

LETRAS

ORGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS
D E L A
UNIVERSIDAD NACIONAL DE S. MARCOS



LIMA - PERU
MCMLVIII



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

ORGANO DE LA
FACULTAD DE LETRAS



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Nº 60

PRIMER SEMESTRE
1958

FACULTAD DE LETRAS

DECANO

Luis E. Valcárcel

REVISTA DE LETRAS

COMISIÓN DIRECTIVA

José Jiménez Boria

Raúl Porras Barrenechea

Francisco Miró Quesada Cantuarias

Estuardo Núñez

Jorge Muelle

SUMARIO

HOMENAJE A BAUDELAIRE, por Manuel Beltroy.	5
BAUDELAIRE, POETA EJEMPLAR, por André Coyné.	9
LA POESIA DE BAUDELAIRE EN LA MUSICA, por César Arróspide de la Flor.	30
BAUDELAIRE, TRADUCTOR, por Manuel Moreno Jimeno.	52
BAUDELAIRE EN EL PERU, por Estuardo Núñez.	58
FLORILEGIO DE VERSIONES PERUANAS DE BAUDELAIRE, Recogidas por Estuardo Núñez.	66
CHOCANO, TRADUCTOR, por Luis Alberto Sánchez.	72
LAS CORRIENTES FILOSOFICAS DEL SIGLO XX, por Gerhard Funke.	78
LA EPISTEMOLOGIA DE GASTON BACHELARD, por Augusto Salazar Bondy.	103
LO ESTETICO HETERONOMO, por Nelly Festini Illich.	129
LUCES DE HERACLITO EL OSCURO, por José Russo Delgado.	137

Testimonios

SINTESIS DE LA MEMORIA DEL DECANO DE LA FACULTAD DE LETRAS CORRESPONDIENTE A 1957.	151
ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO.	164
NOTAS BIBLIOGRAFICAS.	174



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Homenaje a Baudelaire

POR MANUEL BELTROY

En el presente año se ha cumplido el primer centenario de la creación en el mundo literario y artístico de una de las obras maestras más acabadas de las Letras y las Artes, fruto del genio de uno de los más perfectos poetas y artistas que han existido: "Las Flores del Mal" de Charles Baudelaire.

En efecto, en Junio de 1857 se publicó en París y en las prensas de los editores Poulet-Malassis y de Broise el libro de poemas que debía inmortalizar a su autor, enriquecer el firmamento de la Literatura Universal con un astro nuevo de inextinguible belleza y acrecentar con un joyel maravilloso de poesía, el tesoro cultural de Francia.

La aparición de este Poemario en el orbe poético francés y mundial marca la iniciación de una sensibilidad nueva en la historia de la Poesía y del Arte de Francia y del Mundo. Baudelaire es el padre, sin duda, de toda la Poesía Contemporánea, como Debussy lo es de toda la Música, desde sus días hasta hoy, correspondiendo así a Francia, la egregia madre de ambos grandes artistas la honra insigne de haber inaugurado la nueva era de las dos Artes Supremas.

Dentro de las corrientes y las escuelas parnasiana y simbolista, que continúa y anuncia, la obra poética baudelairiana no significa innovación considerable de fondo o forma; no erige, como la *Comedia* dantesca o el *Quijote* cervantino, un monumento literario imponente; no organiza una *Summa* poética, como *La Ilíada*, o el Teatro Shakesperiano; tampoco constituye una revolución estética como la que representa la Literatura Romántica o la Suprarrealista. Su significación literaria y artística, lo que le

confiere valor *sui géneris* en el campo de las Letras, es el haber hecho del lenguaje de la Poesía el idioma de expresión de una honda y vibrante auscultación del misterio y del milagro, de la tragedia y la aventura de la Humanidad; de la tremenda e infinita lucha del Hombre con la Naturaleza y el Destino, con Dios, con sus semejantes, consigo mismo; el haber conferido a la Poesía el papel de una interpretación del profundo sentido de la vida humana; el haber transmutado los estremecimientos de esta vida en elocuentes vibraciones artísticas; el haber amalgamado en su Verso y en su Prosa el idioma de todas las Artes para traducir mágicamente en un nuevo estilo todo el contenido cósmico y espiritual de la existencia humana; el "haber logrado expresar lo inexpresable" —como escribió Huysmans— "en un tiempo en que el verso no servía más que para pintar el aspecto exterior de las cosas y de los seres".

"Lo que Baudelaire nos ha transmitido", según escribe Stanislas Fumet, "es un ojo que ve, una inteligencia que mide y pasiones que se confiesan y que ya no nos engañan. Su ojo es un cuchillo que distingue la luz de las tinieblas, que entra en la carne del mundo y quiere penetrar hasta el alma para alcanzar allí la sede de las aguas místicas. El ojo del poeta se paseaba antes en la periferia de las apariencias, con languidez y de allí se ingeniaba en adherirse a alguna anécdota. Baudelaire, si sucumbe de cuando en cuando, influenciado por maestros vulgares, a esa pueril tentación de la anécdota poética, es no obstante el que se ha libertado admirablemente de ello, siempre que fue grande".

La publicación de "Les Fleurs du Mal" abre, por esto, nuevos horizontes a la Poesía y al Arte Literario y, sin interrumpir el caudal literario en el cual discurre, le presta hondura, vastedad y trascendencia inesperadas e incalculables. En una generación de poetas notables, en medio del estridor y el aparato de la obra de Víctor Hugo, la poesía baudelariana, que se encierra en un solo volumen, constituye un nuevo afluente artístico, original en el sentido propio de un descubrimiento de la surgente de la Belleza, que reside en lo más hondo del alma del Hombre, en su incurable dolor, proveniente de su aspiración ilimitada al Bien, a la Verdad, a la Hermosura y su gravitación invencible hacia el Mal, el Error y la Fealdad. Por esto "Las Flores del Mal" son, como expresó acertadamente Vigny, Flores del Bien, pues del légame de la degradación y la miseria humanas se alzan, transformando los hedores del pantano del pecado, de la corrupción y de la muerte en los aromas inefables de la beatitud.

El Poemario de Baudelaire —como todas las grandes creaciones artísticas— resume y expresa el vivir y el sentir de su tiempo, del Siglo en que le tocó existir, de ese gran siglo, nó estúpido por cierto como injusta y prejuiciosamente se le ha juzgado, sino autor de casi todas las fundaciones intelectuales y espirituales de que hoy disfrutamos, transido de pasión por la Cultura, infatigable escudriñador del ser y el conocer. Poesía que se nutre de Filosofía, que se asienta en la Ciencia, que respira Moralidad, que se eleva con el ímpetu de la Religión, que vuela con las alas de las Artes, que hermana el Microcosmos con el Macrocosmos, en cordial integración vital.

Acallada la gritería del escándalo que provocó este Libro entre los filisteos y beocios, disipada la polvareda que levanta el rebaño de Panurgo, "Las Flores del Mal" exhalan hoy su inefable perfume místico en los jardines del Arte, modelo eterno de los Artistas, fruición sempiterna de la Humanidad.

Al rendir culto en su plantel poético inmarcesible a Charles Baudelaire, lo tributamos al mismo tiempo a su venerada Madre, Francia, que le dió ser y pensamiento, que con su sangre y su alma le transmitió el genio y la virtud de la Belleza, que la entronizan sobre todas las Naciones. Nueva Palas, asentada en su Acrópolis de Lutecia, gobernando su bajel que "fluctúa pero no se hunde", a pesar de todos los desastres y arrostrando todas las tomentas, por obra y gracia de su espíritu; Francia, la dulce, la bella, la fuerte y la sabia; la de los trovadores y juglares; la de las Catedrales y Castillos; la de la Universidad y la Iglesia; la de la gesta carolingia y la epopeya napoleónica; la de las Cruzadas y las Comunas; la de los Renacimientos y la Revolución; Francia, "nuestra Francia", la de sus hijos por la sangre y la de sus hijos por el espíritu —porque todo hombre, como se ha dicho, tiene dos patrias: la suya y Francia— se retrata y se ejemplifica en este su vástago dilecto, Charles Baudelaire, desde en su rostro físico, que es la efigie de la Inteligencia —don helénico y don francés por antonomasia— hasta en su obra, que es "opus francigenum", obra francesa, por sus calidades y valores de hondura filosófica, claridad lógica, precisión científica, perfección formal, gracia y simpatía humanas.

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos al tributar, por órgano del Departamento de Extensión Cultural que me honro en dirigir, este Homenaje al Vate francés, con el alto auspicio

de la Embajada de Francia y de la Exposición Francesa de Lima, quiere, con este Homenaje, reconocer en Baudelaire a uno de los grandes valores de la Literatura Universal y maestros de la suya propia y agradecer a Francia el maestrazgo que en sus Letras ha ejercido este sumo Doctor en Poesía y Príncipe del Arte.

Y quiere, a la vez con las Manifestaciones Culturales que forman el Programa de este Homenaje y en que participan connotados representantes de las Letras y de las Artes, cooperar en el magno evento de la Exposición Francesa de Lima, que significa un hondo y trascendental robustecimiento de los vínculos espirituales y materiales que unen a la gran Nación Francesa con nuestra Patria; un estrecho abrazo entre la ínclita Madre de la Cultura Europea y nuestro Perú, para revigorar la Cultura Peruana y hacer cada vez más ecuménica la Cultura Francesa.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Baudelaire, Poeta Ejemplar

POR ANDRÉ COYNÉ

Resulta siempre algo paradójico celebrar fechas recordatorias de aquellos grandes "centinelas" de humanidad que en vida no encontraron más que desdén, crueldad, o en el mejor de los casos, la curiosidad compasiva, medio burlona de sus contemporáneos, salvo escasas excepciones.

Nos halaga creer a posteriori que de haber sido nosotros los contemporáneos no hubiésemos dejado de advertir el genio misterioso, la gloria oculta, inadvertida; fácilmente también disimulamos los errores que cometemos al enjuiciar a los nuestros, los de ahora, exaltando a quienes ya murieron, los de anteaer mejor aún que de ayer. Muchas veces la exaltación no es sino exaltación de la vanidad propia, como esos elogios de cementerio que sacan pretexto del muerto para poner en relieve la elocuencia del sobreviviente.

No quiero hacer hoy día el elogio de un muerto, no quiero del poeta condenado de 1857: no nos hemos juntado para cubrir de flores de retórica, luego marchitas, al autor de las Flores, siempre vivas, del árbol del mal, árbol de ciencia, de pasión y de poesía. Por lo demás ¿quién entre los que estamos aquí sin excluir a aquellos que muy alto proclaman su admiración hacia el poeta —quien podría asegurar que, de aparecer de pronto Baudelaire en carne y hueso, dotado aún de vida física, inmediata, lo reconocería y lo recibiría con palabras o una actitud espiritual que él aceptara y a su vez reconociera? En realidad, un siglo de ventaja sobre los contemporáneos no nos permite afirmar que Baudelaire encuentre entre nosotros mucha mayor comprensión —analogía del alma y de los sentidos.

Existe una justicia histórica que recoge las grandes obras solitarias del pasado y paulatinamente las incluye en un fondo común que todos heredamos; pero la justicia del tiempo es insidiosa: a todos ofrece por igual su caudal de riquezas acumuladas, no enseña la forma de gastarlas, menos aún de extraer de ellas el fruto que pueden madurar. Concretándonos a obras literarias, ¿cómo no recordar aquí las advertencias de Proust sobre la lectura, que, si bien nos introduce ocasionalmente a la vida espiritual, de ninguna manera la substituye, tampoco la constituye?

Nadie un poco leído aceptaría en 1957 censurar a Baudelaire con las razones del siglo XIX; nadie caería todavía en el ridículo de negar la trascendencia de su nombre. ¿Vale decir que hemos adelantado desde entonces en nuestros juicios y prejuicios? Desde luego que no; ha pasado tiempo, eso es todo. Baudelaire ha ido integrando, junto con otros "malditos", el patrimonio humano al cual acabo de referirme; comentamos su obra en las escuelas, lo admitimos en las bibliotecas, y no dudamos de nuestra superioridad sobre los parisinos de hace cien años que no supieron distinguir la grandeza del hombre y del poeta. Pero, el mundo más que nunca está hecho "de gente que no piensa sino en común, en cuadrilla"; el número de quienes rechazan toda aventura espiritual y creer que basta leer de ligero cualquier obra maestra para comulgar en ella) no ha disminuído, no puede disminuir; si los filisteos de hoy se precian de estimar a Baudelaire, no es que tengan otra sensibilidad que la de sus abuelos, sino que han nacido unos cuantos decenios más tarde, cuando ya no era posible ignorar lo que todos los manuales de literatura, muchos escritos también por filisteos con pelo de ilustrados, repiten en todos los idiomas.

Cuando, por el año de 1866, un grupo de poetas principiantes entre ellos Verlaine, quiso proclamar a Baudelaire jefe de la nueva escuela poética, en carta a un amigo, éste confesó el miedo que le inspiraban tales jóvenes, algunos con talento, pero exagerados, y sobre todo de mente confusa, incierta: "Nada me gusta tanto como estar solo".

Ya célebre y Baudelaire muerto tiempo atrás, José María de Heredia recordaría igualmente su "presentación" al poeta de *Las Flores del Mal*: "Me consideró con frialdad, clavando en mí sus ojos agudos como dos granos de café negro, y cortando mis fórmulas de admiración respetuosa, me dijo: "Caballero, no me interesan los jóvenes". Luego calló, dándome la espalda".

La *soledad* de Baudelaire no lo ha preservado del aplauso consiguiente de los entendidos y de los necios; no lo preserva hoy de nuestro homenaje; al menos convendría despojar este acto de todo carácter impersonal, hasta diría de todo carácter colectivo, para cada uno de nosotros tratar de merecer por cuenta propia acercarse a alguien que nunca alcanzaremos, pero que tal vez podemos acechar desde el rincón del alma, olvidados de nuestros intereses, de nuestras vanidades, en primer lugar de la vanidad de la inteligencia; y si es necesario que alguien hable en voz alta, ya que la etiqueta social lo exige, guardemos un silencio más profundo para oír la voz que íntimamente nos diga la dificultad, el pavor de ser hombres, y al mismo tiempo nos hable el dúctil lenguaje cuyos acentos nos resultan extraños sólo porque desconocemos casi todos el secreto de la vida.

Reunidos en un homenaje a Baudelaire, procuremos abstraernos de quienes nos rodean, cada cual solitarios en medio de otros solitarios, en espera de la única comunión posible: comunión de *soledad*, con aquel que escribiera en *Mi corazón al desnudo*: "Desde niño, conciencia de la *soledad*. A pesar de la familia y sobre todo entre mis compañeros — conciencia de un destino eternamente solitario. Sin embargo, viva inclinación por la vida y el placer".

Volveremos sobre el último punto; por ahora, bástenos colocar nuestra reunión de hoy bajo el signo inequívoco de la *soledad*, *soledad* del genio que no nos atañe verdaderamente sino cuando admitimos que nos revela, en forma absoluta y ejemplar, la *soledad* de toda alma humana, por más que, ebrios de ruido y de luces, no tengamos generalmente el valor de permitirla. Nadie recibirá la revelación auténtica de la poesía, que no se despoje primero de cuanta hojarasca lo separa de sí mismo: engaños del decoro, de la decencia, de la adulación o del discurso.

En Abril de 1864, Baudelaire fué a Bruselas para dictar una serie de conferencias sobre Delacroix, Gautier y los "paraísos artificiales"; algún público acudió a la primera, pero uno de los asistentes recuerda que, ya en la segunda, Baudelaire habló delante de veinte personas: "Les habló como si hubiese hablado ante una corte de príncipes, revelándoles a un Gautier altísimo, igual de los grandes Papas del arte... Desenvolvía sus períodos con una unción casi evangélica; promulgaba sus dilecciones por un maestro venerado con la voz litúrgica de un obispo que enunciara instrucciones. Indubitablemente celebraba para sí mismo

una misa de gloriosas metáforas; era hermoso y grave como un cardenal que oficiara ante el Ideal... Al cabo de una hora el poco público enrareció aún más; alrededor del mágico del Verbo, el vacío logró vaciarse más: no quedaron sino dos banquetas.

Como primera imagen concreta de Baudelaire ¿cómo no evocar ese vacío en torno al intérprete magnífico, físicamente magnífico de los arcanos de la creación y de la suerte? ¿Qué soledad más evidente, ridícula y aterradora, que la del conferenciante que habla para los bancos y las paredes? simultáneamente, tratándose de Baudelaire ¡qué pronto el ridículo se cierne no sobre el orador, sacerdote de un culto que no deja de obrar por ausencia de fieles, sino sobre los ausentes, dedicados a Dios sabe qué, sin sospechar la oportunidad que están perdiendo! Y para nosotros ¡qué lección de modestia, en primer lugar para quien habla! no he hecho la cuenta de cuántos estamos, pero me parece que más de veinte, atraídos por la buena reputación de Baudelaire; no olvidemos, mientras quedamos juntos, esa otra sala de conferencias, de Bruselas, donde, con corbata blanca, en medio del estrado, el poeta se inclinaba, después de un último saludo a la poesía, ante una asistencia disminuída, casi evaporada.

Biblioteca de Letras
Jorge Bucsinelli y Converso

El había hablado, aquel día, de Théophile Gautier, y si juzgamos por un artículo anterior dedicado al autor de *La Comedia de la Muerte*, podemos imaginar que había denunciado una vez más "la Industria y el Progreso, despóticos enemigos de toda poesía" y comparado al poeta con "un diamante siempre más raro en una época embriagada de ignorancia y de materia". Lo primero que Baudelaire nos descubre de la poesía es su extrañeza radical en el mundo tal como somos obligados de vivirlo, su extrañeza y su inutilidad, garantes de una adecuación más profunda con nuestro espíritu y de una postrera, inexplicable reconciliación del hombre con las cosas.

"La vida de Poe, sus costumbres, sus modales, su ser físico, todo lo que constituye el conjunto de su personaje, nos aparecen como algo tenebroso y a la vez brillante. Su persona era singular, seductora y, como sus obras, marcada de un sello indefinible de melancolía". Lo que dice de Edgard Poe, el traductor de las *Historias Extraordinarias*, lo dice anticipadamente de sí mismo, lo dice de todos aquellos (todos, pero no muchos) que me-

recen figurar las estrellas del cielo nocturno, oscuro y radiante, de la poesía.

Las páginas sobre Poe son reveladoras: "Repito que para mí Edgard Poe y su patria no estaban de nivel"; pero ¿qué poeta está de nivel con su patria? y cuando Baudelaire escribe: "Hay en la historia literaria... unos hombres que llevan las palabras mala suerte estampadas con caracteres misteriosos en las arrugas sinuosas de su frente... En vano su vida ostenta talentos, virtudes, gracia; la sociedad les reserva un anatema especial y acusa en ellos las deficiencias de las que ella misma se hace responsable al perseguirlos..."; cuando pregunta: "¿Existen pues almas sagradas, prometidas al altar, y condenados a andar hacia la muerte y la gloria a través de sus propias ruinas?..."; cuando adhiere a la tesis de Vigny en *Stello*: "Un escritor famoso de nuestro tiempo ha escrito un libro para demostrar que el poeta no encuentra sitio ni en una sociedad democrática, ni en la aristocrática, ni en una república, ni en una monarquía absoluta o moderada", — ¿quién podría contestarle perentoriamente? No cabe duda, que, para él, el destino del poeta es un destino aparte, que no se acomoda de ninguna convención, por lo tanto de ninguna sociedad, al menos de ninguna de las sociedades que conocemos o que estamos llamados en adelante a conocer.

El carácter primitivo de la poesía, lo podemos encontrar en su *desconfornidad* con las modas vigentes, los órdenes vigentes, acá y acullá. Poesía, fuerza disgregadora de mentiras, disgregadora de ilusiones. Quedan por cierto descalificados de antemano tantos poetas, o llamados poetas que prefieren sacar provecho de la poesía, prostituyéndola al servicio de esto o de aquello, o, con menos peligro aún, confundiéndola con la alabanza propia y de los camaradas, poetas de corrillo, poetas adocenados, poetas por oficio y por acomodo, que llenan las hojas públicas y los tabladados, histriones del arte que, ellos sí, reciben acogida (¿cómo no la iban a recibir?) de una sociedad a la que dan buena conciencia de sí misma: sus diabluras no pasan de límites admitidos y sus impertinencias, hasta sus gritos sediciosos son celebrados como gracias de la función que desempeñan.

Tal vez sea este el único "progreso" desde Baudelaire: que los poderes materiales que él reprobara como despóticos enemigos de toda poesía", dándosela a veces de cultos, simulen favorecer a los poetas, aun cuando estos los desprecian; sólo importa que no desprecien su dinero, y comprometen a la poesía, co-

mo una actividad como cualquier otra, que redundaba en un bien general, es decir el beneficio de unos cuantos. Progreso de la hipocresía y de las conveniencias recíprocas. Mientras tanto, los auténticos predestinados siguen viviendo y muriendo "extraordinariamente solitarios", aun cuando la "sociedad" trata de recuperarlos después de muertos y honrar su memoria para mejor traicionarla.

Baudelaire no tenía todavía 25 años cuando intentó suicidarse con un cuchillo; perdió el conocimiento y él mismo contaba después a Louis Ménard que había despertado en una comisaría, oyendo el runruneo del comisario que le decía: "Joven, Ud. acaba de cometer una mala acción... A su edad uno se debe a su familia, a su barrio, a su calle..." y corto de razones, el buen hombre habría agregado "uno se debe a su comisario...". Hallazgo admirable en boca del representante de la sociedad, que no entiende que uno pueda desconfiar de la vida hasta olvidarse de todo "deber" y arrogarse el "derecho" de suprimirla en carne propia. Es posible que Baudelaire se haya acordado del episodio, años más tarde, cuando en el estudio sobre Poe, escribiría: "En la enumeración de los derechos del hombre que la sabiduría del siglo XIX vuelve a enumerar a cada instante, satisfecha y complacida, dos bastante importantes han sido totalmente olvidados: el derecho de contradecirse y el derecho de irse", el derecho de separarse, la sociedad no admite ser juzgada en forma tan absoluta, donde no cabe la posibilidad de "recuperar" al rebelde.

La víspera de su acto frustrado, Baudelaire había discutido con Ménard la mejor manera de "suprimirse" y, entre burlas y veras, el hijo de Mme. Aupick había declarado a su compañero, quien creía seguir una broma: "Los periódicos de gran formato me vuelven la vida insoportable, he resuelto matarme" — queja acerca de los diarios de gran tirada que acababan entonces de aparecer, ¡cuántos medios nuevos de información, en realidad de propaganda, de nivelación, hemos inventado desde la fecha! y ¡con cuántos más motivos podría Baudelaire quejarse hoy en día de la "despiadada dictadura de la opinión"!

En Junio de 1845, fecha de la tentativa de suicidio, el joven escritor ya tenía escritos varios de los poemas reunidos en *Las*

Flores del Mal y en los diez años sucesivos iba a componer la casi totalidad de su obra poética, a lo más ciento cincuenta poemas, uno solo un poco largo. La poesía vendría a constituir la actividad redentora que salva lo único que puede ser salvado de la vida: imágenes libradas del abismo como para dar testimonio de "otra cosa" a que estaríamos secretamente adaptados. Baudelaire: no quiero decir el más grande para no levantar polémicas inútiles, pero sí el más lúcido de los poetas, el más consciente del objeto de toda poesía y de la suerte reservada a quien lo observa heroicamente, con la percepción continua del abismo, "abismo de la acción, del sueño, del recuerdo, del deseo, del pensar, del remordimiento, de la belleza, del número, etc...".

25 de Junio de 1857: el editor Poulet-Malassis pone en venta un libro de poemas, no muy extenso, que hubiera podido llamarse *Las Lesbianas* o *Los Limbos* y finalmente ostenta el título ambiguo de *Las Flores del Mal*. No han pasado diez días, cuando un artículo de *El Fígaro* denuncia las "monstruosidades" de los versos, inadmisibles bajo la pluma de "un hombre de más de treinta años" (sic), y los señala a la atención de la justicia, que el 16 de julio, se incauta de la edición y abre una demanda contra el autor y su editor. Finalmente el 20 de Agosto, el tribunal correccional condena a Baudelaire y a Poulet-Malassis al pago de una multa, y decreta la supresión de seis poemas de *Las Flores del Mal*.

El juicio y el escándalo consiguiente han profundamente herido al poeta, quien más que nunca lamentará en sus cartas "el contraste ofensivo, hasta repugnante, entre su honradez espiritual y su vida precaria y miserable"; no han podido sorprenderlo tanto como ciertas veces lo insinúa. El nunca había puesto en duda, ya lo dijimos, cuan desconforme estaba con el medio en que le tocaba vivir y (lo mismo que más tarde aspiraría a la Academia ya la Legión de Honor sólo para probar a aquellos que no entienden otras razones la "dignidad" profunda de su vida, pero sin creer mucho en el éxito y sobre todo sin rebajarse a ninguno de los compromisos que el éxito hubiese exigido), los proyectos de Prefacio que un tiempo prepara con miras a una segunda edición de su libro, "expurgado" y enriquecido con poemas inéditos —la edición de 1816—, amén de quedar todos inconclusos, nos demuestran, si fuera necesario, la conciencia aguda que el poeta tiene de su diferencia, en una época ilustrada (no en vano el mundo moderno empieza con la "Ilustración" y el siglo XIX

se proclama heredero del "siglo de las luces"), en una época ilustrada, más insensible a cuanto no descubre utilidad o se aparta de los cánones morales aprobados por el sufragio universal y las "hojas públicas".

Para disuadir a sus detractores, Baudelaire, en las notas a que aludo, se limita a invocar la necesidad suya de hallar una provincia poética no explorada cuando los poetas ilustres ya tenían repartidas entre sí "las provincias más floridas del reino": "Este libro, esencialmente inútil y absolutamente inocente, no ha sido escrito sino con el fin de divertirme y ejercitar mi pasión por el obstáculo" — declaración de inocencia, confundida con la inutilidad, ante un mundo que lo acusa y lo juzga, torpe disculpa si se tratara verdaderamente de encontrar disculpas, pretexto del arte gratuito, del "bello estilo", que el escritor aduce tan sólo para subrayar la distinción de lo Bueno y de lo Bello, y de nada le serviría, o nuevas críticas merecería, si alguien lo tomara en cuenta. En realidad, más que disculpa tenemos un desafío a cualquier clase de crítica: el artista finge humillarse, limitar el alcance de su obra, al calificarla de graciosa y decorativa, pero, de llegar el texto a publicarse, la aparente sumisión, había de resolverse a renglón seguido en el grito condenatorio del acusado que de pronto se trueca en acusador frente a sus jueces y denuncia la fe en el "progreso" para concluir: "Nuestro mundo ha llegado a tal espesor de vulgaridad que el desprecio por el hombre espiritual ha adquirido la violencia de una pasión".

En otro proyecto sensiblemente posterior, para una tercera edición de *Las Flores del Mal* que no llegó a realizarse, vemos a Baudelaire abandonar hasta la apariencia de la justificación y expresar únicamente su desdén de todas las censuras y el cansancio que lo invade sólo al pensar que podrían exigir que se explicara: "No tengo ningún deseo de demostrar, ni de sorprender, entretener o persuadir... Aspiro al descanso absoluto y a la noche continua... No saber nada, no enseñar nada, no querer, no sentir nada, dormir, siempre dormir, tal es hoy día mi única ilusión...". Cansancio de argüir entre pedantes, cansancio de vivir una vida frustrada que la hostilidad del ambiente sanciona si no la motiva cabalmente: más perjudicial aun que la hostilidad marcada de la justicia cuando el proceso de 1857, la hostilidad solapada, hipócrita y muda que manifiesta el trato cotidiano con la estulticia, la fealdad y la miseria.

El cansancio posterga y paulatinamente destierra toda actividad creadora; pero ésta en ningún momento ha incurrido en el simple ejercicio o la persecución exclusiva de la forma. Nadie más alejado que Baudelaire de los cultores del "arte por el arte", con los cuales un tiempo se lo ha confundido, cuando abría el camino a quienes consideran la poesía "no sólo como un producto escrito, una serie de imágenes y sonidos, sino como una manera de vivir" (Tzara).

Si en el primer proyecto citado, el autor alegaba que *Las Flores del Mal* eran producto de la voluntad de "divertirse", nos basta abrir el libro para comprobar que esa "diversión" lo compromete, y nosotros inmediatamente con él: el volumen, que reunía poemas desde 1824, era obra más bien "de furor y paciencia" (Carta de Baudelaire a su madre, 9 de Julio de 1857), obra en la cual nada, hasta el orden minucioso de los poemas, quedaba indiferente, sujeto al capricho o al asombro. En carta a Ancelles de 1866, un año antes de morir, Baudelaire confesaría retrospectivamente: "¿Es necesario repetirlo... que en ese libro atroz he puesto todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi religión (*distrazada*), todo mi odio?" y agregaría, motivando algunas de sus denegaciones intermedias: "Es verdad que seguiré escribiendo lo contrario, jurando por lo más sagrado que es un libro de arte puro, de parodia, de malabarismo, y mentiré como un sacamuelas". En varias ocasiones el poeta se había referido a la importancia de juzgar su libro, no por trozos separados, sino en conjunto: "y entonces resalta una terrible moralidad".

La palabra misma "moralidad" puede parecer equívoca y desmentir tantas otras páginas en que Baudelaire afirma rotundamente, contra toda clase de poesía "didáctica", la amoralidad del arte que "propende a un fin distinto al de la moral", satisfecho "con la belleza de la concepción y del estilo". Pero lo condenado es "la enseñanza moral", no el "significado moral", oculto en la obra y que los lectores enterados "adivinan": en parte porque la belleza de por sí encierra o debería encerrar una moralidad más alta; sobre todo, por ser la poesía el lugar privilegiado para la aventura espiritual del poeta.

Por moral ahora no entendemos un código de leyes y de prohibiciones, sino, mediante el ritmo y la metáfora, el confron-

tarse de un hombre con el destino, bajo la luz impostergable de la conciencia. "Baudelaire, escribe Sartre, en el ensayo que le ha dedicado, es el hombre que nunca se olvida de sí mismo": "su actitud original, primera, es la de un hombre inclinado — inclinado hacia sí mismo, como Narciso"; pero el milagro estalla cuando semejante actitud culmina en la escritura, y el hombre se esfuma tras el poeta.

Partiendo de las indicaciones que acabo de mencionar, relativas a la "moralidad" de los poemas si se les considera todos juntos, Marcel Ruff, en una tesis reciente, *El espíritu del mal y la estética baudelairiana*, se ha propuesto rastrear en la ordenación de los versos, en 1857 como en 1861, el tema del poeta y sus variaciones: tema del mal (había que fijarse en el título), de acuerdo con la condición terrestre del poeta, "en la perspectiva de la reversibilidad de los méritos, "y también a la justicia y la misericordia divina". En todo aquello encuentra el crítico la novedad máxima del libro de Baudelaire, sin dejar de reconocer que él indica una "arquitectura a posteriori", y no considera el impacto poético propio de cada poema, escrito en una fecha variable, fuera de todo propósito demostrativo, ni, por consiguiente, apologético.

El análisis de Ruff es interesante y, desde que aceptamos sus primicias, generalmente convincente. Pero viene un siglo después de la obra (lo que "explicaría" que los contemporáneos se hayan "equivocado" al leerla), sin traernos en definitiva nada substancialmente nuevo acerca del secreto de Baudelaire y de la fascinación que sus versos siempre ejercerán, sin necesidad de explicaciones dogmáticas.

Bastante conocíamos ya el cristianismo, el catolicismo de Baudelaire, con una filosofía que procede de Joseph de Maistre, "defensor acérrimo, para atenernos a una fórmula del Larousse, defensor acérrimo del principio de la autoridad en materia política y religiosa". Catolicismo de Baudelaire que explica por ejemplo que, después de reivindicarlo en el Primer *Manifiesto* de 1924 ("Baudelaire es surrealista en la moral") y antes de volver a una apreciación más serena, en el *Segundo Manifiesto del Su-Baudelaire y la regla eterna* de su vida: rezarles cada mañana a Dios, reserva de toda fuerza y justicia, a mi padre, a Mariette y a Poe, como intercesores". Por otra parte, no obstante la persistencia del vocabulario católico, la posición moral de Baudelaire no deja de ser, digamos, "sospechosa", para que un ortodoxo es-

tricto como Claudel se haya creído autorizado a juzgar al poeta con una de esas sentencias despectivas con que reprobaba toda la centuria pasada: "El ha cantado la única pasión que el siglo XIX podía aún experimentar: el remordimiento".

Opiniones la una como la otra de quienes no aceptan a Baudelaire globalmente, con las contradicciones, sin embargo ejemplares, de su obra y de su vida. Para nosotros, en la encrucijada de la tradición y de lo que él mismo llamara la vida moderna, Baudelaire es probablemente el único artista en asumir la totalidad de la experiencia humana, por lo que cabe en ella de triunfo como de fracaso. Su admirable lucidez, si es cierto que le impidió entregarse a todas las sollicitaciones de la aventura, también lo preservó de la tentación de "angelismo", frecuente en los discípulos, y su rebeldía, si a primera vista no nos lleva tan lejos como la de Rimbaud o de Lautrémont, luego nos atañe más profundamente en cuanto es rebeldía de adulto, partícipe del mal y consciente de los límites de su naturaleza.

Tenemos al hombre desgarrado por "dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, otra hacia Satanás", el hombre que "a la una de la madrugada", cuando la gente duerme o se divierte, se examina y "recapitula el día", descontento de (sí mismo), tratando de "redimirse y enorgullecerse un poco en el silencio y la soledad de la noche" con la esperanza de unos hermosos versos". El hombre despiadado con su propia debilidad y que sólo por ello puede también imprecarse a todos los falsos ídolos de su alrededor, herejes en la moral (la moral auténtica) como en el arte: Musset, "femenino y sin doctrina", "sepulturero lánguido", "maestro de pisaverdes" y de todos aquellos que "ignoran que el genio (si así llamamos al germen indefinible de los grandes hombres) debe, igual que el aprendiz de saltimbanqui, arriesgar mil veces romperse los huesos en secreto antes de bailar frente al público; en una palabra que la inspiración no es sino la recompensa del esfuerzo cotidiano" — Víctor Hugo, "romántico y pensador", que se imagina ser un nuevo Prometeo, aplicándose en el pecho un buitre imaginario, y canta todas "las estupideces propias del siglo XIX" — Jorge Sand, a quien "el Diablo ha persuadido que confiara en su *buen corazón* y su *buen sentido*, para que a su vez convenciera a los demás animales de creer también en su *buen corazón* y su *buen sentido*", etc. — basta de citas que podríamos multiplicar, conforme Baudelaire va sufriendo más y más de

los "prejuicios contemporáneos": "ideas falsas" y "modas del pensamiento".

Pero (ya lo comprobaba nuestra cita del poema en prosa *A la una de la Madrugada*), la redención, al menos en vida, Baudelaire la plantea, no en términos religiosos, sino en términos poéticos, y es entonces cuando su ejemplo seduce a muchos que no comparten su "filosofía", al mismo tiempo que aleja a los "creyentes" contentos con su fé. La moral de la poesía es una moral de la creación, no una moral de los actos, buenos o malos. "Ser siempre poeta, aun en prosa" (1): cuando Baudelaire proclama el culto de las imágenes ("mi grande, mi única, mi primitiva pasión"), y califica a la imaginación de "super naturalista" (la imaginación, "reina de las facultades", hasta en la moral, pues "¿qué es la virtud sin imaginación?"), cuando insiste en la analogía universal y apoya su poética en las correspondencias, los bosques de símbolos que le toca al poeta descifrar, asienta las bases de la poesía moderna, libre de las trabas del sentimiento y del discurso y devuelta a su función primigenia, mágica, casi impersonal, en el tiempo y fuera del tiempo: la poesía que nos descubre, por detrás de las apariencias, la realidad del universo.

"Horror de la vida, éxtasis de la vida": nadie como Baudelaire ha experimentado el primero; y pocos poetas hasta él habían propuesto, como fin exclusivo de la poesía, sugerir, mejor que sugerir: imponer con palabras el segundo. Éxtasis, es decir arrobamiento, es decir goce. Perspectivas propiamente religiosas, pues si el poeta define a la poesía como lo más real que existe (2) y "totalmente verdadero sólo en otro mundo", no habla forzosamente del otro mundo, sino de otro mundo en el mundo, alcanzado en el más acá: mundo efímero y eterno, apariencia y esencia. La inquietud religiosa puede aquejar el alma de Baudelaire; su experiencia poética resuelve la inquietud según normas propias que la religión no admitiría; y tal vez sea por esta concepción de la poesía, mejor que por las interpretaciones morales, como tengamos que explicar el juicio severo de Claudel,

(1) Novalis decía: "Estar siempre en estado de poesía".

(2) Novalis: "La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real".

tanto como cierta fidelidad de Breton a Baudelaire a pesar de tantas discrepancias.

Poesía: goce... "En ciertos estados del alma, escribe Baudelaire, en ciertos estados del alma casi sobrenaturales, la hondura de la vida se nos revela, entera, en el espectáculo, por más ordinario que sea, que tenemos a la vista, y se vuelve símbolo de ella". Habría que subrayar el adverbio *casi*, el cual implica una espiritualidad al margen, un misticismo de carácter naturalista o supernaturalista, no exactamente sobrenatural; pero sabemos que el acierto de la poesía queda ligado a esa traducción —¿traducción? no— comunicación de una "vida suprema", conocida "ahora" mismo y gozada; de nada importa que el goce a veces sea provocado por un excitante; puede nacer en cualquier momento, de manera imprevista, tal una "gracia" que transforma la existencia ordinaria: "El tiempo ha desaparecido; reina la eternidad, una eternidad de delicias".

Delicias del espíritu y delicias de los sentidos: las unas y las otras están unidas, confundidas. Hay poetas, como Novalis, cuya sensualidad parece depurada de todo contacto inmediato: "Actio in distantia... Todo, en la distancia, se torna poesía o poema...". Pero nadie es poeta sin los cinco sentidos: Baudelaire proclama la equivalencia de ciertos perfumes, colores y sonidos; apenas necesito recordar la importancia en su obra poética, al lado de las sensaciones tradicionales de la vista o del oído, de las sensaciones olfativas:

«Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

"... ¡O perfume cargado de indolencia!
¡Éxtasis!..."

El éxtasis a menudo nace cuando el poeta respira el perfume de una mujer. En carta a Sainte-Beuve, Baudelaire se define como "un hombre que tanto ha gustado del perfume de la mujer", y una nota del *Diario* relaciona la definición con los primeros recuerdos de niñez: "Yo confundía el olor de las pieles con el olor de la mujer...". Harto conocida igualmente es la página de *Los Paraísos Artificiales* que explica la delicadeza, la sutileza de "los genios superiores" en el universo artístico, porque han "bañado, desde el comienzo y por mucho tiempo, en la blanda atmósfera de la mujer, el olor de sus manos, de su seno, de sus rodillas, de su cabellera, de sus vestidos suaves y ondeantes".

No olvidemos tampoco que el olfato, si bien revela las sensualidades más ávidas de goce, por lo mismo resulta en la perspectiva "supernaturalista" que antes indicamos, el sentido más espiritual de todos: respirar el perfume del cuerpo, es apropiarse su esencia; en el *Himno "a la muy amada, a la muy bella, "ángel, ídolo inmortal"*, se realiza la fusión (algunos dirían en tono de censura: la confusión) de lo sensual y de lo espiritual:

"Ella se esparce en mi vida
Como aire impregnado de sal,
Y en mi alma insatisfecha
Vierte el amor a lo eterno...

Hombre que no renuncia a la tierra para explorar lo que la tierra esconde, el poeta quisiera "adueñarse *inmediatamente*, y en esta tierra misma, de un *paraíso revelado*". Poseer la verdad en un alma y un cuerpo", dirá Rimbaud, quien saludará a Baudelaire como al "primero de los Videntes". Tendríamos que emprender ahora el comentario de poemas como la *La Cabellera*, *El Balcón* o *La Muerte de los Amantes* para justificar el entusiasmo del adolescente que iba a escribir *Las Iluminaciones*, pero la traducción de los versos a otro idioma les quitaría parte de su hechizo, y prefiero referir textualmente unos párrafos de dos textos en prosa del *Esplín de París*, que corresponden a sendos poemas de *Las Flores del Mal*, y dando de entender, mejor que todo comentario extraño, el mecanismo, si cabe la palabra, de la "hechicería evocatoria" de Baudelaire.

La primera cita, de *Un Hemisterio en una Cabellera*: "Déjame respirar largo tiempo, el olor de tus cabellos, y hundir en ellos mi rostro, como hombre sediento en el agua de una fuente, y agitarlos con la mano como pañuelo oloroso, para sacudir recuerdos en el aire.

¡Si pudieras conocer todo lo que yo veo! ¡todo lo que yo respiro! ¡todo lo que yo oigo en tus cabellos! *Mi alma viaja en el perfume como el alma de los otros hombres en la música.*

Tus cabellos contienen un sueño, lleno de velas y mástiles, etc...

Déjame morder largo tiempo tus trenzas pesadas y negras. Cuando mordisqueo tus cabellos elásticos y rebeldes me parece que estoy comiendo recuerdos".

El otro fragmento de la *Invitación al Viaje*, prosa más explícita que el poema con igual título: "Existe un país magnífico, Jauja lo llaman, sumido en las brumas de nuestro Norte y que podríamos calificar como el Oriente del Occidente, la China de Europa, por lo que la cálida y caprichosa fantasía... paciente y obstinadamente lo ha ilustrado con sus sabias y delicadas vegetaciones...

Existe una comarca que a tí se parece, donde todo es hermoso, rico, tranquilo, honrado... donde se respira suavemente la vida, y la dicha armoniza con el silencio. Ahí debemos ir para vivir, ahí debemos ir para morir..

País singular, superior a cualquier otro, así como el Arte es superior a la Naturaleza, donde ésta resulta reformada por el sueño, corregida, embellecida, refundida...

Flor incomparable, tulipán redimido, alegórica dalia, es ahí ¿no es cierto? a ese país hermoso, tan tranquilo y soñador, donde deberíamos ir a vivir y a florecer? Acaso ¿no estarías inserta en tu analogía, y no podrías mirarte, para hablar como los místicos, en tu propia correspondencia?

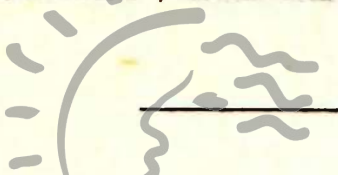
Esos tesoros, esos muebles, ese lujo, ese orden, esos perfumes, esas flores milagrosas, eres tú. Y eres tú también, los grandes ríos y los quietos canales. Esos enormes navíos que ellos arrastran, cargados de riquezas, y de los cuales salen los cantos monótonos de la maniobra, son mis pensamientos que duermen y ruedan por tu seno..."

No quiero prolongar las citas; ellas nos han mostrado el trabajo de la imagianción que "descompone todo lo creado y, con materiales acumulados y dispuestos según unas reglas cuyo origen se encuentra en lo más hondo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo inédito" — la imaginación que en un principio "creó el mundo", y "es justo" por lo tanto "que lo siga rigiendo": la experiencia del poeta se separa de la experiencia religiosa, comprobamos una vez más que su ambición es tan alta.

Que el sueño salga al encuentro de la sensación o que la sensación determine el progreso del sueño, la "gracia" poética surge por obra de la imaginación que, "reina de nuestras facultades", es también "la más científica" de todas, "pues abarca la analogía universal, o lo que una religión mística llama la correspondencia". En los *Diarios Intimos*, encontramos una nota revela-

dora que glosa, si fuera necesario, tantos versos en que la imagen del navío abre al alma el camino de sí misma: "Estos bellos y grandes navíos, que se mecen (se contonean) imperceptiblemente en las aguas tranquilas, estos vigorosos navíos, de aspecto-desocupado y nostálgico, ¿no nos dicen en un idioma mudo: ¿Cuándo marchamos para la dicha?".

Poesía: invitación al viaje, invitación a la dicha, en un país siempre soñado, y que podemos situar en diferentes latitudes (Trópicos, Holanda, etc.), pero que no alcanzamos sino en esos momentos esplendentes de transfiguración —transfiguración del mundo— que la poesía prolonga cuando acierta a "hablar al alma en secreto su dulce idioma nativo". Transfiguración intermitente, que tal vez deberíamos encaminar a una verdadera ascética, sin que dejemos de preferir su "voluptuosidad inmediata": "agudeza del pensamiento", entusiasmo junto "de los sentidos y del espíritu.



"Ser siempre poeta": los momentos felices de la "alquimia lírica" tienen recaídas cuanto más terribles, más angustiosas; el Tiempo vuelve a aparecer y, con el "horrible anciano", toda la retahíla de los Recuerdos, los Espasmos, las Cóleras, los Pavores, las Pesadillas, las Neurosis — el Tiempo que nuevamente impele al hombre hacia la Vida insoportable, la Vida implacable, la Vida de esclavo, de réprobo. El poeta es entonces el que no se deja engañar por ninguno de los señuelos de la actualidad, y lleva sobre el mundo una mirada que nada perdona, ni justifica. Cuando no cede al conjuro del poeta-mago, el mundo se descubre pavoroso, trunco, abyecto. A Jules Janin, prototipo del literato satisfecho, Baudelaire preguntaba si lo contentaban los espectáculos de la tierra: "¡Cómo! ¡A Ud. nunca le ha entrado gana de irse, aunque fuese sólo por cambiar de espectáculo! Tengo motivos muy serios para compadecer a quien no ama a la muerte".

En un ambiente hostil, en que el martirio cotidiano de la incompreensión agrava el martirio de ser hombre y como hombre atenazado entre las garras del tiempo, Baudelaire, poeta de la "modernidad" es simultáneamente quien lanza las primeras imprecaciones contra el mundo moderno — recordemos la frase ya

citada sobre la época "ebria de ignorancia y de materia" ignorancia materialismo no tanto de los analfabetos (ya que muy pocos quedan) como de los alfabetos, y hasta de muchos profesionales de la inteligencia. En una sociedad que todavía cree en un Progreso indefinido, Baudelaire se adelanta a su tiempo y, penetrando de lleno en el Apocalipsis, escribe: "El mundo va a terminar. La única razón por la cual podría durar, es porque existe. ¡Qué débil me parece esta razón, comparada a todas aquellas que anuncian lo contrario y especialmente a esta: ¿qué puede tener que hacer en adelante el mundo bajo el cielo?" — advertencia profética, cuyos alcances no hemos acabado aún de medir.

Ilusiones del siglo XIX, Fe en el hombre que desarrolla fuerzas incógnitas y se adueña del planeta: optimismo de los pensadores oficiales, paniaguados del orden moral y técnico. Otros pensadores discrepan de las consignas del poder; saben que la prosperidad general core pareja con la miseria creciente de la mayoría, pero estiman que una transformación armoniosa de la sociedad salvará todas las deficiencias, tampoco ponen en tela de juicio el futuro del hombre y de la técnica: optimismo de los pensadores socialistas que acusan el desorden tras el orden aparente y preparan alegre o inconscientemente nuevas teorías, nuevas consignas, las nuevas tiranías del siglo XX, un nuevo orden en el cual, menos que nunca, se permite no estar de acuerdo.

La discrepancia de Baudelaire, ella, es absoluta: las cosas no tienen arreglo y el poeta espera las catástrofes que, tarde o temprano, han de despertar a los unos como a los otros. Después de "poner fecha" a su "cólera" o a su "tristeza", en el texto citado sobre el "fin del mundo", Baudelaire agregaba: "Por mí, que a veces siento la ridiculez de un profeta, sé que nunca alcanzaré la caridad de un médico"; desengañado del pasado, sin creer que las tormentas por venir traigan algo nuevo: "ni enseñanza, ni dolor", renuncia a todos los posibles remedios, remedios momentáneos, convencido de que el hombre "es siempre parecido, igual al hombre, es decir que está siempre en estado salvaje".

Una sola vez el autor de *Las Flores del Mal* participó en sucesos políticos — participación *sui generis*, pues al recordarla explica: "Mi embriaguez en 1848. ¿De qué índole fué esa embriaguez? Amor a la venganza: Placer *natural* de la demolición; y juzgando en conjunto la revolución de febrero, apuntaría: "1848 sacó su encanto del exceso mismo de ridículo... cada cual edificaba utoías

como castillos en el aire". "Placer *natural* de la demolición : "natural" está subrayado y no debemos olvidar la severidad de Baudelaire en general por lo que él llama *naturaleza* o *natural*.

Desechados ciertos impulsos juveniles, en un capítulo del *Corazón al desnudo*, el poeta resumirá su posición "política" : "No tengo convicciones en el sentido de la gente de este siglo, porque no tengo ambición... Sólo los bandoleros están convencidos ¿De qué? de que tienen que lograr éxito. Y por eso les va bien en sus empresas... No obstante, añade Baudelaire, no obstante, tengo algunas convicciones, en un sentido más elevado, y que no puede entender la gente de mi tiempo" — convicciones absolutas que no se ajustan a las avenencias politiqueras, y que nadie perdona al poeta. El escándalo de la poesía no estriba en tal o cual verso crudo o licencioso de los "poemas condenados", sino en el hecho mismo de la poesía, cuando el poeta lo acepta plenamente y lo lleva a sus últimas consecuencias. Al requisitorio del representante del orden burgués, el Fiscal Pinard, en 1857, responde, o mejor dicho corresponde, 10 años más tarde, el año de la muerte de Baudelaire, el artículo de saña e insultos del escritor socialista, Jules Vallés, quien, entre otras cosas predecía : "Sus admiradores (de B.) pueden a lo más esperar para él que algún día un aficionado curioso o refinado disponga a ese loco en un volumen de cien ejemplares, junto con algunos excéntricos cazcarrientos".

A raíz del proceso de *Las Flores del Mal*, Víctor Hugo, desterrado por el régimen imperial, había escrito al poeta réprobo : "Lo que el régimen llama su justicia acaba de condenaros en nombre de lo que llama su moral". Sólo Hugo con su monstruosa ingenuidad, podía pensar que se trataba únicamente de una cuestión de régimen (1) y que bastaría cambiar el imperio por la república, la dictadura por la democracia, para reconciliar la poesía (no algunos poemas del propio Hugo) con la sociedad. Estamos seguros de que al leer la carta del "glorioso mayor", Baudelaire no contuvo una sonrisa irónica; ¿en qué el paso de un régimen a otro — esos cambios que experimentamos cada día — iba a alterar la maledcción (la "benedicción") de su obra y de su vida.

(1) La multa impuesta por el tribunal fué reducida después de una intervención de la Emperatriz.

Sus últimos gritos de protesta, en 1864-66, serán contra Bélgica ("la fe en el Progreso es una doctrina de Belgas"). Pero ¡cuántas veces anteriormente se había indignado en su propio país, de su propio país, no por culpa exclusiva de tal o cual gobierno: "Me aburro en Francia, sobre todo porque todos ahí se parecen a Voltaire... Voltaire, el anti-poeta,...", y en la carta a Ancelles sobre *Las Flores del Mal*: "Ud. ha sido lo suficiente niño como para olvidar que Francia le tiene horror a la poesía, a la verdadera poesía...".

