

plano, sin buscar crear la sensación de espacios jugando con la armonía de los contrastes, un equilibrio entre colores y formas. Obras de buena técnica pero donde no se advierte una necesidad expresiva; sobre estas superficies prontas al análisis cualquier entrada cerebral es permitida.

Obregón y Luciano Jaramillo cumplen su misión de artistas a cabalidad, se nutren de la vida misma, ambos dentro de una obra que representa a la vez enormes rompimientos, donde se puede llegar a los más grandes errores o a elevados alcances pictóricos. En estos altibajos en que se mueve el artista es donde se rompe la cadena del crítico y el pintor. Cuando el artista abandona algo y se compromete en una nueva aventura, el crítico vuelve los ojos hacia algo más estable y de línea más directa.

La pintura de Jaramillo es conflictiva. Pinta el abandono de la figura en movimiento, pinta con auténtico goce la envoltura del ser animal, hay tensiones de desenfreno y de bestialidad, toda esta violencia se desarrolla en un cuadro dentro de una atmósfera, un espacio y un ambiente que les son propios a las figuras. Cuando el pintor se crea su ambiente, su espacio propio, sus propios fantasmas, entra en un mundo cerrado y hermético, donde ni público ni críticos pueden penetrar.

Si descartamos público, críticos, premios, jurados, solo queda el pintor frente a su obra. Creo que lo que va del cuadro al pintor es suficiente para justificar la existencia de ambos. El artista obra impresionado, o emocionado por un espectáculo, por un recuerdo, por una idea; luego, dicha emoción pugna por manifestarse, como todo sentimiento intenso; y luego se exterioriza despertando una serie de imágenes. Imágenes que para un pintor joven mientras madura su talento, debe mirarlas directamente, lleno de fervor y minuciosidad y tenerlas siempre frente a sus ojos, afanarse y atormentarse por expresarlas con acierto y representarlas con escrupulosa fidelidad y veracidad.

Imágenes que para un pintor maduro pertenecen a un mundo que lo rodea y que conoce bien, y es entonces cuando las abandona y con los elementos que ha ido elaborando se entrega a su libre expresión.

BIBLIOGRAFIA

WOLFGANG KAYSER. *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura.* Traducción de Ilse M. de Brugger. Editorial Nova, Buenos Aires.

El concepto de *Ciencias del arte* no es habitual en lengua española. La sistematización a partir de lo concreto, y aún más, de lo concreto significativo, es decir, de un número suficiente de casos que revele la aparición de un constante, se ve sustituida por la formulación de tipo escolástico, por el enunciado estético o generalización apriorística que se desprende como un subproducto de una metafísica que desborda sus límites. Recogemos las migajas de una generosa meditación filosófica que se extiende en todas direcciones como los tentáculos de un pulpo y como el pulpo mismo capaz de esconderse a todo instante detrás de sus propias secreciones. Si poseemos ideas concernientes a categorías estéticas y aun una visión históricamente convencional de los estilos, la profundización sistemática de la obra de arte, su percepción mediante el auxilio de la comprensión científica (comprensión dada, claro está, por el estudio de los objetos particulares de esta ciencia, las obras de arte), no es casi ajena del todo. En el extremo opuesto del subproducto filosófico se sitúan aquellos para quienes la individualidad de la obra de arte constriñe al silencio pues la comprensión racional se halla limitada por la fuerza del impacto sobre la sensibilidad, necesariamente inefable.

Wolfgang Kayser se aventura precisamente en el dominio de lo inefable al ensayar una definición de la esencia de lo grotesco. Acaso no lo consiga puesto que su aproximación no parte de preconceptos en los que mañosamente haya introducido todos los elementos de una posible definición que se nos aparezca al final de la obra, deslumbrante y nítida, vale decir *deducida* filosóficamente. Por el contrario, Kayser no disimula en ningún momento la complejidad y lo fundamentalmente problemático

que encierra el intento de aproximación a un fenómeno inquietante a través de ejemplos concretos.

