilde aceptación del puro dato.

Cuatro lecciones sobre Metafísica

(Itinerario de la realidad en el "Diario Metafísico" de Gabriel Marcel)

Por ANGEL VASSALLO

III.

JUICIOS EN EL Y JUICIOS EN TU. AMOR Y SER. SER Y TENER. PRESENCIA, PARTICIPACION, INVOCACION. EL SENTIDO DE LA NECESIDAD METAFISICA.

Retomando el hilo de nuestro asunto, conviene hacer una pausa en el punto a que habíamos llegado al finalizar nuestra segunda lección.

Nos proponíamos en este curso perseguir el itinerario de la realidad en el "Diario Metafísico" de Gabriel Marcel, Siguiendo la línea sinuosa del pensamiento de Marcel, nos encontramos haber recorrido ya las dos primeras etapas de ese itinerario: la teoría de la fe (asunto de la primera lección) y la doctrina de la existencia (materia de la lección anterior). ¿En qué sentido las doctrinas de la fe y de la existencia, o mejor, la fe y la existencia, son etapas del itinerario de la realidad?

La cosa, me parece, se deja exponer en estas ecuaciones: "realidad es aquel modo de ser que constituye la fe"; realidad es "existencia", o sea, lo mismo que "ser existente".

En otros términos: cuando exponíamos la fe y la existencia, estábamos haciendo el itinerario de la realidad. La realidad — ser o existencia, según la hemos nombrado también — que tanto el realismo como el idealismo mencionan, según sabemos, pero no penetran, se ha dado, en lo que llevamos expuesto, en la fe y como ser existente.

El conocimiento, la esfera de la objetividad — según dijimos en la lección anterior — menciona la existencia, mas no puede penetrarla. Entre la objetividad y la existencia hay un hiatus que el “yo pienso” no puede salvar. En el tránsito a la existencia hay un pasaje a lo absolutamente otro de la objetividad. Ese absolutamente otro de la objetividad es precisamente la realidad (que hasta ahora conocemos como existencia), el orden de lo metafísico.

La realidad implicada en la fe y en la existencia no es el objeto enfrentado al sujeto de la relación del conocimiento. La comprensión de esto no puede ya ofrecer dificultad.

La existencia es participación. Yo existo en la medida en que participo de un más de mí mismo. Existir es ser existente, es coexistir, existir con: todo esto quiere decir, existencia es participación. Y bien: la existencia es la realidad en la segunda etapa del itinerario de Marcel. Por tanto, realidad es participación.

Si tenemos en cuenta que la fe y la existencia son participación, participación en que consiste la realidad, entonces la situación en que estamos, llegados a este punto de nuestra exposición, se deja caracterizar por estas palabras de Marcel: “Cuanto más nos elevamos a la realidad, cuanto más accedemos a ella — tened la mente fija en la fe, la sensación y “mi cuerpo” — tanto más ella [la realidad] deja de ser asimilable a un objeto, pues al mismo tiempo, tanto más nos transformamos efectivamente nosotros mismos”. (Etre et avoir, pág. 247).

Me parece de capital importancia comprender bien esto: que la realidad (según se revela como fe o existencia) constituye, es decir, hace eficazmente, al mismo tiempo, la realidad de nosotros mismos.

Comentemos esto brevemente en relación a la fe y a la existencia. La fe es sentirse siendo en el interior de la divinidad; en ese acto se engendra la realidad del sujeto: en esa participación. La participación supone la relación de dos términos; y ella viene a ser, al mismo tiempo, la superación de esa dualidad.

Otro tanto pasaba con la existencia. Existe aquello en que yo participo como participo de mi cuerpo. Yo mismo y mi cuerpo estamos en una relación tan concreta que ya no es relación. Yo existo en cuanto encarno. Es decir, que mi existencia está inextricablemente unida al existente que es mi cuerpo — bien que ambos no existen separados antes de esta unión. Para mí, existir es co-existir con mi cuerpo y con el todo existente que se ordena en en la prolongación de mi cuerpo, como mundo. Yo asumo la existencia en cuanto existo-con. Existir es existir-con. Sólo sobre la base de un con hay mi existencia. Si existencia es realidad, acceder a la realidad es transformarme a mí mismo en real, precisamente.

Tal el sentido — o mucho me equivoco — del breve párrafo aludido anteriormente, cuya lectura reitero: "Cuanto más nos elevamos a la realidad, cuanto más accedemos a ella, tanto más ella deja de ser asimilable a un objeto, y al mismo tiempo, tanto más nos transformamos efectivamente nosotros mismos".