Soledad de Baudelaire, lo advertimos al principio: en Francia, en Bélgica, en cualquier lugar o tiempo. ¿Será necesario precisar que no hablamos de una soledad inocente, hipócritamente inocente — soledad de la torre de marfil que recluye al solitario y lo separa del resto de la especie? Ya hemos visto que Baudelaire sólo conoce la soledad que "compromete" y, en su caso, la imaginación tiene como corolario una sensibilidad excepcional, pronta a vibrar ante el ser más humilde — verdad que muchas veces se trata de un ser solitario al igual que el poeta: una anciana, un niño pobre, un saltimbanqui decrepito — seres algunos que de los apóstoles panaceas sociales olvidan de considerar porque los estiman "irrecuperables".

Pero nosotros, que no tenemos panaceas, daremos crédito a tantas páginas del *Esplín de París*, donde aflora el orgullo de "vivir y sufrir en otros que sí mismo", o a la advertencia del *Diario*: "No despreciéis la sensibilidad de nadie. La sensibilidad de cada cual, es su genio"; y también recordaremos las palabras de Proust, definitivas: "El (Baudelaire) encuentra para todos los dolores, para todas las dulzuras, algunas de esas formas inauditas, arrebatadas a su propio mundo espiritual, y que nunca más se encontrarán en otro hombre... Pero, si bien habla con labios ruidosos como el trueno, se diría que procura hablar tan sólo con los labios, aunque uno siente que él lo ha experimentado todo, lo ha entendido, y que posee la sensibilidad más estremecida, la más profunda inteligencia".

De refilón, Proust nos indica una de las razones por las cuales, durante mucho tiempo se le ha negado a Baudelaire la sensibilidad, reteniendo únicamente su "perversidad", como si ambas no existieran juntas, la una por la otra. "Se diría que procura hablar tan sólo con los labios": su aristocratismo nato y el pudor que opone al "débraillé", al libertinaje sentimental de un Musset o de

la Sand, románticos de un romanticismo carente de *estilo*, sin nada que ver con el gran romanticismo de Chateaubriand y de "la escuela de la Melancolía" — todo ello hace que Baudelaire generalmente no confiese más que "con los labios su emoción; y por otro lado, conociendo la "perversidad" (2) que sólo le reprochan aquellos que se niegan a reconocerla en sí mismos, el poeta casi siempre, como el filósofo de Descartes, aunque con distintos motivos, el poeta "avanza disfrazado" — lleva una, cuando no varias máscaras.

Tendríamos que haber hablado del *dandismo*. La cólera, la resolución de no plegarse a convenio alguno, llevan a expresar con sarcasmo y violencia la desconformidad absoluta con el mundo circundante — y la fé, cuando subsiste, en nada ayuda; al contrario: irrita la impaciencia, aumenta el deseo de la destrucción universal, que sola podría terminar con la *vulgaridad* universal. "Cuando haya inspirado el asco y el horror universales, tendré conquistada la soledad": la soledad era un hecho, experimentado desde niño; es también un programa: a partir de una revelación primitiva indeclinable, llegar hasta el extremo, que casi nadie alcanza, en que lo necesario se trueca en libertad — una libertad pavorosa, sellada por la muerte.

Durante mucho tiempo, el *dandismo*, o la voluntad de *dandismo*, habían marcado como una etapa — el *dandismo* que acogía todos los afeos de distinción, de espiritualismo y de sublime — el *dandismo* nunca renegado, santidad de una especie extraordinaria, la única para la cual quien ante el espectáculo del mundo sentía la inquietud de los "profetas" sin el deseo de lucha de los "médicos" se hallaba dispuesto. La aparente insensibilidad de dandy es un arma de defensa estoica y su sola presencia constituye un escándalo, una provocación para los demás hombres.

El *dandismo* de Baudelaire: un *dandismo* ideal pues podemos dudar que el poeta haya alcanzado alguna vez la "altanería" absoluta de su modelo, pero si "la palabra dandy implica" asimismo "la quinta esencia del carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo", una actitud común al dandy y al poeta es el *humor*, el *humor negro*, un humorismo muy apartado del "ingenio" francés tradicional, dieciochesco, volteriano, como de la burla molieresca y de la sátira, un humorismo que aventaja al

(2) "La perversidad es su modo de conocimiento" (P. J. Jouve), al menos, uno de sus modos.

sufrimiento mediante la negación feroz, cruel, acerba de cuanto se presenta bajo el aspecto del orden y la conformidad : a un honrado padre de familia que alababa las virtudes de sus dos hijas, el poeta preguntaba sin inmutarse : ¿Y cuál de las dos destina Ud. a la prostitución"; a su propietario que se quejaba de cierta bulla nocturna contestaba : "No sé a que alude Ud. Parto leña en la sala; arrastro a mi amante de los cabellos, ¿quién no hace lo mismo?"; y varios testigos se sorprendieron cuando, a ejemplo de Swift, elogió el sabor de los sesos de niño, manjar delicioso; hasta algunos llegaron a creer que verdaderamente él se alimentaba con platos tan fuera de uso.

El *humor negro* desconcierta a cuantos viven satisfechos con la vida tal o cual es, o tal como se imaginan que podría ser con la voluntad y las virtudes apropiadas; desconcierta porque desengaña : a Charles Monselet, literato vanidoso, que encontrándole un día en un "casino" de mala fama, sentado en un rincón, y mirando al "desfile macabro" de los vividores y las bailarinas de canción a Monselet que le decía : "¿Qué hace Ud. ahí?", Baudelaire se limitó a replicar : "Querido amigo, estoy viendo pasar a las calaveras".

El *humor* por fin cobra su sentido más profundo, trágico, desgarrador, cuando se sostiene hasta los últimos momentos y "sobrevive", tal vez inconsciente, al "naufragio" de las otras facultades : ya enfermo, afásico, cuando una amiga de las bien intencionadas le presentó un espejo para que se viera, nos cuentan que el que fuera magnífico poeta miró el espejo, no se reconoció, y saludó.

Todo comentario resultaría sacrílego, indecente. En 1857, año de *Las Flores del Mal*, el comensal de los hermanos Goncourt : "sin corbata, con el cuello desnudo, la cabeza afeitada", como un reo de muerte, alguien preparado para la guillotina; en 1861, segunda edición de los poemas, el huésped de Catellu Mendés : esbelto, elegante, un tanto furtivo, con la apariencia de un obispo delicado, algo réprobo, que se hubiese puesto, para viajar, vestidos exquisitos de seglar; su Eminencia Monseñor Brummel"; en 1867, la última imagen que acabamos de evocar : un "anciano precoz" que decide callar, y se lleva el secreto de sus visiones como de esas "convicciones" que no entendieron los coetáneos y que sólo el silencio, amén de *paciencia* y *furor*, podrán ayudarnos ahora a encontrar.

La Poesía de Baudelaire en la Música

POR CÉSAR ARRÓSPIDE DE LA FLOR

La obra de arte, una vez creada, sigue su propia carrera en el mundo, proyectando su mensaje con tanta mayor fuerza y alcance, cuanto más profunda y penetrante es su inspiración. Por eso, es especialmente significativo incluir, entre las actuaciones que se vienen realizando en estos días, al cumplirse el centenario de las Flores del Mal, de Baudelaire, una dedicada a la música inspirada en ellas.

Los compositores que la han creado son todos de generaciones posteriores a la del literato francés. Fauré, el más cercano, es veinticuatro años más joven. Sus tres canciones — Canto de Otoño, Himno y El Rescate — sobre textos de las Flores del Mal, se ubican en torno al año 1865, es decir, prácticamente cuando desaparece el poeta. Los de la misma generación estaban sin duda muy lejos del mundo espiritual en que resonaba su voz nueva, refinada y penetrante. Después de Fauré, Duparc, nacido tres años después, es el otro compositor que, aunque mucho más joven, puede decirse que está todavía cerca de Baudelaire.

De los demás, unos nacen entre 1860 y 1862, o sea poco antes de su muerte. Es el caso de Gustavo Charpentier, que compone, en 1895, una serie de canciones sobre textos de las Flores del Mal; de Pierre Breville, que puso en música La Campana Rajada; y Claude Debussy, autor de una de las más cabales interpretaciones de Baudelaire en la música, realizada en 1890, con los cinco poemas: El Balcón, Harmonía de la Tarde, La Fuente, Recogimiento y La Muerte de los Amantes. Los otros compositores son muy posteriores al poeta: el italiano Vincenzo Tommasini, autor de la música de Himno a la Belleza; el austriaco Alban Berg, autor de un aria

de concierto para soprano y orquesta, sobre los Poemas del Vino; y la compositora inglesa contemporánea, Elizabeth Luytens, que ha puesto música a algunos versos de Baudelaire.

Puede asegurarse, en consecuencia, que fueron desconocidas para el poeta aún las canciones de Fauré, fruto juvenil del músico francés, las únicas producidas cuando aún vivía, pero ausente de París o doblegado ya por su última enfermedad. Todas las demás son posteriores a su muerte.

Cabe preguntarse, ¿cuál habría sido el juicio de Baudelaire si hubiera podido conocer la interpretación que los compositores hicieron de sus poemas. Esto plantea la cuestión de la sensibilidad musical del poeta. Ciertamente que él no poseía una cultura técnica. Su comprensión de la música era la de un literato, que traduce en imágenes las ideas sonoras. La música era para él, según el poema que lleva por nombre el de este arte, como un mar que lo aprisionaba. "Siento vibrar en mí —dice— todas las pasiones de un barco que sufre, mecido una vez por el buen tiempo o por las convulsiones de la tempestad, otras veces quieto en la calma, gran espejo de mi desolación". 'Baudelaire —escribe André Suarés— no habría sido, como el que más, el poeta de una armonía nueva, llena de correspondencias, si la música no lo hubiera impresionado fuertemente. Ese gran enfermo del alma navega, no como dueño, sino como soñador, en el reino de los sonidos".

Prueba de esta comprensión intuitiva y honda es su ardorosa adhesión a Wagner, en París, en el momento en que todos los poderosos del mundo musical lo negaban. Admira "la intensidad nerviosa, la violencia en la pasión y en la voluntad" que hacen de Wagner el más cabal exponente del espíritu de su época y señala en él la grandeza, el vigor y la hondura del genio.

A raíz de la audición de algunos conciertos de música wagneriana, realizados en París a principios de 1860, en los días en que se exarcebaba contra ella la incomprensión y la malquerencia de los aficionados y de los críticos conservadores, Baudelaire escribe al compositor, a quien no conoce todavía, una carta en la que declara deberle "el más grande gozo musical que jamás haya experimentado". Confiesa haber asistido la primera vez con desconfianza y aún bastante mal dispuesto porque, dice: "había escuchado tanta mala música de charlatanes de grandes pretensiones!". Pero Ud. —agrega— me venció en seguida. Lo que experimenté

es indescrípible y si Ud. se digna no sonreír, ensayaré de traducírselo. Ante todo, me ha parecido que conocía esa música y más tarde reflexionando sobre ella, he comprendido de donde venía esta creencia; me parecía que esa música era la mía y que la reconocía como todo hombre reconoce las cosas que está destinada a amar".

Respondió Wagner a esta exaltada carta? No se sabe : pero es lo más probable que no, ya que muy pronto conoció personalmente al poeta. Al recordar en sus memorias al grupo de amigos que lo comprendieron y acogieron en París, dice : "Una amistad más interesante todavía fué la del poeta Baudelaire, quien se me presentó mediante una carta en la que me hablaba de las sensaciones que había experimentado con mi música; él, que sólo creía poseer el sentido de los colores, pero no el de los sonidos. El tono singularmente fantástico y audaz de sus expresiones me permitió advinar en Baudelaire la presencia de un espíritu extraordinario, que perseguía con ardiente vigor y hasta sus consecuencias últimas, las impresiones que de mi música recibiera".

André Suarés, a propósito de estas referencias de Wagner sobre Baudelaire, comenta : "Grandeza de Wagner. No desmiente su carácter. Su clarividencia es manifiesta, pero desde luego todo lo refiere a sí. Presiente la fuerza y el valor de Baudelaire, pero no se interesa por él, salvo en lo que concierne a su propia persona. Se da cuenta muy bien que Champfleury no es Baudelaire (se refiere a otro de los devotos de Wagner). Todo prueba sin embargo que no conoce a Baudelaire por lo que es él : no tiene una palabra para sus obras, ni una alusión a las Flores del Mal, que seguramente el poeta le obsequió. El desinterés de Baudelaire es por eso más hermoso, más inteligente y más noble. Wagner músico comprendió bastante menos a Baudelaire poeta, que el poeta Baudelaire al músico Wagner. Seguramente debieron ponerlo en guardia contra Baudelaire —agrega Suarés— debieron mostrársele como una especie de cínico peligroso, un medio monstruo, poeta corrompido, digno de la decadencia. Y sin embargo, Wagner no dudó: aun sin amar la poesía de Baudelaire, sin gustar la belleza de sus versos ni comprenderla talvez, reconoció la inteligencia y al hombre de un alto rango bajo el signo del escándalo".

El desconocimiento del genio de Baudelaire, sin duda, no provino sólo del ego-centrismo de Wagner, que señala Suarés, había una razón más profunda. El poeta abría un mundo nuevo al que

solo pertenecerían verdaderamente los músicos de una generación posterior a la de Wagner, que serían quienes le darían su adecuada expresión musical. Por eso es que Fauré será el primero en inspirarse en los versos de Las Flores del Mal y sobre todo Duparc y Debussy los primeros en encarnar el pensamiento de Baudelaire en valores musicales que son el cabal reflejo del espíritu del poeta.

Henri Duparc, artista refinado, cuya exigente autocrítica lo indujo a destruir muchas de sus obras, ha dejado una producción muy limitada de los más altos quilates. En ella figuran, como lo más característico y perfecto, unas quince canciones, verdaderas pequeñas obras maestras, que sitúan a su autor en lugar destacado en el cuadro de la música francesa de la segunda mitad del siglo XIX. De estas canciones hay dos sobre poemas de Baudelaire: la Invitación al Viaje y La Vida Anterior. La primera data de 1870 y en ella el lirismo de Duparc expresa admirablemente el anhelo del país ideal de los cielos brumosos, en el que el poeta sueña vivir feliz con la Amada, en una sentida melodía acompañada por acordes ondulantes que mantienen el clima vagoroso y de luces veladas que sugieren los versos. La Vida Anterior, es la última canción escrita por Duparc, poco antes de abandonar la composición, en 1884, por el mal estado de su salud, herida por una enfermedad nerviosa incurable. Evoca aquella vida lejana que vivió el poeta, lánguidamente voluptuosa, en la que se encerraba un secreto doloroso, que traduce la música en uno de los más felices aciertos melódicos del compositor.

Claudio Debussy, veinte años después de escrita la Invitación al Viaje, de Duparc, compone sus Cinco Poemas de Baudelaire. Debussy, siguiendo la línea de Gabriel Fauré, había llevado a su culminación el proceso de un nuevo lenguaje musical en el que los acordes no se sujetan a un encadenamiento tonal, las disonancias no se resuelven, se evita los desarrollos melódicos, se emplea gamas por tonos enteros y la materia sonora, en general, se desintegra para valer como sensación en sí y no exclusivamente como elemento constitutivo de un discurso musical. Este lenguaje se ciñe a los contornos más sutiles de los versos de Baudelaire, en una melodía libre cuya razón está en la raíz misma del pensamiento poético. Mientras las canciones de Duparc mantienen una estructura que, si bien se adapta a la de los versos, queda siempre específicamente musical, la música de Debussy se identifica

y como que se pierde en la expresión literaria misma para transfigurarla sin alterar su esencia.

La versión musical de *El Balcón*, *Harmonía de la Tarde*, *La Fuente*, *Recogimiento* y *La Muerte de los Amantes*, en estas canciones de Debussy, es tal vez la que más se ajusta al clima espiritual que crea el poeta. Sin embargo, en generaciones posteriores, como hemos apuntado al principio, el mensaje poético de Baudelaire ha suscitado nuevos impulsos creativos que nos revelan como está vigente hasta hoy ese mensaje, que, una vez más, se encarna en música, ahora, en el lenguaje musical de nuestro siglo.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Baudelaire, Crítico de Arte

POR AMÉRICO FERRARI

Es sumamente difícil, por no decir imposible, separar en la obra de Charles Baudelaire al crítico del poeta. Como pocos escritores, como ninguno quizás, Baudelaire vivió y padeció bajo el signo permanente de la poesía, de una poesía exclusiva, celosa, omnipresente, que desborda de todos sus escritos e invade su vida y su obra con la fuerza que sólo la intuición constante del misterio en la vida y en el arte puede dar al poeta que se hace portavoz e introductor del mito. Baudelaire fué esencialmente poeta, y su obra entera de crítico, que ocupa paralelamente a su obra en verso, toda su vida, no es sino un eco y, por decirlo así, una derivación de su sensibilidad poética. Baudelaire mismo se explica abierta y explícitamente sobre este punto: "Sería un acontecimiento perfectamente nuevo en la historia de las artes que un crítico se hiciera poeta: sería esto un trastornamiento de todas las leyes psíquicas, una monstruosidad: por el contrario, todos los grandes poetas se hacen naturalmente, fatalmente, críticos", dice llanamente en su estudio sobre la música de Wagner. La verdadera crítica, pues, la crítica creadora y constructiva, nos es presentada como una función de la poesía, como un dominio anexo al temperamento poético en que el poeta se sitúa para confrontar su subjetividad con la subjetividad de un artista: de esta confrontación nacerá el estudio crítico, todo lleno de vida y de pasión. Tal concepción implica, en definitiva, la existencia de dos métodos de crítica: la una, académica y dirigida sobre el detalle técnico, la otra poética, subjetiva y apasionada, e interesada sobre todo en la impresión de conjunto de la obra de arte. "Yo creo sinceramente —dice Baudelaire— que la mejor crítica, es la que es divertida y

poética; no aquélla, fría y algebraica que bajo el pretexto de explicarlo todo no tiene ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento; sino —ya que un cuadro es la naturaleza reflejada por un artista—, aquélla que será la naturaleza reflejada por un artista inteligente y sensible. Así la mejor reseña de un cuadro —agrega curiosamente Baudelaire— podrá ser un soneto o una elegía". El poema de "Les Fleurs du Mal", "Los Faros", constituye una magnífica aplicación de esta teoría. En ocho cuartetos Baudelaire describe —la palabra describir es quizás inexacta—, digamos mejor, evoca la obra de ocho pintores: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix. Cada estrofa del poema nos presenta un universo: el universo cargado de misterio, habitado por la pléyade de imágenes evocadoras que crea en el alma del poeta la obra de cada artista. Poeta, Baudelaire se empeña en expresar fielmente la impresión misteriosa y supernatural de la honra del artista genial. "Los Faros", un poema, nos ofrece así en su estado más prístino, una muestra del método crítico de Baudelaire, que consiste ante todo en captar lo esencial de la obra de cada pintor y hacer corresponder a la que Baudelaire llama "la idea central o directora" de una pintura, las misteriosas vibraciones que ésta suscita en el alma del poeta-crítico:

"Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Oú des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays";

He aquí, en cuatro versos de extraordinaria simplicidad, la traducción en el alma del poeta del colosal universo pictórico de Leonardo: la descripción es una evocación que reposa sobre el poder sugestivo de las ideas de profundidad, sombra, misterio (Baudelaire sugiere así la presencia en la pintura de Leonardo de tonos oscuros), y se cierra con la fugaz evocación final de un horizonte de árboles y nieve, (sugerencia de colores claros, blancos y verdes).

Veamos otra estrofa:

"Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Ou, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber";

Aquí también, en cuatro versos, está representado el Delacroix que amaba Baudelaire : el "armonista" de los colores, en cuya obra "el verde canta la gloria del rojo" (esta ponderación de rojo y verde place a nuestro espíritu", decía el poeta), y el artista melodioso que Baudelaire describe a menudo en términos musicales y cuyos colores corresponden, en su aguda sensibilidad estética, a los sonidos. Esta descripción por evocación, este dejar de lado los detalles para ir directamente a la estructura esencial de la obra de un pintor, mediante una enumeración poética de cualidades, que recurre a menudo a la sensación de tipo no visual, o al halo dramático y poético que circunda a un cuadro, constituyen ya la base sobre la cual se sustentará la obra propiamente crítica de Baudelaire, obra que inaugura un nuevo método y una nueva concepción de la crítica de arte. Ciertamente es que el poema "Los Faros", no es de ninguna manera un trozo de crítica propiamente dicha, y a nadie se le ocurriría hacerlo pasar por tal : en tanto que poesía pura el poema excluye toda racionalización, todo análisis y toda intención polémica, elementos siempre presentes en las reseñas críticas de nuestro poeta. Pero si hemos presentado este poema como introducción a un estudio sobre la crítica de arte de Baudelaire, es porque en estas estrofas se hallan contenidas la manera y la concepción originales con que Baudelaire abordará la obra de los pintores y que será erigida en método y sistema en la reseña sobre la exposición de 1855, y porque la composición de este poema corresponde bien, en efecto, a la aseveración ya citada de Baudelaire : "la mejor reseña de un cuadro podría ser un soneto o una elegía".

Veremos pues como a lo largo de toda su obra Baudelaire propone una nueva concepción de la crítica de arte que, yendo contra la crítica clásica y académica, apegada al análisis frío y laborioso de los detalles de un cuadro, está basada al contrario en la impresión subjetiva y sintética suscitada por la composición del artista, en las resonancias poéticas que despierta en el alma del espectador no el detalle, sino el conjunto plástico, el halo dramático o poético que circunda al cuadro, su atmósfera especial, la composición total, en fin, que en el caso del buen cuadro se impone a la sensibilidad del espectador con fuerza ineluctable, de modo que la buena pintura debe gustar incluso cuando el que la considera está bastante alejado como para no poder distinguir, no solamente los detalles, sino, lo que es más, ni siquiera el tema de la composi-

ción. Así en un cuadro de Delacroix parece como si una atmósfera mágica avanzara hacia el espectador y lo envolviera. Estas convicciones, y la concepción bastante nítida del cuadro que se desarrolla como una "melodía", son puntos capitales en los que Baudelaire se apoyará para esbozar a lo largo de su obra crítica una especie de Gestalt, Teoría de la pintura, punto importantísimo éste que reservamos para tratarlo luego con mayor detenimiento.

Será pues en la perspectiva de estas ideas claves, dentro de estos nuevos criterios que basan en la impresión subjetiva, en la vivencia directa, la consideración de la obra pictórica, como tendremos que seguir a Baudelaire en sus andanzas de crítico por museos y exposiciones. Pero esto nos impone una doble tarea, pues Baudelaire lejos de limitarse a la simple reseña crítica, seca y técnica, de los grandes pintores del siglo XIX, halla asidero en las obras que critica, describe o comenta, o simplemente evoca, para exponer una vasta concepción estética (en el caso de Baudelaire no podemos hablar en absoluto de "un sistema" de estética: nuestro poeta fué antisistemático por excelencia), concepción en la que no falta nada, a no ser justamente —hace el caso repetirlo, y con insistencia, la pretensión meticulosa del sistema—: ni una teoría del color, ni un conjunto orgánico de ideas sobre el arte en general, ni una teoría particular sobre la naturaleza y el ideal, sobre la función del artista, ni un capítulo consagrado a la esencia de la comicidad. La totalidad de esta concepción está subordinada a una afirmación de creencia sin límites, a un verdadero acto de fe en la omnipotencia y en el valor irremplazable de la imaginación, la que sobre todo trae consigo este trastornamiento total de los criterios sobre los cuales podrá basarse un crítico para juzgar el arte: el juicio técnico y frío cederá entonces el paso al análisis apasionado, que será las más de las veces, una descripción temperamental y lírica que recrea, reforma y hace revivir el cuadro, poéticamente. El reconocimiento de la imaginación como principal valor de la creación artística, hará pues que la crítica se concentre principalmente en el valor dramático, humano y poético del cuadro; pero no por eso Baudelaire hará caso omiso de las exigencias técnicas. La gran imaginación demanda como complemento una gran pureza de ejecución, un buen dibujo, una armonía impecable de colores. El gran pintor, por más poeta que sea, deberá ante todo saber pintar: pero saber pintar es justamente para Baudelaire no extraviarse en los mosaicos de detalles relamidos y

técnicamente impecables, los cuales no llegan nunca a constituir un buen cuadro, porque les falta lo principal : a saber, la *imaginación* y la *ingenuidad* que dan a la obra de arte su *unidad*. Esto sentado, Delacroix será para Baudelaire el ideal perfecto del pintor : Delacroix, que unía a una imaginación desbordante una preocupación minuciosa por los instrumentos y la ejecución.

A partir de estas premisas se explicará la vehemencia con que Baudelaire insiste sobre el misterio, lo maravilloso, el ideal, el drama, elementos que, al igual que en su poesía, están presentes en toda su obra crítica como un aura y una atmósfera que colora con una luz especial todos sus estudios. Esta obra crítica es vasta y compleja : abarca ella sola 20 años de estudio y de meditación. Como es evidente que en el caso de Baudelaire el crítico procede del poeta, nosotros trataremos de abordarla aquí separando su contenido en dos órdenes de problemas : las cuestiones preliminares que tratan sobre el arte en general, la esencia y la definición de lo bello, la concepción general de las bellas artes, etc., es decir, toda la categoría de cuestiones que a falta de un término más adecuado, podríamos llamar la "Estética" de Baudelaire, para pasar solamente luego a un análisis de la metodología crítica y de sus aplicaciones particulares a la obra de diferentes pintores.

La obra entera de Baudelaire está marcada por la obsesión permanente, por la búsqueda terca y agónica de la belleza, y es esta inquietud incesante, al mismo tiempo inconsciente y racional, sabia y a la vez ingenua, la que funde en suprema unidad poética su obra en verso y su obra en prosa, de crítico literario y artístico. Hay pues en la obra de Baudelaire una voluntad infatigable, siempre renaciente, de interpretación estética del mundo. Pero la Estética que el poeta propone, vale decir, el modelo de belleza que persigue, rompe continuamente con los cánones de la Estética, es decir, del sistema de la ciencia analítica de lo bello, (como toda ciencia clara, coherente, fría y ponderada) para desbordar en los dominios de la metafísica, de la magia y de la angustia dramática de la existencia. "La crítica —dice Baudelaire— colinda a cada instante con la metafísica". El poeta se siente así impulsado a buscar la esencia y la expresión de lo bello, en las formas y los aspectos más dramáticos y dolorosos de la vida del hombre. Lo bello será fundamentalmente drama : es decir, acción contrariada y difícil, tormento, en pleno camino de la aspiración hacia el ideal. Es innecesario hacer recalcar aquí cuán profundamente poética

es esta concepción. "Lo bello —dice Baudelaire— es siempre extraño". Y el poeta expone en algunas líneas de extraordinario poder de sugerencia, un original conjunto de ideas sobre lo bello que pone en evidencia la fuerte ascendencia romántica de Baudelaire: lo bello consiste esencialmente en una serie de factores que podríamos llamar "dramáticos" y que excluyen todo ensayo de definición de la belleza por cualidades meramente plásticas. El método de definición es caracterizado por una enumeración (es éste el mismo método seguido por Baudelaire en sus estudios críticos sobre la pintura, que reposan en general en una enumeración de las impresiones producidas por la tonalidad general del cuadro sobre una sensibilidad poética) de los caracteres que determinan la belleza: "He encontrado la definición de lo Bello, de mi Bello. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que deja margen a la conjetura". Para concretizar su pensamiento, Baudelaire pasa en seguida a aplicar sus "ideas" a un "objeto sensible": el objeto "más interesante en la sociedad: una cabeza de mujer". Si es seductora y bella, hará soñar al mismo tiempo con la voluptuosidad y la tristeza (pero de manera confusa); "comporta una idea de melancolía, de lasitud, y hasta de saciedad — o bien una idea contraria, es decir un ardor, un deseo de vivir, asociados a una amargura que refluye, cual si viniera de la privación o de la desesperación". También el misterio y la añoranza son caracteres de lo bello. Una cabeza de hombre contendrá también "algo ardiente y triste, —necesidades espirituales, ambiciones tenebrosamente reprimidas — la idea de un poder rugiente y sin empleo — algunas veces también, y es, —precisa Baudelaire— uno de los más interesantes caracteres de la belleza, el misterio: finalmente —acaba diciendo el poeta— "para tener el valor de confesar hasta qué punto me siento moderno en estética, la *desdicha*". Baudelaire concluye su definición de lo Bello, diciendo que, si bien la Alegría puede acompañar a la belleza, es, sin embargo, uno de sus adornos más vulgares. Y agrega: "No llego a concebir un tipo de belleza en el que no haya *Desdicha*".

Nos encontramos pues frente a un ideal de belleza que se define sobre todo por cualidades extra-visuales y extra-sensibles; o mejor dicho, en la cual las cualidades sensibles constituyen simplemente un punto de apoyo a partir del cual el hombre podrá intuir, detrás o más allá de la superficie densa del color y el modelado, el dominio de la espiritualidad, el drama incesante, el espíri-

tu en busca de absoluto. Esta definición *espiritual* de lo bello, aplicada como ejemplo por Baudelaire a un objeto sensible natural : una cabeza humana, nos permite pasar sin transición al dominio del arte, pues ilustra y apoya a la vez la aseveración del crítico, quien, haciendo un estudio sobre el arte de Delacroix, afirma que la más notable de las cualidades de este pintor, y la que hace de él el verdadero pintor del siglo XIX es "la melancolía singular y obstinada que se exhala de todas sus obras". Esta afirmación, que condensa cabalmente lo esencial de las ideas estéticas de Baudelaire, debe ser puesta en relación con la simpatía profunda, visible a través de toda su obra, que manifiesta por el romanticismo : "La expresión más reciente, más moderna de la belleza". Así Delacroix, pintor romántico, realizará en la plástica el ideal estético de Baudelaire. El arte de Delacroix en efecto, esa pintura apasionada, atormentada, violenta, suscita en el poeta un entusiasmo sin límites, y es probable incluso que haya influido en cierto modo en algunas de sus concepciones estéticas. Sea como fuere, Baudelaire, al juzgar a Delacroix se contempla en su obra como en un espejo, y a través de los cuadros de las épocas sucesivas del pintor, encuentra confirmadas, condensadas en el color prodigioso de esta pintura, sus ideas supernaturales de una belleza dramática y marcada con el sello de la espiritualidad. Así, en juicios sucesivos, Baudelaire, en sus reseñas críticas de Delacroix, va afirmando su concepción particular de lo bello, que consiste en la más o menos feliz disposición de volúmenes, de formas, de detalles del color o de la línea, sino en la fuerza dramática y poética ingerente al espíritu. Por eso el poeta insiste tanto en las cualidades extra-sensibles del gran pintor francés : "La pintura de Delacroix —por ejemplo— revela el supernaturalismo". "El dibujo de Delacroix es movimiento"; "Delacroix es poeta, es literario". Nadie como Delacroix, después de Shakespeare puede fundir así en misteriosa unidad el drama y el ensueño. La pintura de Delacroix es melodía y armonía; Delacroix proyecta a la distancia de manera mágica su pensamiento; Delacroix traduce lo invisible, lo impalpable, el sueño, los nervios, el alma; su pintura es poética, dramática; Delacroix posee un arte mágico que le ha permitido traducir las palabras en imágenes plásticas", etc. En una palabra, la pintura de Delacroix aparece a nuestro autor como una fusión de carácter superior, en la que convergen magia, poesía y drama. Será útil confrontar a este respecto las ideas de Baudelaire sobre

el retrato : también el retrato es una biografía dramatizada, un drama natural inherente a todo hombre : ahí radica su belleza, y la cualidad fundamental del retratista habrá de consistir, por consiguiente, en saber traducir en la tela, la fuerza y la pasión de este drama interior. Pues la pasión es también parte integrante de lo Bello, y "el elemento particular de cada belleza viene de las pasiones".

Dadas estas premisas, y siendo la belleza en general, función de la espiritualidad, toda obra de arte digna de tal nombre vendrá a colocarse forzosamente bajo el signo de la idealidad. En efecto, el artista al crear no puede crear sino ideal. Pero el ideal —dice Baudelaire— no es esa cosa vaga, ese sueño aburrido e impalpable que nada en el cielo raso de las academias; un ideal es el individuo reformado por el individuo, reconstruido y devuelto por el pincel o el cincel a la fulgurante verdad de su armonía nativa". El ideal estará entonces en cada individualidad concreta, será la posibilidad de actualización de la totalidad, de la esencia de un individuo : y ahí se sitúa precisamente la magia del arte : el arte traduce concretamente en color, en línea o en volumen el ideal que en cada individuo tiende a su realización. El artista se sitúa entonces en la línea que delimita los dominios de la naturaleza y el espíritu para realizar la síntesis original de su obra. La pintura, según Baudelaire, es justamente la síntesis entre la naturaleza y el espíritu, concepción ésta donde es imposible no distinguir la sorprendente analogía con la teoría de Hegel, según la cual la pintura es el único arte que puede expresar en el exterior la plena interioridad, es decir, el arte en el cual se logra el equilibrio ideal y ponderado entre la interioridad del espíritu humano y la lisa exterioridad de las cosas. Esto ilustra, dicho sea de paso, la indiferencia con que Baudelaire habla de la escultura (todo un capítulo del salón de 1846 es consagrado a explicar al lector "por qué la escultura es aburrida") : mientras que la pintura es "un arte de razonamiento profundo" para gozar, del cual se necesita "una iniciación particular", la escultura es un arte de primitivos, un arte que no ha llegado a desligarse de la naturaleza, e incluso, salida ya de la época salvaje, en su "más espléndido desarrollo" la escultura sigue siendo un arte complementario : "brutal y positiva como la naturaleza", es al mismo tiempo como ella "vaga e inasible". Es pues la pintura — "arte romántico" según Hegel — la que habrá de realizar la verdadera síntesis entre el espíritu huma-

no y el mundo exterior al espíritu. Pero para realizar esta síntesis es necesaria una facultad especial: la imaginación, "reina de las facultades". Si la imaginación falta, todo falta; si la imaginación existe, el resto cuenta poco, y las demás facultades se subordinarán a la imaginación que, dominadora, absoluta, crea y ordena, gobierna y dispone, interpreta e idealiza. La primera cualidad, pues, de un pintor, de un artista en general será de ser imaginativo. La naturaleza, en efecto, es un diccionario. Baudelaire citó a menudo esta frase de Delacroix y el primer cuarteto del soneto "Correspondencias" en "Las Flores del Mal" ofrece, como se sabe una estupenda ampliación poética de esta idea:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Baudelaire nos introduce así en un universo que es por esencia simbólico y significativo, pero solamente a condición de ser comprendido por el espíritu humano, que otorga a cada cosa su valor, a cada ser su jerarquía particular. Es a través de la imaginación como se realizará este proceso de interpretación simbólica. "Todo el universo visible —afirma Baudelaire— no es sino un almacén de imágenes y de símbolos, a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativos". Así, el artista, situado en el límite mismo de este universo de símbolos y de imágenes, deberá entregarse, asistido por la imaginación, a un trabajo incesante de interpretación y de recreación imaginativa de los seres y de las cosas naturales. El resultado de este proceso será justamente la obra de arte que reflejará, que contendrá, como una verdadera creación espiritual, el contenido del espíritu mismo del artista, envuelto en la atmósfera densa y transparente a la vez de la cualidad sensible: una cualidad sensible enteramente penetrada y hecha transparente por el espíritu. La síntesis entre la naturaleza y el hombre estará así lograda, y lo estará gracias a la facultad misteriosa de la imaginación.

Se trata pues aquí de una imaginación realmente creadora que, permitiendo a través de un hacimiento confuso de signos y de imágenes, dar la existencia a un universo nuevo y lleno de sentido, ofrece al hombre, en la breve síntesis de la mirada y el acto

que es una obra de arte, el testimonio más cabal de su dignidad. En cuanto al otro artista, el que llamándose a sí mismo realista, trata simplemente de imitar a la naturaleza, el artista del detalle meticuloso, de cuya obra todo sueño, todo misterio y todo sentido de lo "supernatural" están ausentes, Baudelaire se limita a acordarle un soberano desdén. Este hombre pintará al universo sin el hombre, un universo, por consiguiente, que no merece en absoluto ser pintado. El artista imaginativo, al contrario, dice: "Yo quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar su reflejo sobre los otros espíritus". Solamente en este caso el arte será una aventura a la medida del hombre y de su sed de absoluto.

Baudelaire nos introduce así en una Estética profundamente penetrada de espiritualidad, en la cual el artista ocupa el lugar de un sacerdote del misterio. De ella deriva toda una concepción y un método de la composición de la obra de arte. Pintando la naturaleza, el pintor pinta su estado de ánimo. El punto de partida será una idea generadora y central, suscitada por la inteligencia íntima del tema. En torno a este núcleo se irán disponiendo todos los demás elementos de la composición, que se subordinarán dócilmente a la rigurosa unidad jerárquica de la idea central: "Todo, —dice Baudelaire— habrá de servir a iluminar la idea generadora". "Como un sueño está colocado en una atmósfera que le es propia, así una concepción hecha composición, deberá moverse en un medio coloreado que le sea particular". Baudelaire investiga pues la génesis del cuadro a partir de la concepción —original en cada creación singular— y que es producto puro y simple de la imaginación. El cuadro es así "creado por un sueño" y tiene que permanecer fiel a este sueño. Sobre esta base, el poeta nos describe un proceso de composición de la obra de arte, en la cual ésta se va transformando poco a poco, mediante "creaciones" sucesivas, por la adición de "capas" que se agregan, una tras otra, a la idea primitiva. En síntesis, la obra de arte "es producida —concluye Baudelaire— como un mundo". Un cuadro es en realidad "una serie de cuadros superpuestos".

Nos hemos referido a la Gestalt-Teoría, hablando de las concepciones de Baudelaire sobre la pintura. Debemos explicarnos sobre la introducción de este término tomado de la psicología moderna, aplicado por nosotros a las ideas estéticas de Baudelaire. Sabemos que la Psicología de la Forma se basa en la consideración de estructuras que son algo diferente y algo más que la

simple suma de sus partes, y en las cuales los detalles que conforman un todo, no tienen valor sino por la unidad estructural y orgánica que les es anterior. La analogía entre las ideas estéticas del autor de "Les Fleurs du Mal" y esta concepción psicológica es sorprendente. Como Ehrenfels, en sus estudios de pionero sobre la Psicología, y a partir de él define, el proceso de composición pictórica. La melodía "es la unidad en el color o el color general" y su tendencia característica es la conclusión. La melodía tiende a la conclusión, debe ser concluída, "es un conjunto donde todos los efectos concurren a un efecto general". Y así la buena manera de saber si un cuadro es melodioso (es decir, si es positivamente una estructura) "es mirarlo de bastante lejos como para no comprender ni el tema ni las líneas". Si es melodioso —agrega Baudelaire— tiene ya un sentido y ha tomado ya su sitio en el repertorio de los recuerdos". Dentro de esta perspectiva, el arte será para nuestro poeta una "abstracción", y "un sacrificio del detalle al conjunto". Es pues una verdadera concepción sintética y estructural del arte y de la realidad la que cierra, con sólido broche, la concepción estética de Baudelaire. Hay que señalar además que es en esta visión sintética del arte, donde se realiza para Baudelaire la reconciliación entre la naturaleza (es decir la materia) y el artista (es decir el espíritu). Como el cuadro del gran artista no ofrece sino estructuras coloreadas donde el detalle y la línea se desvanecen subordinados a la idea central que ordena el conjunto, así la naturaleza no ofrece sino masas de colores, volúmenes, armonías de conjuntos, grandes síntesis, en suma, a partir de las cuales el análisis racional y técnico no llega a separar sino a posteriori el color de la línea. La síntesis, la estructura total, son pues lo prístino y lo original, y esto explica que el buen pintor, cuyo método es propiamente el método de la naturaleza, (recordemos aquí la expresión : "un cuadro es creado como un mundo"), produce una síntesis total en que la línea es inseparable del color, porque "al colorear, dibuja". El verdadero gran dibujante será el colorista que, de un solo pincelazo magistral, presenta, fundidos en una unidad que no se puede descomponer, el color y la línea; el colorista, pues, que trabaja como la naturaleza misma, parte de una intuición global, cuyo resultado será traducido por su obra en una unidad plástica que se impondrá con el carácter de lo bello previamente a todo conato de análisis : la diversidad multiforme de la naturaleza será devuelta así, en la melodía mis-

teriosa de un cuadro, a su unidad primera. El artista que utiliza el método contrario, en cambio, (Baudelaire designa expresamente a Ingres), partirá de un análisis a priori y tratará de lograr una síntesis artificial, trazando primero líneas de pureza impecable, y adaptando los colores en un segundo tiempo a las superficies delimitadas por esas líneas. En este caso las líneas carecerán de movimiento, y los colores carecerán de vida. El arte supone, como la realidad, en su base misma, un sentido primigenio de la estructura, una síntesis original, que dominan tanto en la naturaleza como en el espíritu.

Es basándonos en esta concepción profunda de la síntesis en el arte y en la vida, como podremos seguir ahora, para terminar, las líneas generales del método crítico de Baudelaire. Al proceso o al método sintético de creación de la realidad y del arte deberá corresponder un criterio estético que permita juzgar la obra de creación. Aunque Baudelaire se negó siempre de manera pertinaz a encerrarse, en su labor de crítico, en los límites estrechos de un criterio cualquiera, fabricado de antemano, resulta evidente que este criterio existe, y está presente en toda su obra de crítico, y es para el sentimiento: el medio de comprensión sintético por excelencia. "Es solamente por el sentimiento como debéis comprender el arte", afirma categóricamente Baudelaire. En efecto, desde su primera reseña crítica sobre el salón de 1845, el poeta se deja guiar por la impresión subjetiva para juzgar del valor de los cuadros presentados. "Desde un comienzo, dice la Dra. Lucie Horner en su estudio sobre "Baudelaire, crítico de Delacroix", es claro que el juicio estético de Baudelaire no es obstaculizado por principios de ninguna escuela, sino que se despliega, por el contrario, independientemente de todo criterio tradicional". Baudelaire basará pues la crítica en la impresión subjetiva, en la mayor o menor intensidad de las evocaciones poéticas que suscitan en él los cuadros de los pintores que comenta, lo que le permitirá dejar de lado la descripción técnica de la obra con su secuela inevitable de vocablos especializados, para consagrarse a un análisis libre, las más de las veces de carácter poético, interrumpido a menudo por digresiones sobre problemas de estética general, de filosofía o de moral. El poeta confronta así su ideal estético, con el ideal realizado por el cuadro que se halla ante él, y de esta fusión brota el juicio, en general corto, somero, conciso y que se apoya ante todo en la impresión subjetiva, a la que sirve de horizonte el edi-

ficio completo de las ideas estéticas y filosóficas del crítico. Aunque presente ya en sus primeras obras, este método de crítica por la impresión subjetiva no fué expuesto y racionalmente defendido por Baudelaire, sino en la reseña crítica sobre la Exposición Universal de 1855, cuyo primer capítulo se llama justamente "Método de Crítica". Baudelaire comienza por contraponer el sistema a la espontaneidad natural de la vida y del espíritu. Vale la pena citar el texto completo: "He tratado más de una vez, como todos mis amigos, de encerrarme en un sistema, para predicar desde ahí a mi antojo. Pero un sistema es siempre una especie de condena que nos impulsa a una abjuración perpétua: siempre hay que inventar otro, y esta fatiga es un cruel castigo. Y siempre mi sistema era bello, vasto, espacioso, cómodo, limpio y liso, sobre todo; por lo menos a mí me parecía tal. Y siempre un producto espontáneo, inesperado, de la vitalidad universal, venía a dar un desmentido a mi ciencia infantil y envejecida, hija deplorable de la utopía. Por más que moviera o extendiera al criterio, éste estaba siempre atrasado por relación al hombre universal, y corría sin cesar tras la belleza multiforme y versicolora que se mueve en las espirales infinitas de la vida. Condenado sin cesar a la humillación de una nueva conversión, tomé entonces una gran decisión. Para escapar al horror de estas apostasías filosóficas, me he resignado orgullosamente a la modestia: me he contentado con sentir; he vuelto a buscar un asilo en la impecable ingenuidad". Obvio es decir que, partiendo de semejante declaración de principios, el método de Baudelaire evitará, como la misma peste, todo academismo y toda insistencia sobre el detalle técnico: la erudición pareciéndole ser en muchos casos "pueril y poco demostrativa por naturaleza", Baudelaire crítico preferirá hablar "en nombre del sentimiento, de la moral y del placer".

Así se expresa textualmente el poeta. En realidad, al aplicar en toda circunstancia el método crítico de la impresión subjetiva, Baudelaire exige que el buen cuadro llene ciertas condiciones en concordancia con su aguda sensibilidad poética. El juicio será favorable o desfavorable según que el cuadro realice o no esas condiciones. La primera de ellas es naturalmente la imaginación, a la que ya nos hemos referido. "La imaginación es la reina de la verdad y se aparenta positivamente con lo infinito". Y el buen pintor, para Baudelaire, es un pintor de lo infinito. Juzgando a Ingres, nuestro crítico afirma que la impresión que se desprende

de sus cuadros es "negativa": "le falta la imaginación". Es útil hacer recalcar, sin embargo, que aunque el juicio que merecía Ingres a Baudelaire era más bien desfavorable, el poeta se expresa siempre sobre él en los términos del mayor respeto: Baudelaire reconoce en Ingres la maravillosa calidad de su dibujo impecable, y comprende su ideal obstinado de una belleza pura e inmóvil. Esto demuestra como el crítico de la "impresión subjetiva" sabía ser objetivo frente a los grandes talentos. Solamente, el ideal pictórico de Ingres se encontraba en el polo opuesto del de Baudelaire.

Es Delacroix, por el contrario, quien, como ya hemos dicho, realiza plenamente este ideal: Delacroix, el pintor de la imaginación. Veamos algunas muestras concretas de juicios de Baudelaire sobre Delacroix, en las cuales aparece, en toda su luz característica, la manera especial de la crítica de Baudelaire, que consiste en aislar la impresión general producida por el espíritu íntimo del cuadro, mediante una enumeración de cualidades a menudo extra visuales:

LA MAGDALENA EN EL DESIERTO: "Es una cabeza de mujer echada hacia atrás, en un cuadro muy estrecho. A la derecha, en lo alto, un fragmento de cielo, o de roca algo azul; —los ojos de la Magdalena están cerrados, la cabeza es muelle y lánguida, los cabellos están esparcidos. Nadie, a menos de verla, puede imaginarse lo que el artista ha puesto de poesía íntima, misteriosa y romántica, en esta simple cabeza".

ULTIMAS PALABRAS DE MARCO AURELIO: "Marco Aurelio lega a su hijo a los estoicos. Está semi desnudo, agonizante, y presenta al joven Cómodo, joven, rosado, blando y voluptuoso, y que tiene cara de aburrirse, a sus severos amigos agrupados en torno de él en actitudes desoladas. Cuadro espléndido, magnífico, sublime, incomprendido".

SAN SEBASTIAN: "Es una maravilla, no solamente como pintura, es también una delicia de tristeza".

Hemos entresacado estos tres ejemplos de juicios cortos para mostrar como Baudelaire sintetiza el espíritu general de un cuadro, en una enumeración que es al mismo tiempo una descripción objetiva y una interpretación subjetiva. Estos dos factores resu-

men perfectamente, a nuestro juicio, lo principal de la técnica crítica de Baudelaire.

Por último, la segunda condición que debe llenar un buen cuadro consiste en la ingenuidad, por la cual Baudelaire está obsesionado desde sus primeros ensayos críticos del salón de 1895. Esta "impecable ingenuidad" es la calidad del pintor que ha sabido desprenderse de las preocupaciones pedantes de escuela y de taller. Por eso el espíritu del gran artista se aproxima al espíritu de la infancia: el genio "no es sino la infancia reencontrada a voluntad". Para el niño todo es novedad; para el artista también; el niño está siempre ebrio: el artista también. Será pues esta capacidad, que el artista comparte con el niño y que el crítico comparte con el artista, de zambullir en la impresión fresca y pura, de mirar a los seres y las cosas con mirada siempre nueva, no deformada por cánones ni reglas de ninguna escuela, de ninguna secta, la que servirá como último criterio y como piedra de toque para el juicio estético. Y Baudelaire crítico reencuentra una vez más a Baudelaire poeta afirmando profundamente que "el juguete es la primera introducción a la Estética", y a través de las series de cuadros, ingenuos o tristes, — atormentados o claros, el poeta nos conduce por la mano hacia el paraíso de poesía olvidado en un rincón del cerebro de los hombres, a la región en que todo no es "sino orden y belleza, lujo calma y voluptuosidad".

Las concepciones estéticas de Baudelaire nos han conducido a su método crítico, y su método crítico nos ha llevado de nuevo a situarnos en la perspectiva de su universo poético. Es que en Baudelaire todo parte de la poesía y todo retorna a la poesía como a su lugar natural. No creemos pues pecar por exagerados si decimos que la obra crítica de Baudelaire es uno de los más hermosos poemas de la literatura universal. Y en primer lugar, debemos ponernos de acuerdo sobre los términos. La gran conclusión que se puede sacar de los escritos críticos del poeta es, ante todo, que la crítica no sirve para nada. Queremos decir, la crítica en sí, aquella que hace profesión de ser crítica y solamente crítica, es decir que se pretende imparcial y fría, serena, desligada de la pasión y de la simpatía. Análisis que, no satisfaciendo al sentimiento, no satisface nada en absoluto. Intuitivo como pocos lo han sido, para Baudelaire el arte fué cuestión de vida o muerte, pasión quemante que le retorció los nervios, y así su actitud ante la pintura no fué nunca la del ponderado abstractor de quinta

esencia, sino la del admirador deslumbrado, o la del hombre lleno de cólera o de desdén. Frente a un pintor, Baudelaire ve en él a un amigo o a un enemigo, o a ninguno de los dos, es decir a un imbécil. La crítica con todo su fárrago de tecnicismos es dejada de lado como un pasatiempo de pedantes, y Baudelaire se limita a sentir, perfectamente circundado de soledad. Por eso todo su esfuerzo de comprensión, toda su simpatía y su sensibilidad, se concentran alrededor de esa aura de drama, de ese misterio doloroso e ingenuo que circunda como un ambiente vagamente luminoso la obra de todo gran artista. Sentirlo y trasponerlo en un lenguaje mágico, todo traspasado de simpatía y de pasión, he ahí el secreto de la crítica de Baudelaire, Arte : poesía... : misterio. La otra crítica, la periodística, la prosaica, es relegada desdeñosamente a su vago dominio, entre la superficialidad de la curiosidad del "amateur" y la vanidad burguesa de las notas sociales, y sus juicios, juicios para el uso de una sociedad de comerciantes con veleidades de ilustración, no tienen nada que hacer, ningún papel que desempeñar, cuando el poeta, señero frente a una creación señera, devuelve la obra de arte a su tierra de origen : la poesía, e inicia, fuera de toda circunstancia temporal, el diálogo secreto de dos subjetividades, en que el alma se pone a hablar a solas con el alma, su lenguaje de símbolos, de silencio y de noche.

La obra, pues, que comentamos, es una lección : una lección de espiritualidad dada a una época ya dominada por la fotografía y el periodismo y el realismo servil del progresismo, por un pensador que se estremecía al constatar —hace cien años— que "el progreso es la dominación progresiva de la materia".