Desde su acepción primitiva (sustantivo que designa un estilo ornamental durante el Renacimiento) el A. explora las sucesivas configuraciones de lo grotesco en pintura y literatura. Admite, eso sí, que otras formas de expresión artística son susceptibles de esta configuración. A lo largo del estudio el término va cargándose de significaciones hasta adquirir la dimensión de un fenómeno de alcance universal que permitiría “un acceso al arte moderno (...) e incluso adoptar una posición más firme como hombres de actualidad”. El propósito, de vastos alcances, no resulta desmesurado si asociamos a lo grotesco ciertas escenas inquietantes de Bergman, de Buñuel (“Viridiana”, “El ángel exterminador”), de Fellini o de Antonioni. Las preocupaciones fundamentales de nuestra época difícilmente pueden encontrar una expresión más adecuada que el cine. Y el cine insiste lo suficiente en lo grotesco como para que podamos familiarizarnos rápidamente con las tesis de Kayser. Si bien éste insinúa apenas la presencia de lo grotesco en el cine (cita los *Ladykillers* de Guinnes) y renuncia deliberadamente a este dominio de la expresión formal, sus ejemplos en pintura y literatura son bastante elocuentes: de Bruegel y Jerónimo Bosch al subrealismo, de la *comedia del arte* a Kafka, el fenómeno de lo grotesco parece inmiscuirse en las obras más inquietantes, en las que nuestra época reconoce gustosamente afinidades y hasta una expresión adecuada de sus propias preocupaciones.

El A. no aventura una definición sino que va contorneando acepciones con ejemplos concretos. Admitido como categoría estética fundamental, lo grotesco aparece ora como “el mundo distanciado, ora como la representación de algo inaprehensible (un *id* fantasma) o más concretamente como un juego con lo absurdo. La irracionalidad que salta a la vista cuando trata de captarse la esencia de lo grotesco no es invencible. A demostrarlo tienden los esfuerzos del A. que desmonta los procedimientos formales encaminados a lograr un efecto en la percepción. Rastreando la evolución histórica del fenómeno nos lo revela como una constante sin aventurar una explicación —tentadora— que trascienda el aspecto formal.

A las Ciencias del arte estaría confiada la tarea de descifrar el lenguaje expresivo de un autor de grotescos (el Bosco, p. ej.),

cuyo mayor mérito reside en ese extrañamiento de lo cotidiano, en algo que no nos resulta familiar o en que los objetos familiares adquieran un carácter extraño. Entretanto, la categoría de lo grotesco subsiste en toda su validez para aproximarnos a ciertas características de un arte aparentemente irracional. Lo grotesco define una amenaza “de lo más hondo y de lo abismal”, donde la sonrisa se crispa por no encontrar un asidero en la presencia tranquilizadora del humor. Expresa un distanciamiento entre el hombre y las cosas cotidianas que la lucidez del artista revela en forma plástica o en el relato de un acontecer. Pero la persistencia del fenómeno, su *tradición*, nos revela un efecto inesperado. Y aquí Kayser intenta una última definición: “*La configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo*”. Efecto catártico de la forma, aspecto insospechable de lo aparentemente irracional que trasciende la intención satírica o caricaturesca.

GERMAN COLMENARES

—

ROGELIO ECHAVARRIA. “*El Transeúnte*”. Ediciones del Ministerio de Educación Nacional. 1964. Colección: Poesía Contemporánea Colombiana. Páginas 67.

I

La poesía no tiene edad, carece de límites de tiempo, de fronteras conceptuales, de frágiles adivinaciones. A veces suele ser pretexto del espíritu o condición perentoria para existir. Otras, un atavismo de permanente transpiración lírica que conduce generalmente a violentos impulsos del sentimiento. Pero sus provincias son las mismas, su equilibrio idéntico, su ambición un logro eterno. Y así es la poesía de Rogelio Echavarría. Así su palabra corporal. Así su posición frente a la vida. Ni transparencia de famélicos estertores, ni acumulación de vanos esfuerzos, ni pesadez en los giros, ni ampulósidades, ni ingrávidas expresiones. Para él solo cuenta la experiencia diaria, el continuo trajín de las horas, el exacto balanceo del corazón, el amanecer y el crepúsculo, la alcoba y el instante, la noche y la lluvia y lo elemental y transitorio.