La fe y la existencia son las dos etapas del itinerario de la realidad que ya conocemos. Sabemos que la solución de la fe, que es la de la Primera Parte del "Diario Metafísico", era provisional: representa la primera evasión de Marcel del círculo del idealismo y anticipa las más personales doctrinas de la existencia, que tenemos expuesta, y la del ser, que ahora nos toca sugerir. El ser es, según hemos dispuesto el asunto, el tercer tramo del itinerario de la realidad en Marcel. Con la existencia estamos en el dominio de la realidad. Pero ese dominio de la existencia no es el único; la realidad no es sólo lo existencial; es también el ser. Así pasamos al ser, a la realidad como ser. Y al iniciar esta etapa final del itinerario de la realidad, nos vemos en presencia, también, del esfuerzo más arduo de esta exposición.

Ser ¿no es lo mismo que existencia? Sería inútil intentar contestar ahora esta pregunta. No anticipemos discusiones verbales. Conforme al método que hemos seguido hasta aquí, quisiéramos antes sugerir la cosa misma — el ser — y después ponerle nombre y buscarle parecido y diferencias. Sino que el ensayo de sugerir el ser nos arrastrará a un camino más largo y sinuoso que los recorridos hasta aquí.

Busquemos un hilo conductor en este difícil asunto. Sabe-

mos ya que la ciencia (es decir, la esfera de la objetividad, del "cogito", del "yo pienso") es un conjunto de esencias (es decir, de "whats", de qué cosas, de así y así). Las determinaciones ideales que son las esencias suponen presentar un conjunto de cuestiones, formular interrogaciones. Cuando yo digo, por ejemplo, que los cuerpos caen conforme a tal ley, contesto a esta pregunta: ¿Cómo caen los cuerpos? Y respondo: que así y así — es decir, con una esencia. Digamos entonces que la ciencia — la esfera de la objetividad — se edifica sobre un conjunto de cuestiones e interrogaciones, y consiste en las respuestas a esas interrogaciones.

Ahora bien: ¿bajo qué condiciones una cuestión y su respuesta son posibles? Pues por tal modo acaso seamos conducidos a la necesidad de afirmar que hay un orden a propósito del cual no son posibles ni las cuestiones ni las respuestas.

La ciencia — lo sabemos — menciona la realidad (ser o existencia); pero no la penetra. Si nos fijamos en ello, veremos que la ciencia, o, en general, el conocimiento, supone:

1º Una cuestión: ¿qué es eso que está ahí? Y con la cuestión alguien que interroga;

2º Una respuesta (que viene en determinaciones de esencias);

3º Que la realidad es un repertorio de respuestas, es decir, que el that es una suma de respuestas virtuales.

Para que yo conozca esto que tengo delante, se precisa: un interrogador que pregunte qué es esto; uno que conteste (el que pregunta y el que contesta pueden muy bien ser uno solo, que entonces mantiene un diálogo consigo mismo: yo me pregunto, y yo me respondo). Aparte de esto, se precisa un algo que está ahí, y al que el diálogo se refiere: algo que es un that (un qué), el que viene a ser, respecto al diálogo, una tercera persona, es decir, algo exterior al diálogo. "La ciencia — dice Marcel — habla de la realidad en tercera persona". Para la ciencia, la realidad es un él al que un diálogo se refiere. ¿Qué es esto? — se me pregunta o me pregunto. Contesto: él — eso que está ahí — es así y así, esto y aquello. La ciencia se forma de juicios en él. Un juicio en él es un juicio instructivo. Dice siempre que algo — exterior al diálogo, y por tanto, él — es así y así.

De esta manera, sería absurdo suponer que en la ciencia yo me enfrento con la realidad y le pregunto: ¿qué eres tú? En la ciencia yo le digo a otro (que bien puede ser mí mismo) que un

“that”, él, es así. (Que el experimentador interroga a la naturaleza — según es usado decir — no deja de ser una manera de hablar, un módico lenguaje poético).

Digamos entonces que la ciencia supone un diálogo, y una realidad exterior al diálogo, que es, en relación con los interlocutores, una tercera persona, un él.

Ahondemos en esta relación triádica. Hallaremos que ella supone que “él” es indiferente a las partes en diálogo: el no dialogar de él no trae modificación alguna en los que o en el que dialoga. Antes bien: los juicios en él suponen interlocutores universales, es decir, que quien quiera se coloque en el lugar de tí que me preguntas o de mí que contesto, haya de tener por necesario que él es así y así. El yo pienso es universal, y él es un repertorio de respuestas posibles que cualquier yo pienso puede pensar.