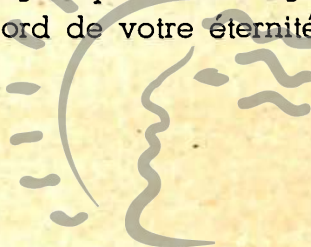
Partiendo de la constatación casi experimental de que la pintura es una interpretación simbólica de la realidad, lograda en un proceso en que el espíritu, intuyéndose a sí mismo, inunda la materia de su propia luz, Baudelaire restablece la jerarquía natural de los seres y las cosas, la jerarquía también de los valores del espíritu, en un mundo cada vez más alejado de la verdadera realidad, por la ausencia creciente de imaginación. "En este culto abobado de la naturaleza, no depurada, no explicada por la imaginación, veo un signo evidente de rebajamiento general", decía el poeta en un estudio sobre el paisaje.

Con el amor de la pintura en los nervios, según su propia expresión, Baudelaire realiza un esfuerzo agónico para devolver a la pintura su lugar privilegiado de portavoz de la imaginación, de

conciliadora, de acto sintético entre el hombre y la naturaleza, y, al hacerlo, reinstala al espíritu en su dignidad primera de creador y dispensador de belleza.

Baudelaire intuye así el arte como un proceso eterno en que el artista recrea el universo en su obra, la cual es recreada a su vez por cada subjetividad particular que, frente al misterio insondable de la creación artística, recomienza siempre en la soledad perfecta, en la confrontación desnuda del espíritu con el espíritu, el diálogo silencioso de la belleza cuyos ecos se retransmiten de generación en generación y no podrá tener fin sino con la extinción del hombre y de la sed de infinito que lo mueve :

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et va mourir au bord de votre éternité!



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Baudelaire, traductor

POR MANUEL MORENO JIMENO

"El poeta es el que dice las cosas esenciales"

Esta frase de Browning, de Elizabeth, sentencia la obra del poeta y la función de la poesía. Eterno rebelde, portafuego, visionario, el poeta desgarrar los velos siniestros, fuerza los cercos de acero, viola la noche. Todo el dolor del mundo, y también los goces supremos, se exhiben entonces allí, se hacen visibles, adquieren presencia de resplandor en su obra. Así procura, en un acto de liberación perenne, la edificación del fabuloso destino del hombre.

En la forja de este supremo destino humano ha trabajado CHARLES BAUDELAIRE, con una lucidez y una profundidad tan decisivas que toda luz esencial que se abre en el arte y en la poesía del presente, parte de su hontanar prodigioso.

La tormentosa fuerza de pasión, de desgarrar interior, de ardimiento visionario, de misterio, tan vivos y propios en BAUDELAIRE se unifican en la obra que crea a un incesante ardor hacia el ideal, a una severa voluntad de perfección, al "deseo de una sustancia más sólida y de una forma más sabia y más pura". Ya nada queda librado al azar, al acto fortuito. La inspiración, desde ahora, desde BAUDELAIRE, es, decididamente, la hermana del trabajo cotidiano. Esta gloria terminante del poeta se mantiene con esencias aurorales. Es un permanente llamamiento a la verdad de la poesía, un reto incesante a la falsificación, a la impostura. Ya no será difícil descubrir el estigma repulsivo de miseria de los que se envilecen hasta las heces al pretender servirse de la poesía.

El acto de liberación poética que realiza BAUDELAIRE con los ojos hacia el interior, develando las esencias sublimes, resiste fieramente contra los apetitos desencadenados de una sociedad ma-

terialista, contra la falsedad del progreso y la ignominia del hombre. Necesita hacer su alma monstruosa como lo exigió Rimbaud. Descender al fondo de lo desconocido, a las simas del ser para hallar lo nuevo. Abiertos los ojos de su alma puede ver en el corazón de la realidad. Está a salvo entonces de las agresiones de la iniquidad, exento de las tentaciones ilusivas.

Tal camino abierto hacia las fuentes del ser y que permite al poeta cambiar profundamente al mundo, es la obra más trascendente de la época moderna. No está solo Baudelaire, en su hazaña de arrojado trabajador por las tenebrosas canteras del alma; se da de la mano, en venturoso encuentro, con EDGAR ALLAN POE, vidente, solitario, igualmente herido por el mismo rayo divino y diabólico. El mágico contacto y la identificación que adviene sucesiva, determinan la hondura y vastedad de la acción poética cumplida por ambos.

Se sabe cómo Baudelaire al conocer algunos textos escritos por Allan Poe, experimentó una conmoción extraña, una posesión violenta y absoluta. Afinidad de temperamentos, analogía de experiencias. Baudelaire leía a Poe mejor que en sí mismo, describía casi con transparencia su propia vocación. Allí se revelaban, revelándose, todos los temas profundos de su naturaleza, todos los signos de su destino. Encontraba, además, que sus ideas eran llevadas hasta su determinación feliz, y ordenadas, sistematizadas. Desde ese instante no hay sino una tarea para Baudelaire: la de traducir integralmente su obra. Y durante los diez mejores años de su vida consagra a esta traducción un ardor casi místico. Pues admira en Poe lo que él mismo aspira. Se exalta pronto con aquel ensayo de Poe que tiene por título *The Poetic Principle*; encuentra que allí se cristalizan y ordenan sus ideas esparcidas.

La tarea de traducir es exorbitante, excesiva; Baudelaire se compromete férvida, totalmente en ella porque le permite una identificación continua y un recíproco rescate de almas. Entra en comunicación directa con el estilo lingüístico de los textos originales de Poe, se posesiona de la vibración síquica que encienda la palabra del poeta fraterno. No son legítimas tal vez las correspondencias significativas, se traicionan a cada paso; mas el estilo, la alta tensión del alma, se comunica pleno. Por eso se ha dicho que las traducciones que trabajó Baudelaire con los textos de Poe superan al original.

Asentimos con Ortega y Gasset cuando a propósito de la *Miseria y Esplendor de la Traducción* nos garantiza que la traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto; ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. La traducción, por consiguiente, no es la obra sino un camino hacia la obra. Si esta es una obra poética, la traducción no lo es, sino más bien un aparato, un artificio técnico que nos acerca a aquélla sin pretender jamás repetirla o sustituirla.

En 1847, dos años antes de la perversa muerte de Poe en Baltimore, publica Baudelaire en la "Liberté de Penser" su primera traducción del texto *Magnetic Revelation*, perteneciente al poeta excepcional que acaba de descubrir, y en el que con asombro y progresivamente se reconoce a sí mismo. Desde entonces Poe es su obsesión y traducirlo su propio rescate, al tiempo mismo que la heroica recuperación para la vanguardia poética universal, de esa alma condenada. Escribió en su *DIARIOS INTIMOS* la promesa de que en adelante rogaría todas las mañanas a Dios, a su padre y a Edgar Allan Poe.

En la nota que acompaña a su traducción de *Magnetic Revelation*, declara que Poe ha producido más bien asombro, que emoción y entusiasmo. "Lo mismo suele acontecer generalmente —agrega— con todos los novelistas que no caminan más que apoyados en un método creado por ellos mismos, método que es la consecuencia misma de su temperamento. No creo que sea posible encontrar un novelista vigoroso que no haya efectuado la creación de su método o más bien cuya sensibilidad primitiva no haya sido reflejada y transformada en un arte cierto. Por eso los novelistas vigorosos son más o menos filósofos. "Cita entonces a Diderot, a Hoffmann, a Goethe, a Laclos, pero sobre todo a Balzac. En Balzac distingue el gran espíritu devorado por un legítimo orgullo enciclopédico que brega por fundir en un sistema unitario y definitivo, diferentes ideas tomadas de sus contemporáneos. "La idea de la unidad obsesionó también a Edgar Allan Poe —advierderot, a Hoffmann, a Goethe, a Laclos, pero sobre todo a Balzac. en ese sueño acariciado. Verdad es que los espíritus especialmente literarios hacen, cuando se lo proponen, singulares incursiones a través de la filosofía. Abren brechas repentinas y efectúan bruscas escapadas por unos caminos que son muy suyos".

Las peripecias del traductor, las pruebas a hierro candente de su fe al espíritu del texto, las revela en aquella nota. ¿Qué decide hacer con el texto rebelde a las normas vigentes de la lengua, a los usos establecidos, a las subversiones contra la gramática? ¿Cómo se abre paso ante los impedimentos que ofrecen las individualidades expresivas de la ardiente razón de Poe? ¿Arrancará al lector francés de sus hábitos lingüísticos para obligarlo a moverse dentro de los del autor? Por la comparanza de textos que hemos ensayado, convalidamos su afán encarnizado por llevar al lector el lenguaje del autor. He aquí su confesión: "El trozo de Edgar Poe que va a leerse, es un razonamiento excesivamente vago a veces, otras obscuro y de vez en cuando singularmente atrevido. Hay que decidirse y digerir la cosa tal como es. Y hay que aplicarse sobre todo a seguir el texto original. Ciertas cosas aparecerían distintamente oscuras si yo hubiese intentado amplificar mi autor en vez de mantenerme servilmente ceñido al texto. He preferido hacer un francés dificultoso y a veces barroco y dar en toda su verdad la técnica filosófica de Edgar Poe".

Con avidez insaciable buscó Baudelaire todos los escritos de aquel a quien consideraba su alma gemela. Se impuso el deber de hacer suya la obra de Poe en una traducción legítima y entregarla como propia a los demás. Traduce los cuentos, los ensayos, algunos poemas. Escribe la conmovedora biografía del poeta con el análisis de sus obras "Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres", que publica en la Revue de Paris. La inserta después como estudio preliminar a su traducción de los cuentos que se editan en dos volúmenes "Histoires extraordinaires" y "Nouvelles histoires extraordinaires", entre 1856 y 1857. Más tarde, en 1858, publica una traducción suya de "Arthur Gordon Pym's Adventures". Dentro de este mismo género de obras aparece finalmente, en 1865, su traducción "Histoires grotesques et serieuses".

De los ensayos y estudios que traduce publica primero, como libro independiente "Philosophie de l'ameublement idéal d'une chambre américaine" en 1854. Diez años después el editor Michel Levy Freres lanzará en un volumen su versión de "Eureka". Mientras tanto, otros ensayos de Poe, breves pero fundamentales, han sido traducidos por Baudelaire y publicados en diversas revistas parisinas.

De los poemas, se conoce por haberla dado a luz en el periódico "L'Artiste", su versión de *The Raven*. Otros poemas traduci-

dos por él son los que aparecen involucrados en un ensayo o en un cuento de Poe. Stéphane Mallarmé en las *Scolies* a sus afamadas traducciones de los poemas de Poe, nos refiere el veto de Baudelaire a todo intento de traducción de los textos poéticos. Para él las poesías "eran algo profundo y centelleante como el sueño, misterioso y perfecto como el cristal...". Una traducción de poesías tan deliberadas, tan concentradas, puede ser un sueño acariciador, pero nada más que un sueño". No obstante, como vemos, violó él mismo este interdicto. Sus traducciones de poesías aunque escasas, son en verdad magistrales y sólo tienen par con las que hará después con talento deslumbrante Stéphane Mallarmé.

Baudelaire se muestra avezado en el tratamiento de la materia poética que se expresa en lengua inglesa, en la traducción de sus gracias formales. La transustanciación no es imposible en consecuencia. Con la plenitud de la verdad podrá entonces comunicarnos el seguro saber de su experiencia, la luz de sus comprobaciones. "Para quien sabe sentir la poesía inglesa —testifica— hay el acento extraterrestre, la calma en la melancolía, la solemnidad deliciosa, la experiencia precoz, podríamos decir la experiencia innata que caracteriza a los grandes poetas".

De los ensayos de Poe existe uno fundamental, decisivo en el destino de la poesía y en la obra de Baudelaire. Me refiero a *The Poetic Principle*. Este estudio no se inserta en las obras de Poe traducidas por Baudelaire. Empero, la sustancia del texto y frases ligeramente cambiadas figuran en el exordio de su traducción de las *Historias Extraordinarias*. No se piense que quiera darse a entender la existencia de alguna apropiación dolosa, inadmisibles en el portentoso espíritu de Baudelaire. Paul Valéry en su "*Variété II*", ha iluminado el asunto con razón suficiente. Baudelaire fue tocado en la raíz de su ser y exaltado y poseído en tal forma por aquel *Principio Poético* de Poe, que lo consideró en absoluto como su propio bien. En ese texto esencial descubre que se cristalizan y ordenan sus ideas esparcidas. Todo le parece hecho exactamente para él.

La verdad profunda es que tanto Baudelaire como Poe acuerdan a la iluminación prodigiosa de la poesía una fuerza de integración total. Ella magnifica lo que toca, transformándolo. Mira siempre al corazón de la realidad, abre los ojos del alma. En tanto que belleza posee el dominio espiritual entero, a saber, lo ver-

dadero, lo moral, y lo rige todo para influir en los hombres y cambiar profundamente el orbe.

Este es el sentido que le dan a la belleza, absoluta, total, superior, poderosa, subversiva, y que el poeta fuerza del fondo de lo real, poniendo en juego todas las posibilidades de luz de su conciencia enardecida.

Ese punto de contacto doloroso de la realidad del mundo y la conciencia del hombre, es el principio de la poesía. He ahí la esencia del acto poético que no podrá enajenar por ninguna otra cosa su independencia, la autonomía de su función propia.

Para este efecto, todos los recursos de comunicación son valederos. "El sentimiento poético puede naturalmente desenvolverse bajo diversas formas, en la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Danza, y muy especialmente en la Música". Sólo se requiere, por el cálculo conciente de la imaginación y fuera de toda pasión, dar con la creación rítmica de la belleza, hallar la virtud soberbia de la forma".

En conclusión, Baudelaire nada tenía que traducir del *Poetio Principle* de Poe. Estaba dada la identificación más sorprendente en la visión, en el descubrimiento y en acto de redención de la poesía.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Baudelaire en el Perú

POR ESTUARDO NÚÑEZ

El Instituto de Literatura de la Facultad de Letras ha auspiciado cálidamente la iniciativa de ofrecer este Homenaje a la memoria de una de las más deslumbrantes figuras de la poesía francesa moderna, no sólo por el contenido humanístico que entraña toda celebración de esta índole, sino por que la obra de Carlos Baudelaire ha tenido especial resonancia en el proceso de la literatura peruana.

Celebraciones de este jaez tienen la virtud de actualizar los aspectos latentes o polémicos de una obra o de una figura y de establecer la coordenadas de su proyección en el futuro y sobre todo, de propiciar, fuera de su ámbito estrictamente nacional o europeo, las investigaciones de tipo comparatista, que no se sustentan solamente en la exégesis de tipo ponderativo o monumental, sino en la rigurosa confrontación de datos en orden a la asimilación de sus aportes, el traslado de una lengua a otra de sus expresiones, su acción adoctrinante, su influjo ostensible u oculto, su difusión espacial y su perduración temporal.

1857 fue sin duda año crucial en que periclitaba una concepción del arte literario, desprestigiada por la degeneración del romanticismo, advertible en el desborde sentimental, en la exageración de la poesía confidencial, en una lírica descriptiva y adocenada, en las formas de la elocuencia bastarda, en la ausencia del rigor de forma y de selección estética. Pero en ese año nacía, con *Las Flores del Mal* de Baudelaire, un nuevo sentido de la poesía, la reivindicación de la palabra, una técnica depurada en la elaboración de las imágenes y un rigor estético de composición que habría de tener proyección futura incalculable. Un contenido de nueva creación y de angustiosa originalidad, emergía de sus estrofas penetradas de tragedia íntima y de nuevos mirajes de la

naturaleza. Sus poemas, entre ellos "Correspondencias", contenían un mensaje de estética novadora, que habrían de asimilar por igual "parnasianos" y "simbolistas". El soneto "Correspondencias", porta en potencia toda la teoría sinestésica que aunque inconcientemente practicada por los grandes exponentes de la poesía universal desde el Renacimiento —como Góngora y Camoens— y luego por algunos del romanticismo como el propio Hugo y también Heine, resulta concientemente desarrollada por parnasianos y simbolistas de la segunda mitad del XIX. El famoso soneto de *Las Vocales* de Rimbaud y las formulaciones estéticas y técnicas de Mallarmé — el inconmensurable y siempre admirable promotor de toda la nueva poesía hasta nuestro tiempo — tomaron su origen en la teoría de la imagen poética esbozada por Baudelaire. Un nuevo mundo de realizaciones tenía a su disposición el poeta, nuevo traumaturgo, para combinar en sus imágenes sensaciones desajustadas de su normal producción en la naturaleza. La audición coloreada o la visualidad audible o multitud de otras combinaciones de sensaciones provenientes de todos los sentidos se reunían como diría el propio Baudelaire en "una metamorfosis mística de todos mis sentidos fundidos en una solo".

Una nueva concepción de la palabra se inaugura. Si para el lenguaje común, la palabra sigue siendo expresión de la cosa o de la idea, ese valor —significación— se transforma o se adiciona en el poeta, de un valor sugerencial, gracias al juego de combinaciones que el arte hace posible con sonidos y sensaciones inesperadas que brotan de las palabras. Todo ello pudo ser vislumbrado por los grandes exponentes de la poesía anterior, pero sólo empieza a adquirir una sugestiva formulación y un culto intensivo a partir de Baudelaire. Por ello podría afirmarse que hemos llegado a la apertura de una nueva compuerta en el mundo de la poesía, por donde va a desembocar una nueva corriente de realizaciones artísticas que significarán a la larga la transformación del arte de la poesía. Su obra es un esfuerzo genial para desembarazar la poesía de todo ornamento vano y para alcanzar el ideal de la poesía pura al cabo de los años.

Baudelaire no tuvo eco inmediato en América; ese eco fue tardío pero fue sustantivo. Buscando sus huellas en el Perú, hemos hallado sus primeras resonancias a partir de 1890. Los románticos que viajaron a Europa por la época de la publicación de *Las flores del Mal* o después, no llegaron a captarlo. Ni Palma, ni Althaus,

ni Salaverry, ni Llona, ni Márquez acogen nada de él y se explica el fenómeno por el deslumbramiento que opera sobre ellos, la exaltación de los valores consagrados del Romanticismo europeo: Hugo, Byron, Heine o Leopardi, para no mencionar sino a los representativos poetas que ejercieron influjo dominante.

A pesar de cuanto se ha dicho acerca del posible influjo de Baudelaire sobre la poesía de Nicanor de la Rocca de Vergalo, —singular exponente de un romanticismo anárquico, un tanto al margen del movimiento generacional peruano—, no he encontrado rastro alguno positivo de tal influjo. Rocca de Vergalo luchó por una reforma poética todavía bajo la tónica de un concepto preceptivo, esto es, que su impulso perseguía sustituir una preceptiva con otra. Su aliento revolucionario era esencialmente formalista y para nada incidió en la reforma de la idea poética, de la concepción de la imagen y de la metáfora o del sentido profundo de la poesía. Era la suya una reforma si se quiere retórica y por lo tanto referida únicamente a la poética. La estructura y la esencia de la poesía estaban completamente al margen de su pensamiento. Por más que su obra se produjo después de la publicación de *Las Flores del Mal*, o sea en el decenio del 60 al 80, sus predilecciones siguieron siendo los grandes penates del romanticismo como Víctor Hugo, o algunos representantes del parnasianismo más conservador como Teodoro de Banville, J. Soulayr y Armand Silvestre. En nada entraron en sus concepciones las tendencias que inauguraba Baudelaire que pueden resumirse en el criterio de la "depuración" del sentido poético, en el misterio de los conflictos íntimos o en la angustia de la búsqueda de combinaciones de fenómenos psicológicos que desembocan en una expresión poética cargada de significaciones múltiples y llena de infinitas sugerencias. Rocca de Vergalo con su poesía sentimental, ingenua, simple y muchas veces de dudoso gusto y de gastados efectos, estuvo siempre a una distancia sideral de aquellos aportes del estro "baudelairiano".

La primera huella de Baudelaire en el Perú la hemos hallado en la versión del poema "La musa enferma", publicada en Arequipa en 1892 y que tradujo Edilberto Zegarra Ballón (1). De 1893 o 90 es un *Grafito* de Manuel González Prada, escrito durante

(1) E. Zegarra Ballón, traducción de "La Musa enferma", publicada en *El Cosmos*, N^o 1, Arequipa, Perú, junio de 1892.

su residencia en París (2) y en que está reflejada la admiración por su obra y la impresión de una lectura detenida de *Las Flores del Mal* :

(Baudelaire)

En la extraña poesía
de su cerebro macabro
¡Qué florescencia de ritmos!
¡Qué precisión de vocablos!

Se revuelca en la carroña
Y se sumerge en el fango;
Mas resurge oliendo a mirra,
Con una perla en la mano.

Pero una huella más delicada, de su fervor por Baudelaire se encuentra en su poema "En país extraño", incorporado a su libro *Exóticas* (Lima, 1911), aunque escrito seguramente años atrás; en dicho poema se insertan como epígrafe estos versos de Baudelaire :

O métamorphose mystique
de tous mes sens fondus en un!

que Prada traduce y desarrolla en su propio poema :

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Yo camino bajo un cielo,
No esplendor ni oscuridad;
En un país muy remoto,
No vivido ni real.

Donde se oye con los ojos
Donde se ve con palpar
y se funden los sentidos
en misteriosa unidad.

.....
Saboreo luz, y gozo
La esquisita voluptad

(2) M. González Prada, *Grafitos*, Tip. L. Bellenand et fils, París, 1937.

de las músicas azules
y del olor musical

.....
¿Soy la parte o soy el todo?
No consigo deslindar
Si yo respiro en las cosas
O en mí las cosas están. (3).

Estas estrofas se impregnan profundamente de la concepción "baudelairiana" de la poesía y no sólo se inspiran y en parte traducen el poema del epígrafe, sino que denotan la asimilación del soneto "Correspondencias".

En los dos primeros decenios del presente siglo es síntoma del culto por Baudelaire la constante y frecuente publicación de traducciones de sus poemas en revistas y periódicos de gran difusión pública. *Prisma, Actualidades, Contemporáneos, Balnearios, Colónida, Cultura, El Perú, Variedades, etc.*, (4) recogen comentarios e informaciones sobre el poeta a la vez que versiones de sus estrofas. El ambiente espiritual era en esos años años propicio a Baudelaire. No comparto sin embargo del juicio de Riva Agüero que cree advertir un influjo decisivo del poeta francés sobre Enrique Bustamante y Ballivián, más próximo sin duda a Theophile Gautier u otros parnasianos proclives a las notas de cortesanía, ni tampoco participo del parecer de Luis Monguió cuando señala "baudelairismo" en la poesía de Alberto Ureta, principalmente en su libro *Rumor de Almas* (1911). En Ureta la predilección parece estar más bien en Samain, si cupiera hablar en su obra de alguna influencia francesa aparte de su lastre oriental de Khayam y de ciertos motivos bíblicos. Algún eco "baudelairiano" parece emerger de la lírica breve de Ventura García Calderón, José Lora y Lora y Enrique A. Carrillo, desde antes de 1910.

Si hablamos de traductores tenemos que referirnos en este lapso a Domingo del Prado que publica en 1900 la versión del prólogo

(3) M. González Prada, *Exóticas*, Lima, Tip. El Lucero, 1911.

(4) Véase *Prisma* de Lima, Nº 20 y 24 Enero de 1907, *Balnearios* de Barranco (Lima) Nº 221, 29 de agosto 1915, *Colónida*, Nos. 3 y 4, Lima, 1916, *El Perú*, Nº 227, 18 de marzo de 1917; *Variedades*, Nº 760, 23 de Setiembre de 1922.

de *Las flores del Mal* (5) y a Juan Tassara, inquieta vocación literaria desaparecida en agraz, y autor de profusas versiones de Baudelaire aparecidas por varios años en el importante y revelador semanario *Balnearios* (6). A Tassara debemos lo que podría ser una pequeña antología de versiones de Baudelaire, hechas con devoción y con talento interpretativo. Tengo recopilados de Tassara los poemas "Elevación", "Moesta et errabunda", "Tristeza de la luna", "El Albatros".

Pero la más cabal asimilación de Baudelaire se operó sin duda en la obra de José María Eguren, el más original de nuestros poetas anteriores a Vallejo. No cabe hablar aquí propiamente de una influencia directa, sino de una asimilación conciente que extrae el más puro e íntimo mensaje estético. Eguren lo amaba en verdad y lo había leído asidua y fervorosamente. De él había extraído el secreto de las palabras evocadoras, el sistema de la transposición de las sensaciones, la fulminación de lo prosaico, la instauración de un orden poético distinto del orden real. Esto significaba asimilar a Baudelaire en sus esencias. Pero hay algo más que Eguren heredó del francés. El crítico Ferdinand Brunetiere ha precisado una fuerte afinidad artística entre Baudelaire y Richard Wagner, el gran músico y escritor romántico alemán. Tanto el autor de *Las flores del Mal*, como el de *El anillo de los Nibelungos* pertenecieron a una época similar: las postrimerías del romanticismo. Baudelaire refuerza su concepción del símbolo artístico en Wagner. Pues bien, a través de Baudelaire se incubaba en el peruano Eguren esa curiosidad por lo que actualiza Wagner de la mitología nórdica. El misterio y el enigma unió almas contemporáneas, como las de Baudelaire y Wagner. Eso mismo captó de ambos seguramente Eguren. De Baudelaire le vino nó el satanismo, pero sí seguramente el sentido de la imagen original y sobria y el uso poético de las palabras tan ascendrado en Eguren.

Si Eguren llegó a la asimilación de Wagner por la acción de Baudelaire, seguramente por tan digno intermediario pudo también operarse la fervorosa admiración por Edgard Allan Poe, en quien Eguren encuentra correlato para su fantasía y su misterio. De Poe y de Baudelaire procede asimismo el culto sugerente de la noche

(5) Véase **El modernismo**, Nº 4, Lima, Diciembre de 1900.

(6) Véase **Balnearios**, Nos. 174, 8 de febrero de 1914, Nº 175, 15 de febrero de 1914; Nº 158, 26 de abril de 1914.

y del último, sin duda alguna, la nostalgia de países lejanos y quiméricos, la Germania, la Escandinavia, el Oriente.

En esta época, o sea los dos primeros decenios del siglo XX, el temperamento poético más afín a Baudelaire fue Manuel Beltroy, inspirado poeta en su juventud y lector devoto de los poetas provenzales y franceses. Sus múltiples sonetos, publicados sobre todo en el semanario *Balnearios*, denotan la impronta baudelaireana, en la forma depurada de prosaísmos y en los temas de sensual fantasía, aunque exentos de la amargura y de la angustia. Si en Eguren se produjo la asimilación de ciertas facetas típicas, incorporadas a una elaboración original, en Beltroy se anotaba la entusiasta adhesión juvenil a los mismos temas y al impulso formal, en un intento interpretativo derivado después a la propia versión de los poemas de *Las flores del Mal*, en que el esfuerzo de Beltroy, como hemos de ver más adelante, encontró el mejor resultado.

Otro autor peruano de ese momento, Abraham Valdelomar, no fue "baudelaireano" en su obra, pero sí en su actitud personal. Gustaba practicar las excentricidades más detonantes frente a burgueses y provincianos burdos, y sin duda había leído en alguna biografía aquellas frases dichas en comedor lleno de gente y a voz en cuello: "Después de haber asesinado a mi pobre padre..." y seguía contando. O esta interrogación: "¿No ha comido Ud. nunca sesos de niño?". Siguiendo el estilo del maestro, Valdelomar practicó esta suerte de divertidos recursos de notoriedad en las situaciones más inesperadas.

El impacto mayor de Baudelaire se operó de esta suerte sobre la generación reunida en torno de la revista *Colónida* (1916) que dirigía Valdelomar. La revista cobijó varias traducciones de sus poemas. Después de esa fecha han mantenido el culto de Baudelaire entre otros, Manuel Beltroy y últimamente Raúl Deustua. Pero las versiones de Beltroy que se han venido publicando en los últimos 30 años revelan una identificación ejemplar con el espíritu y la letra del gran poeta francés y no vacilamos en calificarlas como las más acertadas en el mundo americano de habla hispana. Vibra en ellas la intensidad del acento desgarrado, el enigma lírico y el tono musical particular de la poesía de Baudelaire. Los poemas conservan su intensidad y la idea poética mantiene toda su vigencia. Las versiones muestran así cualidades extraordinarias que no se dan con frecuencia en otros traductores americanos o

españoles que no tienen como Beltroy el conocimiento ilustrado y vivido de la lengua francesa (7).

La perdurable obra de Baudelaire ha dejado un aporte positivo en estas latitudes de América, donde su nombre es paradigma de verdad poética, de selección estética, del culto de la expresión simbólica, y de rigurosa elaboración de la palabra en cuanto vehículo depurado de la expresión literaria que equivale a superación de la palabra elocuente y retórica.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(7) Estas versiones se reunieron en un folleto de **Homenaje a Baudelaire**, Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1957. Es una edición bilingüe de 14 poemas, en versiones de M. Beltroy.

Florilegio de Versiones Peruanas de Baudelaire

(RECOGIDAS DE REVISTAS PERUANAS POR ESTUARDO NUÑEZ)

LA MUSA ENFERMA

Ven, pobre musa mía! Están tus ojos
Hundidos y poblados de visiones,
Y han dejado en tu faz las emociones
Mezcla de surcos pálidos y rojos...

21

Qué genio o qué demonio te da enojos
Y te inspira fatídicas canciones?
Quizá el sueño que oprime corazones
En el tuyo dejó fríos despojos?

No, musa mía, no. Yo quiero verte
Con perfume de vida y de frescura;
Sea tu seno cual fecundo nido.

Donde aletee un sentimiento fuerte,
Y que tu sangre corra limpia y pura
Con ritmo eterno de inmortal sonido.

(Versión de Edilberto Zegarra Ballón,
fecha en Arequipa el 31 de mayo de
1892, y publicada en *El Cosmos*, de Are-
quipa, Número 1, junio de 1892).

PROLOGO DE UN LIBRO CONDENADO

(De Baudelaire)

Lector sobrio y apacible 20
condescendiente y bucólico
apresúrate a arrojar
este libro condenado,
si acaso no has aprendido
la retórica del estro
donde mi ilustre maestro
el astuto Satanás.
Arrójale de tí, lejos,
Por las extrañas visiones
que flotan en mis canciones
histérico me creerás...
Mas si tus ojos no vagan
y en infernal paroxismo
bajas conmigo al abismo,
léeme, después me amarás
alma curiosa que vives
un paraíso buscando,
y mientras vas caminando
lágrimas vertiendo vas:
de tí compasión imploro,
pues que la implore mereces
y si no me compadeces
¡maldito por mí serás!

(Versión directa del francés por Domingo del Prado, inserta en "El Modernismo, de Lima, No. 4, diciembre de 1900).

ELEVACION

Más allá de los valles, más allá de los lagos 24
de bosques, de montañas, de mares y de nubes;
más allá de los soles, tras los confines vagos
del éter, en que bogan estrellas y querubos.

Alma mía, te mueves ágil y vagabunda,
y, cual buen nadador que entre las ondas goza,
surcas alegremente la inmensidad profunda,
como una indefinible sensación voluptuosa.

Vuela, vuela, muy lejos de este ambiente dañino;
sube a purificarte a más altas regiones,
y hasta embriagarte bebe, como un licor divino,
y mira la clara luz que emana de las constelaciones.

Tras los negros pesares de esta lucha afanosa
y el implacable hastío que la existencia llena,
feliz aquel que pueda, con ala vigorosa,
lanzarse hacia la altura, luminosa y serena.

Feliz tú, que cantando, como la alondra, asciendes,
hacia el cielo, alma mía, y a la aurora saludas.
Que te ciernes más alto que la vida y comprendes
la lengua de las flores y de las cosas mudas!

(Versión de Juan Tassara, publicada en
"Bañeros", Barranco, 8 de febrero de
1914, No. 174).

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

MOESTA ET ERRABUNDA

Dime, ¿a veces tu alma no se remonta, Agata,
lejos del negro océano, de la inmundada ciudad,
hacia otro mar, que un cielo más hermoso retrata,
azul, claro, profundo, cual la virginidad?
Dime, ¿a veces tu alma no se remonta, Agata?

¡El mar, el vasto mar, calma los sufrimientos!
¿Qué demonio ha dotado a este ronco cantor,
que acompaña la orgía grandiosa de los vientos,
de esta dulce y sublime función de arrullador?
¡El mar, el vasto mar, calma los sufrimientos!

¡Arrástrame vagón; elévame fragata!
lejos del mundo que hace con lágrimas el lodo.
¿No es cierto que mil veces, tu alma murmura, Agata,
al ver remordimiento, pena y dolor en todo?
Arrástrame vagón! elévame fragata!

¡Cuán lejano, te encuentras, fragante paraíso,
de amor y de alegría, bajo un cielo sereno;
en que su sed quimérica la mente satisfizo,
en que la voluntad nos acogió en su seno;
¡cuan lejano te encuentras, fragante paraíso!

¡Oh verde paraíso de amores infantiles:
carreras y canciones, ramilletes y besos:
violines que se quejan tras ocultos pensiles,
y en la tarde, las cenas, en los bosques espesos!...
—El verde paraíso de amores infantiles,

el paraíso casto de placeres furtivos,
¿Se encuentra ya más lejos que la India o la China?
¿Es posible evocar con gritos aflictivos,
y despertar, al eco de una voz argentina,
el paraíso casto de placeres furtivos?..

Biblioteca de Letras
«Jorge R. ...»
(Versión de Juan Tassara, publicada en
"Balnearios", Barranco, 15 de febrero de
1914, No. 175).

TRISTEZA DE LA LUNA

Esta noche la Luna sueña con más delicia,
cual bella que en un lecho de almohadones reposa,
y, al entregarse al sueño, distraída acaricia,
con la mano en contorno de sus senos de diosa.

Acostada entre blandos y sedosos encajes,
en inefable éxtasis ve perderse su anhelo;
y los ojos pasea por los tenues mirajes
que, cual blancas florestas, se elevan hacia el cielo.

Cuando sobre la tierra deja, con indolencia,
caer alguna lágrima furtiva, en la presencia
de un poeta que vela, tierna y piadosamente,

él recoge, en el hueco de la mano, esa perla,
y en el fondo de su alma se apresura a esconderla,
lejos de la mirada del Sol, indiferente.

(Versión de Juan Tassara, publicada en
"Balnearios", Barranco, 26 de abril de
1914, No. 158)

EL ALBATROS

A menudo, por broma, los rudos navegantes
cogen a los albatros, grandes aves marinas,
que siguen, indolentes compañeros errantes,
a las naves que surcan las ondas cristalinas.

No bien sobre cubierta, pierden todas sus galas,
y esos reyes del cielo, torpes y avergonzados,
dejan caer sin gracia sus poderosas alas,
que arrastran cual si fueran remos abandonados.

¡El ave, antes hermosa, cuán desmañada y feal
Cuan grotesco el, ha poco, volador arrogante!...
Con la pipa uno de ellos, el pico le golpea,
otro imita cojeando, su marcha claudicante.

El Poeta aseméjase a este príncipe alado,
que huracanes y flechas no logran arrollar;
en medio de las burlas, proscrito y humillado,
¡sus alas de gigante le impiden caminar!

(Versión de Juan Tassara, publicada en
"Balnearios", Barranco, 26 de abril de
1914, No. 158).

DON JUAN EN LOS INFIERNOS

Cuando don Juan bajó al subterráneo río
Y después que hubo dado su tributo a Carón,
Como altanero Antístenes, pordiosero sombrío
Empuñó los dos remos con vigor vengador.

Desceñidas las ropas y los senos pendientes
Se agitaban mujeres bajo el cielo implacable,
Y, cual rebaño innúmero de víctimas dolientes,
Seguíanles, exhalando gemido interminable.

Sganarelle, burlesco, le cobraba su cuenta,
En tanto que Don Luis con temblorosa mano,
Mostraba de los muertos a la grey macilenta
Al hijo audaz afrenta de su cabello cano.

Temblando entre sus tocas, la casta y magra Elvira,
Al pérfido consorte que un día fué su amante
Dijérase imploraba decisiva sonrisa
En la que refulgiese su ternura distante.

Erecto con su armadura, un fantasma severo
El timón dirigía por la gris onda helada
Mas el héroe impasible, reclinado en su acero
Contemplaba la estela sin cuidarse de nada.

(Primera versión de Manuel Beltroy, publicada en Variedades, Lima, 23 de setiembre de 1922, No. 760).

Chocano, traductor

Un aspecto y un libro ignorados del gran poeta

por LUIS ALBERTO SÁNCHEZ

Entre 1908 y 1913, José Santos Chocano, a la sazón al borde de los cuarenta, se enfrentaba a los más áspero de su destino. Su aventura de España habíale traído desagradables y hasta ruinosas consecuencias. Lo testimoniaba la violenta forma como hubo de abandonar La Habana y pasar a Nueva Orleans, con nombre supuesto. Menos mal que para un tan intrépido corazón nada sería nunca derrota definitiva, sino acicate. Y así, después de una breve y jugosa permanencia en Puerto Rico, y de un centelleante idilio en Guatemala, Chocano se encaró de nuevo, sin titubeos, a su nueva vida.

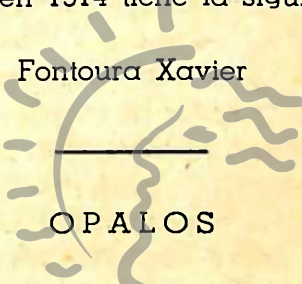
En el paréntesis era preciso trabajar, producir. Chocano fue siempre un laborioso infatigable. A sus ilusiones literarias se mezclaba un agudo sentido práctico, del que fluían innumerables ensueños de otro juez; el utilitario y financiero. Claro está que, a raíz de la multitud de rumores lanzados irresponsablemente a todo viento, como consecuencia de su intempestiva salida de España y el abandono de su carrera diplomática, era muy difícil que pudiera encabezar una de aquellas empresas gigantescas, dignas de un Carnegie o un Morgan... (sin capital en este caso), a que nos habituaria después el esforzado paladín de verso continental.

Pues mientras se preparaba el ambiente para aquellas ciclópicas hazañas, hubo de conformarse a lo menos clamoroso y próspero, y hacerse de pequeñas tareas cotidianas, suficientes para su sustento. Las tareas de periodista en "El Fígaro" y "El Diario de la Marina" de la Habana eran mucho, pero no todo. Y como ya

había entablado relaciones con aquella astuta "protectora" de los poetas latinoamericanos, la "Librería de la Viuda de Ch. Bouret", editora de "Los Cantos del Pacífico" y "Alma América", Chocano le confió el proyecto de publicar un tomo de poemas del ilustre brasileño Da Fontaura Xavier, entonces en la carrera diplomática en que conociera a su ya excolega José Santos Chocano.

Fue una labor árdua, como la de todo traductor, pero aún más, porque Chocano quiso mantener el tono y ritmo del original brasileño. De donde, aunque hay mucho de personal y hasta algunas añadiduras inevitables, la traslación es fiel, y si, a menudo, falta poesía, casi siempre sobra fidelidad.

El volumen que tenemos a la vista, y que constituye otra rareza bibliográfica, análoga a la de "Puerto Rico lírico" editado en San Juan P/R. también en 1914 tiene la siguiente portadilla :



Poesías escogidas y traducidas al español

Biblioteca de Letras
por
«Jorge Puccinelli Converso»

JOSE SANTOS CHOCANO

(una viñeta de letras)

Librería de la Vda. de Ch. Bouret.

París

México

23, rue Visconti, 23 / 45 Avenida Cinco de Mayo, 45

1914

Como la Librería Bouret no siempre fue muy exacta en mantener o cambiar la fecha de sus reediciones, se hace dudoso saber si, realmente, se trata de la primera edición, aunque todo lo hace pensar así. Debemos, en consecuencia, admitir la fecha indicada

como auténtica, ya que calza además con la época en que Chocano se hallaba totalmente entregado a la tarea de "vivir de su pluma".

No podía faltar desde luego, un prólogo muy "chocanero". El énfasis del "cantor de América" llegaba en esos momentos a su punto más alto. Ebrio de egolatría se presenta más bien como Mesías que como traductor. Las citas de Whitman, entonces, o sea en 1912-14, ratificaban su adhesión temperamental y vocacional a la poesía profética del Gran Viejo. Walt Whitman, no lo olvidemos, fue la más apasionada de las Conquistas de los Modernistas latinoamericanos. En Francia no se le conocería prácticamente, sino hasta que León Bazalgette le tradujo en 1916, en la pulcra edición del "*Mercure de France*" (2 vols.), lo cual ocurre tres lustros después de que el autor de "*Leaves of Grass*" ya circulaba en esta parte del mundo. Armando Vasseur le había vertido al Castellano desde 1912. Darío lo saludaba en uno de los "Medallones" de la segunda edición de *Azul*, hacia 1891. Lugones lo exalta en uno de los cantos de "*Las Montañas del oro*" (1897). Pero, desde antes, José Martí, en Nueva York, nos revela la magnificencia y el poder del extraordinario bardo. Tampoco emitiría su elogio al respecto, desde 1892, Enrique Gómez Carrillo. La devoción de Chocano a Walt Whitman no era, pues, particular ni restricta, sino fruto de la educación y posición de los escritores de su tiempo.

«Jorge Puccinelli Converso»

He aquí lo que dice Chocano en el Prólogo a su traducción de Da Fontoura Xavier :

"Cuando Rubén Darío enarboló, como epígrafe de sus exámetros (sic.— LAS) al Aguila norteamericana, el primer verso del canto a la misma que, en años anteriores, diera a los públicos latinos el poeta brasileiro Da Fontoura Xavier, no podían imaginarse que, andando yo y el tiempo en tierras de Centroamérica, vendría mi diestra a estrechar la del noble compañero.— La representación Diplomática de su gran patria en las repúblicas ístmicas, trajo a Fontoura Xavier a mi conocimiento personal: su figura breve y nerviosa, sus ojos imperativos que confirman cuanto dicen sus labios, hácenle un tipo recalitrante de intelectual latino, que a poco de platicar se anima y pone en su mano de amigo, un calor de sinceridad que se le sale del corazón".

Si examináramos con despacio el párrafo transcrito, hallaríamos en él varios importantes elementos para establecer: 1) la imprenta de México en el habla de Chocano, o, mejor dicho, la de Guatemala, a la de México a través de Guatemala ("platicar"); 2) la irrestañable vanidad ("andando yo y el tiempo"... "vendría mi diestra a estrechar"... "trajo a mi conocimiento personal"...); 3) el énfasis retórico de una presa algo acartonada o pétreo, que abusa del proclítico y de la perífrasis como en parlamento de teatro antiguo. Estas tres notas no son aisladas. Tampoco esporádicas. Se repetirán hasta la saciedad. Agreguemos este párrafo sentencioso, eco de algunos versos de entonces, con más ruido que sonido :

"Tal me complace reconocer que Da Fontoura Xavier tiene bien puesto su corazón de poeta y bien firme su cabeza de hombre".

Por primera vez, acaso, se advierte a Chocano interesado directamente en la poesía francesa de su tiempo. Y aunque ceda a su apotegmática tendencia, más de orador que de poeta, como cuando dice: "El poeta ha de ser múltiple como hombre: Dante es filólogo; Goethe, naturalista; Hugo, político; Camoens, soldado; Espronceda, financista", a renglón seguido alude a Baudelaire (E el gato negro de Baudelaire", "al diabolismo de Barbey d' Auvilly", al, "atildamiento de Banville", y al "cuervo del yanqui maravilloso" (Poe). Los epítetos resudan conformismo con el ambiente. Ninguna revelación. Si acaso, la duda de que no los tenía enteramente leídos a "Las Diabólicas", Banville fue mucho más que "atildado", el creador o recreador del versolibrismo, y en la imaginería de Poe y Baudelaire hay mucho, muchísimo más que "gatos negros" y "cuervos". Lo dicho parece utilería literaria, sin sombra de pasión poética. Chocano se halla en ese momento asomado a su personalidad. Como desde un balcón, se descuelga desde su orgullo hacia el mundo externo. Detrás de él, muro improvisado, puertas y ventanas le aíslan del calor de la casa, de su casa, de su vida interior.

En estas condiciones, la elección de Da Fontoura Xavier como blanco de sus traducciones se entiende muy bien. Y la forma de trasladarlo, que él confiesa como un intento de "seguir en mis traducciones paralelamente la letra y el espíritu de cada poesía de Fontoura Xaxier". Difícil empeño. Si hay poesía impermea-

ble al énfasis, es la moderna poesía brasileña. Veamos esto a la luz del libro que tenemos a mano y de otras experiencias.

El escritor brasileño (no brasilero, como dice Chocano; que romeros eran todos los que iban a Roma, pero romanos sólo los hijos de Roma), tiene una curiosa y seductora dualidad: su propensión al lirismo, a veces algo enfático, y su inevitable tendencia a la ironía que suaviza el énfasis, a cierto suave escepticismo, deliciosa forma de la cortesía. Sin buscar muchos ejemplos, veámoslo hasta en el dolorido y romántico Castro Alves y, claro, en el incomparable Machado de Assis, y en los marmóreos sonetos de Olave Bilac, donde la sonrisa no litigia con la solemnidad. Si venimos a nuestros tiempos, ¿quedaría algo de la poesía de Manoel Bandeira, Drumont de Andrade, si los despojáramos del "humour" con que atemperan de sarcasmos sus dolencias y dolores?

Chocano careció del sentido del "humour". Era hombre de una vertiente literaria. Perentorio, delamatorio, solemne, majestuoso, imperia vaticinante. De ahí que, aparentemente acierte, cuando traduce poemas de Fontoura Xavier, donde este se muestra más parnasiano-francés que humano brasileño. Y, sin embargo, ahí mismo se echa a ver la manía solemne del traductor. "El Aguila Calva", "La Muerte de Geraldo de Nerval", ponen a Chocano en contacto con temas y tonos que se le antojan casi propios. Error vitando. Tan cierto que hay versos de un prosaismo intolerable, que no suenan igual en portugués, porque el valor de las palabras es distinto en este idioma que en el nuestro. Pongamos por ejemplo:

París despertó; y pudo gozar del espectáculo.
El cuervo desprendióse de la cabeza inerte...
París se rió mucho del miembro del "Cenáculo";
rió, rió, y se estuvo riendo de la muerte... (p. 39).

En "Spleen", que es de lo mejor vertido, Chocano, obsesionado por la pasión de la rima, cae en las licencias entonces y hoy intolerables, aunque las salve el doble impulso del autor y del trasladante:

Tengo un fantasma secreto
dentro de mi corazón.....
Vestido a veces de Hamleté
se va a pasear al panteón.

Convengamos: aparte de lo innecesario de esa rima de "Hamlete" con "secreto", hay concesiones coloquiales insufribles como ese "se va a pasear al Panteón", que pudo abviarse con un severo "pasea por el panteón", análogo, a aquella otra terrible concesión: "París se rió mucho del miembro del Cenáculo" donde uno, se extraña de la total ausencia de poesía y gracia. Menos mal que "En los funerales de un poeta", "El naufrago" y "Musa libre", el traductor alcanza mejores acentos, hasta confundirse con su traducido.

Las 167 páginas del volumen, de que se hicieron 6 ejemplares en papel Japón, reúnen 47 composiciones. Los epigramas finales, tan característicos de la poesía brasileña, hecha de saudades portuguesas, licencia y concreción francesas, luminosidad de cielo americano, sensualidad africana y algo de pulcritud y sintetismo asiáticos, son los menos apropiados para un traductor de la calidad de Chocano. Sin embargo, por sí solos denuncian la ironía de Fontoura Xavier :



Bluff

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»
Toda la ira del mar,
Toda su cólera en suma,
se convierte al estallar
en sólo un gran *buff* de espuma

Convengamos que este tono era el menos apropiado para un hombre como Chocano. Si se lanzó a la traducción fue por dos razones evidentes; una, su amistad personal y su devoción a Fontoura Xavier, entonces ya Ministro del Brasil en Londres, después de haberlo sido en Centroamérica; y dos, la urgencia de ganar su sustento por la única vía entonces a su alcance : la literatura. Al mismo tiempo, sirve este pequeño episodio de la complicada y resuelta vida chocanesca para relieves sus consonancias y disonancias con los demás miembros del movimiento (si acaso) modernista, la solemnidad castellana de su inspiración y forma, tan lejos de la sutileza y matices de la poesía francesa. Lo cual delimita y define, mejor que nada, la órbita poética de Chocano en ese tiempo.