“El Transeúnte”, último libro de Rogelio Echavarría nos confirma eso y más. Hay en sus estrofas una dura plasticidad que

invita a la reflexión y a la vanidad de releer cada verso, saborearlo como si cada uno fuese añoso vino para deleite del espíritu. Emerge transparente la alabanza a la vida, el canto adivinatorio que se esfuma a través de la persiana entreabierta de lo cotidiano. Escuchámoslo a través del siguiente poema.

POLVO

*“El sol, esta mañana, escancia la humedad de la noche,
y las mujeres lavan su cuerpo de la sombra del lecho,
la tibieza del sexo y el azúcar del amor.
Las calles amanecen entre rotas ventanas.
Pasan los que recogen la basura
y llevan al olvido cuanto los hombres tocan.
Si las noches fueran más largas
las mujeres se ahorcarían en sus cabellos, llamas oscuras
que multiplican la pesadilla o el espasmo.
Pues esta niña que se asoma al día por el espejo
parece recién salida del paraíso.
Si las noches fueran más largas
la tierra reclamaría su dominio sobre todas las cosas.
Yo siempre duermo con mi única fiel compañera,
que me acaricia el rostro con sus manos de hollín.
El hombre se defiende de la muerte
en la noche, y todas las mañanas
debe luchar contra el puñado de ávida ceniza
que le adelanta a su sepulcro
la vida”.*

II

Así se entremezclan la vida y la muerte. Ellas no son antagónicas. Se brindan fraternalmente la mano y suelen codearse en toda circunstancia humana. Rogelio así lo ha comprendido y por eso las ayunta en todas las horas, en todos los instantes.

Poesía ajena a todo exhibicionismo retórico que recomendamos especialmente a personas cultas.

GUILLERMO GARCÍA NIÑO

LUIS MARTIN-SANTOS. *“Tiempo de Silencio”*. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1962.

Tiempo de Silencio, primera novela de Martín-Santos, nos enfrenta, directa y violentamente con un Madrid desnudo que es atravesado como por un rayo radiográfico, desde la elegante oficina del abogado importante, hasta las miserables chabolas donde se refugia la escoria humana que exprime a la ciudad y que ésta arroja de sí.

El manejo del lenguaje es sorprendente por su agilidad y plasticidad llena de matices. Algunas veces, el autor, para reforzar la realidad descrita, inventa palabras, une otras para crear nuevos significados más intensos.

La técnica del monólogo interior en presente, o bien el que nos da los fragmentos del pasado, necesarios para conocer vidas y personalidades, son fácilmente comprensibles. El autor no trata de explotar lo inconexo del pensamiento al discurrir; conserva la puntuación y dosifica lo ilógico de la mente para que podamos seguir el monólogo que, no obstante estos cuidados, se desliza tan naturalmente que nos coloca ante dos realidades: la del proceso mental en sí y la que a través de éste nos muestra el personaje. Esta realidad violenta desfila a través de enumeraciones generalizadoras pero que aluden directamente a casos particulares y que sintetizan llenas de ironía, las situaciones y los ambientes con una plasticidad siniestra que recuerda a Solana. Estas enumeraciones, muchas veces comparativas, se acumulan, abruman con su dureza, tratan de agotar las posibilidades de un personaje o de una situación en un sinnúmero de apreciaciones del autor y dan mayor fuerza a la brutalidad de lo bajo, a la falsedad o a la malicia de otros ambientes. A través del monólogo interior conocemos no solo al personaje, sino a su clase social; conocemos un momento real, una serie de circunstancias ambientales, una mentalidad determinada que se expresa en forma propia, pues en el monólogo se reproducen su lenguaje, modismos, forma de desarrollo, de concatenación. Además de los monólogos hay un narrador que va siguiendo a los personajes no solo en su actuación, sino que penetra en su psicología y entra a comentar lo que ve, lo que sabe de ellos. Muestra con la misma fuerza y técnica descriptiva del monólogo interior del protagonista e intercala diálogos calcados del habla viva del pueblo; a través de estos conocemos personalidades, ambientes,



situaciones, formas de vivir, tanto de la gente que está arriba por un apellido o por un falso barniz intelectual, como del lumpen que rodea a la ciudad. Así, monólogos, diálogos y narración se suceden, se cortan, se enlazan y complementan para darnos una visión cuya realidad se va haciendo cada vez mayor.