Por eso, podemos decir que en la ciencia (en la esfera de la inteligibilidad) estamos en lo abstracto; es decir, que allí la cuestión quién, esto es, quién pregunta, quién contesta, no tiene ningún sentido. Por eso los juicios en él son objetivos.

En la fe y en la existencia acontecía algo bien diferente. La divinidad dentro de la que me siento siendo; el cuerpo al que me veo presente, no son un él de los que puedo conversar con otro o conmigo mismo. Yo soy parte de la divinidad; yo soy parte de mi cuerpo —de tal suerte que ningún otro puede ocupar aquí mi lugar. La fe y la existencia son modos de ser; no respuestas posibles para un universal “yo pienso”. La divinidad y mi cuerpo, a diferencia de un él, me hacen ser reales; pero el él de la ciencia no modifica, no construye ni destruye, a los interlocutores del diálogo que versa sobre él.

La divinidad de la fe, el cuerpo de mi cuerpo son algo inmediatamente participado; “él”, en cambio, es lo que supone una cuestión y una respuesta; sólo puede darse al través o por medio de cuestiones y respuestas. Esto lo expresa Mardel así: “Del punto de vista dialéctico —es decir, del punto de vista de la objetividad— no puede haber algo puramente dado (es decir inmediatamente dado), y que no consienta ninguna cuestión y ninguna respuesta”.

Un inmediato así —hemos visto— se daba ya, en cambio, en la fe y en la existencia. A un inmediato así, que no supone cuestiones y respuestas, y que no es un él (se conoce que no es un él en que su realidad trae aparejada la realidad del sujeto, a diferencia

de "él", que es indiferente al diálogo), a ese inmediato, digo, Marcel parece llamarle un tú. (Debo declarar que Marcel no se refiere a la divinidad de la fe ni al "mi cuerpo" de la existencia, como tú; pero yo he creído conveniente aludir a ellos para facilitar el acceso, en una aprehensión preliminar, al "tú", que nos ha de conducir hasta el ser.

En un mundo de puro "él" —mundo que supone pregunta, respuesta, y "él" como repertorio de respuestas—, es decir, en el que todo es mediatizado y nada se da inmediatamente, sería imposible gozar, v.gr. En el goce —dice Marcel— yo estoy en comunicación con la cosa misma y no con la idea, o signo, de la cosa es decir, no estoy en presencia de una respuesta. La cosa no es una respuesta, sino un don: la cosa deja de ser una cosa (objeto). Es así como el arte y el amor son un don; implican una revelación, no una respuesta. La razón es que la obra de arte y la cosa amada me son destinadas; yo cuento para ellas; yo soy para ellas. Por eso la obra de arte y el objeto del amor no son un él. Sobre el "él" se construye el pálido fantasma de la objetividad; sólo en el "tú" puede brindarse sabrosa realidad.

"Me encuentro en el tren con un desconocido —dice Marcel—: hablamos de la temperatura, de la noticias de la guerra, etc. Mientras él es para mí un tal, yo me parezco a mí mismo como otro tal. [que le está enfrente]. Mas, avanzando la conversación, puede suceder que cada vez más, yo tenga conciencia como de dialogar conmigo mismo, lo que no quiere decir que yo y el otro nos identifiquemos. Dejamos de ser entonces un tal frente a otro tal, y llegamos a ser nosotros simplemente [nos movemos en una comunidad].

Del mismo modo, sólo que con mucha mayor intensidad, "el ser que yo amo —continúa Marcel— es lo menos posible un tercero para mí: él me descubre a mí mismo, pues la eficacia de su presencia es tan grande que yo voy siendo cada vez menos un "él" para mí mismo". (Yo como psicólogo, por ejemplo, me hago un él para mí mismo; el amor me destruye como psicólogo. Y aunque no hiciera más que esto, sería bastante para estarle agradecidos. Por que no puedo resistir a la tentación de referir este lugar de Newman: "El prójimo mira vivir a su alma; pero ésta, cuando es sana, ve únicamente los objetos que la poseen"). "Mis defensas interiores, dice Marcel, caen al mismo tiempo que las clausuras que me se-

paran del otro". "No hay amor sino donde se da renovación absoluta, y, aún, renacimiento".

El tú no es aquél con quien yo mantengo un cambio de preguntas y respuestas sobre un "él" —que es repertorio. Ese "tú", no es más que un otro. "Tú" es aquél con quien yo tengo un por decirlo así, diálogo nutricional. Yo soy como yo en la medida en que soy un "tú" para otro y en cuanto ese otro es un "tú" para mí. Ser es ser-con.