Las Corrientes Filosóficas en el Siglo XX

POR GERHARD FUNKE

Hay una gran diversidad de movimientos filosóficos en el siglo veinte. Durante largo tiempo prevalecen todavía las corrientes naturalistas de la filosofía orientada por las ciencias exactas y los métodos positivistas. Ya en la segunda mitad del siglo diecinueve la concepción naturalista y mecanicista, antes rechazada por el idealismo trascendental y especulativo, recobró gran fuerza, sobre todo después del fracaso del sistema hegeliano. Pero la tendencia claramente antropológica, representada por las obras de Fenerbach y Marx, logró tener influencia, como se ve en la obra antro-po-biológica de Arnold Gehlen sobre "El hombre" (1940)—. Este naturalismo encontró una forma impresionante en el materialismo y en el monismo del final del siglo diecinueve. Se tendía a concebir el mundo como una especie de mecanismo, y se negó la independencia de los actos llamados espirituales o libres de la voluntad humana personal. Se investigó la conexión causal y se intentó dar explicaciones generales racionales. A esta "mecanización" de la cosmovisión científica correspondió el tono de la vida cultural en general, que patentizó una racionalización enorme que engendró la tecnificación, la organización y la taylorización, y penetró rápidamente en todas las esferas culturales. Pero esta divulgación del concepto materialista y naturalista debía ser antipática a la juventud que se rebelaba contra la desvalorización del espíritu y la desespiritualización de la vida personal. Hubo por eso un "movimiento de los jóvenes" al comienzo del siglo veinte, que acentuó lo irracional, lo misterioso, lo espiritual y lo personal. La dirección común es la dirección contra la intelectualización. La filosofía de la vida

no se comprende sino por esta oposición. Las tendencias irraciona-
nalistas de este movimiento han acabado ciertamente con el pre-
dominio del materialismo y del naturalismo, pero además lo han
efectuado desde un punto de vista nuevo. La concepción natu-
ralista del mundo había sido superada ya por Kant. Pero esta su-
peración histórica no pudo impedir que cincuenta años después
de la muerte del gran trascendentalista triunfara otra vez la cos-
movisión mecanicista-positivista. La extraordinaria importancia del
movimiento anti-idealista y anti-Kantiano en el siglo veinte se tras-
luce, por ejemplo, en el influjo de ciertas teorías económico-polí-
ticas transformadas en cosmovisiones. Aunque estas teorías sean
sustentadas por partidos adversarios, proceden no obstante de una
concepción fundamental naturalista. El siglo veinte ha manifesta-
do la vigencia y la virulencia del materialismo histórico-dialéctico
y de la teoría de las razas superiores. Lo común de ambos pun-
tos de vista es que se considera al hombre en su ser más propio
y personal como un producto natural, determinado por las leyes
científicas, por el ambiente económico-social o por el factor om-
ni-explicante de la sangre. El momento material predomina. Y el
problema esencial del naturalismo es: comprender todo, sin ex-
cepción, como resultado de factores naturales, es decir, de la he-
rencia, del medio, del ambiente sociológico, etc. El síntoma más
significativo de la importancia general de tal pensar es la difu-
sión del materialismo histórico, del "aristocratismo de la sangre"
y del sociologismo biológico en el siglo veinte, y también el éxito
enorme alcanzado por la obra de Spengler sobre "La decadencia
de Occidente" (1919), que suscitó, como es sabido, una gran
cantidad de objeciones y réplicas. Spengler, más filósofo que el
inglés Toynbee, manipula e interpreta un material histórico enor-
me, formándolo por medio de la aplicación de sus ideas morfoló-
gicas. Para Spengler las culturas son individuos, seres vivos bien
definidos, que crecen y degeneran como los animales y las plan-
tas. Su historia es la historia natural de un alma colectiva; no
hay historia sino sólo en cuanto es la realización de una cultura
posible. Para Spengler toda cultura es el cuerpo vivo de un al-
ma colectiva que genera las ciencias, las artes, el derecho, pro-
pios a este ser histórico-natural. Toda civilización no representa
más que la momia de tal cuerpo vivo generador. El ser íntimo de
una cultura puede ser comprendido intuitivamente, pues la rea-
lidad exterior es sólo el símbolo de la espiritualidad escondida di-

rigente. Lo que aparece produciéndose debe ser aceptado como tal, sin intentar determinarlo con exactitud. Lo histórico en se *faisant* no se capta explícitamente, sólo lo acabado puede ser el objeto de las ciencias claramente explicativas. Lo producido se nos presenta en cuanto naturaleza objetiva, alcanzable por el intelecto, que mide, calcula, investiga por leyes y constata regularidades. El historiador o el filósofo de la vida, empleando la intuición vivificante, procede de otra manera. Por medio del comprender, que es la intuición de la individualidad de las culturas, se capta lo esencial de la juventud, de la madurez y de la caducidad de todos estos seres vivos que son las culturas. Si es verdad que hay una ley morfológica del envejecer, entonces se puede profetizar el porvenir. Según Spengler, el Occidente europeo-americano, al comienzo de nuestra época (del siglo veinte), está en el período de caducidad o de la mera civilización y tecnificación decadente. Si vale esta ley, tal situación es irremediable. Hay sólo dos soluciones para el individuo contemporáneo: o amar a su destino con todas sus consecuencias y responsabilidades, o desesperar de la vida, sin esperanza consoladora. Así se impone el ateísmo como la expresión necesaria de una espiritualidad natural, acabada, agotada, sin posibilidades y finita. Y por eso el ateísmo pertenece siempre a la época de la civilización, que es el residuo cristalizado de la cultura vivida, ahora extinta. Con la decadencia de una cultura muere su religión, su moral, su arte, su lógica, su matemática y su física; y todas las culturas mueren con sus producciones naturales. La validez universal de un juicio y la afirmación general de un propósito es una ilusión, cuando hay leyes lógicas, matemáticas, etc., diferentes de una cultura a otra, como lo afirma la ley morfológica spengleriana. Y esta afirmación general sólo puede servir de base para una crítica. Los morfólogos de toda clase, como Keyserling, Frobenius, Kraunhals y otros, se llaman a sí mismos los "representantes de un escepticismo histórico-psicológico". Las producciones antropomórficas diferentes son tales que se excluye el concepto de una verdad general captable y concebible por todos. Pero ¿es posible que las meditaciones históricas y filosófico-culturales no aspiren a la verdad? Los morfólogos caen en la contradicción de todo escepticismo que declara imposible el conocimiento intersubjetivo-objetivo y que establece al mismo tiempo leyes morfológicas y afirmaciones que deben valer y que deben ser verdaderas. La concepción del mun-

do se revela como una concepción meramente naturalista, cuando se toma en cuenta el sentido interior de esta posición. Considerar al desarrollo espiritual o cultural como el producto determinado de un ente natural es menospreciar su esencia. Tal naturalismo moderno no es mecanicista, como el naturalismo de Haeckel o como el energetismo de Ostwald, sino vitalista. Pero, no obstante, la morfología del siglo veinte comparte con el monismo y con el materialismo de los siglos anteriores, el determinismo que conduce necesariamente al pesimismo, después rechazado inconsecuentemente por Toynbee. Spengler también trata de evitar la posición pesimista con su postulado del "amor fati". Pero aquí también puede decirse: o es el resolverse por su propio destino una exigencia general, y entonces hay normas supra-nacionales o supra-culturales; o tal resolverse vale solamente para la cultura de la cual proviene el propio Spengler, y entonces no vale la pena referirse a esto, puesto que esta cultura ya está cayendo para abrir el camino a otro desarrollo nuevo y diferente. El naturalismo spengleriano se enraza por fin en una metafísica biológica vitalista, enfrentándose así al positivismo naturalista, que está en oposición radical con las corrientes metafísicas de toda clase.

El positivismo en cuanto movimiento anti-metafísico patentiza la otra corriente importante naturalista en la actualidad. A la pregunta de qué sea lo positivo, lo verdaderamente alcanzable, y por lo tanto lo "real" se contesta en el positivismo, desde Mach hasta Carnap: los colores, las temperaturas, las presiones, los sonidos, los perfumes, el espacio, el tiempo, etc. Todo esto se encuentra en nosotros cuando lo percibimos. Lo que no se siente no existe; por eso no hay ni alma individual, ni alma de cultura histórica. Hay solamente "elementos del percibir", y para tal posición, radicalmente sensualista, no hay una más allá, es decir, hay únicamente un mundo pre-metafísico. De un lado, los elementos no son analizables ni reducibles, no dependen de mí mismo, afluyen de fuera con las condiciones contextuales de las circunstancias cambiantes. De otro lado, hay elementos dependientes de factores internos a mi cuerpo, denominados "sensaciones". La gnoseología del positivismo es el sensualismo psicológico, según el cual las sensaciones son los elementos preeminentes de toda vida psíquica. La investigación filosófica debe llegar a estos elementos después de haber descompuesto los complejos superiores. Pero nin-

gún intento filosófico o psicológico nos conduce a la solución de las llamadas cuestiones capitales del hombre, a las cuestiones sobre Dios, la inmortalidad del alma, la libertad, etc. No hay solución para tales problemas, sin sentido para el positivista sensualista, pero hay la posibilidad de denunciarlos como problemas sin sentido o absurdos. Así también el positivismo naturalista y sensualista no reconoce una función superior y misteriosa de la intelección o de la intuición, contentándose sólo con la experiencia sensual, con la transformación de lo dado sensualmente y con el cálculo de las relaciones entre los elementos experimentados o inferidos. Sin embargo, este positivismo coincide con la morfología de las culturas en su explicación del espíritu, de lo cultural, de lo moral, etc. Para él, todo esto no es sino un epifenómeno o el resultado de procesos meramente naturales. El "yo", por ejemplo, es para el positivismo un conjunto de sensaciones, percepciones y representaciones del cuerpo o del cerebro humano, y para la morfología, el producto de procesos naturales complejos, desconocidos pero también determinados. Frente a tales estructuras esenciales positivistas y naturalistas, no importa mucho que haya diferentes movimientos de esta clase. Concuerda con el positivismo, por ejemplo, el ficcionalismo de la filosofía del como-si de Vaihinger (1911), pues sostiene un sensualismo muy fuerte, dando también valor sólo a las sensaciones y sus conexiones, que representan lo objetivo. En este caso, el "yo" es, por ejemplo, una mera ficción, es decir una suposición conscientemente falsa. De la misma manera deben ser consideradas como falsas expresiones tales como "la cosa con sus propiedades", "la causalidad", "la voluntad", etc. Nadie tiene una sensación de lo mentado en estas expresiones, lo que, por esto, no existe. Así se afirma que la ficción es, como las demás categorías, sólo un medio práctico, útil y cómodo para la dominación del mundo exterior, representado en las sensaciones. Y la ficción no tiene otro fin que servir de instrumento. Las ficciones nacen de la necesidad biológica y su número no es fijo; más bien depende de las circunstancias, del contexto, de la situación histórica, en las cuales el ser vivo tiene que mantenerse, asimilándose. La forma de adaptación al medio influyente es la acomodación del espíritu, patentizada en la producción de las ficciones. Con la aplicación de ficciones ligadas a sus fines prácticos se prohíbe un conocer general y se renuncia a un saber con validez absoluta. No hay ningún cono-

cimiento de las cosas en sí. Sólo resulta que se puede y se debe hablar de "cosas", del "alma", de la "libertad", de "Dios", etc., "como si" existiesen, es decir, como si existiesen objetos, normas, relaciones, sustancias que no son sino instancias biológicamente útiles. Se comprende fácilmente que por el positivismo y por el ficcionalismo de tal clase se llega necesariamente al pragmatismo. Enraizándose en la posición bosquejada se acepta siempre la idea fundamental pragmatista, según la cual un conocimiento, que es un juicio verdadero, es siempre una experiencia útil para la vida, aunque no lo sea inmediatamente. Por otro lado, el juicio ineficaz debe ser un error. Así se comprende la frase paradójica niezscheana que afirma que la falsedad de un juicio no debe servir de objeción en contra de él. Pero la cuestión más importante que surge aquí es la de saber cómo puede captarse la falsedad objetiva o absoluta o verdadera de tal juicio. Para los pragmatistas james-niezscheanos basta indicar la importancia de lo instrumentalmente válido; sólo preguntan hasta qué punto un juicio "falso" es favorable para la vida, para su conservación y para la conservación de la especie o su desarrollo. Naturalmente la identificación de lo verdadero con lo biológicamente útil suprime el concepto de la verdad general e intersubjetiva, indispensable también para estas mismas afirmaciones. Lo que es biológicamente depende de la constitución cambiante del hombre, de su educación, de su herencia personal, de su estructura fisiológica, es decir, de su contexto único o de su lugar histórico-concreto dentro de un horizonte especial en el cual se encuentra arrojado. Los hombres se distinguen en su organización, en sus horizontes sociales, en sus "mundos"; por eso tienen forzosamente diferentes conceptos de verdad. La misma idea, dentro de distintos contextos, puede ser útil para uno y nociva para otro y por lo tanto la misma idea puede ser "verdadera" y "falsa" al mismo tiempo. Si así fuera, la verdad debería tener diversos grados, como la utilidad. La verdad de hoy podría ser la falsedad de mañana y viceversa. Pero, en definitiva, la propia doctrina fundamental del pragmatismo instrumentalista, que dice lo verdadero es lo biológicamente útil, nunca puede considerarse a sí misma como verdadera, pues tal afirmación presupone ya el sentido tradicional y objetivo de la verdad, rechazado por el pragmatismo. El concepto de la verdad pragmatista vale sólo cuando se presenta como biológicamente útil: si no es útil, no vale. Pero si renun-

ciamos a tal confusión de lo útil y de lo verdadero, por ser incompatible con las consecuencias interiores y escondidas de esta misma posición, y con el sentido de la verdad (aplicado clandestinamente en ella), no podemos tampoco sostener que el conocimiento de la verdad se revela regularmente como útil. El naturalismo empírico-histórico, el naturalismo físico-científico y el naturalismo sociológico no pueden reconocer que haya algo más que el desarrollo de los procesos fácticos; es decir, no se puede nunca plantear la *quaestio iuris* sino sólo la *quaestio facti*. Y dentro del reino de lo fáctico, lo verdadero parece ser lo útil. Por eso surge nuevamente el problema de la verdad, que debe ser una verdad intersubjetivamente e intercolectivamente captables: una verdad, que se define como general, absoluta, incambiable. Tal verdad no conoce ni graduaciones ni evoluciones. Este problema de lo normativo, de lo universalmente válido, de lo constituyente se lo plantea la filosofía orientada en el sentido de la ciencia ideal y cultural, y forzosamente se plantea este problema en una forma anti-positivista, anti-pragmatista y anti-naturalista. Lo verdadero, concebido como el producto de procesos o sucesos naturales, no puede ser nunca general, eterno, intersubjetivo en el sentido estricto de la palabra. Surge así el problema de la interpretación no-naturalista de la verdad. Y tal preguntar por el sentido interior de lo verdadero no se manifiesta por simple oposición a las corrientes en vigencia tan largo tiempo, sino sólo a causa de la insuficiencia del concepto naturalista de la verdad y de sus consecuencias "verdaderamente" empobrecedoras.

Surge de nuevo el problema de la concepción idealista, que en plena oposición al naturalismo económico, sociológico y biológico construye su concepto del mundo por medio de reflexiones sobre lo histórico, lo cultural, lo normativo-eterno. Esta orientación filosófica se enraíza en la observación de la vida del espíritu que se patentiza en el desarrollo histórico. Reanudando la filosofía kantiana, han hecho las primeras investigaciones los filósofos de la llamada "Escuela de Baden", es decir, Windelband y Rickert. En cierto modo, esta corriente está también representada por Dilthey. Es un hecho indudable que hay que reconocer la importancia independiente de los factores históricos; de otro lado, sin embargo, se tiene que preguntar por lo que permanece a través de todos los desarrollos y cambios temporales. Así emerge el problema de lo supra-histórico y de lo supra-naturalístico,

dentro de los límites de todo acontecer relativo, humano y evolutivo. Se pregunta por lo que vale eternamente y por lo que pueda conservarnos de la caída en el historicismo, relativismo, sociologismo y escepticismo. Si no hay una metafísica en cuanto ciencia exacta y bien establecida, como lo afirma el propio Kant, entonces no puede buscarse lo supra-histórico en un mundo platónico trascendente e inaccesible. El neo-kantismo windelbandiano debe rechazar forzosamente tal fundamentación en lo que es para él una ciencia imposible. Pero, a pesar de todo, no hay que desesperar, puesto que el mundo diario de los naturalistas es sólo un mundo perspectivista, y puesto que hay verdaderamente otros matices al lado de lo meramente perceptible. Lo supranatural no se capta por medio de los sentidos, lo que no quiere decir que no haya la posibilidad de una captación ideal. Lo supranatural puede presentársenos en forma de valores eternamente válidos, captables en actos especiales de intuición de lo verdadero, lo bello, lo bueno. Y hay una vinculación íntima de estos valores ideales con la realidad fáctico-histórica, pues constituyen el fin, la norma, la regla y el criterio real en la multitud de las diferentes actitudes y efectuaciones culturales. Tales valores ideales normalizantes no dependen nunca de factores naturales o históricos, aunque posibiliten todo hablar sobre el reino significativo de lo histórico. Los valores tampoco tienen nada que ver con lo útil, lo práctico o lo agradable, ni con lo biológicamente deseable o sociológicamente esperable. Estos valores no conocen ninguna relación con la evolución antropológica, ni con la relativización histórico-nacional. Todos los hombres presuponen instintivamente la validez de estos valores y reconocen su sentido interior. La posición positiva y naturalista omite una región de la realidad cuando menosprecia la investigación de lo ideal, de lo relacional y sobre todo de lo válido. El filosofar tradicional primitivo, que se basa normalmente en el mundo práctico-real captable por los sentidos, debe ser superado por un filosofar nuevo que se interesa también por lo no-útil, lo no-empírico, lo no-relativo. Así se exige la formulación del punto de vista anti-subjetivista. La reflexión sistemática sobre los supuestos necesarios y objetivamente válidos de toda cultura y de toda historia abre una nueva dimensión a la investigación filosófica, que está expresamente en oposición a todo empirismo, sociologismo, psicologismo y relativismo. Este filosofar nuevo tiene un matiz kantiano, por su pre-

guntar por los supuestos de la razón, que es aquí la razón histórica. Reanudando la posición kantiana, se pregunta por el descubrimiento de las necesidades generales de la razón. El filosofar trascendental no es sino la revelación continua de los supuestos escondidos del pensar. Pero la filosofía del propio Kant es parcial cuando se emplea unilateralmente en la crítica del conocimiento científico. Kant había investigado también las estructuras íntimas e internas de la moral, del derecho, del arte, de la religión, y no se había limitado al descubrimiento de las categorías y formas, de los ideales y postulados de la razón científica pura. No hay un sistema kantiano válido sino cuando se toma en cuenta esta intención secreta kantiana de revelar todos los supuestos trascendentales del proceder humano. Para comprender a Kant hace falta bosquejar toda una filosofía de los valores y de la cultura, pues aquí también vale lo trascendental que puede ser descubierto. Por eso no puede decirse que el sistema de los valores de cepa kantiana en el siglo veinte represente sólo una repristación de la filosofía trascendental del siglo dieciocho. Ninguno de los filósofos de los valores se limita a resucitar sólo las grandes líneas del kantismo y a interpretarlo. El programa windelbandiano se hace claro en la declaración de que entender a Kant significa superar a Kant. Si es verdad que Kant se restringió a reflexionar sobre los supuestos, sobre las leyes, sobre las regularidades generales, es verdad también que él se refirió siempre a las ciencias llamadas exactas, a la matemática y la física. Descubrieron los supuestos de tales ciencias bien establecidas, creyó revelar también los límites de todo conocer científico-exacto, y patentizando una vez lo esencial del pensar científico humano quiso determinar las posibilidades de la metafísica en cuanto ciencia. Para Kant el mundo parecía ser uniforme. Su posición se entiende sólo históricamente. Pero cuando se abandona el ideal fútil y no justificado de la uniformidad de lo real, entonces se traslucen también los prejuicios de Kant. La Filosofía de los Valores ha dado un impulso decisivo para amplificar y extender la reflexión crítica. Lo trascendental no sólo puede ser buscado dentro del reino del intelecto sino también, y especialmente, dentro del reino del decidirse, del actuar y del proyectarse, es decir, dentro del reino de lo histórico. De la manera kantiana se pregunta así por los supuestos de las ciencias históricas y culturales, reconocidas en cuanto independientes. Se pone de relieve la peculiaridad de

estas disciplinas en el hecho de que hay verdaderamente supuestos diferentes en el pensar teórico y en la efectución práctica, hecho observado en el discurso de Windelband sobre "Historia y ciencia natural" (1884). Para él hay dos clases de ciencias distinguibles, que son ambas ciencias de experiencia. Pero estas ciencias, en parte convergentes, se diferencian fundamentalmente por su manera respectiva de utilizar los hechos empíricos o lo dado en general. Para el investigador naturalista vale solamente la ley universal, y los hechos individuales son únicamente casos particulares que sirven para la verificación de la ley general. Aquí hay una multitud de objetos y de relaciones entre estos objetos, que sólo representan diferentes ejemplares de una clase, dominada por la misma ley. La observación y la investigación de lo individual o de lo particular sirve de medio para la captación y para la aprehensión de regularidades eternas; es decir, para el conocimiento del orden natural establecido por las leyes. Pero las mismas cosas también pueden ser investigadas de una manera completamente diferente cuando se toma en consideración lo único, lo peculiar y lo particular, abstractamente rechazado y menospreciado en las ciencias que buscan formular leyes. El problema consiste entonces en la captación y en la comprensión de lo aislado e individual, consiste en la *Einfühlung* y en la hermenéutica de determinadas formas y objetivaciones del espíritu, que es lo más individual. Y tales estructuras del espíritu individualizante se hallan sobre todo en las efectuaciones depositadas en el pasado, que tienen toda fisonomía individual. En lugar de hacer abstracción de la particularidad de los objetos que continuamente emergen y desaparecen, en lugar también de construir leyes generales para todo acontecer, hace falta la comprensión íntima de lo especial. Captar leyes aplicables a cosas en su invariabilidad intemporal es hacer abstracción de lo que verdaderamente está ahí o aquí en su eficacia concreta. Para no mostrarse parcial, el investigador debe sumergirse también en lo individual y en lo temporal; así puede darnos un cuadro de la vida humana concreta en toda su riqueza y con todas las formas peculiares que ofrece la plenitud de la vida. El método aplicado por las ciencias naturales no puede ser ni el método único ni el método privilegiado del investigar imparcial. Hay métodos especiales e independientes de las ciencias llamadas "históricas" o "culturales", y tales métodos tienen sus propios derechos. Así se lle-

ga a una posición expresamente anti-naturalista. Se rechaza la reclamación de las ciencias tradicionales de poseer exclusivamente y para siempre la llave metodológica científica. Se abandona también la división de las ciencias en ciencias naturales y ciencias culturales, pues la "diferencia específica" consiste en que las primeras investigan las leyes universales invariables y las segundas buscan la descripción de los sucesos cambiantes y *en se faisant*. Por eso se ofrece más bien la distinción de las ciencias en ciencias de leyes o estructuras y en ciencias de sucesos, es decir, en ciencias nomotéticas y ciencias idiográficas.

Todas estas consideraciones lógicas y gnoseológicas no tienen un fin en sí o por sí mismo sino que representan el trabajo preparatorio para la respuesta a la pregunta ¿qué grupo de ciencias debe ejercer una influencia determinante en la fundamentación científica de toda nueva cosmovisión? ¿Qué es más importante para llegar a este fin, la intelección de las esencias universales intemporales o la captación hermenéutica de los fenómenos concretos temporales? La Filosofía de los Valores se decide por la preeminencia de las ciencias idiográficas, pues no hay objetos culturales o históricos sin referencia a los valores. Y este filósofo preeminente se enraíza en la consideración de que todos nuestros sentimientos e intereses tienen su raíz en lo singular o en lo incomparable. Así se rechaza por completo el positivismo y el naturalismo entorpecedor con su enfatización de lo general, de lo intersubjetivo y de lo universalmente regulado. Pero la historia tampoco nos ofrece sólo acontecimientos singulares e individuales. La tradición histórica nos hace participar en los valores culturales no-objetivos que se realizan en el curso de la evolución histórica. Estos valores no tienen ninguna realidad platónica dentro de un reino de esencias superiores, más bien valen y rigen intemporal y eternamente. Desde este punto de vista se ofrecen la historia y la historia de la filosofía como el verdadero "organon" de la filosofía, de tal manera que se reúnen las posiciones crocenas, diltheyanas, windelbandianas y brunschvicgianas. Los valores culturales entran en vigencia cuando se imponen a la conciencia de los hombres como normas que exigen una conducta determinada. Los valores también forman parte de lo trascendental, necesariamente presupuesto en toda actitud humana. Tal influencia de los valores sobre la conciencia humana no impide de ninguna manera la aplicación y vigencia de las leyes generales

(de la conexión causal, v. g.). Todo lo que se realiza, se realiza de acuerdo con las condiciones causales, y por lo tanto con una necesidad natural. Sólo hay que esclarecer la relación entre las leyes y las normas, preguntando ¿cómo es posible realizar lo que exigen las normas y subordinarlo, a pesar de todo, al dominio de las leyes naturales causales y al régimen de la necesidad? Así se plantea el problema de la libertad. Pero este problema no se plantea sólo en el reino de la moral, sino más bien en el reino de la cultura en general, pues se trata de que dentro del acontecer natural y necesario se realicen valores y sean obedecidas normas. Lo que exigen las normas pertenece a la esfera amplia de lo que es posible según las leyes naturales. Su realización no presupone la ruptura de las leyes naturales y no exige la libertad indeterminista completa. Si dentro de la realidad, sometida a las leyes naturales, alcanza gradualmente existencia lo que requieren las normas y si dentro de la naturaleza indiferente a todo valor se realiza "una selección" conforme a los valores, es porque aparece en la conciencia algo nuevo, que es la norma que se anuncia con una evidencia inmediata. De este modo, las normas ejercen una cierta restricción psíquica que obliga a la conducta a conformarse a ellas. La conciencia humana experimentando valores y normas es por eso una fuerza empírica espiritual. Y sólo por su virtud resulta posible una realización de las normas, es decir, una vida histórico-cultural. El dejar motivarse por las normas patentiza la libertad fáctica; y la tarea filosófica apuntada así tiene que consistir en el hacer visibles las normas, que ya han aparecido en la historia humana; es decir, la investigación concierne a las estructuras de la conciencia en la cual se descubren estas normas. Pero así surge también el problema de si es posible contentarse con una investigación de la nueva conciencia teórica: este problema es enfocado por la filosofía irracionalista y la filosofía de la vida.

Desde el comienzo del siglo veinte hay varios síntomas que anuncian el despertar de otro movimiento anti-naturalista, pero que es al mismo tiempo un movimiento anti-teórico o anti-científico en general. Se patentiza una nueva vida espiritual no-tradicional que está en aparente oposición con la filosofía conciencialista de la época moderna desde Descartes hasta Kant, o desde Hume y Comte hasta Haeckel, Rickert, Russell y Husserl, oponiéndose —és verdad— especialmente a las tendencias positivistas y na-

turalistas. Ya en su obra "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida" plantea Nietzsche un problema emotivo: ¿Debe dominar la vida sobre la ciencia o debe imponerse el conocimiento a la vida? Aquí no hay decisión teórica sino valorativa y tal decidirse parece típico al comienzo del siglo veinte. El máximo valor no es el pensar ni el saber científico. No se busca la verdad en el sentido de constatar lo que ya es, no interesa lo objetivo existente o lo que ha existido antes en el pretérito. Se pregunta más bien por la vida que, en cuanto término para el conjunto de todas las fuerzas interiores generativas, reúne todas las posibilidades todavía yacentes, que brotan sin cesar: ideales, normas, hechos, decisiones, acontecimientos inesperados. Se exige que la filosofía parta de la experiencia vital inmediata. Se piensa que en las vivencias mismas se revela la naturaleza escondida de la vida creadora. Tal "vida generativa" nunca puede ser comprendida cuando se aplican las categorías mecánico-naturalistas. La vida es independiente de todo lo objetivo, representándose en cuanto fenómeno originario y distinto de los fenómenos de las ciencias exactas. La vida siempre ofrece una multitud de nuevas relaciones significativas, superando así lo que alcanzan las disciplinas matemático-físicas y técnicas de toda clase. La filosofía de la vida tiene una diversidad de ramificaciones. Pero las tendencias capitales, que se mezclan, por supuesto, provienen de diferentes raíces. Por eso, esta filosofía moderna de la vida puede contar con el interés personal de muchos. Un movimiento de este tipo de filosofar pone todo valor en la vida creadora, por ser lo primitivo, generativo, lo inmediatamente dado y lo directamente intuible. Es este filosofar el origen de la filosofía intuitiva de la vida. El otro movimiento tiene un matiz más bien científico y se presenta como filosofía biológica de la vida. Al concepto de "vida" le falta siempre la claridad, y la filosofía de la vida parece de una cierta ambigüedad y confusión. La vida creadora está en oposición con el intelecto práctico e instrumentalista. A los conceptos necesarios abstractos se oponen las intuiciones del contemplar inútil. Al cálculo resisten los sentimientos, a la inteligencia que prevé, el corazón. Se pone de relieve todo lo no-mecanicizado, lo no-dominado, lo primitivo. Por eso hay siempre una cierta simpatía por lo subconsciente, por el dominio de los instintos, por lo no-racionalizado que se descubre por medio de la intuición inmediata. La contemplación personal y el ensimismamiento

nos procuran un fundamento firme para la defensa de una cosmovisión anti-tradicional. Sólo en sí mismo encuentra el hombre la tierra firme que no puede minar ninguna crítica, y la fé imperturbable que no corroe la duda. Se aspira a valores absolutos objetivos que escapan a toda relativización y al subjetivismo. Y todas estas aspiraciones se patentizan en el mismo momento cuando se dice que la propia vida rompe una y otra vez las formas producidas y las oebjecciones cristalizadas. Hay el énfasis de la vida aristocrática y personal, al lado de la posición que ansía eludir el aislamiento del individualismo y del egotismo, para llegar a una symphilosophein dentro de comunidades sociales homogéneas. Así se presenta la filosofía de la vida como una filosofía de las colectividades escogidas. Se rechaza rotundamente todo pensamiento racional, circunspecto, crítico, comparativo, calculador. Y lo no-esencial es lo que no es fecundo o lleno de nuevas posibilidades. Se hace patente una verdadera antipatía contra la sistematización del pensar teórico de los llamados "intelectuales". Históricamente ha sido ligada la vigencia del intelectualismo con la vigencia de las tendencias escépticas, pasivas, egoístas, relativizantes y también decadentes, y considerando todas estas posiciones como las consecuencias necesarias del régimen de la inteligencia práctica-instrumental del homo faber, defiende la filosofía de la vida siempre lo contrario. Este espíritu intelectual o no-intelectual, dejado así de lado la importancia de la verdad interna y enraizándose sólo en la convicción interior o en el énfasis del ser lleno de... Se desacredita por lo general toda actitud crítica o reflexionante del pensar teórico y racional, dándola por desmoralizadora nihilista o aniquiladora. Así, han propagado también movimientos llamados "realistas" del siglo veinte la opinión de que es posible y necesario manejar una vida política y económica no con la razón sino con el sentimiento. El referirse a lo no-racional indica entonces el nuevo "realismo", o el "rechazar" todas las parcialidades del intelecto abre el camino hacia una realidad más profunda y complicada. Se reconoce como valorativa solamente la actividad creadora y organizadora que, renovadamente, se patentiza en cuanto fecunda y viviente o en cuanto inconsciente e instintiva. Hay por eso una posición expresa contra toda actitud intelectualizante y esclarecedora, y contra el intento de diafanizar todos los misterios del mundo para erigir el reino o el dominio del hombre práctico-organizador. Despojando a la rea-

lidad de todo encanto, el intelecto se muestra como el instrumento de la vulgarización, del empobrecimiento y del prosaísmo. La vida necesita lo irracional, lo misterioso, lo vago, como la atmósfera y la fuente de sus máximas posibilidades. Una vida racionalizada conduce a un mundo meramente técnico-práctico y a la esclavización de los hombres ingeniosos, es decir, conduce a una cultura utilitaria. Pero el hombre no puede vivir y actuar en un mundo puramente útil: su felicidad no reside en el placer filisteo o en el gozar sin sentido: el hombre siente la superficialidad de tal vida vacía, en la cual lo agradable ocupa el grado más alto, la relatividad del gozar individual, del aprovechar las circunstancias situacionales y materiales se reconoce por todas partes en el siglo veinte. Aun en los círculos del socialismo político (que se enraíza últimamente también en un materialismo velado) se ve que el materialismo histórico o dialéctico tiene por consecuencia necesaria una sobreestimación de lo económico. La filosofía de la vida combate por eso enfáticamente el materialismo y el monismo, el ateísmo y el naturalismo, el utilitarismo y el hedonismo. Bergson, por ejemplo, no se limita a rechazar las pretensiones exageradas de la ciencia natural a poseer el único método científico y filosófico, sino que afirma además que el pensamiento teórico-instrumental, es decir, el pensamiento conceptual, intelectual y racional, es incapaz de comprender la vida y sus manifestaciones espirituales cristalizadas en las objetivaciones de las diferentes culturas. Este espíritu no captable racional o lógicamente se presenta en cuanto fondo verdadero de la realidad fluyente, pues el ser del espíritu es el cambiarse haciéndose. El intelecto, al revés, tiene sólo un fin práctico y no-contemplativo revelador; el intelecto es el correlato necesario para la captación de lo no-vivido, que es la rigidez inorgánica o el producto descendiente o petrificado de la vida creadora fluyente. Así, por medio del intelecto se capta sólo lo que se presenta a la vista como discontinuo. Reconociendo los elementos fundamentales de una totalidad estructurada, el intelecto es el órgano preeminente de todo análisis y, en cuanto tal, sirve para confeccionar o construir objetos artificiales, instrumentos útiles, vistas parciales: su entrar en vigencia significa la desfiguración del mundo que es un mundo en proceso. Tal proceso, tal devenir continuo no puede ser comprendido por la inteligencia, que siempre quiere representarse el movimiento por medio de la yuxtaposición de momentos o elementos inmovilizados.

La disolución de lo orgánico en lo inorgánico o la transformación de lo viviente en lo sin-vida caracteriza todas las operaciones intelectuales. Así se ve que el intelecto es incapaz de comprender el más propio poder ser de la vida, que es el ser creador. Por eso se remite siempre a la intuición, que constituye el órgano artístico-místico de la penetración en lo que verdaderamente es, en lo absoluto. La filosofía de la vida cree que es posible captar lo absoluto como se capta algo óptico; o más bien, en su pretensión de captar lo absoluto se revela su convicción escondida de que lo que verdaderamente es debe ser un ente. Se hace abstracción aquí también del preguntar por los principios —que no son— para ganar lo que es; y lo que verdaderamente es parece ser la vida con sus creaciones continuas fluyentes, y por eso se afirma que el intuir el flujo de la vida nos procura el saber místico de lo absoluto. Así, la teoría del conocimiento (de Bergson y otros) pone fuera de la filosofía el conocimiento científico conceptual, colocándolo en un plano subordinado. No se debe desfigurar el mundo directamente experimentado en las vivencias, por eso se recomienda una cierta reserva en cuanto a la aplicación universal de los conceptos rígidos de la razón, que violenta la realidad fluyente. Y para apreciar el sentido interior de la ciencia hay que considerar que el análisis, que la disolución del mundo complejo en sus elementos, que toda explicación estructural de lo que es, sólo sirve a los intereses individuales y situacionales de la vida. El intelecto no está hecho para la contemplación imparcial de la realidad, sino para la captación y utilización de los rasgos relevantes dentro de un contexto dado. Por eso, puede afirmarse que la verdad del conocimiento científico reside en su utilidad biológica, y por eso puede añadirse que los filósofos irracionales coinciden de vez en cuando con el pragmatismo. Pero la filosofía de la vida, en cuanto tal, se distingue del naturalismo pragmatista, pues afirma la posibilidad de una metafísica. El órgano del comprender privilegiado es la intuición, que nos revela nuestro ser íntimo (que es al mismo tiempo el ser íntimo del mundo), es decir, la vida. Los descubrimientos de la intuición nunca pueden ser formulados de manera exacta o por medio de conceptos y términos bien definidos. La intuición sólo puede sugerir lo captado, y esto lo hace por medio de símbolos, de imágenes, etc., que, por supuesto, son un recurso insuficiente. Todo acontecer espiritual es individual y nada se repite. Lo estructurado es el co-

rrrelato de la captación intelectual, y la materia no padece, por sí misma, la influencia del tiempo. Por eso se entiende intelectualmente sólo lo supra-temporal, lo que vale siempre e intersubjetivamente. Del otro lado, sólo lo viviente muestra los rastros del tiempo, pues sólo lo viviente experimenta el tiempo envejeciendo, y sólo lo viviente tiene historia. Lo histórico es importante e interesante pues conserva las objetivaciones del espíritu creador que constantemente rompe los límites de lo ya formado. Se puede decir que para comprender la vida creadora hace falta comprender hermenéuticamente la vida cristalizada en las objetivaciones culturales, esto es, en las manifestaciones del derecho, de la moral, de las ciencias, del arte, del folklore, de la cosmovisión, de la técnica y de las costumbres. La filosofía de la vida histórica, la filosofía diltheyana, por ejemplo, trata de esto. Pero se puede decir también que para comprender la vida íntimamente hace falta el ensimismamiento. La intuición inmediata y básica revela a cada uno su ser creador. Por eso la filosofía de la vida se ocupa también de la evolución creadora, que se manifiesta en el ser psíquico, en la memoria, en los proyectos, como lo ha demostrado la filosofía bergsoniana. Y siempre se aplica la intuición aislada, —individual—, personal. Pero sea cual fuera el sentimiento de la intuición que tengamos ante la vida, es totalmente inaceptable el hecho de que los filósofos irracionalistas rebajen el pensamiento conceptual y el saber científico. El menospreciar los términos exactos del lenguaje lógico y el abandonar los trabajos minuciosos de las ciencias conducen siempre a la arbitrariedad. Es verdad que se trata de fundar la filosofía en el método intuitivo. Pero si se toma la intuición en el sentido de ser instintiva, adivinatoria, inmediata, entonces no hay una filosofía transmisible. Y es que la pura intuición privada, privilegiada, es muda. Tan pronto como se expresa en palabras, se sirve ya de conceptos, y puesto que las significaciones de las palabras no son otra cosa que conceptos, todo el sentido de las palabras transmisibles consiste en conceptos inteligibles. Así, la "intuición" es "pensamiento". El desprecio es los conceptos teóricos y del intelecto analizador muestra el parentesco de los filósofos irracionalistas con la mística, cuyos representantes en todos los tiempos nos aseguran constantemente, a pesar de su verbosidad, que el lenguaje ordinario oculta y altera la experiencia sin precedente. Sólo los símbolos alcanzan entonces lo intencionado; sólo las imágenes logran sugerir

lo experimentado en cierto modo. Si se dice ahora que lo intuído es lo único real, con esta frase se formula un juicio sobre lo intuído y no cabe menospreciar ya las funciones intelectuales. Pero también con respecto a la intuición en cuanto tal, se puede decir que la intuición histórica y la intuición de la vida creadora no satisfacen nunca al querer descubrir el sentido de esta evolución vital o de este desarrollo histórico, ni tampoco al preguntar por lo que confiere valor a tal vida continuamente nueva y creadora. El hecho de la vida no envuelve, por sí mismo, un valor cualquiera; la mera vida implica a la vez las máximas abominaciones y las más finas sublimaciones. La pregunta no resuelta es por esto ¿cómo nacen los valores dentro de una realidad meramente empírico-óptica? Las tendencias de la filosofía de la vida, en la que dominan o predominan el sentimiento o el instinto, la fantasía y la fé, la predilección por lo irracional y misterioso y la antipatía hacia lo racional y lo filisteo, lo emotivo y lo personal, podrían ser llamadas tendencias neo-románticas. Y por cierto hay una vinculación evidente del pensar bergsoniano, spengleriano, klagesiano con las corrientes de la época de Schelling, Schopenhauer, Oken, Carus, St. Martin, Maine de Biran, etc. Hay también una afinidad entre Frobenius y Bachofen, entre Simmel o Gundolf y Goethe, entre Stefan George y Hölderlin. Así se ve la influencia enorme de un pensar filosófico que se manifiesta, por lo general, al lado de la filosofía oficial universitaria, muchas veces revolucionario, muchas veces pretencioso, pero siempre lleno de incentivos estimuladores. La crítica tiene que reconocerle la gran riqueza en ingeniosos desarrollos, la lucha contra el naturalismo dogmático, la profunda penetración en las peculiaridades de la vida psíquica (consciente y subconsciente), y la sugestiva fé en un alto destino del género humano y la invitación enérgica a colaborar en la evolución histórica creadora. Resumiendo lo valedero, se puede decir que el movimiento irracionalista representa un momento transitorio en la revelación de las estructuras del ser. Pero el planteamiento de la filosofía de la vida no basta.

La filosofía fenomenológica, la filosofía de la existencia y la ontología fundamental conservan lo que es esencial en la filosofía de la vida, es decir, el enraizarse en lo concreto, en lo histórico y en lo temporal. En las "Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica" (1913) emprende Husserl

la creación de un método universal y la fundamentación de la filosofía como ciencia rigurosa. La fenomenología tiene la tarea de aclarar lo dado por medio del preguntar por la correlación entre los actos noéticos y sus polos noemáticos. Lo inmediatamente dado es lo que tiene significación intersubjetivamente captable. Los fenómenos significativos remiten siempre a actos apropiados, y vice versa. Así se patentiza la vinculación del punto de vista científico-conceptual y de la posición concretista de la filosofía de la vida. La fenomenología trata de sacar el contenido íntimo y esencial de los conceptos posibles y actuales. Se investiga por los límites de la validez posible o necesaria de tales conceptos, haciendo abstracción de las condiciones actuales de su aparecer. Así se intuye el sentido interior y esencial de lo intencionado con ocasión de la efectuación de actos temporales y contextuales. No importa la situación primitiva en la cual se percibe algo; pasando de lo singular a la contemplación de lo esencial, se capta lo que, en todo caso, debe ser dado como condición para que se produzca tal o cual percepción, tal o cual impresión, tal o cual concepto. La intuición de lo que esencialmente hace falta para que sea posible tal o cual objeto es la intuición fenomenológica, que no significa nada místico. Al experimentar un sentimiento, al escuchar un sonido, al ver un color se percibe algo que tiene sus determinaciones temporales, situacionales y objetivas. Pero con ocasión de la captación singular de un algo bien definido se capta a la vez el sentido de lo general que es "el sentimiento", "el color", "el sonido". Por medio de la intuición esencial se prescinde de las condiciones y circunstancias fácticas del proceder psicológico. Así se abandona en la fenomenología el terreno de lo empírico; lo relevante no es lo fáctico sino lo que por medio de la captación de lo fáctico puede ser revelado como esencial. Para esto se emplea un método especial que pone entre paréntesis lo que se refiere a la existencia real con sus factores situacionales y empíricos. Una vez captado lo que esencialmente pertenece a tal o cual concepto, se puede prescindir de otras experiencias ulteriores. En el padecer una emoción se revela lo que "objetivamente" es una emoción, y tal saber nos autoriza a dejar de lado de verificaciones adicionales. Estas "esencias" fenomenológicamente captables, es decir, estos contenidos reales intrínsecos de lo intencionado no son ni generales ni individuales, sino más bien son datos últimos inmediatos. No hay ninguna posibilidad

de definir tales objetivos últimos sin recaer en un círculo demostrativo. Por eso, el método de la fenomenología es, originariamente, la mera intuición y la descripción de todas las esencias captables posibles. Siempre se permanece dentro de la correlación entre lo intencionado y el acto correspondiente de la captación. La tarea propuesta es la de contemplar lo más intuitivamente posible el contenido interior, la estructura, la presentación de los objetos de toda clase, para sacar su contenido esencial y supra-casual. Así puede ser revelado el sentido interior de un objeto real, de un objeto ideal, de un "desideratum" volitivo, de un ente valioso, de ficciones, fantasmas, hipótesis, etc. Cuando se excluyen los intereses y las condiciones situacionales cotidianas por medio del "poner entre paréntesis", se abstrae lo incentivo de la realidad y aquello que corresponde a la índole particular. Lo que permanece es la suma de los contenidos esenciales de un lado y la conciencia captante de otro lado, que es sólo el término de la multitud de los actos por los cuales se dan tales contenidos. Así hay una correlación completa entre lo dado experimentado y las formas o los modos de la captación de lo dado, surge por eso el problema de la constitución. El problema de la constitución se refiere a la vinculación de lo dado con los actos apropiados y correspondientes de la conciencia. Si se investiga el "mundo", entonces todo lo que se ofrece remite a actos que deben ser realizados para que sea posible tal o cual contenido. La investigación del mundo concreto remite a las formas de la conciencia inmanente, es decir, a los actos constituyentes. La fenomenología se convierte así en el análisis de lo constituido y de lo constituyente, a la vez, de lo noemático y de lo noético, de lo dado y de las condiciones de lo dado.

La cuestión es siempre ¿qué clase de actos constituyentes deben ser presupuestos para que los "objetos", reales, ideales, irreales, etc., sean experimentables? Tal pregunta fenomenológica investiga los entes ya constituídos. Las cosas, las relaciones, los hechos "son". Sólo se pregunta ¿cómo son posibles? Pero no es lo mismo el ente y el ser de este ente; no es lo mismo tampoco el ser del objeto y el ser en general. El hombre, por ejemplo, no se comprende a sí mismo en cuanto ente objetivo sino más bien en cuanto no-objetivo, es decir, no se comprende en cuanto "ente" sino más bien en cuanto "ser". El hombre que no se entiende en cuanto definido, hecho, objetivado, se capta a sí mismo co-

mo espontáneo, como no-constituído o como *être en se faisant*: el "es" lo que va a hacer, a decidir o constituer; y por eso el hombre "es" su ser, que no es un objeto o algo objetivo. Pero si es así, no basta el análisis fenomenológico de los actos de la conciencia constituyente y de los objetos correspondientemente constituídos. Si, por ejemplo, el hombre no es un ente constituído ya de modo fijo, no hay tampoco un acto correspondiente al cual remite normalmente un objeto captado. Así, no se puede preguntar por un ente sino más bien por el ser. Pero ¿qué sentido tiene "ser"? Los hombres auténticos no son entes objetivos, no son cosas hechas, sino son lo que se hacen. Pero si no "son", no hay aquí una significación intersubjetivamente captable de lo que "soy" yo, de lo que "eres" tú... etc. Así surge el preguntar por el "ser" y por el "sentido de ser". La tan llamada filosofía de la existencia no es una moda del snobismo decadentista ni una antropología siniestra. El sentido del filosofar existencialista es el preguntar por el sentido de ser y por su carácter puramente ontológico. La filosofía existencial, basándose en las investigaciones fenomenológicas, es una ontología fundamental, y Heidegger o Sartre no pueden ser comprendidos sino en cuanto ontólogos. Heidegger refuta el nombre de existencialismo, como es sabido. Su filosofía tiene un tema central, que es el "ser" y no el hombre. El análisis heideggeriano del ser-en-el-mundo y del estar-en-el-mundo está a la base de la investigación. Lo trascendental fundamental es el afanarse, el cuidado. Este afanarse constituye una condición a priori de todo comportamiento mundanal o de toda situación fáctica del hombre, es decir que es previamente inherente a todo comportamiento y a toda situación. El afanarse continuo es así el ser mismo del hombre, pues el rasgo característico del hombre es el estar continuamente preocupado por las posibilidades de sí mismo. En el afanarse se está anticipando el hombre a sí mismo. Y al mismo tiempo el hombre se sobrepasa también. Su verdadera índole es el poder ser, pues no tiene estructura definida, más bien está siempre eligiéndose y formándose. Por sus decisiones se revelan sus proyectos íntimos, se patentiza el matiz de su vida. El hombre está interesado en su ser y por eso se capta el sentido del ser por medio de un análisis hermenéutico de lo no-objetivo, que es el ser o el existir del hombre. El hombre se constituye continuamente a sí mismo viviendo sus más íntimas posibilidades y creándose como ente estructurado por medio de la realización

de lo que verdaderamente le parece importante y relevante. Esta auto-estructuración, nunca acabada antes de la muerte, es su ser. En el mundo inanimado se manifiesta el cuidado como utilización de las cosas; el mundo es el conjunto de los útiles de los cuales nos servimos. En el mundo de los hombres se manifiesta el cuidado en cuanto solicitud por los semejantes que —como nosotros— se sirven de los útiles del mundo. En el mundo del "yo aislado", por fin, se manifiesta el cuidado en cuanto angustiarse por sí mismo. El hombre que se angustia se ve remitido a su más propio poder ser. Pero este hombre no siempre se elige a sí mismo en sus posibilidades íntimas. Para escapar a las situaciones límites, para escapar a la angustia frente a la muerte o frente a la aniquilación, el hombre se acomoda a una vida en lo impersonal. Para no soportar el aislamiento frente a las decisiones que sólo pueden ser sus soluciones propias, el hombre se desindividualiza. Así adopta la vida del "uno" o del "se", así actúa como "se" actúa. Pero el hombre que no elige sus propias posibilidades frente a las exigencias críticas de las situaciones límites escucha el llamado de la conciencia. Esta conciencia llama al hombre a su más propio poder ser. El hombre que se refugia en la publicidad, en la colectividad, en las habladurías del "se" o del "uno", se decide a no realizar sus posibilidades propias. El llamado de la conciencia sólo posibilita un ser o un existir auténtico. El hombre se halla generalmente arrojado en una situación concreta, es decir, se halla en un estado de caída. En ese estado se encuentra sin haberlo decidido o elegido. Este arrojamiento del hombre es el destino de cada uno. Así cada individuo tiene su mundo especial, sus relaciones contextuales y sus posibilidades de decidirse. El término de "caída" no corresponde, pues, a una clasificación moral, es decir, no tiene nada que ver con la soberbia, con el pecado o el "struggle for life". La caída es la vida cotidiana en su inautenticidad y banalidad. Este estado de caída revela una manera específica del ser del hombre, en la cual el sujeto no es una persona responsable definida, sino lo impersonal. Todos nosotros vivimos entonces bajo la dictadura del "se", del "uno" o de la "medianía". "Se" acciona o se vive o se lee o se goza como "se" hace tales cosas. Lo impersonal no es nadie determinado. En la cotidianidad todos nosotros nos presentamos en cuanto seres casi impersonales que no deciden ellos mismos sino que hacen lo que se hace según la tradición, según la edu-

cación, según las costumbres y según las consideraciones interesadas. En lo cotidiano degenera la acción decididora en un quehacer, mecánico, o degenera la discusión penetrante en una charla sin fondo y sin fin, o degenera el preguntar investigador en la mera curiosidad de ver las cosas por verlas. Lo que "se" dice no está basado en lo que es, permaneciendo así lo comunicado en una equivocidad necesaria y característica. En la banalidad de la vida cotidiana y equívoca se toman las suposiciones por realidades, no hay el interés íntimo por ver en sí mismo lo que es. Así adquiere la realidad un rango secundario. El hombre, que siempre está arrojado en una situación propia especial, no puede nunca resolver los problemas de su contexto situacional como resuelven los demás las dificultades de sus tareas propias. El accionar como accionan los otros, el hablar como hablan los demás, no resuelve nada. Por eso puede decirse que el hombre, en el estado de caído, es el hombre adormecido, pues es aquel que ha olvidado las necesidades y las posibilidades de su vida propia. En la vida inauténtica social se impone la apariencia de que el hombre colectivizado está en posesión de todas sus posibilidades íntimas. Pero la asimilación de las maneras, de las opiniones y de las costumbres de los demás precipita al hombre ya en la inautenticidad. La vida superficial es la vida no-personal, que es la vida de todos. Y la superficialidad siempre está ligada con la curiosidad, la sociabilidad, la equivocidad, la cotidianidad y la verbosidad. El ser como son los demás oculta el ser auténtico. La banalidad como inautenticidad es la fuga del hombre que se angustia frente a sus propias posibilidades. Para no deber ser él mismo el hombre vive como viven todos, y sobre todo adopta tal actitud frente a las situaciones límites y frente a su posibilidad máxima que es la muerte. Frente a la muerte nadie puede comportarse como se comportan los otros; todos mueren aisladamente. Por eso se revela el más propio poder ser frente a la aniquilación de todas las demás posibilidades, esto es, frente a la muerte. Y el hombre cotidiano no ve tal problema, pues no se encara con los hechos, con los objetos o con las situaciones como son, sino que quiere esquivarlos. Pero el eludir problemas no resuelve problemas. El hombre no puede suprimir la idea de la muerte. Una y otra vez se impone la conciencia de la nadización continua de la vida. Así surge la fuerza anticipadora de la muerte. El hombre puede vivir en la autenticidad cuando se vuelve hacia

sí mismo dejando de lado el comportarse de los otros. El hombre se enfrenta a la inautenticidad cuando se angustia, pues en el angustiarse ante la perspectiva de la aniquilación de la vida; o en el acontecer de la nada, se ve el hombre remitido hacia sí mismo y sus posibilidades propias. Sólo en el aislamiento frente a la muerte se revela la verdad del más íntimo poder ser. Ahí no vale lo que dice el hombre sino sólo lo que realiza. El hombre vive lo que piensa que es lo relevante, es decir, aquello de lo cual piense que es la verdad. Pero tal comprender se manifiesta únicamente en la resolución o en la decisión ejecutada. Así se abandona la vida impersonal, tradicional y social, y así comienza la vida auténtica. La resolución ante la aniquilación inminente de todas las demás posibilidades mundanales lleva al hombre a existir en su nivel específico, en su propia plataforma. De esta manera se liga la resolución anticipadora con la autenticidad del existir y con el estar en la verdad, pues sólo el comprometerse para su más propio poder ser, cristalizado en el proyectarse personal, patentiza el estar en la verdad. La muerte, que es la última posibilidad del hombre, exige la decisión individual de cada uno. Tomando sobre sí su muerte el hombre revela verdaderamente lo que es. Este tomar sobre sí es un proceso, porque no puede tomar al hombre decididor como objeto hecho, sino sólo como existencia. La existencia o el existir es el manifestarse continuo del hombre que se hace a sí mismo tomando sobre sí su última posibilidad por medio de decisiones y compromisos. En la impersonalidad, la dispersión del hombre que no se decide representa una fuga frente a sí mismo, pero sólo gracias a tal fuga encuentra el hombre la seguridad y la tranquilidad que busca. Pero aquí no se trata de exigencias o de condenaciones morales sino, más bien, de la hermenéutica de estructuras ontológicas. El hombre que se sustrae a la angustia de su propio ser auténtico, el hombre que se refugia en lo anónimo, es el hombre dócil y dirigible de la sociedad, y la sociedad es por eso la patria de la caída. Aquí también se trasluce una estructura de la realidad, indicando en parte el sentido de ser. El ser auténtico del hombre o su existencia se manifiesta frente a su extrema posibilidad, que es el tomar sobre sí la muerte. Así está ligada la realización de la existencia o del más propio poder ser al enfrentamiento con la muerte. Lo que es el hombre se revela en la angustia y en la decisión comprometedora frente a la nada. El sentido de ser es por eso "re-

velarse" en sus más propias posibilidades ante la aniquilación final y ante la nadización progresiva. El hombre en cuanto ente "es". El ser del hombre se descubre; es decir, el poder ser íntimo no se hace visible sino frente a la aniquilación de todas las demás posibilidades. Hay un proceso recíproco: el hombre se realiza comprometiéndose. Pero el hombre se compromete sólo para él, debe ser verdaderamente su comprensión íntima de lo que debe ser se patentiza en sus compromisos. Pero ganándose así continuamente hasta la muerte el hombre está también aniquilándose. Sólo gana su más propia posibilidad frente a la muerte. Nadizándose el hombre se gana a sí mismo.