A veces el autor, al margen de la narración, entra en divagaciones alrededor de una idea, una situación o un ambiente, saltando de pronto a retomar a unos personajes que había dejado suspendidos en un momento de su vida y describirlos objetivamente pero siempre con imágenes y comparaciones plásticas llenas de color, de sugerencias mordaces y de sentido humano. El autor nos hace recorrer las diferentes capas sociales de Madrid con Pedro, el joven investigador que las atraviesa sin pertenecer realmente a ninguna. Nos muestra la pensión de segunda en la cual vive, sus huéspedes viejos, mediocres y honorables; la vieja e inteligente celestina dueña de la pensión, su hija y su nieta: tres vidas que giran ahora por diferentes motivos alrededor del protagonista. La chabola y sus siniestros personajes: el padre, dueño de ratas enfermas, una mujer y dos hijas que se arrastran entre los desperdicios y los animales. La clase que frecuenta el "café intelectual"; el muchacho heredero del apellido de su padre, vago que se dedica a ser intelectual, las muchachas lánguidas de cabellos largos, ojos maquillados y mentes vacías, los pseudointelectuales y pseudoartistas. Y otros seres que son una masa conformadora del ambiente de chabola, pensión, café, conferencia de filósofo de moda, fiesta de alto mundo que para el autor, gracias a una comparación continuada y llena de ironía fantástica, es solo una enorme pajarera. La acción tiene un desenlace casi accidental y por eso quizá más cruel. El protagonista, fatalmente cogido en una serie de trampas, va siendo arrojado del mundo en el cual pretendía vivir; acorralado por las circunstancias que son la máscara de su destino y que han caído sobre él, tiene que evadirse de su porción de mundo, huír hacia otro donde las aspiraciones no existen. El autor oculta la repercusión del desenlace final en los demás. Solo le interesa el destino de Pedro, su figura solitaria desprendida ya de ese mundo de formas, colores y contrastes violentos que son la realidad oscura de una gran ciudad como Madrid.

Tiempo de Silencio es novela de un protagonista. Los demás personajes son componentes de la realidad social que nos muestra el autor; son seres humanos logrados en sí, pero que además

cuantitativa de un ciclo económico e ilustra sobre los valores monetarios que pueden servir al análisis técnico de la fluctuación.

Los ciclos económicos, dice el autor, son una función del capitalismo moderno. Aparecen "cuando una gran parte de la población se dedica a actividades lucrativas, produciendo bienes para grandes mercados y usando un amplio crédito y un sistema bancario y organizando sus empresas en una escala relativamente grande, con muchos empleados". Una economía de subsistencia —en comunidades agrícolas tribales por ejemplo— no genera ninguna clase de ciclos, aunque está expuesta a la influencia exógena de los que ocurran en la periferia de ella. Pero en verdad fue el industrialismo moderno el que le dio verdadera fisonomía al ciclo económico y lo fue presentando como un proceso característico del capitalismo contemporáneo.

Con base en esta delimitación, diversas teorías tratan de encontrar una base común para explicar los ciclos económicos. Para Shumpeter, v.g., son las innovaciones tecnológicas las que pueden prevalecer sobre el equilibrio de la economía para crear una demanda acumulativa de equipo productivo que tiene efectos de largo alcance por su influencia sobre la inversión, primero, y por su contracción después: la innovación engendra los auges y a éstos siguen las depresiones. Para Gustavo Cassel, por otro lado, los períodos cíclicos ("coyunturas") se atribuyen a la expansión de la inversión excesiva que supera las ofertas disponibles de capitales; la producción de capital fijo es la causa de la dilatación y su sobreproducción el origen real de la crisis. (Jevons afirmó también, hace mucho, que las manchas solares tenían un ciclo de 10 años e influían por el mismo período sobre las fluctuaciones rítmicas de la industria; como esto se explicaba por los cambios de la agricultura y el rendimiento de las cosechas que afectaban el ciclo de los negocios, Jevons llegó a medir 16 crisis en 157 años estudiando los registros del comercio inglés entre el siglo XVIII y XIX).