"La realidad del ser amado, dice Marcel, es esencial en el amor. En este sentido cabe decir que sólo el amor es un conocimiento real, es decir, que por el amor y solamente por él, la individualidad del amado no se dispersa, no se pulveriza, en elementos abstractos".

¿El "tú", el ser inmanente al amor, ¿existe?

Existir es tener conmigo relaciones como las que tengo con mi cuerpo, según sabemos. Preguntar si el ser como "tú" existe, parece no tener sentido. Mas la realidad no se agota en la existencia, y con el "tú" nos hallamos en el comienzo de un tramo que culmina el itinerario de la realidad, itinerario del que la existencia es una etapa. Es decir que con el "tú" ingresamos al dominio del ser.

Avancemos en el ser. El ser como tú es inmanente al amor. Yo no amo el objeto del amor a causa de cómo él es; yo amo su ser: "yo me anticipo audazmente a todos los predicados que lo amado pueda tener". En efecto: si yo amara a causa de cómo es, tomaría el tú por un "él". Lo que define a "él" es ser un repertorio de predicados o de cualidades, es decir, de respuestas posibles. El amor se dirige al ser del "tú", no a sus cualidades o predicados; a lo que él es, no a lo que tiene. El tener supone un poseyente y un poseído. Lo que se tiene presenta una cierta exterioridad con respecto de quien tiene. Lo que tengo se agrega a mí mismo. Yo no tengo sino aquello de que puedo, en alguna medida y manera, disponer y transmitir.

En el amor —se habrá advertido que aquí la palabra amor se toma en un sentido ilimitado respecto de sus objetos— el ser que yo amo no tiene para mí cualidades, yo lo aprehendo como totalidad, como un puro "tú" que es también el puro ser.

Yo soy ser en la medida en que invoco un tú, para el cual yo también dejo de ser un "él", para hacerme un "tú". Mi ser se constituye con el ser del "tú". Ser es este enriquecimiento, esta plenitud

sobrevenida. Si la sensación era participación en lo sentdo, y la existencia tipo era encarnación o participación en mi cuerpo, el ser podríamos definirlo por ahora como participación en el amor. Como la sensación, como la existencia, el ser es inespecificable; exige ser asumido, hay que investirlo; no vale nombrarlo. No es un qué cosa, un what, sino un participar. Por esto también el ser no puede ser juzgado; ya que juzgar es aplicar un atributo a un sujeto. "El no juzgarás de la moral cristiana —dice Marcel— debe tenerse por una de las fórmulas metafísicas más importantes". Como si dijera: no juzguéis, no porque no debemos juzgar, sino porque el ser no puede ser juzgado. En cuanto predicamos algo de él, lo hacemos un "él". Todo lo que puede ser juzgado es algo que el ser tiene, no lo que él es; lo que es excede toda predicación y sólo consiente ser asumido, participado.

La realidad era, en la sensación, presencia efectiva y participación; en la existencia, participación. La realidad como ser la hemos definido antes provisionalmente como una participación en el amor, y tenemos por innecesario volver sobre esto. Tenemos que insistir ahora en lo particular de la participación en que el ser consiste.

La situación del yo en el amor consiste en que él no es un universal yo pienso; no está encerrado en sí mismo, y se excede o trasciende a sí mismo como amante. El amor surge como invocación, como llamado de un yo a un yo. Este participar en un más, este rozar una cierta zona de adherencia, confiere al amor la revelación de la realidad. En esta relación diádica del amor, yo soy en la medida en que soy un tú para otro, y en cuanto ese otro es un tú para mí. Ser es ser con, tenemos dicho. Aquí se dan también, mi renovación y enriquecimiento. En la invocación en que el ser se revela, el tú invocado cesa de ser un objeto, y hay transformación efectiva del yo. En la invocación yo asumo el ser mientras que el objeto se hace un "tú".

Dice sutilmente Marcel: "El otro en tanto que otro no existe para mí sino en tanto en cuanto yo estoy abierto a él [es decir, en tanto que él es un "tú"]], pero yo no estoy abierto a él sino en tanto que dejo de formar conmigo mismo una especie de círculo en cuyo interior colocaría, por decir así, al otro: es decir, a su idea; pues con relación a este círculo el otro viene a ser la idea del otro". (Es decir, que según Marcel, yo alcanzo al ser del otro en cuanto me

excedo, y alcanzo una zona de adherencia que es realidad, participación).