No es importante descubrir fenomenalmente el reino de los entes cuando se quiere captar el sentido de ser. Sólo es menester hacer visible el sentido de ser que es surgir o emerger hacia... "Ser" significa entonces revelarse, descubrirse, señalarse en sus más propias posibilidades. Y sólo cuando se patentizan tales posibilidades por medio de decisiones y compromisos está el hombre en la verdad. No vale aquí sólo un conocer teórico. La actitud práctica también diafaniza la comprensión íntima de lo que debe ser. Y de lo que debe ser no hay ya una verdad preconcebida. Lógicamente imaginables o pensables son muchas cosas, pero ontológicamente es lo posible lo que es real. Y el hombre que no es una cosa ya hecha sino que es su existir, patentiza en esta existencia no sólo su más propio ser sino también lo que ontológicamente es posible. Por eso no vale aquí el concepto de la verdad tradicional sino el concepto de San Pablo del estar en la verdad o del entrar en la verdad. Tal verdad se manifiesta sólo en el existir del hombre decididor. El ser en cuanto revelarse es la patentización de lo que debe ser, y en tal sentido el hombre que se compromete es el guardián del ser, pues en el compromiso se trasluce lo que debe ser. Así se manifiesta la vida auténtica, sobretudo cuando se escucha el llamado de la conciencia. Y así surge el hombre auténtico. Cada uno debe serlo.

La Epistemología de Gaston Bachelard

POR AUGUSTO SALAZAR BONDY

Gaston Bachelard es una de las más vigorosas y originales figuras surgidas en la filosofía francesa entre las dos guerras mundiales. Desde hace treinta años, su variada producción, llena de severo rigor teórico y al mismo tiempo de una sincera pasión sabia, que se expresa en un estilo solpicado de paradojas y de una extraña franqueza polémica (se le ha calificado de estilo filosófico *rural*), ha llamado la atención del público científico europeo sobre este pensador y le ha ganado un lugar principal en la filosofía de nuestros días. Debe extrañar por eso el casi total desconocimiento de Bachelard en Latinoamérica, aquí donde es ya viciosa la atracción por las ideas y los nombres nuevos. En efecto, de su abundante bibliografía apenas dos títulos han sido traducidos al español; las exposiciones dedicadas entre nosotros a la filosofía contemporánea, inclusive a la francesa en particular, no se ocupan muchas veces de la obra de Bachelard, y en casi todos los casos no le conceden la importancia que merece; poco o nada de su doctrina se ha incorporado al bagaje teórico de nuestros pensadores; y, en fin, su obra no es siquiera familiar, no digamos al público universitario, sino al especializado en filosofía.

⌘ Sin embargo, mucho hay de fecundo y de simpático para el pensamiento latinoamericano de hoy en la obra de Bachelard. Las dos direcciones en que se ha desenvuelto la reflexión bachelardiana presentan múltiples temas comunes y motivos afines con nuestro trabajo filosófico. Puede decirse por eso que la actual filosofía latinoamericana está preparada, mejor quizá que ninguna otra, para acoger e integrar dentro de su propia temática la interpretación de la vida psíquica, y especialmente de la función imaginati-

va en el conjunto de la actividad espiritual, formulada por Bachelard en libros tan sugestivos como *L'Intuition de l'instant*, *La Dialectique de la durée*, *L'Eau et les rêves*, *L'Air et les songes*, *La Terre et les rêveries de la volonté* o *La Terre et les rêveries du repos*, libros que ofrecen además, acabada casi, una original metafísica de la fantasía. Pero tampoco pueden sernos extrañas las investigaciones desenvueltas por Bachelard en la otra dirección de su pensamiento, la epistemológica, tan alejada aparentemente de la anterior, pero que tiene también como *Leitmotiv* la idea de la expansión creadora de la actividad humana. De estas investigaciones, que Bachelard ha expuesto desde 1927 en una serie de estudios que inauguró *La Connaissance approchée* (1), surge una nueva teoría de la ciencia tan alejada del empirismo como del idealismo, en la que pueden encontrar su justo acorde las preocupaciones actuales de nuestro pensamiento por la fundamentación del conocimiento objetivo y también esa actitud crítica frente al positivismo y al intelectualismo que las precedió y de las que han surgido históricamente.

En las páginas que siguen, a manera de introducción a la filosofía de Gaston Bachelard, abordaremos sólo la dirección epistemológica de su obra. Dentro de ella nos limitaremos a presentar las grandes líneas y los motivos centrales de un pensamiento singularmente dinámico, contrastado y multiforme, y por esto mismo reacio a aceptar los dictados del espíritu de sistema. Queremos así cumplir un obligado propósito de difusión de una doctrina de la que no se puede prescindir si se quiere tener un cuadro cabal de

(1) La bibliografía epistemológica y científica de Bachelard cuenta entre sus títulos principales, además del mencionado, los siguientes: **Etude sur l'évolution d'un problème de physique: la propagation thermique dans les solides.** Paris, Vrin, 1928. **La Valeur inductive de la relativité.** Paris, Vrin, 1929. **Les intuitions atomistiques.** Paris, Boivin, 1932. **Le Pluralisme cohérent de la chimie moderne.** Paris, Vrin, 1932. **Le Nouvel esprit scientifique.** Paris, Alcan, 1937. **L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine.** Paris, Alcan, 1937. **La Formation de l'esprit scientifique: contribution a une psychanalyse de la connaissance objective.** Paris, Vrin, 1938 (trad. cast., Buenos Aires, Argos 1948). **La Philosophie du non.** Paris, Presses Universitaires de France, 1940. **Le Rationalisme appliqué.** Paris, P.U.F., 1949. **L'Activité rationaliste de la physique contemporaine.** Paris, P.U.F., 1951. **Le Materialisme rationnel.** Paris, P.U.F., 1953.

las ideas filosóficas de nuestro tiempo y, a la vez, rendir homenaje al maestro de la Sorbona en su jubileo científico. 77

Discontinuidad y progreso en el conocimiento

“Repetidas veces, en nuestras diversas obras consagradas al espíritu científico —declara Bachelard en *Le Materialisme rationnel*—, hemos intentado llamar la atención de los filósofos sobre el carácter decididamente específico del pensamiento y el trabajo de la ciencia moderna. En el curso de nuestros estudios, nos ha parecido cada vez más evidente que el espíritu científico contemporáneo no tenía continuidad con el simple buen sentido; que este nuevo espíritu científico representaba un juego más arriesgado, que formulaba tesis que, desde el principio, pueden chocar con el sentido común. Creemos, en efecto, que el progreso científico manifiesta siempre una ruptura, perpetuas rupturas entre conocimiento común y conocimiento científico, cuando se aborda una ciencia evolucionada, una ciencia que por el hecho mismo de estas rupturas lleva la marca de la modernidad” (2). Un motivo central del pensamiento epistemológico de Bachelard aparece claramente expresado aquí: la discontinuidad del proceso del conocimiento objetivo, la ruptura entre un modo y otro, un estadio y otro del conocer, en este caso, entre la ciencia y el saber vulgar. En un libro escrito dieciséis años antes, la misma idea ya había sido elaborada con toda precisión y servía como instrumento adecuado para comprender el desarrollo interno de la ciencia: “No se puede decir pues correctamente que el mundo newtoniano prefigure en sus grandes líneas el mundo einsteiniano. Sólo después de habernos instalado directamente en el pensamiento relativista, podemos encontrar en los cálculos astronómicos de la Relatividad —gracias a mutilaciones y abandonos— los resultados numéricos proporcionados por la astronomía newtoniana. No hay pues transición entre el sistema de Newton y el sistema de Einstein. No se va del primero al segundo amontonando conocimientos, redoblando los cuidados en las medidas, rectificando ligeramente los principios. Es preciso, por el contrario, un esfuerzo de novedad total” (3). Ruptura hay pues también entre un estadio y otro, un modo y otro

(2) Op. cit., p. 207.

(3) *Le Nouvel esprit scientifique*, p. 42.

de la ciencia misma, porque discontinuidad existe siempre en el proceso de todo conocimiento, sean cuáles fueren sus términos y sean cuales fueren los momentos a través de los cuales este proceso se cumple.

No es necesario urgir mucho en las demás obras de Bachelard para encontrar la ratificación enfática de esta tesis. Las citas que hemos hecho podrían multiplicarse extrayéndolas de todos sus libros, incluyendo el inicial, *La Connaissance aprouhée*, a partir del cual Bachelard reintroduce en la filosofía contemporánea, con una significación renovadora que no cesará de enriquecerse en adelante, la idea de la dialéctica del conocimiento humano. En realidad, esta discontinuidad dialéctica, reconocida primero en su estructura elemental y ampliada y determinada más tarde, dialectizada ella misma como forma, es el fermento de toda la filosofía bachelardiana, no sólo de la epistemológica, sino de la antropológica en general o, por mejor decir, de la antropológica a fuer de epistemológica, o a la inversa. Porque la temática científica se torna objeto filosófico relevante para Bachelard por el descubrimiento de la ley que relaciona dos creaciones humanas, dos maneras del trabajo espiritual. Se busca entender la relación real que se establece entre la ciencia, tomada en la unidad de su intención y sus realizaciones, de una parte, y el conocimiento vulgar, de la otra; entre el trabajo científico de un momento histórico, por ejemplo, el de nuestra época, representado por la teoría de la relatividad, la mecánica ondulatoria o las geometrías no-euclideanas, de una parte, y la ciencia newtoniana en la variedad de sus aplicaciones, de la otra; o entre un estadio más corto de desarrollo científico, de una parte y, de la otra, el estadio anterior, que es negado y cuyo curso resulta interrumpido por la aparición de nuevas formas de conocimiento. En todos los casos, una negación dialéctica, una supresión y una superación por paso a otro nivel es lo que constituye el proceso del saber objetivo. Pero la comprensión de este proceso permite comprender algo más decisivo: el desenvolvimiento mismo del hecho humano. En el análisis de Bachelard, la ciencia opuesta al saber que permanece en el nivel del sentido común se muestra como el producto de una manera de ser espiritual que constituye un *novum* del ente humano, una forma emergente que rompe con los modos de la vida inmediata, "natural", y que, por apertura de posibilidades, da al hom-

bre un finalidad rectora distinta, un insospechado enriquecimiento de funciones y contenidos, una dinamicidad y una libertad en que este ser alcanza nuevas cimas. Por su parte, la ciencia revolucionaria de cada estadio, opuesta a la antigua, consume permanentemente esta ruptura superadora y la profundiza y asegura, dando a luz más complejos y eficaces resortes dialécticos, es decir, aumentando la capacidad expansiva del espíritu cognoscente. Sobre el fondo de estos contrastes, la razón científica, la razón humana en general se nos entrega entonces en su verdadera esencia móvil, como capacidad inventiva que vive constituyéndose paso a paso y ampliando sus virtualidades y realizaciones en permanente polémica consigo misma. Y esta razón no es una instancia sobrehumana o antiespiritual, sino momento constitutivo de la espiritualidad real del hombre, que es como decir de la humanidad del hombre.

El estudio de la historia y la estructura de la ciencia no es así imperativo filosófico para Bachelard sólo por cuidado erudito o severidad crítica, sino fundamentalmente porque a través de él se hace patente el verdadero contenido de los problemas antropológicos. La ciencia es el lugar de aparición del espíritu viviente. Para aprehender su verdadera constitución es preciso penetrar en la historia y el quehacer de la ciencia. Y, correlativamente, para comprender la ciencia es preciso plantearse y abordar en profundidad los problemas de la constitución del espíritu. "¿Cómo no ver entonces —se pregunta Bachelard en una de sus obras más resonantes, *La Philosophie de non*— que una filosofía que quiere ser verdaderamente adecuada al pensamiento científico en constante evolución, debe tomar en cuenta la reacción de los conocimientos científicos sobre la estructura espiritual?"; "de esta manera —agrega—, desde el inicio de nuestras reflexiones sobre el papel de una filosofía de las ciencias, nos hemos encontrado con un problema que nos parece tan mal planteado por los científicos como por los filósofos: el problema de la estructura y la evolución del espíritu" (4). La constitución de la ciencia por autodestrucción, que es el proceso de la constitución ascendente del espíritu, resulta pues con esta orientación crítica y por esta problemática autropológica el tema central de la filosofía.

(4) *La Philosophie du non*, p. 7.

La evolución de los conceptos científicos

¿Cómo se realiza en concreto este proceso cognoscitivo de negaciones y superaciones, que escinde a la ciencia del saber vulgar y a un estadio científico de otro? Usando un método caro a Bachelard en todas sus exposiciones, estudiemos sobre un ejemplo preciso este proceso dialéctico. En *La Philosophie du non*, el filósofo francés nos ofrece un modelo inmejorable de este proceso, al tratar el concepto de masa, concepto que forma parte de nuestro repertorio mental cotidiano y que, al mismo tiempo, desempeña un papel fundamental en la investigación física. Hasta alcanzar su plena —aunque siempre provisional— eficacia científica en la física de hoy, dicha noción ha debido recorrer un largo camino de transformaciones, de purificaciones racionales, diríamos, por el instrumento de la contradicción. En efecto, en su primera forma, señala Bachelard, "la noción de masa corresponde a una apreciación cuantitativa grosera y como golosa de la realidad. La masa es apreciada con los ojos. Para un niño ávido, el fruto más grande es el mejor, el que habla más claramente a su deseo, el que es objeto substancial del deseo. La noción de masa concreta el deseo mismo de comer" (5). Nos encontramos aquí en el estadio más primitivo del conocimiento, el de la proyección ingenua que se siente muy cerca de las cosas, en contacto vivo y cierto con ellas. Pero, a despecho de las apariencias, nos movemos todavía muy lejos del objeto. Una suerte de paradoja de la razón, que la ciencia conoce bien porque la fecunda, se hace ya presente a este nivel. El objeto de mayor masa, el que parece satisfacer más al deseo, visualmente, por su tamaño, es el que lo frustra más cuando está vacío. Lo positivo se torna fácilmente negativo. Pero esta contradicción decepcionante es, sin embargo, un paso adelante y señala en verdad el primer conocimiento efectivo (6). "Cuando se toma un bien en la mano, se comienza a comprender que lo más grande no es necesariamente lo más rico. Una perspectiva de *intensidades* viene de pronto a profundizar las primeras visiones de la cantidad. De inmediato, la noción de masa se interioriza. Se torna sinónimo de una riqueza profunda, de una riqueza íntima, de una concentración de bienes" (7).

(5) Op. cit., p. 22.

(6) Ibid., pp. 22-23.

(7) Ibid., p. 23.

Este paso adelante no es todavía, sin embargo, la ciencia. Nos movemos siempre en el primer nivel del conocimiento, ahora ahito de significaciones metafóricas. El espíritu se libra en él a las fantasías animistas de lo profundo y lo escondido que, prometiéndole la posesión del objeto, lo alejan en realidad de él. Una contradicción nuevamente, y aquí también el paso adelante significa negación de los conceptos promisorios del momento. En verdad, estos conceptos constituyen la barrera que debe vencer el conocimiento para cumplir su función. Bachelard, usando una expresión acuñada por él a propósito del psicoanálisis científico que propugna, y del que hablaremos más adelante, llama por esto a la noción de masa que hemos encontrado aquí un *concepto-obstáculo*.

La superación de este obstáculo señala la aparición del conocimiento científico. Esta superación es, como sabemos, un salto, no un tránsito continuo. El pensamiento comienza a moverse de pronto en otra dimensión : ha ganado un nuevo nivel cognoscitivo al que no se accede por acumulación de las visiones precedentes, sino por cambio de óptica. Por lo demás, como veremos, no es éste el único nivel del pensamiento científico, sino sólo el inicial, el empírico en sentido estricto. Veámoslo de cerca, considerando siempre el campo del conocimiento físico al que pertenece la noción de masa. La reelaboración del concepto de masa está aquí condicionada por el uso de la balanza y por la determinación cuantitativa de lo que se toma por objetivo, es decir, de lo experimentable a base de la medida. Por obra del instrumento, la masa aparece como un concepto claro, simple, positivo e inmóvil, en justa correspondencia con un pensamiento y una praxis instrumental que poseen las mismas cualidades. "Pesar es pensar; pensar es pesar" podría ser la divisa de esta actitud cognoscitiva de la ciencia embrionaria, de este saber realista-empirista que sirviéndose de una estructura conceptual calcada sobre el uso simple y fácil de la balanza *hecha*, se olvida de toda la complejidad nocional y la movilidad proyectiva que implica la construcción del instrumento, y que se demora en la medida, en la determinación precisa y unívoca de datos inmediatos y estables (8).

Otro es el nivel científico de la mecánica racional, el tercero en que puede estudiarse el concepto de masa, punto de arribada de las frustraciones de la simplicidad. Cuando la física accede a

(8) Cf., op. cit. pp. 25-27.

él —históricamente, con Newton—, ha llegado el tiempo de la *solidaridad nacional*. "Al uso simple y absoluto de una noción sigue el uso correlativo de las nociones. La noción de masa es definida entonces dentro de un *cuerpo de nociones* y ya no sólo como un elemento primitivo de una experiencia inmediata y directa. Con Newton, la masa será definida como el cociente de la fuerza por la aceleración. Fuerza, aceleración, masa se establecen correlativamente en una conexión claramente racional, ya que esta conexión es perfectamente analizable por las leyes racionales de la aritmética" (9). En este estadio de la evolución de la ciencia, los valores realistas van perdiendo consistencia. Con la acentuación del aspecto dinámico de las nociones, con la conformación de un orden legal que parece sobreponerse al orden de los hechos y someterlo, y con la entrada en funciones de las formas matemáticas, la realidad primitiva, global, de que se había partido, cede el puesto a la racionalidad real. "Una matemática especial se agrega a la experiencia y la racionaliza; la mecánica racional afinca en un valor apodíctico, permite deducciones formales, se abre sobre un campo de abstracción indefinido..." (10). Es este saber maduro, en que la razón toma conciencia de sus virtualidades creadoras, el que inspira el kantismo y encuentra su justa interpretación filosófica en la doctrina de las formas *a priori* del conocimiento y de la razón legisladora de la Naturaleza.

Semejante racionalismo era no obstante un sistema cerrado. Había llevado adelante a la ciencia, pero al precio de sujetarla a los rígidos moldes de nociones pensadas como instancias absolutas. Operaba con conceptos correlacionados, es cierto, pero provistos de un valor absoluto. Tiempo, espacio o masa eran especies de átomos nociónales que servían perfectamente como herramientas para el análisis, pero respecto a los cuales no parecía tener sentido practicar el análisis. El racionalismo había superado al realismo de la experiencia, rompiendo los ídolos de la simplicidad por el uso de la complicación de las nociones, pero se había mantenido en el nivel de la conexión externa, garantizando el valor de la simplicidad interna de las nociones de base. Esto había de producir tropiezos en el desarrollo de la ciencia, es decir, había de ser visto en un momento ulterior de ese desarrollo como obs-

(9) *Ibid.*, p. 27.

(10) *Ibid.*, p. 29.

táculo para el conocimiento. La remoción de este obstáculo exigía un paso a otro nivel, la destrucción del sistema cerrado de la física de Newton y su sustitución por un racionalismo abierto en el que la estructura mental de la ciencia resultó enriquecida y dinamizada. Este es, para Bachelard, el sentido revolucionario de la Teoría de la Relatividad.

En el nuevo nivel de pensamiento, el cuarto, la noción de masa va a pasar definitivamente del estadio de concepto simple al de noción compleja. Se hace evidente ahora que la masa no sólo está en complicación externa con otras nociones, sino que posee una estructura funcional interna. "En efecto, la Relatividad descubre que la masa puesta antes por definición como independiente de la velocidad, como absoluta en el espacio y en el tiempo, como justa base de un sistema de unidades absolutas, es una función complicada de la velocidad. La masa de un objeto es pues relativa al desplazamiento de ese objeto. En vano se creará poder definir una masa en reposo, perteneciente en propiedad a ese objeto. El reposo absoluto carece de sentido. No lo tiene tampoco la noción de *masa absoluta*" (11). A partir de aquí, las escisiones y las diversificaciones conceptuales se multiplican rápidamente. La complicación del nuevo concepto de masa obliga a distinguir las dos definiciones, la newtoniana y la maupertuisiana (que determinaba la masa como el cociente de un impulso y una velocidad), que antes se consideraban semejantes (12). En la definición newtoniana misma se hace necesario diferenciar la masa transversal de la longitudinal. Una última complicación nocional, llena de consecuencias, se agrega a las anteriores: "en la física relativista la masa no es ya heterogénea respecto a la energía" (13).

A la luz de estos cambios, la noción simple anterior de masa aparece como una *simplificación* del nuevo concepto científico. Esta simplificación es el modo de trabajo físico anterior, que no tiene ojos para ciertas finezas conceptuales y que opera suprimiendo las variaciones delicadas. Por contraste, el nuevo pensamiento físico opera multiplicando el número de las funciones internas de la noción (14). Esto significa que el racionalismo científico mis-

(11) Ibid., p. 31.

(12) Cf., *Le Nouvel esprit scientifique*, p. 47.

(13) *La Philosophie du non*, p. 31.

(14) Cf., *ibid.*, p. 31.

mo se diversifica. Haciéndose funcional y abierto es tocado por la relatividad: "una organización es racional relativamente a un cuerpo de nociones. No hay razón absoluta" (15). Este pensamiento científico, superador del racionalismo tradicional, que siendo racionalista él también está sin embargo respecto al anterior en un nivel superior, debe ser llamado, según Bachelard, *racionalismo completo*.

Pero con ello no hemos llegado todavía al último nivel del pensamiento físico. La razón diversificada y ampliada en el racionalismo completo einsteiniano puede alcanzar una movilidad mayor aún, una nueva dinámica interna, que da más alcance y penetración al saber científico. Es éste el nivel de un sobreracionalismo que hay que llamar propiamente *dialéctico*, brote reciente del pensamiento científico natural, que apunta en la mecánica de Dirac con ocasión de desarrollos matemáticos sobre las ecuaciones de propagación. En él resulta acrecentado el contenido sintético del concepto de masa de manera sorprendente, y también, por cierto, de una manera inexplicable tanto desde la perspectiva realista como desde las otras perspectivas de la filosofía científica: "Al término del cálculo —señala Bachelard—, la noción de masa nos es entregada dialectizada de modo entraño. No teníamos necesidad sino de una masa y el cálculo nos ofrece dos, dos masas para un solo objeto. Una de estas masas resume todo lo que se sabía de la masa en las cuatro filosofías precedentes: realismo ingenuo, empirismo claro, "Biblioteca de Letras" "Jorge Buccinelli, Converso" racionalismo newtoniano, racionalismo completo o einsteiniano. Pero la otra masa, dialéctica respecto de la primera, es una *masa negativa*. Es éste un concepto enteramente inasimilable dentro de las cuatro filosofías anteriores. En consecuencia, una mitad de la mecánica de Dirac encuentra y continúa la mecánica clásica y la mecánica relativista; la otra diverge sobre una noción fundamental, da una cosa distinta, suscita una dialéctica externa, una dialéctica que no se habría hallado jamás meditando sobre el concepto de masa, ahondando la noción newtoniana y la relativista de masa" (16).

El salto cognoscitivo que supone todo progreso del conocimiento por paso de un nivel a otro se hace patente nítidamente en el surgimiento de la mecánica diraciana. En efecto, se comprueba en

(15) *Ibid.*, p. 32.

(16) *Ibid.*, p. 35.

ella que no hay más grande ruptura entre el saber vulgar y el científico, que entre un estadio y otro de la ciencia; que el progreso científico es discontinuidad y contraste, y que cuando más adelante va la ciencia, más se aleja de sus supuestos y motivos iniciales en la dirección de metas inéditas, esto es, incógnitas. En el punto terminal de la ciencia que conocemos hoy, seguramente hay más problemas, más problematicidad que en el inicial; pero esto, por paradoja, significa que se ha penetrado más en la objetividad. Así, por ejemplo, el concepto de masa negativa (que, por lo demás, no es dentro del cuerpo de la física contemporánea el único dialéctico, o dialectizado, para decirlo como Bachelard), aleja al espíritu científico de las certezas hechizas de la víspera y lo abre a más amplias y fundamentales interrogaciones sobre la estructura de la objetivación. Provista de un nuevo concepto, la mente teórica busca la realidad, penetra en ella, es decir, la ajusta al juego de la problemática racional, la obliga a someterse al tribunal de las nociones nuevas que han brotado en el proceso del conocimiento. "De esta manera, la realización priva sobre la realidad. Este primado de la realización cambia de sentido a la realidad. Un físico no conoce verdaderamente una realidad sino cuando la ha realizado, cuando es dueño así del eterno recomienzo de las cosas y constituye en él un retorno eterno de la razón" (17). La ciencia dialectizada es pues la más clara manifestación de la esencia creadora del conocimiento humano, que no es otra cosa que la trama dialéctica de la razón y la realidad.

La línea ascendente descubierta a través del desarrollo científico no debe hacernos olvidar, sin embargo, que por más que la razón cognoscente despliegue sus mejores virtualidades y logre su máxima libertad en los estadios terminales, las más amplias y seguras realizaciones científicas no se encuentran en éstos, sino en los anteriores. Los valores racionales, dice Bachelard, parafraseando a Dupreel, son tardíos, raros, precarios como todos los altos valores. Además, en las varias disciplinas científicas, y a propósito de problemas diferentes, los niveles a que accede y en que se mueve la investigación no son los mismos. "Por supuesto que todos los conceptos científicos no han alcanzado el mismo estado de madurez; muchos permanecen todavía implicados en un realismo más o menos ingenuo; muchos son definidos todavía con

(17) *Ibid.*, p. 36.

la orgullosa modestia del positivismo, de suerte que, examinada en sus elementos, la filosofía del espíritu científico no puede ser una filosofía homogénea" (18).

El Psicoanálisis del conocimiento objetivo

El reconocimiento de esta dispersión nocional en la historia de la ciencia sirve a Bachelard como hilo conductor para penetrar en la psicología del investigador. Se trata de hacer que el científico tome conciencia del pluralismo de su cultura personal. Es preciso que sondee en sus propias aguas interiores para determinar los niveles en que, en cada momento del proceso teórico-psicológico, se sitúan los conceptos que emplea. Bachelard propugna así un Psicoanálisis del conocimiento objetivo, que es eficaz medio terapéutico para el científico, pues sólo por la toma de conciencia de sus pasados conceptos-obstáculos, de las dificultades que sorteó antes y que perduran como huellas espirituales, podrá remover las barreras que le cierran el paso del progreso epistemológico: "el pasado intelectual, como el pasado afectivo —dice Bachelard en el libro que ha consagrado a presentar los temas de este sugestivo psicoanálisis científico—, ha de ser conocido como tal, como un pasado. Las líneas de inferencia que conducen a las ideas científicas deben ser dibujadas partiendo de su origen efectivo; el dinamismo psíquico que las recorre ha de ser vigilado; todos los valores sensibles han de ser desmonetizados" (19).

Por la aplicación de este método catártico o especie de nueva teoría de los ídolos, que también persigue la fuente del error en las experiencias básicas, las generalizaciones, el lenguaje y las ideas animistas, Bachelard propone construir, en cada caso personal, un *perfil epistemológico* de las conceptualizaciones. Es éste un a manera de espectro mental, relativo a una noción determinada, tal como es poseída por un espíritu particular en un momento de su desenvolvimiento científico. Según Bachelard, él permite medir "la acción psicológica efectiva de las diversas filosofías en la obra del conocimiento" (20). He aquí, esquematizado el extremo, el perfil que, como ilustración de su tesis, Bachelard elabora analizando el

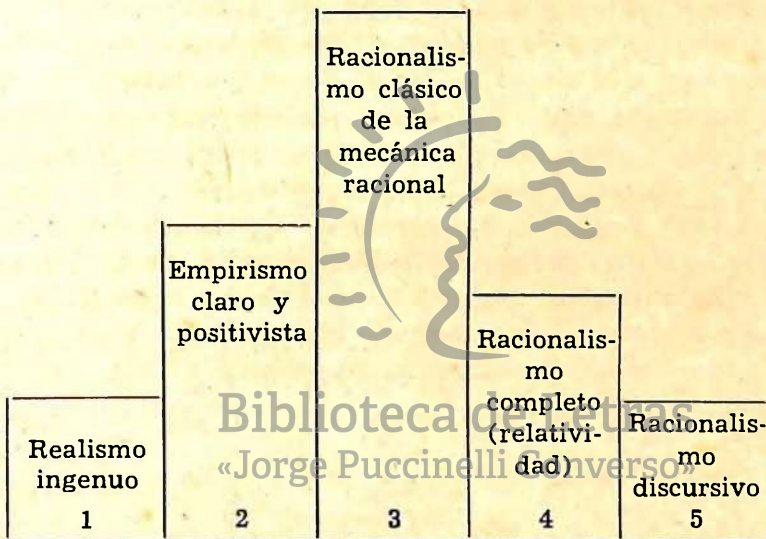
(18) *Ibid.*, p. 20.

(19) **La formación del espíritu científico.** Trad. cast., p. 295.

(20) **La Philosophie du non,** p. 42.

concepto de masa, tal como se da en su propio espíritu de investigador y en relación con las cinco estaciones o filosofías interpretativas arriba estudiadas. Según sabemos, ellas pueden denominarse : 1) realismo ingenuo; 2) empirismo claro y positivista; 3) racionalismo clásico; 4) racionalismo completo y 5) racionalismo dialéctico.

Perfil Epistemológico (Noción de masa)



Y he aquí la confesión personal, que sirve para interpretar esta figura. Dice Bachelard: "Se reconoce en nuestro esquema la importancia atribuída a la noción racionalista de masa, noción formada en una educación matemática clásica y desarrollada por una larga práctica de la enseñanza de la física elemental. De hecho, en la mayoría de los casos, la noción de masa se presenta para nosotros en la orientación del racionalismo clásico. En tanto que noción clara, la noción de masa es sobre todo, para nosotros, una noción racional. Sin embargo, si es necesario podemos encaminar la noción en el sentido de la mecánica relativista o de la de Dirac. Pero estas dos orientaciones, sobre todo la diraciana,

son penosas. Si no ponemos atención en ello, somos dominados por la tendencia simplemente racional. Nuestro racionalismo simple traba nuestro racionalismo completo y, sobre todo, nuestro racionalismo dialéctico. Es ésta una prueba de que las filosofías más sanas, como el racionalismo newtoniano y kantiano, pueden poner obstáculo, en ciertas circunstancias, al progreso de la cultura.

Consideremos en seguida, del lado pobre de la cultura, la noción de masa en su forma empírica. En lo que nos concierne, estamos obligados a darle una gran importancia. En efecto, nuestra conducta de la balanza ha sido ejercitada mucho en el pasado. Fué en el tiempo en que nos dedicábamos a la química, en el tiempo más lejano en que, con administrativo cuidado, pesábamos las cartas en una oficina de correos... En fin, como todo el mundo, tenemos nuestras horas de realismo, y aun a propósito de un concepto tan educado como el de masa, no estamos enteramente psicoanalizados. Demasiado pronto damos nuestra adhesión a las metáforas en que la cantidad más vaga es presentada como una masa precisa. Soñamos con materias que serían potencias, con pesos que serían riquezas, con todos los mitos de la profundidad del ser. Sinceramente, debemos pues dejar un umbral oscuro delante de la construcción de nuestras ideas claras. Es por ello que nuestro esquema indica una zona de realismo" (21).

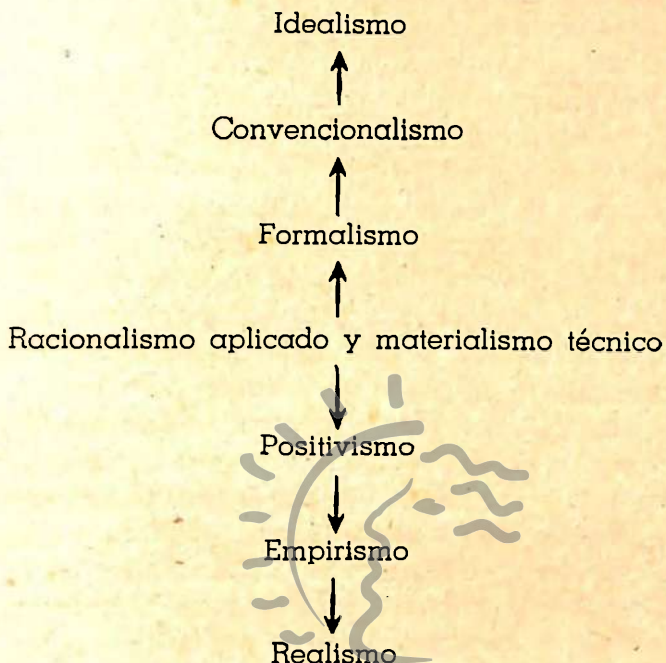
Biblioteca de Letras

Las dos tensiones del pensamiento epistemológico y su equilibrio eficaz

Los diferentes momentos de la conceptualización científica, que han servido arriba para dibujar el perfil epistemológico de un investigador; pueden ser considerados desde otra perspectiva; se trata de examinarlos internamente para descubrir sus componentes, los modos de interpretación del conocimiento científico que aplican y el papel que en cada caso conceden a las diferentes instancias que constituyen el espíritu científico. Esto es lo que hace Bachelard en uno de sus libros más recientes, *Le Rationalisme appliqué*, donde estudia las diversas posiciones epistemológicas elaboradas en la historia y las ordena sistemáticamente de acuerdo a la fun-

(21) Ibid., pp. 42-44.

ción asignada al momento empírico y al racional en la estructura del saber científico.



Este cuadro, propuesto por Bachelard, toma como eje central la vinculación de la experiencia y la razón. El racionalismo aplicado, en diálogo íntimo con un materialismo racional o técnico, es la posición epistemológica que interpreta mejor, según el filósofo francés, ese juego dialéctico, ese intercambio de valores de lo empírico y lo racional en que consiste la auténtica actividad científica. A partir de este centro, en las dos direcciones posibles, encontramos diferentes sistemas filosóficos caracterizados ya no por la armonización de las instancias empíricas y racionales, sino por la acentuación de una u otra de ellas. Consecuentemente, cuanto mayor sea el alejamiento de este centro ideal, mayor será la sobrevaloración de las instancias y la unilateralidad de la posición. Así, en una dirección se sitúan aquellas filosofías que conceden importancia primordial a la elaboración del pensamiento racional. Este es el caso del formalismo, el convencionalismo y el idealismo. La epistemología formalista ha de considerarse en primer término, porque ella no anula la experiencia, ni la minimiza del todo. Considera sí que la función del conocimiento es la ela-

boración de formas, o fórmulas, aptas para envolver cualquier experiencia. En el convencionalismo, por el contrario, la penetración ontológica de la ciencia es casi nula; el trabajo científico-racional consiste en la creación de fórmulas diversas, arbitrarias en cuanto lenguajes intercambiables, que son todos susceptibles igualmente, salvo por criterio de comodidad, de sustentar una manera eficaz de operar sobre los fenómenos. Si, en fin, se acentúa exclusivamente el momento subjetivo en la constitución de las formas racionales y se otorga al espíritu cognoscente poderes absolutos en la conformación del objeto, desaparece el momento de realidad del conocimiento: ésta es la posición del idealismo epistemológico (22). Formalismo, convencionalismo e idealismo son así las tres estaciones del pensamiento epistemológico que se aleja de la razón aplicada en busca de la razón pura.

En la otra vertiente se encuentran las posiciones que dan mayor importancia a los momentos reales y no racionales del conocimiento. En primer lugar, el positivismo. Por atención predominante a los hechos, en él se pierden de vista los valores apodícticos del conocimiento. No ocurre lo mismo con los legales, que permiten dar cierta coherencia e imponer una determinada jerarquía a los momentos de la realidad. En el empirismo, segundo estadio de alejamiento del centro, ya no quedan huellas de la coherencia racional y la ciencia es reducida a un catálogo de hechos dispersos y de recetas cognoscitivas. El último paso conduce al realismo, en el cual la exterioridad se afirma como centro de gravedad del conocimiento, en desmedro de la ordenación pensante, a tal punto que, en más de un caso, lo real, so pretexto de riqueza entitativa, resulta asimilado a lo irracional (23). Positivismo, empirismo, realismo son entonces las estaciones correlativas del alejamiento, de la inercia progresiva del pensamiento, en la dirección de la materia.

Huelga decir que estos estadios de alejamiento o acercamiento del centro de la razón aplicada, aunque vinculados por su intención epistemológica con las posiciones que han surgido sucesivamente en la historia de la ciencia, no coinciden necesariamente con el desarrollo de esta historia y son tomados y ordenados aquí más bien como instancias ideales. En tanto que proceso real,

(22) Cf. **Le Rationalisme appliqué**, p. 5.

(23) *Ibid.*, pp. 6-7.

el movimiento histórico de la ciencia marcha en dirección a ese centro; pero él no está previamente constituido, sino que es una resultante del progreso filosófico-científico mismo. La historia de la ciencia puede ser vista por eso como la constitución real del núcleo empírico-racional del conocimiento, en el cual el diálogo de la razón y la materia se consolida y diversifica, después de superar los obstáculos que, justamente en más de un caso por abstracción formalista o abandono empirista, se le oponen. Y lo que es válido para la historia de la ciencia, lo es también para el investigador singular, cuya obra científica es tanto más segura y fecunda cuanto más realidad gane para ese diálogo de la razón y la materia. De allí que el progreso científico personal sea también en esencia el proceso de constitución del pensamiento racionalista aplicado.

La nueva epistemología no-cartesiana

Uno de los caracteres distintivos del actual pensamiento epistemológico y científico, que ha aprendido a recoger las lecciones de la historia y la crítica de la ciencia, es, según Bachelard, su orientación no-cartesiana. Es bien sabido que la gnoseología de Descartes funda la validez del conocimiento en la intuición de las nociones simples. La articulación de estas nociones o verdades evidentes en complejos racionales encuentra su garantía científica en la posibilidad de arribar, mediante el análisis, a los átomos primigenios del saber. La lección epistemológica del *Discurso del Método* se resume así en la afirmación de la primacía de la simplicidad y el análisis dentro del conocimiento científico. Aun en aquellos momentos en que la metodología propuesta por Descartes quiere tomar en cuenta las instancias sintéticas del conocimiento, la síntesis no es asumida en su pleno valor cognoscitivo y son las naturalezas simples y absolutas las que desempeñan la función fundadora principal. Como señala Bachelard en *Le Nouvel esprit scientifique*, "la inspiración permanece analítica en esta construcción misma, pues para Descartes la construcción no es clara sino cuando se acompaña de una suerte de conciencia de la destrucción. En efecto, se nos aconseja siempre releer lo simple tras lo múltiple, enumerar siempre los elementos de la composición. Nunca una idea compuesta será captada en su valor de síntesis" (24).

(24) *Le Nouvel esprit scientifique*, p. 143.

Por el contrario, la investigación contemporánea ha puesto al descubierto la estructura fundamentalmente sintética de la ciencia. No son las nociones simples sino las compuestas las que se muestran fecundas en el trabajo científico; las instancias aisladas y autónomas no tienen valor científico, pues sólo su complicación y composición les da una función gnoseológica. "En resumen, dice Bachelard, creemos que la explicación científica tiende a acoger en su base elementos complejos y a no construir sino sobre elementos condicionales, no acordando más que a título provisorio el brevete de simplicidad" (25).

Esta situación es válida para todas las ciencias evolucionadas y para todas las nociones con que ellas trabajan. Al exponer el desenvolvimiento del concepto de masa, vimos como este desenvolvimiento está animado por la complicación conceptual. Otro tanto podría decirse de las nociones de materia y energía, de substancia, individuo, corpúsculo y onda. El caso de la mecánica ondulatoria es ejemplar. "En mecánica ondulatoria no se parte de conceptos de base, sino de una textura de conceptos de base, de interconceptos, de relaciones de base" (26). Pero no es el caso único. Por la complicación conceptual, por el primado de la relación, se han expandido y diversificado todas las ciencias modernas. Este es el sentido que, por ejemplo, tiene el surgimiento, en matemáticas, de las geometrías no-euclidianas y de las geometrías no-analíticas. Es también el sentido de los cambios operados en química, donde ahora puede hablarse de una química no-lavoisieriana, y en lógica, donde aparecen y se desarrollan rápidamente los sistemas no-aristotélicos. Todos estos movimientos son solidarios en el nuevo espíritu anticartesiano, del que debe hacerse intérprete y vocero una filosofía del contraste, de la negación dialéctica, del espíritu de relación, una *filosofía del no*.

El momento relacionista es pues esencial en la nueva ciencia, y vale tanto para los conceptos cuanto para los fenómenos mismos. Para la epistemología no-cartesiana, que representa el espíritu de esta nueva ciencia, en realidad "no hay fenómenos simples; el fenómeno es un tejido de relaciones" (27). Lo simple en física no

(25) Ibid., p. 164.

(26) *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, pp. 194-195.

(27) *Le nouvel esprit scient.*, p. 148.

puede ser aprehendido sino en el contexto de lo complejo, sobre el fondo de una complicación conceptual fina y bien tramada. Esta complicación, en la cual, por contraste con las tesis cartesianas, brilla la claridad racional, una claridad de índole operatoria, se identifica en verdad con la meta y el sentido de la ciencia, a tal punto que, para Bachelard, "complicar la experiencia... es la verdadera función de la investigación objetiva" (28).

La crisis del analismo y del primado de las naturalezas simples es también la crisis de la intuición evidente y primitiva de que nos hablaba Descartes. "En efecto, dice Bachelard, esta intuición no puede ser considerada en adelante como primitiva; ella es precedida de un estudio discursivo que realiza una suerte de dualidad fundamental. Todas las nociones de base pueden ser desdobladas de algún modo, pueden ser orladas con nociones complementarias. En lo sucesivo, toda intuición procederá de una elección; habrá una especie de ambigüedad esencial en la base de la descripción científica y el carácter inmediato de la evidencia cartesiana será mellado" (29). Las nociones simples, no sólo no resultan garantes en el nuevo espíritu científico, sino que necesitan ellas mismas una garantía. La intuición es incapaz de sentarlas como absolutas. Su validez, su claridad cognoscitiva debe pues ser fundada por derivación, "obtenida de una manera discursiva, por una iluminación progresiva, haciendo funcionar las nociones, variando los ejemplos" (30).

El racionalismo aplicado

La expuesto muestra claramente la magnitud del cambio operado en el pensamiento científico contemporáneo. La epistemología de hoy, si no quiere ir a la zaga del progreso de la ciencia, debe asumir esas transformaciones y traducirlas en una coherente interpretación filosófica. Esta es la intención de la teoría epistemológica elaborada por Bachelard, en la que, a despecho de la resistencia de su creador por todo sistematismo, es posible encontrar rasgos y posiciones netamente definidos. Han quedado ya

(28) Ibid., p. 138.

(29) Ibid., p. 142.

(30) Ibid., p. 145.

delineados en la anterior; considerémoslos ahora más de cerca (31).

Este núcleo esencial es bien traducido por la denominación que Bachelard ha elegido para su filosofía epistemológica: *racionalismo aplicado*. Por este nombre, Bachelard quiere reconocer y ratificar la vocación racionalista de todo trabajo científico. Sin razón, sin mediación y trascendencia pensante, no hay ciencia. Pero se trata de una razón, de una mediación y una trascendencia que se desenvuelven en la aplicación a lo concreto, a la materia de la experiencia. La operación de la ciencia es la *realización* racional, esto es, la configuración de lo dado por acción de las formas, presupuestos, exigencias y orientaciones del pensamiento. El racionalismo aplicado es la justa teoría de la ciencia, según Bachelard, porque reconoce que el trabajo científico fecundo se desarrolla en la intersección de pensamiento y materia, en ese lugar ideal en el que la atracción de la materia, el momento materialista inevitable del conocimiento, se equilibra y dinamiza con la elaboración racional, con la técnica pensante, produciendo así no un materialismo a secas, sino un *materialismo técnico*; y donde la razón razonable encuentra también su equilibrio y su gravedad, pues asume la realidad, la reconoce y la integra, dando como resultado no un racionalismo formal, sino un *racionalismo realizado por aplicación*.

Pero subrayar este momento de aplicación intelectual y este intercambio de elementos racionales y empíricos en el conocimiento es decir muy poco todavía para caracterizar la doctrina epistemológica de Bachelard. A este fin, es necesario, además, determinar de modo preciso el tipo de relación que la racionalidad mantie-

(31) Nos reducimos aquí a presentar estos elementos fundamentales, dejando de lado *ex professo* la gran variedad de planteamientos, temas y matices de pensamiento que ofrecen las obras de Bachelard. Esta riqueza teórica sólo puede ser comunicada adecuadamente por la lectura directa del filósofo. La meditación de la obra es necesaria en este caso como en todos los auténticamente filosóficos, pero especialmente en éste, porque el tono, la manera, el estilo son ingredientes esenciales del pensar bachelardiano. Buena lección dan sus obras de que la epistemología no es necesariamente ciencia descarnada. Dejemos también de lado la cuestión de las influencias y las afinidades, entre las que, como más notoria y declarada expresamente por Bachelard, habría que citar la del pensador suizo Ferdinand Gonseth.

ne con la experiencia, la función específica del pensar matemático en contacto con lo dado, y el sentido peculiar que adquiere, en el contexto de esta doctrina, la noción misma de experiencia.

En el umbral de la mayoría de los análisis del conocimiento objetivo se fija, como una verdad inconmovible, este aserto: *el conocimiento comienza con la experiencia*. El empirismo y el realismo tanto como el racionalismo kantiano lo aceptan y aplican, a despecho de variaciones de matiz. Bachelard piensa de distinta manera. Experiencia y conocimiento están estrechamente unidos, pero su relación no es bien traducida por esa fórmula. Más justa es esta otra: *la experiencia comienza con el conocimiento*, porque pone el acento en la constitución de la experiencia objetiva por la ciencia, mediante la realización de la razón. La epistemología de Bachelard es, en esencia, el desarrollo y explicitación de esta paradoja del conocimiento. Eso es lo que hacen, por ejemplo, los siguientes textos extraídos de diferentes libros del pensador francés :

"Para un espíritu científico, todo conocimiento es una respuesta a una pregunta. Si no hubo pregunta, no puede haber conocimiento científico. Nada es espontáneo. Nada está dado. Todo se construye" (32).

"La experiencia básica, o, para hablar con mayor exactitud, la observación básica es siempre un primer obstáculo para la cultura científica. En efecto, esta observación básica se presenta como un derroche de imágenes; es pintoresca, concreta, natural, fácil, no hay más que describirla y maravillarse. Se cree entonces comprenderla" (33).

"Más ahora parece seguro que con el siglo XX comienza un pensamiento científico en contra de las sensaciones y que ha de construirse una teoría de lo objetivo en contra del objeto" (34).

"En todas las circunstancias, lo inmediato debe ceder el paso a lo construido" (35).

-
- (32) **La Formación del espíritu científico**, p. 16.
(33) *Ibid.*, p. 22.
(34) *Ibid.*, p. 295.
(35) **La Philosophie du non**, p. 139.

"Todo dato debe ser reencontrado como un resultado" (36).

"Hay toda una filosofía del empirismo activo, muy diferente de una filosofía del empirismo inmediato y pasivo que toma la experiencia de observación por juez. La experiencia no pronuncia juicios sin apelación; por lo menos, cuando ella rehusa sancionar nuestra expectativa, se apela a una experiencia nueva. La experiencia no es ya un punto de partida, ni siquiera una simple guía: es un fin" (37).

"Preguntar cuál es el primer dato es una cuestión tan vana como preguntar cuál fué el primer hombre. Un sonido no comienza con la primera vibración, pues la primera vibración ni tiene ninguna cualidad sonora. Cuando un sonido comienza, ha durado ya. Cuando un dato es recibido, ya ha sido comprendido" (38).

Todos estos textos, que no son excepción en la obra de Bachelard, se acuerdan en la idea de que la ciencia no es a secas la experiencia; que hay más que ella en el conocimiento teórico riguroso. Pero sostienen, además, que la experiencia misma debe ser interpretada de modo diferente a lo que hasta aquí se ha venido haciendo. La experiencia pura, el dato simple y escueto es, dentro de la ciencia, una quimera. No hay dato inmediato, no hay dato primario; todo dato es un buscado, y esta búsqueda es el quehacer problematizador de la ciencia. La ciencia pues no repite, ni traduce la experiencia; no es, para decirlo con una gráfica expresión de Bachelard, "el pleonasma de la experiencia" (39), sino su construcción. Sin interrogación investigadora, sin *diálogo*, sin diálectica de preguntas y respuestas, de obstáculos y trascendencias pensantes, no hay conocimiento científico. Por eso es que la experiencia científica, la que ofrece real contenido de conocimiento y es dadora en sentido estricto, esto es, dadora de "objetos" y no de "datos" ciegos, no puede situarse al comienzo de la investigación sino al término de ella.

(36) **Le Materialisme rationel**, p. 57.

(37) **Le pluralisme cohérent de la chimie moderne**, p. 229.

(38) **La Valeur inductive de la rélativité**, p. 241.

(39) **Le Rationalisme appliqué**, p. 38.

Esto no quiere decir que no exista lo inmediato, que no haya instancias reales ajenas al sujeto. Debemos guardarnos de interpretar la posición bachelardiana como un idealismo creacionista. No es la afirmación de la irrealidad del mundo o del irrestricto poder creador del espíritu científico lo que debe leerse en las tesis de Bachelard. La crítica de la supuesta función de la experiencia primitiva y plenamente dadora, de la inmediatez perceptiva especialmente, quiere subrayar más bien la irrelevancia epistemológica de los problemas referentes a la génesis de la materia cognoscitiva y la necesidad de no confundir la noción de lo dado en ciencia, con la intuición inmediata que puede encontrarse en otras formas de actividad consciente y que es el fundamento del conocimiento común. De esta suerte, si lo inmediato existe y tiene una función, será fuera de la ciencia. En ésta no hay lugar para lo que podría llamarse la experiencia "empírica", porque hay otra más fecunda, la experiencia construida.