La teoría monetaria del ciclo (Hawtrey) señala que la sustancia real de éste es la variación de la demanda efectiva por los cambios en el crédito bancario; para Hayek, las fluctuaciones dependen de las expansiones y contracciones sucesivas de la estructura productiva en una oferta elástica de dinero; la gran desigualdad de ingresos que produce la estructura industrial es la causa de los auges y de los recesos de la economía, dice Hobson, y su solución es una revolución en los hábitos de con-



cumplen una función en el destino de Pedro. Por eso el autor puede, obedeciendo a la mecánica interna de la novela, iluminar al final solo a Pedro, como hace el reflector en una función de mimos: se mueven varios en escena, el reflector los ilumina, pero solo uno interesa al autor de la farsa; por eso al final, la luz se concentra en el protagonista y deja en la oscuridad a los que habían sido necesarios para mostrar su propio ser y para representar sectores de lo humano necesarios a la obra.

HELENA IRIARTE DE LONDOÑO

J. A. ESTEY. "Tratado sobre los Ciclos Económicos".
Fondo de Cultura Económica, 1964. 564 páginas.

En apariencia, las fluctuaciones económicas suponen un movimiento mecánico en su aparición y en su desenvolvimiento. El ritmo, la periodicidad que señalan las tendencias cíclicas de una economía hacen presumirlo así. Pero el proceso originado por la acción de fuerzas que estimulan la totalidad del sistema económico, tiene diversas explicaciones y se deriva de oposiciones mucho más distintas de esa actividad mecánica porque en el fondo de todo se encuentra la armazón institucional de la sociedad y algo del espíritu shumpeteriano como factores dinámicos de la vida económica.

El ciclo económico es, pues, clasificable por causas reales (cambios en los métodos de producción y en la demanda efectiva); causas psicológicas (exageración en la previsión de las utilidades); causas monetarias (variaciones en la oferta de dinero); y, en fin, causas asociadas a variaciones en el gasto, el ahorro y la inversión (subconsumo, interacción del multiplicador y el principio de aceleración).

J. A. Estey describe los ciclos, registrando y analizando sus series cronológicas —cuando éstas pueden medirse fácilmente en el tiempo por medio de las tendencias que presentan los negocios periódicamente— y/o midiendo la longitud de un ciclo cuando los índices de un país confirman el hallazgo de una expansión o de una crisis. En la primera parte de la obra, establece el material estadístico que se adapta para la medición

sumo, la regulación de los precios de monopolio y la extensión de los servicios sociales.

En la parte tercera de su obra, Estey aborda el problema de la estabilización (controles monetarios y bancarios) y de las previsiones del ciclo económico. Tanto la dirección monetaria (interna y externa) como las políticas de precios y salarios y las obras públicas, pueden señalarse como medios de estabilización. El remedio contra el estancamiento es estimular el progreso de la tecnología, pero entre la innovación y la estabilización el capitalismo debe pagar el precio del progreso a costa de los ciclos económicos.

JAIME LOPERA

KITARO NISHIDA. "Ensayo sobre el Bien". Primera edición en castellano. Traducción de Anselmo Mataix S. J. y José M. de Vera S. J. (del japonés). Editada por Ediciones Castilla, S. A. Revista de Occidente. Madrid. 1964.

"Un pájaro grita y la montaña se torna más silenciosa" dice bellamente un verso japonés. La nada absoluta es fácil de captar en este arte en el cual abundan los espacios en blancos, pues en oriente el ser se explica por la negación de sí mismo. Las pinturas de allí carecen de fondo: anterior a reproducir las cosas simples su fin último es llegar a su alma, radicada más allá de toda forma. El piar del pájaro se oye, paradójicamente, en su silencio.