Las reflexiones de la Primera Parte del "Diario" se encuentran ahora corroboradas y renovadas. Dios es el tú absoluto. En la fe —que ahora se llama invocación— yo construía la realidad de mi espíritu (mi realidad) al sentirme siendo en el interior de la divinidad. Ahora, Marcel diría: "Yo soy tanto más, cuanto más Dios es para mí [un tú]. La creencia en Dios es un modo de ser y no opinión sobre la existencia de una persona". Esta transformación, plenitud y enriquecimiento que sobrevienen en la invocación por tránsito del yo a una zona de adherencia, esta participación en el amor, es el ser —la forma más alta de la realidad.

Insistiremos ahora por cuarta vez en un reiterado avance en el territorio de este ser.

El ser de Marcel no es, según se habrá advertido, un objeto; la existencia, como el ser, están en la base de la objetividad misma. Un objeto, por otra parte, se opone indiferentemente al sujeto; es aquello para lo cual yo no cuento. Pero el ser es ser con —no frente a—, y al ser-con el sujeto se enriquece, se renueva y constituye.

El planteo usual del problema del ser, supone el ser como objeto o como cosa. Si se define el problema del ser como la exigencia de un fundamento o núcleo del mundo, se supone ya de antemano cómo ha de ser ese fundamento; es decir, como un objeto o cosa ante el cual yo podría llegar a encontrarme como un sujeto ante el objeto.

Muy otro es el ser de Marcel, según ya puede advertirse por lo que llevamos expuesto.

Ser es la subjetividad que se excede y participa en un más, en cierta zona de adherencia. Este excederse le da validez; en ese excederse el ser constituye, y constituye el ser de aquel más. Tal es el sentido esencial del ser como invocación. El ser, así, no es un objeto posible representado como límite al término de los fenómenos, como el fundamento supuesto y distante del mundo. El ser habla el lenguaje de la intimidad: ser es posesión, plenitud, sabrosa adherencia, comunidad.

Volvamos a citar un texto que tengo por fundamental: "Pienso —dice Marcel— que cuanto más nos elevamos hacia la realidad [como ser] y accedemos a ella, tanto más ella deja de asimilarse a

un objeto colocado frente a nosotros y sobre el cual tomamos puntos de referencia; tanto más, en efecto, nos transformamos efectivamente nosotros mismos”.

La necesidad metafísica no es una curiosidad trascendente; ella es un apetito, y apetito de ser, derechamente. Aspira a la posesión del ser; y el ser, de otra parte, no puede sino ser poseído: de ninguna manera representado o conocido: de nada vale nombrarlo.

Desde el momento que existo, algo hay puesto en peligro, que puede ser salvado: o mejor, que sólo será en caso de ser salvado. Eso es el ser. El ser ha de ser asumido, investido; y justamente porque ha de ser asumido e investido hay el peligro de que no lo sea. Mientas que si el ser fuera un fundamento o núcleo del mundo que la necesidad metafísica tendería a representarse, no dejaría de ser incluso el fundamento de la subjetividad aunque ésta lo ignorara, o, conocido, lo olvidara.

De esta manera, se restablece lo trágico en la existencia humana, ya que el ser es riesgo y salvación.

Pero es conveniente que esto que llamaremos el estatuto ontológico de la existencia humana tenga tratamiento aparte en la próxima lección, que será la última.

COLEGIO LIBRE DE ESTUDIOS SUPERIORES



DOS IMPORTANTES DONACIONES

El Dr. Enrique Navarro Viola, demostrando una vez más su generosidad para con la obra cultural del Colegio, acaba de entregarnos la cantidad de \$ 4585, con la cual queda cubierto nuestro déficit, que arranca de los primeros días de la institución.

Lo ha hecho sencillamente, cordial y sonriente, como esos grandes y buenos amigos de las horas difíciles. Nos ha dicho, como otras veces, que no hace más que cumplir con un deber para con el país, que tanto necesita de obras de cultura, y que cada cual debe dar, para ésto, en la medida de sus fuerzas.

El Dr. Navarro Viola sabe bien lo que su ayuda significa para el Colegio, y lo mucho que se lo agradecemos.

Confiamos que algún otro, también en la medida de sus fuerzas, imite ese gesto, que aseguraría al Colegio una vida económica próspera.

¿Es que el Colegio no merece estar ya en su casa, que sea la Casa de Cultura para todos?

El Dr. Lisandro de la Torre y el grupo de amigos que ha costeado la edición de su libro "Intermedio filosófico" y "La cuestión social y los cristianos sociales" han donado íntegramente al Colegio el beneficio que resulte por la venta de los 5.000 ejemplares que componen aquella.