Por lo mismo, no hay lugar en la ciencia para las evidencias intuitivas, esas evidencias de lo inmediato y simple que, como vimos antes, eran la piedra de toque del cartesianismo. "Las intuiciones son muy útiles —dice Bachelard en una *boutade* epistemológica típica—, ellas sirven para ser destruidas" (40). Si el conocimiento científico parte de lo inmediato para buscar, o mejor, buscando lo real, que no está nunca dado, sino que hay que encontrar como una resultante, entonces la evidencia primera es un obstáculo, un error de partida. Como señala justamente G. Ganguilhem (41), la depreciación especulativa de la intuición es una especie de axioma de la epistemología bachelardiana; es el axioma seguramente fundamental y quizá único, porque en él se concentran todas las tesis de su doctrina. En efecto, los otros axiomas que señala Ganguilhem, el del primado teórico del error y la posición del objeto como perspectiva de ideas, resultan prácticamente de esa aserción básica. Para Bachelard no hay verdad primera, sino error primero; la verdad se logra al fin del proceso racional, porque es la liberación pensante de la carga intuitiva, burda, de datos que pretenden pasar como evidencias fundamentales. Si el conocimiento tiene una vocación de verdad, es porque

(40) *La Philosophie du non*, p. 139.

(41) *Une Epistémologie concordataire*, in *Hommage à Gaston Bachelard*. Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 6.

hacia ella como meta marcha el espíritu científico; y su punto de partida, lo abandonado, es justamente el dato primario, el error primero. E igualmente, el objeto se sitúa al término de la dialéctica del conocimiento, el objeto es una resultante del quehacer científico porque el primer objeto es la primera objeción, lo que hay que superar como obstáculo epistemológico para penetrar "realmente" en lo real. La teoría objetiva se construye *contra* el objeto, contra lo que se da primero : la sensación, la imagen, lo intuído como evidente. Porque no hay intuición primera, pues, porque la inmediatez no es conocimiento, lo real es resultado y no primicia. Resultado del método racional que abre el objeto. Por eso dice Bachelard: "Determinar un carácter objetivo no es poner la mano sobre un absoluto; es probar que se aplica correctamente un método" (42). De la misma manera, otros dos motivos básicos del pensamiento de Bachelard, que hemos considerado en las páginas precedentes, la afirmación de la discontinuidad del proceso de conocimiento y el relacionismo, están íntimamente penetrados de la negación de lo inmediato intuitivo como fuente cognoscitiva.

Es preciso preguntarse ahora cuál es, según Bachelard, el método capaz de satisfacer las exigencias de este pensamiento problemático y móvil, que reduce las intuiciones primeras y construye su objeto en el proceso abierto de un conocimiento siempre aproximado. La razón dialéctica, la única adecuada a la objetividad dialéctica de la ciencia, es la razón matemática. Por ser matemática, es esencial en ella el momento *a priori*, la necesidad interna, operatoria, de las formas y conexiones conceptuales que dan validez a los asertos objetivos. El método por excelencia es consecuentemente el matemático. Pero no se trata, como es obvio por lo anterior, de un método matemático constituido a base de categorías rígidas e irrevocables como las kantianas. Como Kant, Bachelard piensa también en el apriorismo y el sintetismo de la forma matemática; pero las semejanzas no van más lejos. Es el sintetismo inductivo y la parioridad condicional lo que caracteriza a la matemática que pondera Bachelard. En el momento posicional y postulativo, en el despliegue libre del abanico de las posibilidades ideales, en la inducción que construye sintéticamente las nociones, recogiendo en ellas —unificándolas, pero no simplificándolas— la múltiple y rica gama de las variantes,

(42) **La Valeur inductive de la relativité**, p. 243.

allí reside la fecundidad de la metodología matemática, aplicada al conocimiento natural: "...el fenómeno general que es el objeto de la física matemática —escribía ya Bachelard en una de sus primeras obras—, se sitúa en cierto modo en el plano de las posibilidades. En el esquema inicial es implicado no sólo lo que el fenómeno presenta de manifiestamente importante, sino todas las variables que podrían modificarlo; el porvenir decidirá si todas las posibilidades deben ser mantenidas. Así, el hecho ha llegado a ser, en cierto sentido, menos empírico haciéndose más rico; los caracteres agregados, aumentando las razones de conexión, lo han dispuesto más para la conciliación con los elementos matemáticos, lo han hecho más apto para seguir la deducción algebraica" (43). Y más tarde, en *Le Nouvel esprit scientifique*, ratifica y lleva más adelante esta vinculación de la movilidad sintética del pensamiento matemático y la penetración del conocimiento físico: "...las puras posibilidades matemáticas pertenecen al fenómeno real, aun contra las primeras instrucciones de una experiencia inmediata. Lo que podría ser, a juicio del matemático, puede ser realizado siempre por el físico. Lo posible es homogéneo con el Ser" (44).

La aprioridad que las formas matemáticas aportan al conocimiento físico no puede en consecuencia ser resultado de un cuadro categorial fijo. Si el ser, lo objetivo, se constituye por la adecuación móvil al libre desarrollo de las posibilidades matemáticas, éstas no pueden imponer su necesidad sino yendo al paso de la constitución de lo real. El estatismo matemático debe ser cancelado por la afirmación de la mutua dependencia de las dialécticas objetivas y subjetivas, lo que exige para Bachelard que el pensamiento se modifique en su forma si se modifica en su contenido. Y esta transformación dialéctica de la armadura conceptual básica, lejos de tomarse como una debilidad o una limitación de la capacidad humana de conocimiento, debe considerarse su resorte más eficaz: "*En el momento en que el concepto cambia de sentido, es cuando tiene más sentido; es entonces cuando, en verdad, él constituye un acontecimiento de la concepción*" (45).

La teoría de la ciencia en que consiste el racionalismo aplicado resulta, a través de todas las notas señaladas, una posición al mis-

(43) *Etude sur l'évolution d'un problème de physique...*, p. 166.

(44) *Le Nouvel esprit scientifique*, p. 56.

(45) *Ibid.*, p. 52.

mo tiempo de madurez teórica y de avanzada. Significa el estadio terminal que el pensamiento científico ha alcanzado de vuelta de la ingenua posición de un objeto acabado y autónomo, que se libra en las intuiciones primeras; y también de vuelta de las ilusiones de la racionalidad absoluta, acuartelada en sus propias formas inmutables. Significa, junto a esto, la ratificación del espíritu abierto y autocrítico de la ciencia, que parte siempre de sí mismo hacia nuevas realizaciones, y que así se constituye y se trasciende incesantemente.

Ciencia, Ontología, Antropología

El alcance ontológico de esta posición no puede pasar inadvertido. Limitándose al análisis de la ciencia, con todo el rigor y la autoridad que le da su familiaridad con las disciplinas físico-matemáticas y con la historia de la ciencia, Bachelard ha ofrecido también respuestas decisivas a los problemas ontológicos. Poniendo en tela de juicio el papel del objeto en el conocimiento, reconstruyendo sin vacilaciones la noción de objetividad, la epistemología bachelardiana apunta al ser. En todo caso, sabemos por ella que no puede abordarse seriamente la problemática ontológica, sin pasarla de algún modo por la criba de las cuestiones epistemológicas, en las cuales el ser está en cuestión. Y tampoco puede quedar inadvertida la importancia antropológica de esta teoría de la ciencia. Si hay en ella algún motivo radical, como ya dijimos, es sin duda el hombre, el espíritu que obra en la ciencia. Bachelard no lo pierde de vista en ningún momento. Por eso su epistemología es también una pedagogía — la pedagogía del trabajo científico que enseña y aprende, y que armoniza a los hombres en la unidad del saber, de ese saber que es la verdad-escuela, la Escuela fin y no medio—; y es también una ética, la ética de la solidaridad en la mutua fecundación de los espíritus mediante el diálogo de la ciencia. Pero hay más todavía de antropología radical en la obra de Bachelard, porque la trascendencia espiritual que la ciencia descubre no es la única, ya que no otra cosa sino trascendencia es también el ensueño, la fantasía, la poesía, sobre cuyo sentido ha meditado hondamente Bachelard en la orta gran vertiente de su pensamiento y su obra.

Lo Estético Heterónimo

Por NELLY FESTINI ILLICH

La investigación filosófica sobre Estética en la época contemporánea, dedica preferente atención al análisis teórico de lo estético autónomo, procurando ubicarlo dentro de la experiencia humana para fijar su esencia y significado. Considera además, que la desorientación en esta materia se debe a las múltiples perspectivas heterónomas adoptadas, las que no sólo han originado el falseamiento del fenómeno estético, sino el uso de metodologías inconvenientes y el estudio excesivo de problemas secundarios como si fueran fundamentales.

A través del examen crítico han perdido su autenticidad añejos prejuicios que en determinados casos se persiguen mantener hasta la actualidad, los cuales no pueden dejar sino aportes a favor de ciertos problemas pertenecientes a disciplinas auxiliares de la Estética, pero que no tratan el tema céntrico de la misma a la luz de un planteamiento propio liberado de sugerencias y aseveraciones extraestéticas. Cabe pues, fortalecer esta actitud legítima que aparece dispersa en varias investigaciones filosófico-estéticas contemporáneas y exponerla en conjunto, lo más completa posible, en cuanto al señalamiento de los asuntos que supone y añadir a ellas algunas reflexiones personales que podrían asegurar la unidad y solidez de lo estético autónomo. Los seis puntos de vista que a continuación se describen e interpretan se agruparán en tres, teniendo en cuenta la afinidad de sus argumentos; todos resumen la inquietud filosófica desarrollada en el ahondamiento de la

interrogante ¿qué es lo estético? de cuya solución depende el sentido de la vivencia humana más inefable y creadora. (*)

1

El hedonismo estético en sus formas de sensualismo extremo o moderado, apoya sus postulados en manifestaciones de índole biológica que responden a específicas alteraciones de los sistemas nervioso o circulatorio, o se refieren a procesos de origen sexual y a excitaciones de los sentidos. Lo estético se engendra y ambienta bajo los cánones mencionados, siendo el placer con base orgánica, sexual o sensorial, la personificación de la belleza. No importa la calidad del estímulo, lo que interesa es la consecuencia de placer o de displacer, la jerarquía estética se forja por el grado de intensidad de la impresión. Creador y contemplador deben experimentar una compensación biológica en la reacción hedónica, pues, la ilusión expresiva prende únicamente, en virtud de tales justificativos.

G. Hirt, Th. Ziehen, Konrad Lange y K. Gross, por citar a los más representativos, sostienen estas consideraciones y no admiten otro recurso ideológico que pueda sustituirlas. Sin embargo, una madura revisión de dichos principios los aclara y al mismo tiempo los supera. ¿Se produce acaso estimativa estética siempre que se vivencia goce sensual? y en forma inversa ¿no advierte el sujeto goce sensorial en circunstancias que son opacas y ciegas al mundo estético?. Por lo demás, la calidad del estímulo determina, sin lugar a duda, la presencia de la belleza y de las otras estructuras afines, cosa que no sucede biológicamente. La heteronomía del pensamiento estético biologista es evidente, pero innegable su aporte para la Psicología del Arte.

De mayor alcance son las apreciaciones de carácter psicólogo, se pone el acento en estados afectivos, en sentimientos pe-

(*) La presente enumeración de las orientaciones heterónomas no incluye las direcciones gnoseológico-estética y metafísica, porque sus principios son indirectamente revisados en las seis modalidades que constituyen el tema primordial de estas reflexiones y en los conceptos finales que sintetizan el sentido de lo estético puro.

culiars que arrastran variados procesos imaginativos creadores sustentados por un goce típico. Los atributos estéticos convertidos en sentimientos se trasladan al objeto que impresiona, transformándolo y cubriéndolo de una aureola de especial atracción o rechazo emocional. El sujeto las mira "como si" estuvieran enfrente y al mismo tiempo, "como si" contemplara gozoso su propia subjetividad capaz de producir el objeto que advierte. No existe vida estética desligada de la experiencia concreta, toda inferencia o deducción para organizarla son inadmisibles.

Los defensores del emocionalismo, de la Estética como Psicología aplicada, del experimentalismo estético y de la Proyección Sentimental, son criticados por la tendencia filosófica quien exhibe sus contornos negativos e indica sus contribuciones. Lo estético se ofrece en una clase de vivencia y no por ello es en esencia un modo vivencial, los sentimientos estéticos abren a la vida anímica el "ontos" de lo trágico, cómico, sublime, bello, etc., sin identificarse unos con otros. Más aún, el goce viene a ser un resultado, un eco expresivo humano que apunta, como atraído por imán, hacia la objetividad que lo inspira, sus variantes corresponden, para poderse diferenciar, a grados de interés o valiosidad recurriendo entonces a determinado perfil que no es el goce mismo.

Desde las teorías de Th. Lipps (1), hasta las de E. Meumann (2), De W. H. Parker (3), Fr. Kainz (4), M. Geiger (5), etc., se mantiene en líneas generales la tónica psicológica, formidable es verdad por el análisis del sentimiento estético, de la vivencia de creación y contemplación y de la imaginación creadora; empero, limitada en su afán heterónimo de hacer lo estético "substancia psíquica".

2

La influencia de la colectividad sobre la vida de cada hombre es vigorosa y definitiva, permite que surjan inquietudes sociales superiores, a las cuales el individuo independientemente, no puede

-
- (1) Th. Lipps — "Fundamentos de la Estética".
 - (2) E. Meumann — "Sistema de Estética".
 - (3) De W. H. Parker — "The Principles of Aesthetics".
 - (4) Fr. Kainz — "Estética".
 - (5) M. Geiger — "Estética".

llegar. La corriente socio-estética basándose en dicha finalidad, cree que los sentimientos de colaboración, solidaridad, armonía social y su respectiva satisfacción, son la única belleza que puede crear el ser humano. De ahí que los objetos tienen que proyectarse a las conciencias mediante nexos de simpatía y por la humanización del objeto cuando éste no expresa vida colectiva. El Arte cuya meta debe ser la social, sirve de medio adecuado para suscitar experiencias estéticas, estando el genio artístico predeterminado a traducir en su obra las alternativas de la sociedad en forma de añoranza, anhelo o realidad. Tanto la teoría social del Arte, cuanto el sociologismo propiamente dicho, aceptan con pequeñas diferencias que el hecho estético es un sentimiento social peculiar y no observan al igual que en la posición psíquica, la huella "óptica" que ese sentimiento lleva consigo y de cuya naturaleza depende. J. M. Guyau, H. Tayne y otros, son la fuente de las especulaciones sociológicas actuales sobre el sentido del Arte elaboradas por eminentes estudiosos contemporáneos, quienes han planteado, asimismo, la polémica irreconciliable entre sociologistas y esteticistas del Arte.

La relación existente entre los fenómenos sociales y los estéticos no conducen a la asimilación del uno por el otro. Al establecer el deslinde de sus campos, la efectividad puesta en juego para producir solidaridad, armonía y colaboración no es de índole estética, aunque a veces brote al mismo tiempo. El Arte en su contenido espiritual extraestético considera la posibilidad social, pero ésta no tiene carácter expresivo para la sensibilidad emocional si no ostenta a su vez, perfil estético, que le otorga un matiz especial más allá de los acontecimientos incluidos en el tema artístico y que la hace valer con singular perdurabilidad.

Lo comentado no excluye la correlación entre los sentimientos estéticos y los sociales; los primeros por ejemplo, promueven un afán de validez para los demás en lo que siente un sujeto y revelan un impulso lúdico que los vitaliza. La Sociología y Psicología del Arte reciben de los ensayos esbozados benéficos conocimientos que de ningún modo son las verdades primordiales de la Estética autónoma.

La fuerza de los acontecimientos y su conexión con estructuras materiales y espirituales que progresan o retroceden en el devenir

temporal, motivan investigaciones cuyo objeto básico es la historicidad, erigida en matriz de todas las manifestaciones humanas durante las distintas épocas. Dentro de esta orientación, los historiadores también pretenden definir lo estético reduciéndolo a la unidad que alcanzan los contenidos históricos en determinada época. Unidad que se hace explícita y sobre todo nítida, por la participación fecunda del genio quien al crear su obra artística traduce su propia unidad histórica, vale decir sus experiencias diarias al contacto con el medio. Predomina tanto el fondo histórico en el Arte, que hasta la técnica y el material físico de trabajo exhiben historicidad, se amoldan a los ideales que imperan y son seleccionados por el genio en virtud de este criterio. Vivir el mensaje artístico es penetrar certera y sutilmente en el mensaje de la vida, mejor aún que cualquier ciencia. En W. Dilthey (6) se afirma gran parte de estas apreciaciones, y así lo estético de inobjetable cuño histórico, queda ligado exclusivamente al Arte, la poesía y la Literatura.

No obstante la riqueza de los conocimientos delineados, muy provechosa para la Filosofía del Arte y la Historia del Arte y de la Estética, el destino unilateral y miope de la heteronomía estética se pone nuevamente de manifiesto. Es preciso no confundir el tema del ejemplar artístico con la expresividad de gracia, comicidad, belleza, etc., que transparenta; al primero, la historia lo domina y nutre, las segundas, si bien hunden sus raíces en el currir temporal, emergen como gesto expresivo valioso cuya fisonomía depende de aspectos especiales, que exigen estimativa apropiada fortalecida por un ímpetu de perennidad. Por lo tanto no es suficiente percibir historicidad, para admitir clima estético, ni tampoco rechazarlo en las cosas de la naturaleza exentas de simbolismo histórico.

3

El vehemente aliento espiritual hacia la perfección humana, viene a ser coordinada común a la bondad y belleza y uno de los fundamentos del moralismo estético. Algo más, lo bueno rige a lo bello cuya misión es producir cualidades éticas, ayudando al ejercicio de actos nobles, abnegados, etc., mediante la sublimación de

(6) W. Dilthey — "Vida y Poesía".

tendencias egoístas. El cariz estético del objeto artístico conmueve en razón directa de su prestancia ética, hay un sino de formación interior en el Arte, si éste se desvanece, la producción creadora se trunca.

Con la visión fenomenológica de la experiencia ética y de la estética se rebasa la ingenua y empírica asimilación de ambas estructuras, correspondiéndoles en vía comparativa las condiciones que siguen: 1º la aprehensión del valor ético va unida a una imperiosa obligatoriedad de realizarlo y compromete la existencia humana, en cambio, la aprehensión de los valores estéticos no compromete la existencia misma de la persona ya sea aceptado o rechazado el valor. 2º Los valores éticos asoman en las acciones y los estéticos pueden aparecer en los objetos y en las acciones. 3º El soporte objetivo del valor ético se da como algo real, por el contrario, el soporte objetivo del valor estético a menudo muestra idealidad, ficción. 4º Los valores éticos indican el sentido de una acción, no así los valores estéticos que revelan el significado de la expresión con que se manifiestan las acciones.

La revolución causada por las diferencias anotadas, trajo provechosas adquisiciones concernientes a la Teoría Literaria y Artística y a la Crítica, a quienes sirvió el derrotero trazado filosóficamente: lo estético es autónomo de lo ético; en un ejemplar artístico pueden ofrecerse elementos éticos y estéticos sin que ello conduzca a su identificación; los fenómenos estéticos a veces ocasionan fenómenos éticos y a la inversa.

La perfección humana llevada a un extremo de idealización que rebasa lo humano propiamente dicho, erige a Dios único poder capaz de suscitar sentimientos que proclaman el destino terreno y ultraterreno de individuos y colectividades. Esos sentimientos por su secreto encanto, observan los místicos de la Estética, son los genuinos fenómenos estéticos. He aquí otra posición heterónoma muy aguda, generalizada y persistente que admite convicciones referentes a la vida estética basándose en estos puntos: sentir la belleza por ejemplo es comprender la hermandad existente entre los hombres frente a lo divino; es proclamar en éxtasis, con mayor o menor intensidad, las creencias religiosas; es en último término, darle materialidad plástica al impulso primario de todo hombre en su constante conocimiento general del Universo.

Rudolf Otto (7) empieza con el análisis fenoménico de lo Santo la singularización del hecho religioso, muy útil para notar su divergencia y correlación con los hechos estéticos. La vivencia religiosa lleva consigo un elemento irracional: lo Santo, imposible de confundirse con aspectos éticos o estéticos. Los rasgos típicos que lo Santo patentiza son: la presencia de algo remoto y superior a lo humano; insólito poderío y majestad ante el cual el hombre se siente siervo; avasallador dinamismo capaz de crear cosas, hechos y personas; misterioso y tremendo y a pesar de ello, atractivo, subyugante y merecedor de fe absoluta. La experiencia estética en general es heterogénea a lo Santo, solamente la sublimidad presenta algunos rasgos comunes que no son los esenciales. Es necesario reconocer además, la interdependencia de lo religioso y estético, al igual que sucedió con el aspecto ético, subrayando siempre la autonomía de cada uno. El Arte religioso cobra de este modo, interés especial que la Crítica recoge para el mejor conocimiento filosófico y artístico.

Admirable tarea crítica cumple la Estética Filosófica Contemporánea (*) en afanosa búsqueda por la autonomía y la unidad. Destruye limitaciones, pautas equivocadas, indaga por un objeto claramente asequible y diferenciado, dúctil a la investigación con la ayuda de uno o varios métodos homogéneos, en fin, detalla problemas y logra que los esfuerzos teóricos desplegados no entorpezcan o desnaturalicen el propio fenómeno estético, por el contrario, confirma su contextura emocional y su íntima vinculación con la vida del ser humano y con los dominios de la cultura.

Lo estético autónomo es una estructura expresiva, figurativa valiosa con significado para la sensibilidad emocional creadora, se hace presente en cualquier objeto y es imprescindible en el Arte. Sus cualidades específicas: afectividad, transparencia, fragili-

(7) R. Otto — "Lo Santo".

(*) Muy importante son los estudios que las corrientes francesa, italiana y alemana, entre los que se puede mencionar los aportes dejados por: B. Croce - "Estética", E. Souriau - "L'Avenir de L'Esthétique", R. Bayer - "Essais sur la méthode en Esthétique" y N. Hartmann - "Asthetik".

dad, integralidad (naturaleza subjetivo-objetiva) y simbolismo, que aquí no es el caso revisar (8), no tienen equivalente vistas en conjunto, a los objetos preconizados por las concepciones heterónomas.

La Estética Filosófica Contemporánea abre un futuro promisor, pues, ha comenzado una labor enfocada con acierto y acreditada por abundante documentación. Ha intuido y recuperado la verdad de un objeto, cuya suerte parecía ser la variabilidad más caótica y el subjetivismo más arbitrario, que alimentaron huecas polémicas en terreno extraño, lucubraciones estériles y forzadas.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(8) N. F. I. : "Acerca de lo Estético".

Luces de Heráclito el Oscuro

· Por JOSÉ RUSSO DELGADO

Heráclito

Nacido en el siglo IV, muerto en el siglo V antes de J., contemporáneo de Gautama el Buda, es Heráclito. Con derecho como aquél al cargo de rey (verdad que menos importante en la Grecia de entonces, correspondía incluso a unidades inferiores a la *πόλις*), cargo que aparejaba también dignidad sacerdotal, lo renuncia en favor de su hermano. Se retira de la actividad política de su país a la que se refiere con marcado desprecio en algunos pasajes de su obra. Sólo incidentalmente interviene una vez para derrocar a Melanchomas, tirano.

Es el primero de los grandes filósofos griegos que no calcula, mide, dibuja, ni trabaja por sus manos. Tampoco se entrega a actividad científica alguna al lado de la propiamente filosófica o como parte de ésta. No es como Pitágoras fundador de un grupo religioso. Aparecería como el filósofo puro entre los primeros pensadores helenos.

Su sabiduría parece ser fruto de su soledad. El mismo Nietzsche que llama a la soledad "patria mía" dice que el hombre tendrá siempre necesidad de profundidad y por ello necesidad de Heráclito. Nietzsche lo decía hace menos de cien años: ¿Tenemos hoy necesidad de profundidad? ¿Tenemos hoy necesidad de Heráclito?

Mas: ¿por qué ocuparnos de Heráclito? ¿Por qué no de algo nuestro? — Lo nuestro es lo humano, es el hombre. Están en Heráclito. Están —en su profundidad— en la profundidad de Heráclito.

Luces

Hay oscuridad que es fondo de luz, de la mejor luz. La visión con luces es defectuosa en las horas crepusculares cuando falta este fondo. No es así la oscuridad, la luz de Heráclito.

Vamos a tratar de no hablar sobre Heráclito. Vamos a tratar de mirar aquello que sus luces, su luz iluminan: el hombre, la existencia, lo que es.

Salgamos de paseo una noche: Hay estrellas que nos traen una luz que viene acaso de miles de años atrás. Pero hoy son luz para nosotros. Así Heráclito. Es clásico en el sentido de seguir siendo actual, de mantener actualidad, vigencia luego de 2,500 años. Dice Hegel que todas las frases de Heráclito pueden incluirse en su filosofía. Ello después de 2,400 años. Hoy después de 2,500 años podemos afirmar que Heráclito es actual. Puede enseñarnos. Está más vivo que nosotros, hombres o monos de la técnica y las guerras de la técnica. La luz de Heráclito no tiene forma de hongo sino de hombre, profundidad de hombre, de hombre iluminado.

El, que hablaba de como los muertos encienden una luz en la noche, puede hacer que en nosotros, muertos, protagonistas o aprendices de esta civilización occidental que nutre sus máquinas con cadáveres se encienda una luz, su luz, la luz del hombre.

Sueño

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

No ven los hombres lo que es, siquiera durante el día. Dice Heráclito: "Escuchan, pero incapaces de comprender son como sordos de quienes atestigua el proverbio que presentes están ausentes" (34).* "Se les esconde cuanto hacen despiertos así como olvidan cuanto hacen dormidos" (1). "Los asnos preferirían la paja al oro" (9). "Los que tropiezan con tales cosas no las comprenden ni habiéndolas aprendido las conocen aunque se lo imaginen" (17).

Si sólo alumbraba la luz del sol físico, se está ausente de lo que es, y este es el caso de casi todos. Heráclito habla con desprecio

* El número de los fragmentos corresponde al de su ordenación por Diels en *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, 6a. edición, Vol. I.

de *οἱ πολλοί*, los muchos, los hombres de vigilia falsificada, de alma bárbara, sin luz interior, que viven su noche por igual durante el día y la noche.

Recuerda Heráclito a lo que Heidegger llama lo cotidiano, sinónimo de lo inauténtico: apresurarse, entregarse al tráfago de los quehaceres como forma de no ver y para huir de sí mismo. Una de las formas de escape y de falsa vigilia son los meros conocimientos, la erudición, lo que Heráclito llamaba *πολυμαθία*. La *πολυμαθία* no enseña a tener sabiduría. Heráclito menciona a Homero y Arquíloco: poesía no es sabiduría; la sabiduría no son "las letras". Y a Hecateo: la sabiduría no es historia ni geografía.

De manera semejante, cuando casi un siglo después el oráculo declara que Sócrates es el mas sabio de los hombres, Sócrates que en su comienzo se admira de tal declaración se dirige a poetas, literatos, oradores, políticos y encuentra que presumen de una sabiduría que no tienen, en tanto que él, Sócrates no se cree ser sabio como lo creen ellos, por lo cual justamente él sí lo es.

El camina

"Me he investigado a mí mismo" dice Heráclito (101): cuando sus contemporáneos buscaban el principio del universo, Heráclito, anticipando lo que había de ser tan característico de Sócrates llama la atención hacia el conocimiento de sí mismo. No está fuera del hombre la solución de los enigmas, el hallazgo de lo que es, el descubrimiento del principio de todo. El hombre de alma bárbara, el sordo, el ausente, el de la vida inauténtica es el que huye de sí mismo. Sobriamente Heráclito nos hace saber: "me he investigado a mí mismo". Sócrates, ejemplo de sabio sin *πολυμαθία*, sin conocimientos, sin enunciaciones —solo sé que no sé nada— no prescinde sin embargo de una indicación, de una dirección: conócete a ti mismo. Heráclito dice: "A todo hombre le es posible conocerse a sí mismo y ser sabio" (116). Este conocimiento sería actitud y no descripción de estructuras. Mirada, luz interior: "teoría" en el sentido cabal del término: visión. No "ideas", lo visto, sino visión, aquí y ahora. Tampoco "palabras", todo esto es *πολυμαθία*.

Como las carreteras de penetración en el Perú, el camino nos llevaría a través de montañas, ríos, selvas, plantas exóticas, animales de vistosos colores, animales divertidos, peligrosos, repul-

sivos, temibles. Pero —toda comparación tiene sus límites— en la patria interior no hay límites: "No podrás descubrir las fronteras del alma cualquiera que sea el camino que sigas. (Tan profundo es su *λόγος*)" (45). El alma de que habla Heráclito no es el "yo", el alma de la psicología contemporánea, ni la conciencia, no este yo, mí yo, diferente, opuesto a otros: como una montaña no es diferente de la tierra en la que reposa, de la que es, aunque se yerga, así el *λόγος* del alma en su profundidad no tolera fronteras. Y aquí también el hombre huye de la selva para establecerse y transitar mil veces en esa como ciudad interior que es la superficial conciencia cotidiana. Heráclito nos incita a ser como Mesones Muro el gran explorador lambayecano; explorarnos, abrir caminos, no temer la fauna y flora interiores. La patria es siempre más grande que cualquier ciudad.

Oídos y vista

También porque permiten conocer el alma, Heráclito dice: "Honro ante todo aquello de que hay vista, oído, saber" (55).

Los sentidos son como manos que hay que usar y saber usar. Experiencia y no conjeturas, creencias: "no hay que hacer conjeturas al azar sobre las cosas más grandes" (47). Mejor que ello experiencia, esto es, oír y ver. Pero "los ojos son testigos más exactos que los oídos" (101a). Los oídos son la experiencia ajena. Mejores que la conjetura, no son todavía lo óptimo. En una época en que la transmisión oral de los conocimientos y en todo caso la audición de lecturas excedían con mucho de las lecturas propiamente dichas se comprende que "los oídos" simbolizaran la experiencia ajena. Hoy el símbolo sería otro, lo que Heráclito dice de los oídos lo diríamos ahora de los libros. Exclamaba por ejemplo Nietzsche el siglo pasado: los mejores libros son los que hablan mal de los libros, son aquellos que al dejarse tomar por nuestras manos nos entregan un índice que señala hacia nosotros mismos. Los que se vuelven espejos, en que no cabe complacencia de vanidad alguna. En que la vanidad, esto es el vacío es más bien lo mirado. Y en que en la mirada al vacío, por haber verdad, hay o termina por haber plenitud.

Hay que oír y ver pero no bastan oídos y vista para que haya sabiduría. "Malos testigos los ojos y oídos para quienes tienen almas de bárbaro" (107). Entonces "la vista es un mentir" (46).

Πόλεμος

"Πόλεμος es padre de todas las cosas y de todas las cosas rey. A unos los muestra como dioses a otros como hombres, a unos como esclavos a otros como libres" (53). Πόλεμος ha sido traducido como lucha y como guerra. Que el pensador no se refiera a la guerra propiamente dicha, sociológica, entre pueblos, es evidente, pues nos dice que a unos los hace aparecer como dioses y a otros como hombres.

Πόλεμος es el dos original, para decirlo un tanto pitagóricamente. Heidegger en su traducción alemana de πόλεμος emplea *Auseineinandersetzung* que significa separación, distancia, y acuerdo, al mismo tiempo y añade: "el mundo llega a ser por la separación que no disocia ni destruye la unidad".* La lucha aquí pensada es combate originalísimo, pues sólo ella permite que surjan los combatientes como tales: "Todo nace y muere por obra de la lucha".

Πόλεμος es separación de contrarios y distancias que impide que sólo haya la pura perfección existente de Uno. Sin Uno y separación no serían cosas ni hombres. Πόλεμος es separación de contrarios entre los que hay armonía invisible —"mejor que lo visible" (54) — pero por ser invisible engaña: "no comprenden como divergiendo coincide consigo mismo" (51).

Son los contrarios como hermanos que pelean y se aman en secreto. Están de acuerdo en el juego de las distancias y las diferencias: "El tiempo es un niño que juega a las damas, de un niño es el poder real" (52). Es un mismo niño quien está en los dos lados del tablero, el es la verdad del ser de los contendientes: "bien y mal son una cosa" (58). Como en Spinoza, Nietzsche, la Vedanta, lo que es, está más allá del bien y del mal. Pero sin bien y mal, sin contrarios, no hay mundo.

Πόλεμος es fecunda separación (ilusoria de *in-luso*, en el juego). El juego a ser dos pues el Dios, lo uno, no puede quedarse solo, es *ἄφθονος*, no envidioso, como dirá después Platón. La guerra, el dos, la mentira son el único presente posible de quien es la paz, el uno, la verdad. Lo que produzca, cree o emane ha de ser menos y serle opuesto. Pero quien es uno es también unión con lo que le es opuesto.

* (Einführung in die Metaphysik, Niemeyer, 1953, pág. 47).

La guerra de Heráclito coincide con la antítesis, con la negación hegeliana. En ambos casos se trata de completar ese absoluto que es como la noche en que todos los gatos son pardos, que Hegel reprocha a Schelling y Heráclito reprocharía a Parménides. Nirvana sin samsara, la eternidad sin el tiempo, Dios sin el mundo, esto no es Heráclito. Nirvana en samsara, la eternidad en el tiempo, Dios en el mundo, esto es el filósofo, esto hacen ver los relámpagos de su luz.

Danza

Πόλεμος importa opuestos y también movimiento. Como en Hegel, quien dice de la verdad que es la danza de una embriaguez en la que nada está inmóvil, en Heráclito este juego de oposiciones es danza, rítmica danza de opuestos.

El "todo fluye" —que nunca dijo— nos mostraría el fluir de lo que dijo. Hay en la fase una esquematización simplista de su pensamiento para oponerlo al de Parménides. Pero según Heidegger los grandes filósofos dicen siempre lo mismo. Para el Rig Veda la verdad es una, aunque los sabios le den diferentes nombres. Lo diverso, lo opuesto es el nombre. Y es que los nombres son parte del juego. El gran acertijo admite mil y mil soluciones. Lo que es se deja llamar de mil modos pero siempre es nuevo. Heráclito lo decía del sol: "es nuevo cada día" (6). No importa siquiera que nada haya nuevo bajo el sol, si el propio sol —lo que es— es nuevo siempre. Los juguetes pueden ser viejos pero no el juego mismo y es el juego el que crea los juguetes. Nadie "lo conoce ya". Los ya conocidos son siempre los juguetes. El es experiencia siempre inédita.

Así es el juego: "se esparce y se recoge, avanza y retrocede" (91). "Lo frío se calienta y lo caliente se enfría, lo húmedo se seca y lo seco se humedece" (126). Las aguas del mismo río son siempre nuevas.

Pero este movimiento no es tráfago, no es movilidad superficial. "Cambiando reposa" (84a): el reposo sin movimiento es mentira: "No debemos obrar como los hijos bajo la autoridad de los padres, es decir simplemente como hemos aprendido de la tradición" (74). "Fatiga es soportar a los mismos y por los mismos ser mandado" (84b). Lo que se nos entrega ha de danzar también, lo decisivo es la danza: "Los brebajes se descomponen si

no se revuelven" (125). Nietzsche decía: "Sólo creería en un dios que pudiese bailar". Así es el Dios de Heráclito.

Despertar

Pero no bastan oídos y vista. Hay que despertar. El hombre de la vigilia cotidiana está dormido.

"Buda nunca predicó la verdad", así se dice en algunas escuelas del budismo contemporáneo. Y es que la verdad no se concibe como prédica, palabras, ideas: *πολυμαθία* que hubiera dicho Heráclito, sino como experiencia de cada uno, como darse cuenta de, como iluminación o despertar.

Turbado Kotchen, monje budista, después de haber sufrido una gran humillación en que se había puesto al desnudo su ignorancia, pese a que le estaba prohibido interrumpir a su maestro Tseu-Ming durante la estación de verano y conmovido hasta las lágrimas, explica a Tseu Ming como por la humillación sufrida se atrevía a presentarse en esa época ante él. Le pregunta Tseu Ming:

— ¿Cuál es el principio fundamental del budismo?

Responde Kotchen:

— Las nubes no se reúnen sobre los picos de las montañas. ¡Con qué serenidad la luna se refleja sobre las olas!

Lanzan rayos de indignación los ojos del maestro y exclama con voz tonante: ¡Debias avergonzarte! ¡Que un antiguo monje como tú tenga semejante concepción! ¿Cómo haz de alcanzar la liberación así?

Kotchen suplica encarecidamente al maestro que lo instruya. Interrógame dice Tseu Ming. Repite ahora Kotchen la pregunta del maestro:

— ¿Cuál es el principio fundamental del budismo?

Responde Tseu Ming:

— Las nubes no se reúnen sobre los picos de las montañas. ¡Con qué serenidad la luna se refleja sobre las olas!

Esta respuesta abre los ojos de Kotchen que fué a partir de ese día un hombre nuevo.

El budismo zen contemporáneo habla de la apertura del tercer ojo en la que consiste la liberación. Mejores testigos los ojos, pues, que los oídos. Pero no bastan los ojos de la vigilia cotidiana, inauténtica. Ni la vista de los sentidos. "No hay que hablar y obrar como las gentes que duermen, ya que en este estado creemos tam-

bién obrar y hablar" (73). Despertar es abrir los ojos cuando ya estaban abiertos. Es abrirlos a lo que es, al λόγος.

Λόγος

Λόγος es una palabra ilustre, profunda si es que cabe profundidad en palabra alguna. (Es también la palabra de los griegos para palabra). Λόγος era para ellos el contenido de lo que se dice, así como el motivo y la finalidad de las acciones. Cuando decían que algo no tenía λόγος querían decir que carecía de sentido. Λόγος era también explicación, la manera como se daba cuenta de una cosa. Usualmente se traduce como razón y tiene los mismos significados: potencia o facultad humana, relación —como cuando se habla de razones y proporciones en matemáticas— juicio, fundamento. Pero λόγος significa mucho más. Juan el Evangelista que escribe en griego emplea λόγος para indicar el Verbo divino. Hay intentos de identificar y también de diferenciar el λόγος de Heráclito y el de Juan. Independientemente de tales intentos tratemos de comprender lo que Heráclito quiere decirnos.

Este λόγος se halla en el hombre: "Propio del alma es el λόγος que se fortalece a sí mismo" (115), pero no solo ahí, no sólo en el hombre: "todo sucede según este λόγος" (1) "lo dirige todo a través de todo" (41).

El λόγος habla pero los humanos no lo escuchan. "De este λόγος que siempre es los hombres resultan sin inteligencia, tanto antes como después de haberlo escuchado" (1). La vigilia cotidiana, inauténtica, falsa es la del no oír al λόγος, la de no ver según el λόγος. Quién no oye al λόγος no sabe lo que hace, nos dice Heráclito en su notable fragmento 1. Y la mayoría de los hombres no oye al λόγος.

Heráclito no nos pide que escuchemos a Heráclito: "Sabio es que quienes oyen no a mí, sino al λόγος (50). El maestro no recomienda maestros, no quiere que aceptemos autoridades: "No debemos obrar como los hijos bajo la autoridad de los padres, es decir simplemente como lo hemos aprendido de la tradición" (74, cit.). El λόγος no ha sido, siempre es, está aquí, ahora, presente. El que vive según la tradición vive un sueño pueril, el sueño de lo que fué. Oír lo que pocos escuchan, lo que siempre es y se halla en todos los hombres, oír el clamor que despierta, esta es la admonición heracliteana.

Fuego

Fuego es el nombre heracliteano de la danza del λόγος y nos muestra una danza más pura, que es los propios danzantes, en que las cosas pierden su solidez y en que lo que es se muestra, fluido y vivo. Podríamos relacionar como lo hace Spengler (quien dedicó su tesis doctoral a Heráclito) el pensamiento de Heráclito y la reducción de materia a energía. Pero esta es una justificación pueril, relativamente secundaria, de la importancia del fuego y el devenir en el pensador de la unidad de los opuestos. La verdad de la materia es la energía, es cierto, pero la energía es λόγος, inteligencia.

El ser del fuego es su transformarse, su estar siendo y dejando de ser en todo momento. Es significativo que de los llamados cuatro elementos de los antiguos el fuego es el único que no sea material. Fuego es también nombre del πόλεμος, de la desigualdad. El mundo —“un fuego siempre vivo”— (30) “es indigencia y haurura” (65), desigualdad. Si no se introducen diferencias en lo uno puro no hay cosas. El fuego, el mundo es el movimiento de Dios, su despliegue, habrá de decir Cusa, el gran precursor del pensamiento moderno: las oposiciones son el juego, fuego, movimiento de lo uno. Πόλεμος tiene la misma raíz que pulso, impeler, etc. Fuego, otro nombre del πόλεμος, es pulso e impulso del λόγος.

“Los brebajes se descomponen sino se revuelven” (125 cit.). El fuego, el πόλεμος, no es lo uno puro, Heráclito no es filósofo del uno puro como Parménides su gran contemporáneo.” Pero el fuego es la pureza de lo uno que siempre aparece como nuevo. No es posible macular el fuego.

Toda repetición mancha; el uno estático, el mismo, el que puede repetirse sería uno manchado porque duraría como cualquier institución humana corruptible, que tiene que corromperse, casi siempre corrompida. Fuego en griego se dice πῦρ —de ahí en español pira, pirotecnia, etc.— y tiene la misma raíz que pureza. El fuego purifica. Lo que es, el fuego, se purifica a sí mismo y purifica al hombre. El fuego transforma. Heráclito decía que el hombre de alma seca es el mejor (118).

La palabra

Prestemos atención, dejemos que se encienda la luz de Heráclito. Si el λόγος está presente siempre, podemos escucharlo: per-

mitámosle que hable. Pero..... no, el ruido de la plaza pública resulta excesivo: "noticias", estas nuevas que son siempre las mismas cosas malas de siempre, periódicos, radios, cines, quehaceres, avenidas de escape de sí mismo. Científicos honestos que saben cada vez más de cada vez menos y menos, que han partido lo que es en fragmentos primero y después están rompiendo en fragmentos la tierra y los cuerpos de los hombres. No, no está aquí el *lóγος*. No es el *lóγος* de Heráclito. Como Hegel quien dijo: "Todo lo que hay de mí en mi filosofía es falso", y como Marx quien declaró que no era marxista, Heráclito no nos aconseja que seamos heracliteanos. No importan ni Heráclito ni la palabra *lóγος* si no comunican. ¿Qué dice el *lóγος*, que quiere transmitirnos? Hagamos como los espiritistas, aprestémonos a ser mediums pero no de muertos, sino de lo que es, de lo eternamente vivo, de lo que crea la vida: ¿Qué dice? Ya tenemos la luz de Heráclito para ver, usemos ahora el silencio de su sabiduría para acallar los ruidos.

En efecto, ahí está, es un susurro pero perceptible, una voz extraña, tierna, lejana y cercana al mismo tiempo, un tanto como nuestra propia voz siempre pudo y quiso ser, y en el fondo era... pero no fué.

¿Qué dice?

"Todo es uno" (50). No hay pensamientos y cosas. No hay estos hombres y los otros. Todo es uno. El *lóγος* mismo es en los pensamientos y en las cosas; el *lóγος* es el lago cuyas aguas bebemos y pasan a formar parte de nuestro cuerpo y es al mismo tiempo lo que refleja árboles, nubes, aves, animales sedientos, y hombres y nosotros mismos. Y este lago es el océano.

¿Qué comunica la palabra? La comunión en lo uno de todo lo que es. "Sabio es que quienes escuchan no a mí sino al *lóγος*, conforme al *lóγος* sepan que todo es uno" (50).

La vigilia cotidiana que hemos estado llamando vigilia falsificada es no obstante vigilia porque "los que están despiertos tienen un mundo común, pero los que duermen se vuelven cada uno al suyo" (89). Pero en la vigilia auténtica se despierta al ser común, al ser uno.

Religión

"Hay que seguir lo unitivo, esto es lo común, pues lo unitivo es lo común. Pero siendo este *lóγος* unitivo viven los muchos co-

mo si tuviesen sabiduría aparte" (2). Pero "κοινός", común, no está usado en su acepción común de lo vulgar sino en la de lo que es en todos, y lo que es en todos es unitivo. Es religión, si religión, como decía el viejo Tolstoi, es todo aquello que une a los hombres.

En la falsa vigilia, cuando se abren los ojos del cuerpo se ven cosas, cosas separadas y seres aparte. Cuando se abre el ojo de la sabiduría y se despierta de la vigilia inauténtica, cuando el λόγος del hombre despierta, se ve el λόγος, lo que une.

El Heráclito de la guerra, el Heráclito belicista de Spengler, es el Heráclito que demanda una cruzada, es un Heráclito visto sólo con los ojos de la vigilia falsificada. Debemos ir al rescate no de su sepulcro sino del λόγος vivo y nuestro que encierra. En lo separado por la lucha que en el juego de la existencia crea entes individuales, lo que es es lo que une. En el mismo sentido en que Hegel en carta a su prometida le decía que la realidad del amor que los unía era superior a la de ellos dos, los amantes.

Hay que seguir lo que es, común a todos, el λόγος, lo que une. Pero la gran mayoría vive como si tuviese entendimiento aparte: nada más fuera de lo común que seguir lo común, que es unitivo. Pocos hombres viven según el hombre. El gran elogio a Tolstoi fue llamarlo hombre humanizado. El hombre se ha vuelto hoy una vía de escape del hombre. Escapa en lo que divide: razas, clases, naciones, partidos, ideologías. Toma la división, la diversión, el juego, la ilusión, el engaño, no como ilusión y engaño sino en serio, como verdad. Por esto necesitamos de Heráclito. La luz, las luces, que la palabra de Heráclito pueden hoy encender en nosotros, nos muestran la unidad del hombre. Y esta visión es también religiosa porque para abrazar a todos los hombres el abrazo mismo ha de exceder lo puramente humano.

Lejanía y cercanía

"Lo sabio está apartado de todas las cosas" (118), así reza una enigmática frase de Heráclito. ¿Cómo, si está en todo? Lo que es está apartado de todo. Los hombres de la vigilia cotidiana creen que las cosas son las cosas y nada más. La vigilia cotidiana es vigilia sólo frente a las cosas. Pero lo que es se halla oculto.

El λόγος es común y único. Las cosas son diversas. Sobre el λόγος hay saber, sobre las cosas opiniones. La célebre división

platónica entre *δόξα* y *ἐπιστήμη* se encuentra ya en Heráclito. Fuera del *λόγος* no caben sino opiniones sobre las cosas. Pero: "Las opiniones humanas son pasatiempo de niños" (70).

"Con el *λόγος* que rige el universo están en desacuerdo aunque se hallen siempre en relación con él, y lo que encuentran todos los días les parece extraño" (72).

Apartado de todas las cosas pero en todas ellas, el *λόγος* está oculto: lo que es ama el ocultarse, pero él nos da el verdadero sentido, la mejor armonía posible: la armonía invisible mejor que la visible. La armonía visible es sólo entre seres particulares, entre cosas, en tanto que tales. La verdadera armonía está en lo que es, de lo cual, en lo cual, son todas las cosas.

Pero lo que es, aunque está en todo, no se deja trivializar nunca, está en todo, pero apartado, no puede profanarse ni repetirse: se deja señalar por el dedo del hombre de ojos abiertos pero no tocar por mano alguna, está también en la interioridad de la mano misma de ahí que ésta no puede asirlo.

Inmanente y trascendente: constituye la intimidad misma y por ello está más allá de todo. No podemos repetir nada sobre él sino, simplemente mirarlo de nuevo.

Siempre ahí, sin embargo nunca es cotidiano, en todo momento en relación con nosotros, nos es empero extraño, extraordinario. Muere en toda repetición, renace en todo descubrimiento. *Λόγος* significa etimológicamente reunión, el *λόγος* une. La verdad de lo que Heráclito llama "*πόλεμος*", esto es, de las diferencias entre todo lo que existe, es su vinculación, su unidad. La verdad del fuego del *πόλεμος* es la paz oculta, la paradójal presencia casi siempre ausente de lo uno.

Sólo el despierto ve el sol de lo uno, la coincidencia de todos los opuestos, la negación de toda dualidad. Esto vale para el universo en su conjunto pero ante todo para los hombres. No hay naciones ni clases: no hay sino hombres. Todo hombre es resultado del fuego y la guerra y él mismo una guerra y un fuego —y un juego— pero el triunfo es la visión y realización de lo uno y la actuación conforme a lo uno: "Obrar de acuerdo a lo que es, comprendiéndolo, es sabiduría" (112).

Pero cotidianamente se actúa conforme a lo que no es, como si sólo hubiese cosas e individualidades separadas y nada más. Pero hay algo más, lo que es, progenitor y soporte. Y precioso: como el oro, todos los objetos se permutan en él y él en todos los

objetos (90). Hay que cavar mucho para encontrarlo y cuando se encuentra se encuentra poco. Pero este poco de lo óptimo es bastante. A exploradores de nosotros mismos, a mineros del áureo λόγος interior, Heráclito nos incita a industria cuyo producto no tiene propaganda, no está nunca en el mercado sino siempre en la intimidad: el λόγος, la verdad del hombre, su unión esencial con los demás hombres, con todo lo que es.

La verdad de la guerra es la paz. Guerra es el nombre del mundo, paz es el nombre de Dios pero sin Dios no hay el mundo. La necesidad de Heráclito es hoy necesidad de la experiencia religiosa de la unidad del hombre. El mensaje del filósofo del πόλεμος es un mensaje de paz.

Mitos

Los humanos de hoy hemos idealizado los ideales que dividen a los hombres y que no son, que alejan de lo que es. Al tratar de parchar lo que es sólo hemos logrado abrir agujeros en nosotros mismos y en el universo, incluso en su sentido más literal. Hemos sepultado cada vez más dentro de nosotros lo que es, con los deseos. Y es difícil luchar con el deseo, dice Heráclito, lo que quiere lo compra con el alma (85).

Deseos e ideales, el presente como puente entre lo que fué y lo que se persigue, ya sea en el caso de aspiraciones personales —por algo se las llama ilusiones— ya en el caso de ideales sociológicos, de utopías, no son verdad y dividen a los hombres. Crean falsedades, la gran falsedad del universo privado, de la individualidad separada, o bien, las falsas unidades, los falsos mundos sociológicos: clases, razas, naciones, partidos, etc.

Metas, esfuerzos, orejeras, dureza, tráfico, no ver, hacen al animal industrial contemporáneo que Heráclito hubiera comparado también (como a sus propios contemporáneos) con asnos, puercos, bueyes, etc. La mentira individualizante crea el agresivo mundo de competencia del cual la guerra es resultado inevitable. Esto no es el πόλεμος cósmico, ontológico de Heráclito. Esto es el mundo privado del dormido, del hombre de alma húmeda que se aleja del fuego vivo y purificador del λόγος y escapa de lo que es en mil formas entre ellas en creencias sobre el más allá y en una experiencia condicionada y estrecha.

Compra el hombre la viscosidad de lo que divide no según el λόγος sino contra el λόγος, con el λόγος del alma. Apaga su fuego, el fuego que lo sostiene y hace ser lo que es, con el deseo. Deseo es el escape de sí mismo, es la avenida más frecuente de huida de sí en el dios de mentira, en alcohol, en una posición, en la sociedad del futuro, etc. Los hombres contemporáneos han hecho del futuro el enterrador del presente, por ello cuanto ven despiertos (en la falsa vigilia) es muerte así como cuanto dormidos es sueño. Compradores de muerte, sus negocios suponen un negocio en que ya se ha perdido siempre.

Verdad

Digámoslo de manera semejante al Zen:

La idea de la unidad de lo que es y la unidad de los hombres es banal si no falsa.

¿Quereís oír la verdad más profunda de Heráclito, la verdad acaso la más profunda?: *Lo que es es uno, los hombres son uno.*



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

HACIA LA REFORMA

Síntesis de la Memoria del Decano de la Facultad de Letras, correspondiente a 1957

- 1.—Nuestra Facultad está en camino a importantes mejoras en su organización y funcionamiento. Tenemos que acelerar el proceso reformista, teniendo en cuenta que el año próximo vamos a instalarnos, los primeros con Educación, en la Ciudad Universitaria. Este cambio de local tiene decisiva influencia en la nueva vida de la Facultad. Ya los catedráticos y los alumnos no podrán seguir en condición un poco trashumante: lo impedirá la distancia. Nos veremos obligados a establecer nuevas normas para el funcionamiento de clases, seminarios, bibliotecas, etc., comenzando por el horario que deberá ser corrido, para aprovechar toda la mañana y algún tiempo después del mediodía. Tendremos que contemplar la posibilidad de un horario vespertino para los alumnos que trabajan (un porcentaje inferior al quinto). Estudiaremos todos los pequeños problemas que se van a presentar, como el transporte, p. ejemplo.
- 2.—Se hace imperioso comenzar este mismo año con la implantación del sistema de catedráticos a tiempo completo o de dedicación exclusiva. Es verdad que, por razones económicas, habrá que proceder en forma gradual. Nuestra Facultad tiene la ventaja de que cuenta con un núcleo de profesores que por su consagración al claustro se hallan ya muy cerca del tiempo completo y se requerirá de moderadas sumas complementarias. No es necesario insistir sobre la enorme trascendencia de este paso.

- 3.—La Facultad ha comenzado a tratar de las reformas que debemos introducir en la parte académica. Se ha visto la necesidad de realizar cambios y reajustes en el curriculum. Se estima indispensable hacer más flexibles los cursos y menos numerosos en cada año de estudios. Se considera como necesidad primordial de una buena enseñanza que el profesor y el alumno, hallándose más cerca el uno del otro, puedan trabajar más continuamente en seminarios o preseminarios. Es condición esencial que el año universitario sea completo, a fin de poder subdividirlo para realizar concretas labores dentro de cada lapso. La normalidad en el funcionamiento de la Institución es la única garantía para una verdadera reforma. Tenemos el ejemplo en el año de 1957.
- 4.—Durante el último año se han ampliado los estudios de la Facultad, asegurándose el desarrollo de la Sección de Psicología con las nuevas cátedras de Diagnóstico Psicológico, Psicopatología y Orientación Psicológica, complementadas con un Consultorio del mismo carácter. Se ha dividido la cátedra de Historia del Arte Americano y del Perú que, en la nueva forma, podrá dedicar mayor atención al importantísimo proceso artístico de nuestro país. En el presente año, funcionará la segunda cátedra de Sociología en la Sección Doctoral, así como la segunda de Arqueología dedicada exclusivamente a trabajos de campo.
- 5.—La Escuela de Periodismo ha sido instalada en un moderno local con todas las comodidades necesarias, saliendo así de la situación precaria en que se encontraba, con desmedro del prestigio de una entidad de su importancia social. Se ha introducido modificaciones en su funcionamiento que garantizan una adecuada selección de alumnos .
- 6.—Las dependencias administrativas y en especial la Secretaría están recibiendo atención con el objeto de reformar su estructura. Tratamos de modificar los servicios, dotándolos de los equipos mecánicos que aligeran las labores y garantizan la exactitud de los documentos, así como su autenticidad. Están siendo reemplazados los muebles de madera con otros de acero que ofrecen mayor seguridad a los archivos.
- 7.—*Escuela de Estudios Especiales*
Durante el año académico de 1957 la Escuela de Estudios Especiales ha alcanzado un extraordinario desarrollo, exten-

diendo sus actividades educativas a un vasto sector. El número de alumnos matriculados llegó a la cifra record de 1625. Sin embargo, el Curso de Temporada todavía no llega al nivel que tuvo en años de posguerra. Sólo contamos con quince alumnos extranjeros. Hay favorable perspectiva para el próximo Curso, sin considerar el nuevo ciclo para marzo de 1959 en que participarán alrededor de 25 becarios de la Comisión Fulbright.

Se está insistiendo con la Universidad del Cusco a fin de que participe en el Curso en el período de visita de los alumnos extranjeros a esa importante región.

Las excursiones de dichos alumnos están siendo multiplicadas, extendiéndose incluso a la selva amazónica. Una más activa propagando puede atraer un mayor número de participantes en el Curso.

Prosiguiendo con la realización de Cursos para Posgraduados y maestros de segunda enseñanza, este año se verificó el correspondiente a materias de Historia, Geografía, Idioma Castellano, Literatura y Filosofía, así como Matemáticas e Idioma Inglés, con una asistencia de 230 alumnos.

Otro tipo de estudiantes a quienes atiende la Escuela es el de los que siguen cursos fuera de curriculum y a los cuales otórgase un certificado simple. Fueron 30 los alumnos.

La enseñanza del idioma inglés demandó la realización de cuatro ciclos intensivos con una concurrencia de 1300 estudiantes.

Cada ciclo tuvo una duración de dos meses.

La Escuela ofrece también el aprendizaje del castellano a extranjeros. Este año se inició un curso de idioma portugués con una matrícula de 32 alumnos. Se dicta bajo los auspicios de la Embajada del Brasil.

Se ha dictado un curso de Arqueología a un grupo de catorce señoras de nacionalidad norteamericana.

Este año se realizará un Seminario de Ciencias Sociales para las damas que forman el Instituto Femenino de Estudios Superiores.

La Dirección de la Escuela está estudiando un importante proyecto para establecer en Lima una Casa Internacional de Estudiantes.

8.—*Cátedra de Estudios Brasileños*

El profesor Pedro Freyre Ribeyro, catedrático de la Universidad de Río de Janeiro, ha sido nombrado por el gobierno del Brasil para proseguir con el cumplimiento del tratado de intercambio universitario que rige las relaciones entre esa república hermana y el Perú. Durante el año el profesor Freyre Ribeyro ha cumplido satisfactoriamente su misión, dictando interesantes lecciones desde la cátedra de Estudios Brasileños que funciona en nuestra Facultad desde que la fundara el recordado profesor Josué Montello.

9.—*Cátedra de Estudios Franceses*

La Facultad ha lamentado mucho el alejamiento de esta asignatura del profesor André Coyné, quien no sólo la ejercía en forma brillante, sino que había logrado un renacimiento del interés por la cultura francesa, interesándose él, a su vez, por nuestra propia cultura, como lo demuestran muchos de sus trabajos literarios, como por ejemplo, el dedicado a la vida y obra de César Vallejo.

10.—*Estadística*

Entre las reformas que debe introducir la institución universitaria tiene carácter de urgencia la relativa a la organización de un servicio estadístico verdadero que supere las deficiencias y empirismos actuales. Un primer paso ha sido el censo de estudiantes de junio último. Mientras haya un plan general, nuestra Facultad procurará mejorar sus propios servicios. Como datos relativos a 1957, se puede ofrecer los siguientes: Fueron matriculados en la Facultad 2472 alumnos, de los cuales 1609 son hombres y 863 mujeres. Fueron 294 los alumnos de la Sección Doctoral. Sumados los de la Escuela de Estudios Especiales hacen el gran total de 4097.

En la Sección de Cultura General, 843 pertenecían al año único preparatorio de Ciencias Económicas.

El año de 1956 tuvimos en total 1783 estudiantes, acusándose en 1957 un aumento de 689.

En el presente año el número total de postulantes fue de 1588. La cifra de aprobados es de 351; (un 25 % m/m). 225 para Educación y 126 para Derecho y Letras. Debe agregarse el alumnado del año preparatorio de Ciencias Económicas.

La Facultad ha conferido seis grados de bachiller y dos de doctor en Letras.

Hemos celebrado diez sesiones de Consejo de Facultad.

11.—*La Investigación*

Nuestra Facultad continúa impulsando los trabajos de investigación que realizan catedráticos y alumnos.

Nos ha sido grato cooperar en una adecuada instalación del Seminario del Lenguaje Peruano que dirigen los doctores José Jiménez Borja y Miguel A. Ugarte. Ha sido dotado de local y de implementos que faciliten su labor, que ya promete magníficos resultados .

El Instituto de Geografía ha proseguido sus trabajos de campo, haciendo instructivos viajes por diversas zonas del territorio nacional. Como fruto de estos recorridos se está elaborando varias monografías que serán publicadas en la revista del Instituto. Ha continuado el trabajo del Departamento de Toponimias que se complementa ahora con los análisis etimológicos del profesor Farfán.

El Instituto de Filología y Lingüística, aparte de su actividad en relación con los idiomas clásicos y modernos, ha dedicado atención al quechua y comienza a cultivar el sánscrito. Este año cooperará en el curso de Fonología el Sr. Donald Burns. El profesor Farfán, en Etnolingüística, está estudiando el kauki o akaro y prosigue con el aimara y los quechuas locales. Se está registrando textos de todos estos idiomas en cinta magnetofónica.

La investigación arqueológica ha alcanzado en el año último un nivel superior. Desde la muerte del doctor Tello, la Universidad había abierto un paréntesis que sólo hoy hemos cerrado. Con la reinstalación de nuestro Museo y con la venida de los arqueólogos norteamericanos contratados por la Comisión Fulbright de Intercambio Educativo, nuestra Facultad ha logrado interesar y preparar a un grupo de alumnos que ha hecho su primera presentación pública en la Mesa Redonda de enero.

Se ha desarrollado una interesante campaña de exploraciones a lo largo de la costa, desde Piura hasta Chincha. El Proyecto en ejecución persigue adelantarse a las obras de riego que se están emprendiendo en algunos de los valles. Es una carrera contra el tiempo que deben ganar los arqueólogos, salvando los testimonios de la cultura antigua en la costa del Perú. Los doctores Stumer, Kelly y Wallace han dirigido a

nuestros alumnos, instruyéndolos en las técnicas arqueológicas, que han avanzado muchísimo en los últimos tiempos. Para el presente año se tiene proyectado realizar exploraciones en otros sectores. Nuestro Museo está siendo organizado bajo la asesoría del joven arqueólogo Mr. Lanning, el cual ayuda igualmente en los trabajos de campo de nuestros alumnos y en su preparación profesional.

1957 debe ser señalado como el año de la Arqueología en San Marcos, pues se produce su renacimiento en forma promisoría. Aparte de la enseñanza a cargo del doctor Muelle, Director del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, de la práctica de campo y del estudio en nuestro propio Museo, el Instituto alcanzó la culminación de su esfuerzo al realizar con pleno éxito la Mesa Redonda de Arqueología y Etnología, con la concurrencia de más de ochenta personas, entre ellas cerca de veinte profesionales extranjeros. Fueron presentados y discutidos numerosos trabajos, incluso de los jóvenes estudiantes que revelaron la seriedad de su labor y la buena orientación de sus investigaciones.

Los estudios etnológicos han proseguido ininterrumpidamente. Varios de los alumnos trabajaron en las poblaciones del departamento de Lambayeque bajo la dirección de los antropólogos norteamericanos señor y señora Lasker, becados de la Comisión Fulbright de acuerdo con nuestro Instituto. Ha continuado el análisis y clasificación de los datos recogidos en la importantísima investigación realizada por el Instituto en las barriadas marginales de Lima. Las Naciones Unidas nos han manifestado su interés por estos trabajos. Cooperan con el Instituto Mr. William Mangin, joven y competente antropólogo.

La preparación de los alumnos en este género de tareas facilitó las labores del censo universitario levantado en junio último.

Por igual razón, la Misión Andina, en su proyecto Puno Tambopata, está utilizando los servicios de cuatro de nuestros jóvenes antropólogos, los señores Montalvo, Galdo, Ortiz y Martínez; igualmente el Proyecto Vicos, así como el del Punto Cuarto en la zona Sur del Perú cuentan con egresados de nuestro Instituto. Sigue siendo satisfactorio el trabajo de dichos egresados en el ramo de la Salud Pública.

12.—*Becas*

Con el propósito de alcanzar perfeccionamiento en su preparación científica no sólo para la enseñanza sino principalmente para la investigación, la Facultad ha procurado contar con becas para sus profesores y alumnos. Así, en el año último, se logró que la Unesco considerase dos becas para el Perú, entre doce para Latinoamérica, a fin de que un catedrático y un graduado pudieran, durante dos años, seguir estudios en la novísima Facultad de Ciencias Sociales que aquella entidad internacional ha establecido y va a funcionar desde el presente mes en Santiago de Chile. Los beneficiados han sido el doctor José Mejía Valera, catedrático de Sociología, y don Juan Elías Flores, bachiller en Etnología.

Otro alumno egresado del Instituto, el bachiller José María Arquedas, ha obtenido también una beca de la Unesco para estudiar los pueblos de España, especialmente de las regiones más relacionadas con el Perú por el origen de los colonizadores hispánicos. Servirá mucho tal investigación para analizar nuestra cultura mestiza.

El bachiller Julio Cotler, distinguido alumno de Etnología, está siguiendo cursos de posgraduado en la universidad de Burdeos, bajo la dirección del reputado sociólogo François Bourricaud.

El poeta Francisco Bendezú obtuvo la beca "Javier Prado" para estudios literarios en Europa.

La Comisión Fulbright de Intercambio Educativo becará a los alumnos de Arqueología que alcancen notas sobresalientes. Son tres becas.

13.—*Misiones en el Extranjero*

El catedrático doctor Augusto Tamayo Vargas desempeñó durante dos años la cátedra de Estudios Peruanos en la Universidad de Río de Janeiro, como representante del Perú para el cumplimiento del tratado de intercambio de profesores entre nuestro país y el Brasil. La labor del doctor Tamayo fue altamente apreciada, habiendo contribuido en forma muy eficaz al establecimiento de vínculos intelectuales permanentes entre las instituciones de cultura de ambas naciones. El doctor Tamayo fue condecorado por el gobierno del Brasil. La doctora Ella Dunbar Temple, catedrática de Historia del Perú, acaba de regresar después de una larga permanencia en Eu-

ropa y Asia, en cuyos centros universitarios principales cumplió con brillo una provechosa misión en que colocó muy alto el nombre de nuestra centenaria casa. La doctora Temple ofreció conferencias, dando a conocer la cultura patria, en universidades de Gran Bretaña, Alemania, España, Suecia e Israel.

Excepcionales distinciones y honores recibió en todos los países por ella visitados.

Cumplieron importante misión cultural en la Semana Peruana de Santiago de Chile nuestros catedráticos doctores Núñez, Neuhaus Rizo Patrón, Champion y Roca.

Varios de nuestros catedráticos han concurrido a Congresos Internacionales: al de Filosofía, de Washington, los doctores Miró Quesada C., Blumenfeld y Pinilla; al de Psicología de México, el Dr. Chiappo y los alumnos Ponce Chirinos y Estrada, y al de Sociología de Santiago, el que habla.

14.—*Catedráticos-ministros*

Con mucha complacencia se anota que nuestra Facultad, de cuyo seno salieron en los últimos años cuatro rectores de San Marcos, figura ahora con tres ministros en el régimen constitucional: el doctor Jorge Basadre, en la cartera de Educación Pública, el doctor Raúl Porras Barrenechea, en la de Relaciones Exteriores y el doctor Antonio Pinilla en la de Trabajo y Asuntos Indígenas. La Facultad ha cumplido el grato deber de formular los mejores votos por el éxito de nuestros distinguidos compañeros.

15.—*Actividad editorial*

Aparte de la publicación de nuestra revista "Letras", que apareció en un solo grueso volumen correspondiente al año de 1957, la Facultad ha iniciado una mayor actividad editorial, creando la Biblioteca Filosófica, con su primera serie de "Estudios Filosóficos" que comprende, en este comienzo, tres títulos: "Investigaciones fenomenológico-trascendentales", original exclusivo para San Marcos del profesor Gerhard Funke; "¿Qué es esto, la filosofía?", escrito para San Marcos por el gran filósofo Martín Heidegger y traducido por nuestro catedrático Víctor Li Carrillo. Finalmente, "Irrealidad e idealidad", obra de nuestro catedrático Augusto Salazar Bondy. La Editorial San Marcos se ha esmerado en la buena presentación de los tres libros con que nos hacemos presentes en el pri-

mer esfuerzo de la Facultad en el sentido de ediciones propias. El Instituto de Filología y Lingüística ha proseguido su plan de publicaciones, habiendo editado varios fascículos, entre ellos uno en sánscrito, que por primera vez se imprime en Lima.

Se está imprimiendo un tomo del Repertorio Bibliográfico de Literatura Latinoamericana preparado bajo la dirección del doctor Luis Alberto Sánchez, profesor de la materia. Como se recordará, el Repertorio es una obra que se realiza en colaboración con la Universidad de Santiago de Chile.

Se halla en prensa un volumen conteniendo los estudios etnológicos realizados por nuestro Instituto en la provincia de Huarochirí. Entrará enseguida en trabajo de impresión la obra preparada por nuestro catedrático doctor Alberto Tauro conteniendo los escritos políticos del prócer Luna Pizarro, uno de los fundadores de la República. Próximo a editarse se halla el segundo tomo de las obras del doctor Julio C. Tello, que contendrá sus investigaciones sobre Chavín. Esta publicación se hace bajo la supervigilancia del que habla y corre a cargo del conservador de nuestro Museo Arqueológico, señor Toribio Mejía Xesspe.

El Instituto de Literatura ha editado nuevos fascículos. Entre ellos, "Literatura peruana y literatura brasileña a través de los siglos", por Augusto Tamayo Vargas; "La Peli-Muertada", de Manuel Ascencio Segura, con introducción y notas de Alberto Tauro; y "Sonetos Italianos", traducción de Clemente Althaus, a cargo de Estuardo Núñez.

Un pequeño libro de cuentos del alumno Raúl Estuardo Cornejo fue editado, cumpliendo el ofrecimiento que se hizo de publicar los mejores trabajos premiados en los Juegos Florales que en 1956 realizó el Centro Federado de Letras.

Ha sido muy activo en el año último el trabajo del Departamento de Mimeógrafos en la impresión de programas y resúmenes de varios de los cursos que tuvieron gran demanda del alumnado de la sección de Cultura General. Será preciso introducir reformas sustanciales en la organización de este servicio.

Con motivo de la reunión de la Mesa Redonda de Arqueología y Etnología tuvo también un funcionamiento extraordinario el Departamento de Mimeógrafos, pues fueron impresos

todos los estudios presentados, así como los boletines diarios, cosa que se hacía por primera vez entre nosotros. Los debates han sido registrados íntegramente en cinta magnetofónica.

16.—*La ciudad universitaria*

Se hallan bastante avanzados los trabajos de construcción de los pabellones de Letras y Educación en la ciudad universitaria; pero no será posible trasladarnos en el presente año sino ya en el próximo. Por los limitados recursos con que se cuenta, quedó aplazada la edificación de una ala destinada a los Institutos. Mas, las gestiones que se realizan son dirigidas en el sentido de acometer la obra lo más pronto que sea posible a fin de que ambas Facultades puedan disponer de local tan indispensable.

Los nuevos edificios están siendo levantados en las mejores condiciones, lo que nos permitirá contar con todos los servicios y comodidades que exige la educación contemporánea.

17.—*Actividades culturales*

Conferencias

Han ocupado la tribuna de nuestra Facultad, en orden cronológico, las siguientes personas:

1.—El musicólogo peruano don Policarpo Caballero, quien ofreció dos conferencias sobre Música Incaica, con ilustraciones al piano y violín, revelando pleno dominio de la materia. El señor Caballero acaba de ser nombrado Director del recién creado Instituto Nacional de Musicología, con sede en el Cusco, que se encargará de recopilar y estudiar la música indígena y mestiza en todo el país, de preferencia en la región andina.

2.—Don Salvador de Madariaga, el conocido escritor español, en su visita a Lima, habló en nuestra Facultad acerca de la Familia Iberoamericana, combatiendo la propaganda oficial franquista acerca de la falsa hispanidad.

3.—El catedrático de Río de Janeiro y famoso polemista, profesor Silvio Julio de Albuquerque Lima, ofreció tres conferencias sobre folklore e historia del Brasil que se caracterizaron por su franqueza y verdad.

4.—El poeta Gustavo Valcárcel trató en tres oportunidades de Poesía y Estética, con exposición de nuevas ideas.

5.—Otro poeta, Xavier Abril, disertó sobre "Influencia de Quevedo en Vallejo", "Presencia de París en la poesía de Vallejo" y sobre "Eguren, el oscuro".

6.—Mr. Robert Wagner, del Departamento de Fotografía de la Universidad de Ohio, presentó un útil informe sobre films educativos universitarios, con demostraciones adecuadas.

7.—Un notable filólogo alemán, el Prof. Hans Rheinfelder, presentó, a su turno, un estudio sobre "El Desarrollo del Hispanismo en el Sur de Alemania: Louis Pfandl y Carl Vossler".

8.—El crítico y novelista español José Luis Castillo Puche nos ofreció dos interesantes conferencias sobre la vida de Pío Baroja y sobre los nuevos novelistas de España.

9.—La presencia en Lima con motivo de la Feria del Libro de los dos grandes novelistas americanos Ciro Alegría y Jorge Icaza, permitió a la Facultad ofrecerles su tribuna, desde la que hablaron acerca de su propia producción intelectual.

10.—El explorador y conferencista inglés Mr. Robert Petters ofreció una conferencia ilustrada con proyecciones sobre algunos de sus viajes en América.

18.—*Conmemoración de centenarios*

—Han sido conmemorados los centenarios de las obras cumbres de dos grandes literatos franceses: Charles Baudelaire y Gustavo Flaubert. La Facultad cooperó con el Departamento de Extensión Cultural en los respectivos actos celebrados en nuestra Sala de Actuaciones Académicas. Obtúvose un resonante éxito.

—Otro centenario, el de Augusto Comte, fue recordado con una actuación preparada por la Sociedad Peruana de Sociología, en que intervinieron nuestros catedráticos de Sociología doctores José Mejía Valera y Aníbal Ismodes.

19.—*Mesas Redondas*

Se han realizado varias Mesas Redondas, con positivo resultado. La primera versó sobre periodismo y el ponente fue Mr. E. W. Barret, Decano y profesor de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Columbia.

La segunda fue organizada por la Sociedad Peruana de Sociología para cambiar ideas con Mr. Philipps, alto funcionario de las Naciones Unidas, sobre la próxima reunión en Santiago de Chile de un seminario de ciencias sociales.

La tercera corrió a cargo del Instituto de Filosofía, discutiéndose sobre los valores, con presencia del catedrático visitante y notable filósofo, doctor Eduardo García Maynes.

Una cuarta, a cargo de la Sociedad Peruana de Sociología, se realizó con asistencia de otro catedrático visitante y muy conocido jurista y sociólogo, el doctor Luis Recasséns Siches. La quinta Mesa Redonda, organizada por el Instituto de Etnología y Arqueología, alcanzó un extraordinario éxito.

20.—*Homenaje*

En nuestro Salón de Grados se efectuó el homenaje rendido al ex-rector de San Marcos y esclarecido maestro, doctor José Antonio Encinas, con adhesión y participación de nuestra Facultad.

21.—*Actuaciones estudiantiles*

El Decanato ha apoyado entusiastamente todas las iniciativas de los alumnos para la realización de actividades culturales. El Centro Federado organizó la Fiesta del Cachimbo consistente, esta vez, de una recepción en nuestra Sala de Grados a los nuevos alumnos, en que tocó al Decano saludar a éstos, explicándoles a grandes rasgos el sentido y caracteres de la vida universitaria. En fechas posteriores, hablaron sucesivamente a los estudiantes los catedráticos doctores Raúl Porras Barrenechea y Luis Alberto Sánchez.

Un numeroso grupo de alumnos constituyó la Asociación Internacional de Estudiantes Universitarios, realizándose un acto cultural en nuestra Facultad en que el Decano dirigió la palabra a los estudiantes, así como la presidenta del nuevo centro.

Los alumnos de la Sección Doctoral de nuestra Facultad efectuaron un interesante Conversatorio sobre Historia, Arqueología y Etnología en que intervinieron con estudios originales los más distinguidos estudiantes que merecieron el aplauso de sus compañeros y premios consistentes en libros que otorgó el Decanato.

En repetidas oportunidades los estudiantes han organizado recitales poéticos, conciertos, audiciones diversas, exposiciones de pintura y escultura, etc. Ha sobresalido el Festival Estudiantil de Arte y Cultura que comprendió una exposición de arte en que participaron la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura. En la parte musical intervino

el alumnado del Conservatorio, así como el Coro Universitario. Por primera vez se logró una aproximación en plano elevado de la juventud de diversos centros de educación superior. Esta iniciativa y su ejecución se deben al alumno señor Roberto Rendón, quien se viene distinguiendo por su indeclinable entusiasmo en la organización de este género de festivales así como los de índole folklórica.

22.—*Música*

Han tenido mucha aceptación en el alumnado las audiciones musicales: el compositor nacional Armando Guevara Ochoa ofreció su serie de "Estampas Peruanas", varias de las cuales eran oídas por vez primera.

El notable violinista Pedro de Andurain ilustró una disertación sobre la música de Bach del conocido musicólogo Pablo Garrido.

El gran pianista Montecinos ofreció dos recitales.

La cátedra de Historia de la Música ha sido dotada de un aparato modernísimo, un *pick-up* de alta fidelidad, que no sólo será utilizado en la clase sino también en periódicas audiciones públicas.

23.—*Teatro y coro*

El Teatro Universitario, bajo la dirección del alumno sanmarquino señor Humberto Napurí, ha logrado colocarse en una alta posición entre los grupos teatrales de Lima, habiendo jugado papel principal en la temporada de verano.

Asimismo, el Coro Universitario ha seguido progresando.

24.—*Busto del Dr. Gálvez*

La Facultad ha cumplido un alto deber de gratitud al erigir en su galería principal el busto de su antiguo Decano, inspirado poeta y gran repúblico, doctor José Gálvez, verificándose una solemne ceremonia en que hicieron el elogio del maestro el catedrático Dr. Tamayo Vargas y el alumno Napoleón Negrón.

Tal es, en apretada síntesis, la obra de la Facultad en el año fenecido.

Lima, 21 de abril de 1958.

Luis E. Valcárcel.

Decano

Actividades del Claustro

CONFERENCIAS DE CIRO ALEGRIA Y JORGE ICAZA

Finalizando el año de 1957 y en las primeras semanas del mes de enero del pte., ocuparon la tribuna del salón de grados de nuestra Facultad, los distinguidos novelistas americanos Ciro Alegría y Jorge Icaza, quienes ofrecieron interesantes conferencias acerca de la técnica novelística empleada en sus obras, del contenido humano y literario de sus libros y de la novela contemporánea. Asistieron a dichas conferencias autoridades universitarias, catedráticos y multitud de alumnos del claustro.

Biblioteca de Letras

MESA REDONDA DE ARQUEOLOGIA Y ETNOLOGIA

En el mes de enero se llevó a cabo en nuestro claustro, un importante certamen de Arqueología y Etnología, en forma de Mesa Redonda, que estuvo presidido por el Señor Decano de la Facultad, Dr. Luis E. Valcárcel. Concurrieron varias decenas de especialistas peruanos y extranjeros, y participaron muchos alumnos del Instituto de Etnología. Los temas que se debatieron fueron de gran trascendencia y se sacó conclusiones de ingente provecho. Cabe igualmente señalar que los trabajos presentados a la Mesa fueron mimeografiados, juntándose un jugoso material didáctico sumamente valorado.

INAUGURACION DEL BUSTO DE DON JOSE GALVEZ

En la primera semana del mes de febrero se llevó a cabo en el patio de nuestra Facultad, la ceremonia de inauguración del busto

del que fuera ilustre Decano e inolvidable maestro, Dr. José Gálvez, ante la presencia de distinguidas personalidades de diferentes círculos y de familiares del extinto. El Dr. Augusto Tamayo Vargas fue quien llevó la palabra oficial del Claustro, con el siguiente discurso:

El patio de los Naranjos del viejo Convictorio Carolino que tiene entre sus sombras protectoras la prócer del poeta Olmedo, cantor de la batalla de Junín y la de nuestro Ricardo Palma, encantador del relato, que creara una de sus tradiciones con los perfiles antañosos de estos claustros y estos jardines, ostenta desde hoy el venerable rostro de José Gálvez. Por el pasadizo que viene del patio principal de Derecho se levanta Javier Prado, símbolo de los maestros del positivismo del diecinueve; por la puerta lateral que mira hacia la tradicional calle de San Carlos, está Julio Tello, investigador que desentrañara tantos aspectos de América precolombina en la incesante búsqueda de un Perú integral. Entre aula y aula, una placa de bronce recuerda el paso de un profesor universitario y escritor de mi generación, que viviera y muriera por la difusión de la cultura peruana: Luis Fabio Xammar. Ahora, al pie de nuestro Salón de Grados, donde hace un año maestros y estudiantes, dirigentes y pueblo en general, trajeron fervorosamente su cadáver para rendirle un último tributo en su casa universitaria, estará definitivamente presente con nosotros este poeta y periodista del modernismo que fuera a la vez conductor de juventudes.

Al decir hoy mi palabra, en nombre de los catedráticos de la Facultad de Letras, tengo que expresarla — y perdóneseme la cita personal que voy a hacer — en mi calidad de sucesor de Gálvez en la Cátedra de Literatura Antigua. Fue para mí motivo extraordinariamente placentero recibir en 1939, ya que no la pluma de Gálvez, que aún se mantenía ágil esta Cátedra en la que él dejara la huella luminosa de su inquieto peregrinar por el mundo grecolatino. Ese persuasivo lenguaje con que él iluminaba, para los alumnos, el mundo homérico. Ese trasplante, tan bien logrado, de las voces helénicas que llegaban con la *Ilíada* guerrera o con la *Odisea* geográfica. Con las armaduras de Aquiles y los caballos de Diómedes. Y siguiendo los periplos fenicios de Berard: relatos de Odiseo, perdido en los maravillosos parajes mediterráneos; circundado de Polifemos terribles y de sirenas engañadoras; retenido por Circes y por Calippos; dulce y virginalmente amado tras los pasos y las miradas púdicas de Nausicaas; reconocido por viejos perros leales; aguardados ansiosa pero serenamente, por Penélopes de asediada fidelidad, y buscando desesperadamente por Telémacos de angustioso amor filial. El mantenía vivo el entusiasmo con la grave palabra del maestro, pero con la emocionada visión del poeta. Y venía, así, luego el manantial íntimo de la lírica de Lesbos y el vibrante eco del ditirambo dórico. Traté de seguirlo, al mismo tiempo que penetraba en nuevos caminos de la literatura llamada antigua, que permitieran comprender la función humana del arte en las más variadas culturas, como una proyección única y múltiple de la actividad artística y literaria del hombre. Pero a la vez me apasioné en

el estudio de la literatura peruana, recogiendo el rico material que también había trabajado Gálvez al lado de otros investigadores, desde comienzos del presente siglo. Tratar de encontrar la combinación literaria que Gálvez alcanza de la belleza clásica —conocimiento profundo y certero de las grandes corrientes grecolatinas, unido a las amorosas lecturas de Verlaine, Darío, de Juan Ramón Jiménez— con la manifestación de la cultura peruana, afirmando, además, lo popular en la literatura, dentro de un suave efluvio de prosa sencilla e insinuante o de verso expresivo, que representaba un paralelo matiz, aunque en diferente grado, del estilo de Palma, que combina, asimismo, la universalidad de los maestros de Edad de Oro Española con el rico bagaje de la tradición y del encanto del mediotono irónico y fluente del alma peruana. Yo he sentido, por ello, que es lógico tratar de continuar esa línea literaria que recogiera la obra peruana y a la vez universal de Palma y de Gálvez. Que tomara las fuentes del espíritu nacional encontrando rasgos que nos identifiquen, pero que a la vez no nos alejen de la medida del hombre en general. Ser poetas y escritores de su pueblo y de su época como lo fueron Palma y Gálvez, con recogimiento del pasado, pero afirmación del porvenir: fusión de lo popular con lo erudito; de la tradición propia, de color local, con la gran vertiente de la literatura española y por ende occidental, a cuyas aguas se suma sin enturbiarlas, sino por el contrario clarificándolas y embelleciéndolas, el cauce de la expresión peruana que encontró en aquellos genuinos representantes, la voz emocionada del pueblo, sublimada por el genio del artista.

La continuidad de la Cátedra recibida del propio Gálvez y la ambición juvenil de continuar un mismo camino de posibilidades creadoras serían suficiente motivo para que yo hablara en esta oportunidad. Pero aún hay más. En cierta ocasión, para mi venturosa, recibí también de sus manos un galardón poético de Juegos Florales y expresé entonces ante el poeta y el maestro que mi confusión se acrecentaba por ese honor; pero que también crecía mi confianza en el valor de la poesía y en la necesidad de seguir luchando por ella, de convertirla en arma política, abriendo las ventanas de la inteligencia y del sentimiento para la gran batalla de la felicidad humana, por la que él peleaba dulce pero firmemente, noble pero sin desmayos. Y hoy ante su memoria y ante su rostro perennizado en el bronce, quiero repetir, como catedrático y como estudiante que siempre lo soy, como escritor y como poeta, esas mismas palabras, en la cruzada por la cultura, que debemos mantener, con el compromiso de amar la humanidad, la verdad y la belleza, como lo dijera también entonces. La biografía de Gálvez todos ustedes la conocen. Sólo bastaría repetir algunos hitos de ella, en la que prima una como oleada de simpatía, que envolvía todas sus actividades. Nacido en Tarma un día de agosto de 1885, se graduó de Doctor en Filosofía y Letras en esta Facultad de San Marcos, en 1915, con una tesis sobre "Posibilidad de una genuina literatura nacional", que significaba un reverdecimiento de la campaña que en el mismo sentido hiciera Clorinda Matto desde "Perú Ilustrado". Poeta de la Juventud por su canción de 1908; laureado con los Juegos Florales de 1909 por su "Canto a España" y "Reino Interior";

sus cantos a Grau y a Lima se suman al hechizo impresionista de sus acuarelas peruanas y de su juvenil melancolía costeña y crepuscular. Su prosa periodística y sus ensayos nacionales tuvieron siempre el calor de la charla dicha en rueda de amigos, entre los cariñosos matices de su voz confidencial. Presidente de la Delegación Universitaria Peruana al Congreso de Estudiantes de Buenos Aires en 1910, y delegado, más tarde y en múltiples ocasiones, de la Universidad de San Marcos, fue siempre un representante de los anhelos de esta casa, del espíritu liberal de sus claustros, de su permanente sentido de renovación progresista dentro de la tradición. Decano de la Facultad de Letras, en dos oportunidades, sirvió con empeño y dignidad ese alto cargo. Fundó y dirigió numerosas asociaciones culturales y difundió también la cultura peruana en la conversación a media voz del café y del salón, así como en el vivo diálogo entre el trepidar de las máquinas impresoras o después de una borrascosa sesión política. Embajador, Ministro y Presidente del Congreso, fue Gálvez un ejemplo y un maestro de lealtad y de pureza. Su labor literaria fue así realizada por su actitud de hombre.

Y aquí estamos, ante un año de su muerte. Lo recordamos sus discípulos y sus compañeros de Cátedra ante esta simple columna. Sabemos que no es aquí, precisamente, donde supervive su sangre de abuelos heroicos y de paladines liberales, sino en su obra, adonde acudimos, y seguiremos acudiendo, los investigadores a rastraer huellas de la cultura peruana, los escritores a extraer parte de su emocionado mensaje, los periodistas a encontrar el material humano que enlaza el pretérito y el porvenir de su país, los hombres todos a aprender de él, la comprensiva actitud, la mesurada firmeza, la juventud de su ancianidad hidalga y la probidad que asomaba en el rostro tras las pálidas barbas y tras el comunicativo mensaje de su poético lenguaje.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

EXAMENES DE INGRESO

Como en años anteriores, en el mes de febrero del presente año se iniciaron las pruebas escritas y seguidamente las orales, para los postulantes que pretendían su ingreso a la Facultad de Letras. El cuadro de jurados para los exámenes escritos estuvo conformado por los Drs. Manuel Beltroy, Alberto Tauro y Carlos Fernández; Augusto Tamayo, Augusto Salazar y Manuel García Calderón. Para Pre-educación por los Dres. Luis Felipe Alarco, Alfredo Rebaza y Guillermo Loli; Manuel Argüelles, José Russo y Edmundo Ubilluz. En los exámenes orales para Derecho y Letras, por los Dres. Estuardo Núñez, Raúl Rivera y Guillermo García M. Para Pre-educación, por los Dres. Leopoldo Chiappo, Pedro Coronado y Gustavo Saco.

CREACION DE NUEVAS CATEDRAS

En sesión realizada el día 27 de febrero, y a propuesta de los Institutos de Literatura y Filología, se acordó la creación de las siguientes cátedras: Literatura Inglesa y Norteamericana, que estaría a cargo del Dr. Carlos E. Zavaleta; la de Interpretación de Textos Literarios, del Dr. Alberto Escobar, en el Instituto de Literatura. En cuanto al Instituto de Filología, se han creado las de Filología Románica a cargo del Dr. Alberto Escobar, y la de Gramática Histórica

GRADOS OTORGADOS POR LA FACULTAD

Grados otorgados por la Facultad entre el 1º de enero y el 25 de agosto de 1958.

- 20 - I - 58, Carlos Zavaleta Rivera, Doctor en Literatura con la tesis "William Faulkner, novelista trágico".
- 14 - II - 58, Félix Alvarez Brún, Doctor en Historia, con la tesis: "Vida y obra de José Eusebio de Llano Zapata, erudito peruano del siglo XVIII".
- 16 - VI - 58, José Matos Mar, Doctor en Letras (especialidad en Etnología), con la tesis: "La estructura económica de una isla en el lago Titicaca".
- 16 - VIII - 58, Mildred Merino de Zela, Bachiller en Etnología y Arqueología, con la tesis: "El Cerro San Cosme (Formación de una Barriada)".
- 21 - VIII - 58, Avencio Villarejo Carnero, Doctor en Geografía con la tesis: "Antropocosmología Amazónica".

APERTURA DEL AÑO ACADEMICO

El lunes 21 de abril a las 7 p. m. se realizó en el salón de actos de nuestra Facultad la ceremonia de apertura del año académico de 1958. Asistieron a dicha actuación las autoridades universitarias del claustro presididas por el señor Decano, Dr. Luis E. Valcárcel. El discurso de orden estuvo a cargo del Dr. José Russo Delgado.

INAUGURACION DEL XI CURSO DE TEMPORADA EN LA ESCUELA DE CURSOS ESPECIALES

El 5 de julio en el Salón de Grados de nuestra Facultad se llevó a cabo la ceremonia de inauguración del XI Curso de Temporada, de 1958, organizado por la Escuela de Estudios Especiales, de la que es Director el Dr. Augusto Tamayo Vargas. En acto presidido por el señor Decano de la Facultad, el Dr. Tamayo hizo un recuento de las actividades de la Escuela y dió la bienvenida a los alumnos. La Srta. Lee de Vore agradeció en nombre de éstos, así como la profesora Mary Gordon Cook por los profesores. El Dr. Luis E. Valcárcel declaró inaugurado el Curso. El discurso del Dr. Tamayo fue el siguiente:

Es éste el día del recuento, como aquel en que Mio Cid revistó a su gente, aún no puesto el sol, y pudo contar a sus caballeros, a más de los de a pie, y ver brillar las lanzas cada cual con su pendón. Es éste un recuento para acción no de guerra, sino de paz. Para reunir a los que han acudido a esta cita constructiva con el fin de fomentar el conocimiento mutuo de nuestros pueblos de América, que, encerrados bajo un mismo signo cultural, orillados por las mismas aguas del Atlántico y del Pacífico, del extremo norte a las más perfiladas nieves del sur, olvidan muchas veces lo que tiene al lado y se desprecupan de la labor común que nos compete. Misión de las Universidades y centros de cultura es avivar el entusiasmo por un intensivo conocimiento de cada uno de nuestros pueblos: del hombre y del territorio de cada parcela americana; y es así como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos cree cumplir un deber, por el que no ha de cejar, para llevar a cabo, año a año, los Cursos de Temporada y Vacacional, que permitan traer a nuestro suelo a muchos o a pocos estudiantes de otros países ansiosos de conocernos y de estudiarnos, mostrándoles no sólo la rápida síntesis de unos cursos académicos, sino también nuestra realidad histórica, geográfica, social, literaria, artística, económica, en un desfile de visiones y de observaciones, de visitas y de posibilidades de investigación, dentro de planes cariñosamente elaborados para ellos.

El interés del actual Curso de Temporada se concentra en la enseñanza del idioma castellano y de las expresiones particulares de la Cultura Peruana. Al lado del Curso de Arqueología, el alumno visitante podrá ver con sus propios ojos, nuestros ricos museos que hablan explícitamente sobre la obra del hombre peruano del pasado, y tendrá oportunidad de contemplar los restos de culturas precolombinas que en el valle de Lima y en puntos cercanos rodean nuestra visión actual, con voces que, no por ser de ayer, aún no están plenas del mensaje que escribió sobre la tierra el habitante de la costa peruana. El Curso de Arte y Folklore está formado por visitas, conferencias y proyecciones que pon-

drán al observador en contacto directo con las manifestaciones artísticas y costumbristas del peruano de hoy. Al lado del Curso de Literatura los estudiantes podrán recorrer nuestras Bibliotecas y recibir instrucciones sobre lecturas de interés, al par que escucharán en algunas conferencias cómo se relacionan las literaturas americanas y qué conexión guardan con la marcha literaria universal. Al lado del curso de Historia, nuestros huéspedes intelectuales de hoy, verán de cerca nuestras instituciones, conocerán el desarrollo de nuestras ciudades y tendrán muchas respuestas objetivas a su inquietud y a su anhelo de conocimiento. Un curso de Geografía mostraría los linderos de nuestra Patria, las posibilidades de nuestras regiones, en el magnífico contrapunto de costa, sierra y montaña, que viene a ser el territorio peruano, encontrado producto de la lucha de los Andes y el mar. Un especial curso titulado Problemas Culturales los llevará por los caminos de dificultades y de posibles soluciones económicas, sociales, etc., pero a la vez el estudiante del Curso de Temporada visitará nuestras viviendas, nuestras escuelas y colegios, talleres de artesanía, y podrá enfrentarse con la acción y con el pensamiento del hombre peruano actual. Hemos preparado para este año, al igual que el pasado, dos interesantes excursiones: una a la selva, al Centro de Estudios Lingüísticos de Yarinacocha y otra extraordinaria al Cuzco, donde se amplía el Curso de Temporada con una semana de estudios Arqueológicos y Etnológicos, y que constituye una etapa de sumo interés en esta visita dirigida a nuestro país. Tales son las posibilidades del Curso de Temporada. Para los que entusiasmados con nuestro medio o preparados para estudios superiores, desean intensificar su conocimiento del Perú, la Escuela de Estudios Especiales les tiene reservados otros cursos posteriores para que ya como alumnos especiales, ya matriculándose en el de Postgraduados y Vacacional en enero, puedan seguir por especialidades, estudios intensivos sobre el Perú, su lengua, historia, geografía, literatura, economía y arte.

La Escuela ha seguido dando grandes pasos en su desarrollo. La realización de los Cursos de Postgraduados ha abierto la puerta a un mundo de posibilidades que vamos concretando año a año. Asimismo los cursos de Inglés, en períodos de dos meses, han alcanzado tal éxito, que resulta estrecho el local de nuestra Facultad de Letras para albergar el creciente interés por la matrícula que alcanza ahora alrededor de 300 estudiantes por período.

Tratamos, por otra parte, de que el ambicioso de cultura, el simple inquieto buscador de nociones científicas, literarias, lingüísticas, etc., no deje de tener una oportunidad de asistir a la Universidad, sin pretensión de grado, sin otro objetivo que el de tener una mayor educación, una posible enseñanza útil, unas lecciones que abran horizontes en su vía. Es así, como el estudiante llamado especial, se matricula por intermedio de nuestra Escuela en cualesquiera de cinco materias sin nota oficial de la Facultad y sólo con una constancia que acredite su paso por la Escuela de Estudios Especiales. La Universidad de San Marcos está cumpliendo así, uno de sus fines, que es difundir la cultura superior y crear un noble afán de estudio por el estudio mismo, de investigación

por la investigación misma, entre el elemento que no aspira al profesionalismo o que momentáneamente no puede continuar una carrera, dentro de una efectiva extensión universitaria.

El total de alumnos matriculados en la Escuela de Estudios Especiales durante el año académico de 1957 llegó a 1,625 alumnos; número que creemos será superado en el presente, ya que además de contar con mayor cantidad de inscritos en la calidad de especiales, la Escuela está ofreciendo dos cursos más: 1.º el del Seminario de Ciencias Sociales para alumnas procedentes del Instituto Femenino de Estudios Superiores, que se dicta en ciclos de tres meses cada uno, en un programa de dos años; y 2.º, el de Cultura Peruana para alumnos becados de la Comisión Fulbright de Extensión Educacional, que será dictado en el próximo mes de marzo de 1959, al finalizar el presente año académico. Estamos tratando, además, de que el Curso Vacacional y de Postgraduados cuente con delegaciones de estudiantes de los vecinos países latinoamericanos, favoreciendo su presencia con el otorgamiento de una beca por país.

Nuestra acción no puede quedarse en la simple formulación de planes. Hemos trabajado y seguimos trabajando activamente por un intercambio que permita atraer a nuestro medio estudiantes de Norte y Sudamérica. Plan de inmediata y posible solución será la construcción de una Casa Internacional para estudiantes, que funcionaría en nuestra propia Universidad, una vez construídos los pabellones de Letras y Educación en la futura Ciudad Universitaria de San Marcos. Ofreciendo nuestra Universidad el terreno y las primeras bases para su construcción, habría de obtenerse el apoyo económico que nos permita tener una residencia para estudiantes extranjeros. Una asamblea de antiguos huéspedes peruanos de las Casas Internacionales de los Estados Unidos ha de bosquejar en breve plazo este proyecto. Si dentro de ella la Universidad de San Marcos ofreciera una beca para cada uno de los países que, a su vez, tienen ofrecidas becas a estudiantes peruanos, atraeremos, junto con aquellos privilegiados, grupos de estudiantes de cada uno de esos países, que, sintiéndose llamados por la riqueza histórica del Perú, supieran, a la vez, que pueden gozar de las comodidades y de la atención que les prestaría una Casa Internacional.

Una de las más importantes ventajas de las Casas Internacionales es eso de vivir unidades de gentes de tan diferentes lugares, compenetrándose unas de la vida de las otras; interesándose por los problemas, por los paisajes, por las historias de pueblos lejanos, y reconociendo el factor humano que une por encima de todas las distancias y de todos los mares, haciendo más vivo y penetrante el sentimiento de universalidad. De estas Casas Internacionales surgen hábitos de conocimiento de lo que no es estrechamente **nuestro**, pero que es en realidad de **nosotros todos**, los habitantes del mundo.

La Casa Internacional de Nueva York, por ejemplo, es una de las tantas que hoy existen en otras ciudades de América y Europa, en el Japón y en Filipinas, formadas para prestar efectiva ayuda a los estudiantes extranjeros, que no están aislados, puesto que, por el contrario, es imprescindible que viva una proporción de alumnos naturales del

propio país sede, para que involucren a aquellos en sus costumbres y los auxilien en sus estudios. Es un claro servicio de intercambio. De provechosa intercomunicación, a la vez que de generoso estímulo para el que llega a tierra extraña. En la Casa Internacional de Nueva York residieron durante el año 1957: 952 estudiantes procedentes de Africa, del Lejano y Cercano Oriente, de Norte, Centro y Sudamérica, y entre ellos, 411 alumnos de los Estados Unidos. Grupos de postgraduados, de becados de las grandes organizaciones educacionales y de estudiantes comunes asistieron, según las estadísticas, a más de 40 centros de instrucción en el área neoyorquina. La Casa de Nueva York ofrece —conviene decirlo aquí— hasta dos becas a estudiantes peruanos. Lima debe tener, en un futuro próximo, una Casa Internacional dentro de los muros de la tradicional Universidad de San Marcos.

No puede ser más auspicioso para nuestros proyectos la presencia en este acto inaugural del Decano de la Facultad de Letras que viene dando tantas pruebas de afecto y estímulo a las actividades de la Escuela; así como la de los profesores que ofrecen el caudal de sus conocimientos en provecho de la difusión extraterritorial de la cultura peruana y de los alumnos que han recorrido tantos kilómetros para llegar a esta cita de indiscutible trascendencia. espiritual: es muy halagadora la presencia de Agregados Culturales, de profesores extranjeros y de personas vinculadas a la enseñanza misma, de funcionarios de Educación y de Turismo que dan a esta simple actuación, la prestancia debida y la ejemplarizadora muestra del interés por el intercambio universitario que viene cumpliéndose por encima de todas las dificultades y por sobre todos los adversos aspectos que ofrece el panorama del mundo de hoy, cada vez más cargado de preocupaciones y más desligado de las supremas fuentes de la humana comprensión y de la solidaridad paz, que sólo puede encontrarse en la persecución de fines superiores del espíritu y en el encuentro armónico de las culturas a base de un conocimiento humano de sus pueblos.

Doy principalmente calurosa bienvenida a los que desde puntos distantes han venido a nuestra cita de la Escuela de Estudios Especiales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Al conjuro de nuestra tradición y de la noble causa cultural que nos guía han llegado pues, como todos los años, peregrinos del saber hasta nuestra puerta abierta y es hora de que suenen las campanas del recibimiento y les demos grata acogida entre nosotros. Bienvenidos sean a nuestra casa los que vienen a conocernos intensamente —respetando y apreciando nuestra personalidad nacional— intercambiando simpatía y afecto en noble cruzada de solidaridad.

OFRECIMIENTO DE DONATIVOS DE LAS EMBAJADAS INGLESA Y NORTEAMERICANA

Las Embajadas de Inglaterra y E. E. U. U. por intermedio de sus agregados culturales, han ofrecido al Dr. C. E. Zavaleta, Catedrá-

tico del Curso de Literatura en Lengua Inglesa, donar para el uso de los alumnos de la cátedra referida, algunos libros indispensables. Esta gentileza fue comunicada al señor Director del Instituto de Literatura, quien a su vez informó al señor Decano de la Facultad, el que agradeció anteladamente la valiosa contribución.

NOMBRAMIENTO DEL DIRECTOR TITULAR DEL TEATRO UNIVERSITARIO

En sesión del 25 de junio y a propuesta del Instituto de Literatura, la Junta de Catedráticos eligió al Dr. Guillermo Ugarte Chamorro como Director del Teatro Universitario, en atención a su eficiente actividad en el campo del arte dramático.

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

El lunes 14 de julio se llevó a cabo en el Salón de Grados de la Facultad de Letras, un homenaje a la preclara figura de Juan Ramón Jiménez, el conocido poeta español recientemente fallecido, organizado por el Departamento de Extensión Cultural que dirige el Dr. Manuel Beltroy. En esta ocasión el Dr. Augusto Tamayo Vargas sustentó la conferencia intitulada "Juan Ramón Jiménez, Poeta", y en seguida el Dr. Corpus Barga otra titulada "Juan Ramón Jiménez, el hombre".

CONCURRENCIA AL CONGRESO DE AMERICANISTAS

El día 19 de julio emprendió viaje con destino a San José de Costa Rica el Dr. Luis E. Valcárcel, Decano de la Facultad de Letras, con el propósito de asistir al Congreso de Americanistas, para el que fue nombrado como representante oficial de nuestra Universidad. El Dr. Valcárcel intervino activamente en las deliberaciones del Congreso, siendo muy relevante su actuación en el seno del mismo. Asumió interinamente y durante la ausencia del Titular el Decanato, el Dr. Luis Alberto Sánchez, en calidad de catedrático Principal Titular más antiguo.

Notas Bibliográficas

Luis Palés Matos. POESIA.

Un tomo de 305 páginas, bien impresas y mejor encuadernadas, contiene toda la obra poética de Luis Palés Matos, lanzada por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, patria del autor. Bello manejo. La introducción de Federico de Onís apenas añade algo a tan fragante cosecha. Damos gracias a Jaime Benítez, Rector, por el inesperado obsequio.

Entre lo más significativo de este libro figura una circunstancia: a Palés se le conocí como uno de los poetas negristas del Caribe, y poeta sin emoción social. Esta última como si la hubiera monopolizado Nicolás Guillén, lo cual resulta tópico, y mal tópico. Palés tiene lo suyo, intransferible.

Pero, se advierte ahora que Palés fue y es un poeta variocorde. Su raigambre modernista le impone en el sitio de Llerens Torres, a quien suele otorgarse el cetro del posmodernismo puertorriqueño. Palés sabía de esto y de lo otro, desde sus comienzos, como que, pese a que "no es oro todo lo que reluce" la poesía de Palés relumbra de oros, blancos, clarores, perlas, nácares y azules, ni más ni menos que un Julián del Casal o un Rubén en su

primera instancia poética. Nos gusta seguirle ahí, donde la tristeza y el fastidio constituyen sus grandes obsesiones.

El "recueil" cubre la etapa de 1915 a 1956, o sea 41 años de ejercicios poéticos. Como Palés cuenta hoy, en 1957, apenas 59 años, resulta que este libro involucra su adolescencia y su madurez. Es un libro total inexorablemente.

El primer libro de Palés se intituló "Azaleas" (1915). Dudoso de rótulo y texto. Sólo 22 años después — así comienza cualquier mal Dumas — lanza "Tun tun de pasa y grifería. Poemas afroantillanos". Pero, recordemos, Palés inicia a producir "en antillano" desde 1925, cuando escribe "Pueblo Negro", es decir, cinco años antes de "Sóngoro Cosongo" de Nicolás Guillén, lo cual no pretende insinuar una relación de imitaciones, sino una simple coincidencia. De toda suerte, Palés, blanco cabal, se abre campo en la poesía nogroide desde 1925. La polémica sobre su arte afroantillano data de 1935. En ella se traban Tomás Blanco, Ramón Lavandero y Margot Arce. No aportan mucho al arte intrínseco de Palés.

Dejemos todo eso, broza compositiva y comparadora. Vayamos al meollo del asunto.

Sin duda, como debía ser, Palés se inicia rubendariaco y a las órdenes de Herrera y Reissig. Hay unos versos suyos, de tal etapa, que lo dejan al desnudo. Por ejemplo: apaga la montaña su figura / borrándose en un éxtasis turquesa"... "Me convertí en pupila indagadora / clavando mi pregunta en el arcano..." ...Luego de este inevitable introito musical y musicoso, abreva en las límpidas linfas de Francis Jammes y François Coppée. Entonces, surgen "Las visiones". Aquello es, como diría Rubén en su "Epístola a Madame de Lugones", muy Coppée, ¿no es verdad". Se traban en lucha Rubén y Luis Carlos López. Al primero evocará en aquello de "Lobos de mar otrora hoy añorando / los lances piratescos sufren", que acusa también la presencia de Chocano, cuya gloria cubrió la juventud de Palés, allá por 1913, cuando, en día fatídico, su padre, el poeta Vicente Palés, murió de súbito, recitando un fúnebre poema en paradójico homenaje a Chocano.

A Palés le encantaban entonces los "plateados" y "platas", las "nieves" y los "rocíos". También las "rosas". Y ¿cómo no? hasta que lanza sus "Jíbaras", que es cuando se encuentra a sí mismo. Aquellas décimas resudan puertorriqueñismo. Y Palés a fuerza de adelgazarlas, se queda en los meros hilos de su puertorriqueñidad. Ya lo veremos florecer de y en ella.

Pero, el tedio, la nostalgia, la inconformidad... ¿Se podía vivir en Puerto Rico, en aquel tiempo, sin inconformidad, sin nostalgia y sin tedio?

Para que nadie dude de su abolengo modernista, Palés instrumenta por aquel avatar suyo, una composición titulada "Yo adoro". Parece

calcada de Darío. Éste anuncia "Yo adoro" a una sonámbula con alma de Eloísa". Palés glosa: "Yo adoro a una mujer meditabunda." ¿Parecido? La melodía y la intención se equivalen. Se sustituyen y sobreponen.

Es una época en que se disputan a Palés todas las tentaciones. Lee a López y a Eguren, a Darío y a Machado, a Jiménez y a Neruo, a Herrera y Reissig y a Enrique de Mesa, y apela a los dísticos, como Darío, a menudo lleno de hallazgos verbales, donde se decantan prosáismos expresivos convertidos en excelencias metafóricas: por ejemplo: "Para que tu velamen de azucena / se hinche de amor en la sensual faena." Es así como se acerca a "Esta noche he pasado", de 1925, joya anticipada del más excelente repertorio.

Ahí, sí, ahí empieza a desarrollarse el Palés de mayor uso, el negrista. Era un Palés que nunca había salido de Puerto Rico y que pertenece al calor blanco. Los vocablos eran prosáicos, pero, con ese "deliberado prosáismo" que sirve para odebar poesía llena y penetrante. Una obsesión musical y onomatopéyica preside las composiciones —en adelante— de Palés. Oigamos una:

Esta noche he pasado por un pueblo
[de negros.
El espíritu cafre de las lujurias
[roncas
y los bruscos silencios huracanados,
[flota
sobre este barrio obscuro... Y doy
[a imaginarme
golpes secos de gongo, gritos y un
[crudo canto
lleno de diptongueantes guturaciones
[ñañigas...)
.....

¡No! La pompa jocunda de estas
[tribus ha muerto.
Les queda una remota tristeza
[cuadrumana.
.....

Sí, en adelante, entre el repudio a la monotonía de los "días iguales largos como caras sombrías / de señoras que llegan a casa de visita", y la exaltación por lo africano inesperado, va a discurrir la vida poética de Luis Palés Matos.

Las calles estarán, para él, "aturdidas" de sol. La luna podrá parecer, muy laforguianamente (o lugonescamente) "roída hasta la mitad". La carne del poeta, bajo la luna, será "polvo de cristal". Habrá "jaula de loros tropicales / politiqueando entre los árboles" hasta que, a partir de "Pueblo", un poema ácido, estalla la infinita protesta del poeta. En adelante todo será luz de apetencia tropical, sol que se destila entre florestas, palabras raras, (como aquella de "Kalahari", que nos evoca la del archipiélago para Apollinaire, la de Parálisis para Joyce). Y surge una magnífica eclosión de poesía, personificada en "Danza negra", "Nam-Nam", todo ello puntuado de léxico exótico: "Calabó y bambú, / Bambú y calabó. / El gran coroco dice: tucutú: / La gran Corococa dice: tocotó"...

De lo que se sigue, muchos y mucho se sabe. Palés Matos ha pasado a formar filas entre los negristas, muy inmerecidamente. Su vocabulario se llena de Tembadumba y Macandal, de Eché y Changó, de Kanembú y Palalúa, de Baquiné y Coquí, todo ello gutural e irónico, porque, como suele ocurrir en las Antillas, los poetas llevan la risa ceñida al cinto de la pena, la crítica social mecida entre los brazos de la nos-

talga erótica, y una tragedia cinematográfica semioculta como la de Fili-Melé, con que el libro se concluye. De pie queda Luis Palés, levantando su copa de ron cartaviejo, y riendo a todo trapo de su hastío, en medio de un coro de inopinantes amigos de cantina. Y, después, el de los admiradores sin recortes patrioterros ni raciales. El nuestro, por ejemplo...

Lima, 1957.

Luis Alberto Sánchez.

Rosa Arciniega, **PEDRO SARMIENTO DE GAMBOA**. (El Ulises de América), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.

La trayectoria literaria y novelística de Rosa Arciniega empezó en España por el decenio del 30. Acaso fue ella precursora de ese florecimiento de la novela española contemporánea, en que se han revelado tantos escritores de altos méritos. Su formación literaria en la península parecía haberla sustraído de la emoción de América en sus primeras novelas consagradas por la crítica española. **Engranajes** (Madrid, Edit. Renacimiento, 1931), **Jaque mate** (Madrid, Edit. Renacimiento, 1932), **Mosko-strom** (Madrid, Edit. C. I. A. P., 1933) y **Vidas de celuloide** (Madrid, Edit. Cenit, 1934) y hasta **Playa de vidas** (Bogotá, Edit. Zapata, 1940), mostraban cierto desarraigo de la realidad americana y un fluctuar entre temas y personajes un tanto inasibles e inubicables por falta de contorno humano. Era el puro ejercicio técnico de la novela, pero sin contenido vital, era el mero préstamo de personajes y escenas ya hechos en la vida y en la literatura, aunque se logran las

novelas como habilidad formal y dominio de la lengua. El traslado de Rosa Arciniega a tierra de América y su residencia en el Perú, Colombia y Argentina, sobre todo, produjo en su espíritu una conmoción profunda. Empezó a hurgar en la raíz histórica y en los valores humanos conformados por el paisaje de América y comenzó la serie de sus novelas biográficas iniciada con su **Francisco Pizarro** (Madrid, Edit. Cenit, 1936 y 2ª edición revisada en Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1941). El contacto con los hechos históricos nutrió su espíritu de nuevos estímulos. El estudio del siglo XVI, que fue sin duda exhaustivo, como lo demuestran sus posteriores obras, pudo convertirla en una escritora erudita o documental. Pero su actitud vital la libró de ese peligro en que la novelista hubiera naufragado y concluido. Se limitó a extraer de la historia el jugo vital para comunicar animación a sus personajes, para coordinar sus actos, para concatenar los acontecimientos, para enrumbar los pasos de aquéllos con soltura y verdad, para explicar sus reacciones disímiles, para ofrecerles perfil humano. Y así va en plan de superación, después del **Pizarro**, con **Don Pedro de Valdivia** (Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1944), **Dos rebeldes españoles en el Perú** —Gonzalo Pizarro y Lope de Aguirre— (Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1946) y, finalmente, con la obra cumbre de su producción que es sin duda **Pedro Sarmiento de Gamboa, el Ulises de América** (Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1956) Puede afirmarse que con esta obra Rosa Arciniega ha llegado a su plenitud literaria y que con ella ha superado el resto de su producción. He aquí un libro

americano de neta estirpe literaria, justa y cabal culminación de una trayectoria ascendente.

Sin duda el acierto deriva de la misma elección del personaje, envuelto siempre en la leyenda y en el misterio, metido en los azares de la línea de peligro, vario y polifacético, trashumante y tornadizo, como hombre del Renacimiento, al cual el destino lleva por insospechados caminos. Agotando una dispersa y difícil documentación suspensa sobre tan sugestiva figura, Rosa Arciniega ha realizado una presentación novelesca de gran talento literario. El aparato erudito le ha servido de medio o de asidero para trazar las grandes coordenadas de su esbozo psicológico del personaje, que se perfila por primera vez, como no se había sospechado antes, en todo su vasto alcance humano e histórico. A través de los historiadores sólo habíamos tenido la figura fragmentada del "historiador de las Indias" del navegante descubridor de las islas Salomón, del perseguidor de piratas, del colonizador de una tierra de quimera. Pero la técnica y la concepción literaria del novelista, nos ofrece la imagen cabal de un hombre de acción y de ideas, de un incansable "arador de los mares", de una víctima de intrigas y maquinaciones de los políticos, de un naufrago empedernido, de un ideólogo rebelde y contumaz, de un porfiado constructor de proyectos, de un incansable y portentoso conquistador de tierras y de conciencias, de un luchador infatigable por el progreso y la libertad. Su personalidad surge nueva y polifacética como astrólogo y nigromante, desafiador de la Inquisición y del poder virreinal en el Perú, como capaz autoridad en materia de cosmografía y geografía,

como consultor eficaz de virreyes constructivos como Toledo, pleno de inquietudes que determinarían su persecución como "hereje" en tierras del Perú, y como "católico" en Francia, a más de protagonista de aventuras inverosímiles y fantásticas, que matizan con extraordinaria firmeza, su acción y su vida.

Como dice la propia autora, "todo aparecía en él misterioso y atrayente, novelesco y azaroso, fluctuante y vario como la naturaleza misma o como la misma vida humana. Sus aventuras por el mar eran muchas, indecibles: las de un verdadero Ulises; pero eran más y mucho más fascinadoras, sus odiseas ideales".

De otro lado, Sarmiento de Gamboa tiene la sugestión de todo personaje de validez universal y ningún ámbito determinado lo puede reclamar como exclusivamente suyo. Y así dice Rosa Arciniega en la introducción de su libro: "¿A qué país pertenece, históricamente hablando, Sarmiento? España lo reclama como suyo por haber nacido en ella y servido a su corona; Chile lo ha incorporado entre el número de los progenitores de su nacionalidad por sus épicas hazañas en el estrecho de Magallanes; pero igualmente, y con mayor razón, puede figurar en la historia del Perú, en la de México y aun en la de Oceanía, puesto que en todas esas latitudes dejó huellas imborrables de su paso... En todo caso, pertenece a la historia americana, ya que dentro de América se realizan sus hazañas y, especialmente, a la América del Sur, cuya ruta magallánica, al ser redescubierta por su audacia de oeste a este, abrió definitivamente el único camino al tráfico entre el Atlántico y el Pacífico hasta la construcción del Canal de Panamá."

Merece párrafo aparte la referencia a la técnica biográfica empleada por Rosa Arciniega. Esta vez no se trata de una simple "biografía novelada" a que nos habituaron maestros en el género como André Maurois, sino la novela biográfica interpretativa un tanto bajo el signo magistral de Stephan Zweig. No incurrir en el recurso de utilizar el elemento imaginario cuando el dato exacto falta o es escaso. La "biografía novelada", que fuera tan frecuente en decenio del 20, solía sustituir a cada paso con la fantasía los vacíos documentales, y así se pudo "inventar" las vidas literarias de tantos personajes ilustres de la historia, hasta el punto de desprestigiar el género al adobar con capricho el personaje. Rosa Arciniega ha asimilado la mejor técnica biográfica, sin descuidar el rigor documental, en lo que se acerca laudablemente a la dirección impresa al género por ese otro magnífico biógrafo inglés que fue Lytton Strachey. Su meta parece haber sido la autenticidad que no la imaginación, a veces por otros autores desorbitadamente utilizada.

Si bien en las primeras páginas de esta interesante biografía el estilo acusa cierta dureza, proveniente sobre todo del innecesario forzamiento en la adjetivación, en el resto de la obra —al calor e impulso del desarrollo de la trama— el estilo se vuelve más fluyente y emotivo, alcanzando patéticos contornos en algunas páginas culminantes, como aquella en que los navegantes descubren la entrada del estrecho de Magallanes, que cruzarán por vez primera de oeste a este, o en aquella otra en que, proseguida la ruta difícil y riesgosa del mismo estrecho llegan finalmente a desembocar en

el Atlántico, que se abre pleno, y con la perspectiva del arribo final a tierras de España.

Ha ganado Rosa Arciniega en esta obra un dominio de estilo jamás superado en otras obras suyas anteriores. Si bien es cierto que ellas adolecieron de cierta rigidez de léxico, de notoria frialdad expresiva y de sentimientos demasiado contenidos o tamizados por expresiones cerebralmente buscadas, en esta obra se han salvado aquellos defectos. Ha adquirido soltura y calor de expresión, en medio de la corrección y exactitud en el uso de la lengua, que es característica suya desde sus primeros escritos y dentro de la producción de sus artículos de prensa, y en lo cual aventaja a muchos conspicuos escritores de Hispanoamérica, no siempre irreprochables usuarios de la lengua.

Es tiempo de que se llegue al convencimiento de que frente a la obra de Rosa Arciniega estamos asistiendo a la consagración de una escritora peruana y americana de singulares méritos, que aún la crítica no ha vislumbrado en toda la magnitud de la calidad literaria de sus novelas y de la firme y decidida vocación literaria que ellas entrañan. **Pedro Sarmiento de Gamboa** es un libro que debe figurar con decoro dentro de la mejor producción literaria del continente, y en que América debe reconocer una expresión característica de su propio ser debida a una singular capacidad creadora en el campo de la novelística contemporánea.

Estuardo Núñez.

Guillermo de Torre, PERSPECTIVAS DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Depto. Editorial, 1957.

Debemos señalar como útil aporte al esclarecimiento del problema de la novela contemporánea, este trabajo aparecido en la Revista de la Universidad de Buenos Aires, y que nos llega en separata. Al reputado crítico que es Guillermo de Torre, y que ha venido entregándose ejemplarmente a la investigación del fenómeno literario desde hace 40 años, debemos aportes esenciales al análisis de las diversas expresiones literarias de nuestro tiempo, que contienen sus libros imprescindibles como **Literaturas europeas de vanguardia**, Madrid, 1925. Desde aquella primera obra crítica de Torre se ha mantenido en vigilante actitud crítica frente a los problemas y realidades literarias de la hora. Su curiosidad indesmayable, su viril y enhiesta actitud frente a la tragedia de España, la depuración de sus medios expresivos, la clarificación de sus ideas y convicciones, van a operarse a lo largo de una producción cabal de ensayista y crítico que se recoge en estudios, artículos, monografías y libros como **Guillermo Apollinaire** (1946), **Valoración literaria del existencialismo** (1948), **Qué es el superrealismo** (1948), **La aventura y el orden** (1943), **Triptico de sacrificio** (1948), para desembocar en otros libros sustanciales que son **Problemática de la Literatura** (1951) y **Las metamorfosis de Proteo**, (1956).

El ensayo que comentamos, parece ser el adelanto de un libro próximo sobre la novela contemporánea, y enfoca principalmente el aspecto de la crisis actual de la novela en todo

el ámbito occidental. Trata de la amplitud de la novela, en la cual nada es hoy ajeno, ni lo metafísico, ni lo político, ni lo social, ni las intimidades introspectivas, ni los hechos en bruto más concretos, por lo que la novela resulta haberse enriquecido progresivamente. Aborda igualmente el problema del estilo en la novela, que no es lo mismo que el "estilismo" en la novela, con lo cual pueden ser geniales novelistas aquellos que para los críticos severos y académicos "escriben mal", pero cuya fuerza creadora les otorga perdurabilidad. Otro problema tratado es el del realismo que parece consustancial con la novela, a riesgo de que pierda su característica de tal, y linde con la poesía. Según dice de Torre, la función del novelista es aislar sectores, profundizar momentos, situaciones y psicologías, trabajar en profundidad no en extensión, con técnica selectiva y no acumulativa y situar el foco de interés, no en el agotamiento de la realidad como tal, sino en la presentación exhaustiva de ciertos episodios. Por último el novelista deberá gobernar la materia realista y no ser gobernado por ella. Trata asimismo de la novela hispanoamericana y del riesgo que entraña en ella el pintoresquismo exterior, que es degeneración del realismo. Se ocupa finalmente del problema de las dudas que se han planteado sobre la supervivencia de la novela y de las profesías sobre su fin a corto o largo plazo. Sin embargo, la conclusión de Torre es optimista. Con todo ello demuestra una vez más su afán incansable de captar el presente y de presentir el futuro de la obra literaria, que late a través de toda su vasta y enjundiosa producción.

Estuardo Núñez.

Demetrio Villanueva, LA DURACION SUPRA OPOSICIONAL, Lima, 1956.

El título nos recuerda una conexión con la filosofía de la duración bergsoniana, que el autor reconoce paladinamente desde las primeras palabras del prólogo. Nos dice que fue discípulo y admirador de Bergson, a quien dedicó su tesis doctoral titulada *La filosofía del bien y del mal*; en ella trataba de aplicar los principios de la filosofía bergsoniana de la duración al problema de los valores, y, especialmente, al ético.

Pero posteriores reflexiones han distanciado al autor de sus puntos de vista bergsonianos, y esta distancia se ha fundado en el descubrimiento de una distinción (que es la base del pensamiento y de la filosofía de esta obra), entre la duración, por una parte, y el movimiento, el cambio y la creación, por otra. Villanueva concibe la duración como irreductible al movimiento, al cambio, a la creación, y aún a todas las demás realidades o categorías filosóficas, llegando así a la conclusión de que la duración, como tal, es lo Absoluto. lo absolutamente universal, "que penetra y envuelve todas las cosas, sin confundirse con ninguna". El mismo ser no es, para el autor, "lo más universal de todo" (lo auténticamente trascendental), sino la duración, ya que ésta, "al penetrar y envolver a todas las cosas, penetra y envuelve no solamente al ser, sino también a lo que no es ser sino valor. Y si la duración engloba tanto al ser como a los valores, es incontestable que es más universal que el ser y que el valor. Sólo hay ser y valores en cuanto y mientras hay duración" (p. 6).

Sobre esta intuición fundamental construye el autor toda una filosofía, en la que analiza los principales problemas partiendo de la metafísica de la duración. Así como la metafísica del ser condiciona todos los problemas particulares, de la misma manera el autor ha condicionado a la metafísica de la duración, lo de la filosofía. En una primera parte, estudia la duración y la relatividad, en relación con el tiempo; en la segunda parte, la duración y la relatividad respecto del espacio y el movimiento. Después de haber desglosado la duración, propiamente tal, de aquellos otros factores que podrían confundirse con ella, como el cambio y el movimiento, estudia el autor en la tercera, cuarta y quinta parte, problemas metafísicos, como el de la creación del mundo y en el mundo, el de las esencias y los valores, el del conocimiento, la libertad y la persona, haciendo excursiones hacia concepciones filosóficas clásicas y modernas, como las de Kant, Hegel, Husserl, Heidegger, Ortega y Gasset, etc., etc.

La enumeración es suficiente para comprender las proyecciones que, a su concepto de la duración, ha dado el autor. Tratemos de precisar algo más su idea central y algunas de sus aplicaciones, ya que resultaría demasiado extenso detenernos en todas.

Adelántase una breve advertencia sobre el método por el cual el autor ha llegado a su concepción de la duración. Este consiste en una combinación de la intuición y la dialéctica, y por cierto, de la "intuición de la duración", en cuanto tal, como fondo de todas las demás intuiciones reales. Distinguimos la intuición de un objeto (sensible o no sensible), de una mutación o de un proceso,

de la intuición de la duración del objeto, de la mutación o del proceso, pero no podemos intuirlos sin intuir su duración. Así parece como la intuición de la duración, que es la intuición de lo "Absoluto" funda todas las demás intuiciones "tanto las intuiciones intelectuales (como, por ejemplo, la intuición intelectual de las esencias), como las intuiciones de contenidos alógicos, irracionales (como, por ejemplo, el percibir sentimental de la belleza)" (p. 19). Ahora bien, como la intuición de la duración nos eleva por encima de todas las oposiciones, tiene un carácter dialéctico y por eso, se habla de la duración supraoposicional (p. 20).

Determinado el método, pasa ya el autor a su analítica de la duración. La duración, como tal, no tiene una esencia determinada, sino que es el fundamento de todas las esencias. No puede en consecuencia definirse, ya que la duración, como tal, no tiene esencia, puesto que penetra todas las esencias sin confundirse con ninguna (p. 27). Lo que puede de ella decirse es que se la percibe o se la intuye en toda otra intuición. Es decir, cierta intuición de la duración está en cada caso ya en la base de toda intuición de un ser o valor" (p. 28). En este sentido, la duración es algo absolutamente universal o trascendental. Y no sólo hablando de los objetos reales, sino también de los ideales o de las esencias. No se puede concebir una esencia, sin duración en el orden ideal. Y la misma divinidad supone ya la duración, pues no podemos concebir a Dios, sino durando. "No nos cansaremos de repetirlo, dice el autor, que una cosa puede tener una duración larga o corta, limitada o ilimitada, pero siempre una duración, que no hay cosa alguna en que la duración se re-

duzca a cero, porque esto equivaldría a negar su existencia" (p. 29).

Para el autor, es pues, la duración, lo Absoluto. Pero, según él, la duración absoluta no se distingue del tiempo, sino que se identifica con él; y, por tanto, el tiempo no es sucesión, ni mutación, sino duración; la sucesión supone ya el tiempo, y por lo mismo, el tiempo y la sucesión no se identifican (p. 334). En esto se opone el autor tanto a Bergson, como a la tesis clásica aristotélica, recogida por la tradición escolástica, para la cual, tiempo y sucesión, son realmente idénticos. El autor insiste en que el tiempo está más allá de la sucesión y presupone que el ser temporal no dura si distinguimos tiempo de duración (pp. 34-35).

Esta identificación del "tiempo" con la "duración" misma resulta confusa, a no ser que se cambien los conceptos o las suposiciones de los términos. La duración como tal, abarca diversos tipos, es decir, la duración permanente y sucesiva, la eterna y la temporal. Por eso, no nos explicamos cómo el autor puede oponerse a la explicación de Balmes, quien distingue con la filosofía clásica, la duración en general, y la duración en temporal, es decir, con duración sucesiva. El concepto de duración implica simplemente "permanencia en el ser" o en la realidad, y esta permanencia se cumple tanto en la eternidad, como en el tiempo, tanto en la duración simultánea, como en la sucesiva. Creemos que sería necesaria una revisión de los conceptos de duración con sus diversas especies, y de tiempo en particular, aprovechando mejor los análisis de la filosofía clásica, que en este punto nos parece correcta.

Otro punto, en el que se requiere una mayor precisión, es la explica-

ción de la creación. Según el autor, la creación del mundo no puede ser, propiamente hablando, una creación de la nada. Admite ciertamente, que ni la vida ha podido provenir de la materia sola, ni la materia ha podido ser creada sin la vida (p. 124). Pero niega que la creación haya podido realizarse partiendo de la nada (p. 128). En verdad, el primer argumento no es convincente. "Si admitimos, dice el autor, que antes de la creación del mundo y del hombre, sólo existía Dios, sin que existiera nada fuera de Él, y, por ende, que la nada, el no ser, precede al acto creador, tendríamos necesariamente que admitir que Dios, antes de la creación no era un Dios personal ni creador, y que, por tanto, no era Dios. Veamos por qué razón: si Dios (como diría Scheler) —en tanto persona— existe únicamente en la realización de actos intencionales, y si todo acto intencional apunta a algo esencialmente distinto de Él, ¿cómo antes de la creación del mundo, Dios podía realizar actos intencionales, si, por hipótesis, no había ninguna cosa distinta de Él a que se dirijan sus actos?" (p. 128). Es fácil comprender que esta argumentación olvida que Dios no necesita de objetos externos a Él para ejercer su vida intencional, sino que en sí mismo tiene su máximo y perfecto objeto de conocimiento; olvida también que si la creación es necesaria para afirmar la personalidad de Dios, Dios dependería de las cosas extrañas e inferiores a él para constituirse como persona, carecería de la libertad en sus acciones externas, etc., etc., lo que conduciría a un abierto panteísmo. Otra dificultad que el autor tiene para admitir la creación de la nada, se funda en que, en tal caso, la nada "precedería"

a la creación del mundo (p. 129), y éste habría comenzado en algún tiempo, lo que es inadmisibles para el autor (p. 130). Esta es la misma dificultad que indujo a Aristóteles a afirmar la eternidad de la materia, del movimiento y del tiempo, dificultad ya resuelta por los escolásticos, cuyas explicaciones consideramos válidas frente a las objeciones del autor, sin contar las dificultades positivas que desde el punto de vista metafísico y matemático implicaría una existencia eterna del mundo.

Pero, en general, el autor desarrolla con acierto sus temas, coordinándolos con su concepción de la duración. Así, por ejemplo, es interesante la teoría del concepto, explicada en las pp 194-201. La refutación del principio hegeliano de la tesis del conocimiento. (pp. 203-2204). El análisis de la teoría de Kant, con su observación fundamental de que el escollo del kantismo es la falta de la idea de la intuición de las esencias (p. 215), y las precisiones que hace a los existencialistas.

Por eso, nos parece en conjunto la obra de un valor innegable, aun cuando ciertas doctrinas requieren, a nuestro parecer, una mayor precisión de enfoque.

En cuanto a la intuición fundamental de la obra, es decir, la duración como lo absoluto, creemos que el autor ha captado un aspecto fundamental del ser, es decir, que el ser es, existe, dura. Más todavía, nos parece que en realidad lo que el autor concibe como "duración" es al "ser" en cuanto ser, no al ser concebido como "ente", sino al ser como "fundamento de los entes y de toda realidad". Así, sería (si no hemos comprendido mal al autor) fácil substituir el término "duración", en el sentido en que el autor lo concibe,

por el término "ser" en toda la obra.

En conjunto, creemos que se trata de un trabajo serio, fruto de una meditación sistemática, fundada sobre un conocimiento de las doctrinas fundamentales filosóficas. Esperamos que el autor continúe y precise más su concepción metafísica, que constituye un esfuerzo original en el panorama de la filosofía hispanoamericana.

Ismael Quiles, s. i.

Vicente Gaos. LA POETICA DE CAMPOAMOR. Madrid, Editorial Gredos, 1957.

Este libro, como lo expresa muy bien el autor, es fruto de una meditación sobre los textos de Campoamor. Consta de siete capítulos.

El primer capítulo se refiere a la ideología de Campoamor. En este primer capítulo nos dice Vicente Gaos que el punto de partida de su pensamiento es el arte, y a esta actitud la llama panesteticismo; o sea que el punto de vista artístico es el que domina y decide todos los otros.

De acuerdo con esta preocupación de sistema, signo de un racionalismo extremado al tratar de la obra de arte, las cuestiones que había de preocuparle primordialmente serían cuestiones de composición y de estructura. Campoamor, dice Vicente Gaos, es en alto grado consecuente de que el problema de la creación literaria es el del conjunto, que la obra artística es una totalidad orgánica y que lo restante es accesorio. Además, Vicente Gaos pone de relieve en este primer capítulo el carácter rigurosamente

metódico de las teorías de Campoamor, porque la crítica ha solido juzgar la poética y demás obras como trabajos de tipo polémico y circunstancial, lo que es falso; las ideas de Campoamor revelan una pasmosa organización, son la obra de un racionalista.

Es sabido, nos dice Gaos, que a nuestro autor se le acusó frecuentemente de escéptico, de no creer en cosa alguna de este mundo, por noble que fuera. La corriente de escepticismo, la burla de las ilusiones, es innegable que constituye uno de los aspectos más notables de sus poemas, pero Campoamor rechazó siempre esta acusación. ¿Que no creía en ninguna cosa? ¿Y quién ha dicho que las cosas son para que creamos o dejemos de creer en ellas?

Como teórico de la poesía, Vicente Gaos considera a Campoamor un esteta, dice que no obstante que nosotros estamos acostumbrados al iniciador del modernismo como un poeta que reaccionó contra Campoamor, puede sorprender que a éste se le considere un esteta.

En teoría, Campoamor sostiene la autonomía y supremacía del arte con fervor comparable al de un Rubén Darío o al de un Góngora, y en esto se basa Góngora para hablar del panesteticismo de Campoamor.

El segundo capítulo se refiere a Campoamor como crítico. Dice Vicente Gaos que él pensó al revisar la obra de Campoamor que en él debió haber una indudable ceguera autocrítica, ya que ofrece un divorcio entre sus teorías y sus poemas, entre la teoría y la práctica. Pero no ocurre lo mismo cuando vemos a Campoamor juzgar a otros poetas; dice Gaos: "Campoamor es chabacano cuando escribe versos, pero

cuando juzga los ajenos lo hace con tino excelente".

Aprecia debidamente la calidad de Jorge Manrique, de Fray Luis de León, de Garcilaso.

Su oposición al arte romántico no le impide reconocer el genio poético de Víctor Hugo y de Byron, del primero lo que admira es el carácter representativo de su poesía, el que Víctor Hugo fuera un gran reflector de las ideas de su época. A Byron se refiere en dos ocasiones: la una, para señalar su capacidad de expresión; la otra, para lamentar que no fuera capaz de trascender su subjetivismo.

Esta admiración por Byron podría atribuirse al residuo de romanticismo que la crítica ve en Campoamor.

Pero también en su formación existen residuos de retórica neoclásica, contra la que, sin embargo, supo reaccionar. Así, pues, si Campoamor prefiere, por ejemplo, Byron a Herrera o a Quintana, no es porque esté más cerca del gusto romántico que del clásico o de cualquier otro, sino porque era capaz de apreciar la belleza dondequiera la hubiese y sin prejuicios de escuela.

El tercer capítulo se refiere a la originalidad e imitación. Uno de los rasgos característicos del antirromanticismo de Campoamor es lo que piensa acerca de la originalidad. Nuestro autor no sólo carece de todo prurito de ser o pasar por original, sino que llega a reconocer que la originalidad entendida al modo romántico no importa, y hasta puede ser nociva al artista.

Campoamor sabe que todo poeta cuya preocupación primordial consista en ser original resultará un artista mediocre. Sólo cuando el creador acepta una materia dada, desentendiéndose de tener que sa-

carla de sí mismo, podrá consagrarse por entero y con eficacia a la función propiamente artística, que es la de elaborar tal materia.

En este capítulo Vicente Gaos nos habla de la teoría de la imitación formulada por Campoamor, que sumariamente puede exponerse así: la imitación es imposible, no existe. Sólo podría darse dentro de la estructura de un arte o un género literario dados, pero nunca entre diversos géneros. "Un poeta puede imitar a otro poeta, pero no puede plagiar ni imitar a un prosista, aunque copie las mismas ideas con las mismas palabras. ¿Por qué? porque la poesía y la prosa son dos artes diferentes.

El cuarto capítulo se titula El poeta y el proceso creador. En lo que se refiere al poeta Campoamor piensa, nos dice Gaos, que el poeta no es un ser de excepción en quien la divinidad o algún otro misterioso poder ha infundido el don gratuito y sobrenatural del arte, sino un ser que posee talento y sobre todo voluntad.

Justo o no, este concepto entraña algunas consideraciones de peso. Si el poeta difiere principalmente del que no lo es por la voluntad, la poesía será, hasta cierto punto, no una dádiva graciosa e intransferible, sino algo susceptible de aprendizaje. ¿Cómo? Con técnica y experiencia y tiempo y cultura. Es exactamente la doctrina clásica. En lo que se refiere al proceso creador, nos dice Vicente Gaos que Campoamor piensa que el poeta debe convertir las ideas en imágenes, pero éstas han de ser de tal índole que en ellas se reflejen las ideas. Las imágenes han de estar tocadas por el brillo trascendental de las ideas, apuntar hacia ellas y transparentarlas.

Vemos aquí que la poesía que concibe Campoamor no es una poesía de ideas, lo que no significa que la idea no juegue un papel importante en ella.

El quinto capítulo se titula el arte por la idea. Campoamor, nos dice Gaos, bautizó su sistema con el nombre de arte por la idea; pero arte por la idea no significa, nos dice Vicente Gaos, arte de ideas. Por la idea quiere decir a través de ellas. Efectivamente, las ideas como tales no forman parte del poema, no son sino ingredientes de él. Campoamor nos lo ha recordado hasta fatigarnos, nos dice Vicente Gaos. "El arte es la ciencia de las imágenes." Escribir poesía es convertir las ideas en imágenes."

Pero no sólo las ideas, también los sentimientos deben convertirse en imágenes. ¿Por qué?, porque las ideas no siempre son abstractas, los sentimientos demasiado tenues y la poesía tiene que huir de toda abstracción. Esta es la función de la imagen: realizar las ideas y los sentimientos, "cosificarlas", darles corporeidad.

El sexto capítulo se titula: Composición y elementos de la obra de arte. Una obra de arte es una composición, un "conjunto"; nos dice Gaos que para Campoamor, la poesía es la obra de arte suprema, ya que reúne todos los valores de las distintas artes. "La poesía en verso es el arte por excelencia, porque después de la arquitectura del asunto, el sentimiento lo adorna con la pintura de las imágenes, que son ideas con colores, y por último le añade el ritmo y la rima, que es a un tiempo música y escultura."

Dice además Campoamor que no sólo se debe atender a la idea o asunto, sino que hay que atender a

otros elementos y aspectos de la composición de la obra de arte.

El séptimo capítulo se titula "El estilo, lenguaje y métrica. La poesía y la prosa". En lo que se refiere al estilo, nos dice Gaos que es corriente leer que Campoamor se preocupó más por el fondo que por la forma; dice Gaos que esto carece de significado y presupone un error que es el creer que él admitiera que fondo y forma existen independientemente.

Lo cierto es que Campoamor aspira a un estilo natural y sincero que sea el hombre y lo transparente. "En el estilo gusta ver la cara del autor aunque no sea hermosa."

En lo que se refiere al lenguaje, al vocabulario, Campoamor piensa que el poeta debe usar todas las palabras y todos los temas pueden ser poéticos. Hay palabras, dice, que son una más melodiosas que otras, pero es imposible que el poeta restrinja su vocabulario haciendo uso de estas palabras con exclusión de las demás.

En lo que se refiere a la rima, nos dice Gaos que la rima para Campoamor es un precepto sagrado.

En lo que se refiere al ritmo dice Campoamor que el ritmo es el alma de las cosas, pero la alta estima que tiene a estos elementos, no le lleva a creer que la poesía deba consistir en hacer con el ritmo y la rima alardes acrobáticos y juegos de habilidad.

Para Campoamor la poesía viene a ser el fundamento mismo del lenguaje humano, sus sostén, la forma que más peculiarmente refleja la naturaleza del hombre.

La prosa, en cambio, recibe de la poesía su existencia misma. No es la poesía la que nació mediante el añadido de los recursos métricos de

la prosa. Al revés: lo primero fue la poesía. "La prosa es humilde, y tiene la infirmez de la vejez desde el momento en que nace. Si los poetas no esculturasen las oraciones con el ritmo, eternizando la significación de las palabras, los idiomas se desharían de la noche a la mañana, como la sal en el agua." (Poética.)

María Ugaz.

H. A. Hatzfeld, SUPERREALISMO, Buenos Aires, Editorial Argos, 1956.

Contra lo que podría creerse, a juzgar por el título, este ensayo de Hatzfeld no se refiere para nada al "surrealismo", es decir a aquel movimiento surgido en Francia a mediados de 1919, con André Breton como mentor. Ello se debe a que Hatzfeld designa con ese vocablo a una actitud, a una tendencia que se opone al realismo literario del siglo XIX, y la que, según él, han adoptado, en una u otra forma, los autores franceses más visibles de este siglo. Hatzfeld pasa revista a los principales poetas, novelistas y dramaturgos franceses contemporáneos, en los que señala "una unidad, que parece consistir en una especie de antirrealismo o superrealismo inconsciente". Este superrealismo, dice, presenta todas aquellas características que André Breton defendió en su **Manifiesto del Surrealismo**, en 1924, aunque algo atenuadas. Por lo pronto, los autores actuales más importantes están convencidos de que la misión de la literatura no es "copiar" la vida, sino "interpretarla libre y poéticamente". El realismo, por lo menos tal como lo entendían Zola y sus amigos, ha sido pulverizado.

La decadencia del realismo es, según Hatzfeld, la decadencia de la razón. Esto se comprueba en diversos órdenes, no sólo en el estrictamente literario. La ciencia moderna "limita sus proposiciones al restringido campo experimental, en tanto que sus teorías e hipótesis están prontas a abandonar la lógica y la causalidad, si es preciso, por posibilidades suprarracionales y superrealistas". En el libro se comenta minuciosamente los últimos hallazgos científicos, en el campo de la física, la química, la astronomía, las matemáticas, etc..., los que contradicen la lógica y se presentan con características muchas veces "ilógicas" y "antirracionales". Citando a Duhamel, agrega que el mundo, por la restricción de la ley fundamental de causa y efecto, se ha convertido en "un mundo de sombras y sueños".

Así, el superrealismo literario nace como la adecuación del arte y la literatura a un nuevo estado de cosas. Hatzfeld no define la "actitud surrealista, sino señala sus notas distintivas más comunes. Nos advierte que en ella es importante el énfasis que en general "da a una realidad-sueño, que es más verdadera que cualquier otra y que, además, es poética por principio". Acompaña esta afirmación de citas, más o menos análogas, de Proust, Gide, Michaud, Giraudoux, Duhamel, etc. Los escritores superrealistas, de acuerdo a esta interpretación, son fundamentalmente expresionistas: expresan su propia intuición de un objeto, no dando simples impresiones de él, ni interpretándolo al azar, ni ofreciendo una visión abstracta, sino "colocándose dentro del objeto" con "simpatía y empatía".

Esta nueva actitud literaria agranda, en forma considerable, el campo de la literatura. El autor que expresa su yo sin restricciones, sin inhibiciones, sin los frenos de la vergüenza, "coloca a una realidad virtual de tendencias delictuosas o ambiciosas en un plano superior a los defectos de la vida, sus convenciones y su censura", y, simultáneamente, extiende los límites de la literatura, llevando a ésta nuevos materiales y experiencias.

Otra de las características principales de la actitud "surrealista" señalada por Hatzfeld es el afán de investigación que lleva consigo. En cualquiera de las formas que adopte, el escritor superrealista siempre trata de "descubrir, de revelar, de poner al descubierto las más profundas y ocultas verdades de la vida por medio de la literatura".

La actitud superrealista hacia la sociedad es "colectivista y unanimita". El centro superrealista de la sociedad es "el alma de las masas o, por lo menos, de determinados grupos, de los cuales los individuos derivan su razón de ser". El carácter mesiánico, visionario, de la literatura contemporánea es un resultado de esta posición superrealista que se preocupa del hombre, no como un ser solitario, sino como un elemento integrante del grupo social, el que, al absorberlo, no lo ha despojado, sin embargo, de algunos rasgos y cualidades que le son absolutamente exclusivas.

En cuanto a la naturaleza, la actitud superrealista es de "una participación y comunicación vitales". Entre el hombre y la naturaleza hay un enlace indisoluble y una semejanza. En la literatura superrealista el hombre actúa movido por fuerzas instintivas, ilógicas, irracionales, que

se asemejan a las fuerzas inconscientes que producen los fenómenos naturales. La diferencia del hombre es su capacidad para el amor. El superrealismo ha significado una nueva interpretación del amor, en la medida en que ha hecho de éste el fenómeno más característico y valioso de la especie humana, y el único elemento de justificación de sus acciones.

Finalmente el escritor superrealista entiende el arte como "una realidad más elevada, que existe objetivamente por sí y que resulta inteligible para una intuición adecuada". Hatzfeld precisa que el superrealismo no significa de ningún modo una reivindicación del "arte por el arte", sino "el descubrimiento de la belleza como medio esencial para llegar a revelar la verdad de manera simple y amplia, en una postura opuesta al enfoque analístico y racional".

M. Vargas.

Leo Spitzer, **LINGÜÍSTICA E HISTORIA LITERARIA**. Madrid, Editorial Gredos, 1956.

Este libro de gran interés abre con sus páginas un buen camino para todos los estudiosos y cultores de la investigación literaria, porque muestra la unidad esencial que existe entre la lingüística y la historia de la literatura.

Leo Spitzer relata una serie de experiencias a través de los cuarenta años de su vida dedicados al estudio de las lenguas clásicas y las lenguas romances, en especial el francés, y, como él mismo lo confiesa, pasó de las técnicas más rudimentarias de la lingüística a la obra del historiador de la literatura.

Spitzer asegura que el lenguaje

no es como pretende la escuela mecanicista o materialista de lingüistas, una mera actividad fisiológica y ciega, un rimerio de cuerpos sin vida ni sentido, material léxico muerto, cuyo funcionamiento no es posible controlar, sino que la creación lingüística tiene siempre su sentido y sabe siempre lo que quiere. Dice además que cada palabra tiene su propia historia inconfundible, sin dejar de reflejar por ello las características culturales y psicológicas de un pueblo.

El documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura y dado que esta última no es más que su propio idioma tal como lo han escrito sus mejores hablistas, tenemos razón suficiente para abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura.

Piensa Spitzer que la estilística llenará el vacío entre la lingüística y la historia de la literatura y recomienda que la innovación lingüística deba estudiarse en los escritores contemporáneos por la sencilla razón de que se conoce mejor su base lingüística que la de los escritores de tiempos pasados; el impulso creador del pensamiento se traduce en el lenguaje como impulso creador lingüístico. Todo el que ha pensado realmente y ha sentido profundamente, ha innovado en el lenguaje, porque las formas trilladas y petrificadas del lenguaje nunca son suficientes para las necesidades de expresión sentidas por una personalidad vigorosa.

Hace referencia a su primera publicación, **Die Wortbildung als stilistisches Mittel**, donde se ocupa de las palabras cómicas forjadas por Rabelais, que le sirvió para tender

un puente entre la lingüística y la historia literaria, hasta entonces separadas por un abismo.

Explica que su método ha consistido en pasar de la observación del detalle a unidades cada vez más amplias, haciendo una inducción filológica.

En la serie de ensayos que expone, aplica lo que él llama el principio del "círculo filológico", combinado con otros métodos a varios autores de diversas épocas y distintas nacionalidades.

Asegura que el método "del círculo" no es único, ni debe aceptarse con un criterio cerrado, sino que a veces, pese a él, uno se encuentra desconcertado ante una página que no quiere entregarnos su secreto, y para esto aconseja leer y releer paciente y confiadamente, porque de repente un verso, una palabra se destaca y sentimos que una corriente de afinidad se ha establecido entre nosotros y el poema, y con ello podemos seguir adelante.

En el segundo capítulo trata de la lírica mozárabe y las teorías de Frings. —Theodor Frings, famoso especialista en geografía lingüística, convertido luego en historiador de la literatura, en su disertación **Minnesingers und Troubadours** renueva la idea herderiana y romántica del origen popular de la poesía de los **Minnesingers** y trovadores.

Afirma Frings en su teoría que la poesía de trovadores y **Minnesingers** son productos de una imaginación popular, contaminados si por influencias cortesanas y eruditas, habiendo permanecido, como es obvio, la poesía de los **Minnesingers** más fiel al motivo original que la poesía de los trovadores. Con esta reminiscencia herderiana ha reafirmado Frings el acierto fundamental de los puntos

de vista de la Escuela, hoy despreciada, de eruditos románticos (Schlegel, Uhland, Grimán y sus discípulos).

En este trozo, Spitzer se propone dar a conocer a los estudiosos americanos un descubrimiento sensacional de veintiún poemitas líricas españolas nacidas en la escuela poética judío-mozárabe entre poetas judíos que vivían bajo el dominio musulmán en Andalucía (Toledo, Granada, Sevilla).

Hace referencia de Judá Levi (1070-75), autor de once de estos poemitas; de Mosés ibn Ezra (1055-60), autor de dos, y la más antigua, de un Joseph el Escriba, en elogio a un personaje muerto en 1042, siendo, por tanto, su fecha anterior en todo un siglo al más antiguo texto poético español conocido, el Poema de Mío Cid.

Todos estos poemas están compuestos en una variante del español, el mozárabe-andaluz, dialecto hablado por cristianos y judíos bajo el dominio musulmán.

Pone en relieve la importancia de las jarchas en la historia de la lírica, que trae abajo lo que afirma Américo Castro, la carencia de poesía lírica castellana antes del siglo XV, época en que aparecieron los cancioneros, concibiendo así la esencia de España como el país sin poesía lírica, que gustaba sólo de la poesía narrativa, ya pseudohistórica ya legendaria, lo cual puede ser, como muy bien lo afirma Dámaso Alonso cuando dice que la lírica, el canto, que es lo mismo, es una inalienable necesidad del ser humano en todos los tiempos y en todas las épocas.

Siguen sucesivamente los siguientes capítulos:

III En torno al arte del Arcipreste de Hita.

IV Perspectivismo lingüístico en el Quijote.

V El conceptismo interior de Pedro Salinas.

VI La enumeración caótica en la

poesía moderna; y en ellos nos da a conocer interesantes estudios hechos con el nuevo rumbo que están tomando los estudios lingüístico-literarios.

Haydée Bravo García de Salhuana.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

INDICE

HOMENAJE A BAUDELAIRE, por Manuel Beltroy	5
BAUDELAIRE, POETA EJEMPLAR, por André Coyné	9
LA POESIA DE BAUDELAIRE EN LA MUSICA, por César Arróspide de la Flor	30
BAUDELAIRE, CRITICO DE ARTE, por Américo Ferrari	35
BAUDELAIRE, TRADUCTOR, por Manuel Moreno Jimeno	52
BAUDELAIRE EN EL PERU, por Estuardo Núñez	58
FLORILEGIO DE VERSIONES PERUANAS DE BAUDELAIRE, Reco- gidas por Estuardo Núñez	66
CHOCANO, TRADUCTOR, por Luis Alberto Sánchez	72
LAS CORRIENTES FILOSOFICAS DEL SIGLO XX, por Gerhard Funke	78
LA EPISTEMOLOGIA DE GASTON BACHELARD, por Augusto Salazar Bondy	103
LO ESTETICO HETERONOMO, por Nelly Festini Illich	129
LUCES DE HERACLITO EL OSCURO, por José Russo Delgado	137

TESTIMONIOS

SINTESIS DE LA MEMORIA DEL DECANO DE LA FACULTAD DE LETRAS CORRESPONDIENTE A 1957	151
ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO	164
NOTAS BIBLIOGRAFICAS	173



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

SUMARIO

- HOMENAJE A BAUDELAIRE**, por Manuel Beltroy.
- BAUDELAIRE, POETA EJEMPLAR**, por André Coyné.
- LA POESIA DE BAUDELAIRE EN LA MUSICA**, por César Arróspide de la Flor.
- BAUDELAIRE, CRITICO DE ARTE**, por Américo Ferrari.
- BAUDELAIRE, TRADUCTOR**, por Manuel Moreno Jimeno.
- BAUDELAIRE EN EL PERU**, por Estuardo Núñez.
- FLORILEGIO DE VERSIONES PERUANAS DE BAUDELAIRE**, Recogidas por Estuardo Núñez.
- CHOCANO, TRADUCTOR**, por Luis Alberto Sánchez.
- LAS CORRIENTES FILOSOFICAS DEL SIGLO XX**, por Gerhard Funke.
- LA EPISTEMOLOGIA DE GASTON BACHELARD**, por Augusto Salazar Bondy.
- LO ESTETICO HETERONOMO**, por Nelly Festini Illich.
- LUCES DE HERACLITO EL OSCURO**, por José Russo Delgado.

Testimonios

- SINTESIS DE LA MEMORIA DEL DECANO DE LA FACULTAD DE LETRAS CORRESPONDIENTE A 1957.**
- ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO.**
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS.**