Con Nishida la filosofía oriental es vertida en fórmulas consagradas por occidente, abriendo de golpe un camino no pisado antes por la reflexión. El concilio de la envoltura del ser con el "ser" que reposa en su sitio es llevado a consecuencias ulteriores. La realidad tiene su "topos" y en ella los objetos ocupan el suyo, siempre recordando, reiterando siempre los momentos de la nada. Pero Nishida descifra meramente los signos. Es él quien expresa: "yo he sido como un minero; he sacado a la superficie el metal pero no he tenido tiempo de refinarlo".

El "Ensayo sobre el Bien" es un estudio de la vida humana en su dimensión ética. Practicante del "Zen" a lo largo de diez años ha sido éste su resultado. "Non multa sed multum" en la pureza de su corazón nos sorprende con una obra que será

“su mar profundo de fondo en donde las olas del pensamiento mueren en alta mar”.

El punto de partida es la “experiencia pura”. Tener experiencia de algo es suspender la elaboración propia y abandonarse a la realidad. Conciencia y realidad se involucran borrando la fisura entre sujeto y objeto. La conciencia se intuye de la realidad tal como es, no germinando de la diferenciación sino poseyendo en su regazo los aspectos del diferenciar. En el ámbito de la “experiencia pura” actúa la conciencia. Se presenta determinada por el sistema en el cual se mueve y toma direcciones de rigor positivo: imagen mental de percepción y pensamiento, conexos y evidentes. Así, pensar y experiencia son única realidad desde puntos de vista distantes, pues la universalidad de un concepto no es en el pensamiento vivo abstracción de características similares sino unificación de hechos concretos. *“Lo universal es el alma de lo concreto”* —según Hegel.

Pero la conciencia es dinámica: se lanza en impulso y culmina en volición. Aquello que se diga de la voluntad con respecto del conocimiento es relativo. Primero es considerar el desarrollo de una fuerza latente interna; luego hablar de cambios en su mundo y situarlos realmente como cambios en los límites de la conciencia, es decir, de la “experiencia pura”. Podremos así, al final, enunciar: cambiar en el exterior depende mutuamente, —en relación de imágenes— previas cognoscitivas; principio-cause-efecto es una sucesión inmutable de fenómenos conscientes.

Por consiguiente: el yo trascendental no es libre, está encarcelado en las redes de la voluntad meta-individual, en donde el individuo es apenas la conciencia referida a su deseo de salir, de objetivarse, de coexistir plenamente con la realidad. El yo es el eje por el cual gira la realización de la voluntad de ese yo.

La realidad directa se conserva inmune. Existe una actividad pura y autónoma. *“La conciencia, por simple que sea, es necesariamente constructiva”*. La verdadera realidad no es, como se piensa en general, objeto de un frío conocimiento. No es existencia reducida al concepto abstracto de ella. Al contrario, tiene sentido, surge de nuestro sentimiento y nuestra volición, en un plano en donde no se han escindido sujeto y objeto. Por cierto el artista se acerca más que el científico a lo real. Todo lo visto u oído *“tiene en sí algo de nuestros rasgos individuales”*. Y la

ciencia tiene razón en las exigencias de la lucha por la vida. Las emociones y voliciones hacen al hombre.

El hombre tiene una ley en su interior por la cual lo objetivo y la conciencia obran su génesis. Esta clave unificadora hace comprender y ejercer en lo ajeno lo nuestro. *“Hay algo profundo e inasequible dentro de mí; las olas del dolor y la alegría se rompen antes de llegar allí”*.

La función unificadora de la naturaleza es el espíritu. Su nómeno es éste. También la naturaleza sola es algo en abstracto. El espíritu opera, sujeta, imposibilita la objetividad descarnada. El precio de alcanzar la verdad inmutable es prescindir de nuestro yo subjetivo y objetivarse: codificarse, unirse a la naturaleza. *“Agitar el agua es seguir la naturaleza del agua; gobernar al hombre es seguir la naturaleza del hombre; y dominarse a sí mismo es seguir la naturaleza del yo... Los hombres que han logrado su propio yo son las cumbres máximas de la humanidad”*.

La felicidad consiste en dilatar las fronteras del yo hasta hacerse uno con la naturaleza. Pero el acto es finito y corresponde a la virtud del hombre. En este punto hemos logrado apenas una correspondencia, una tentación con nosotros, un recorrer la senda para librarnos del azar sin hacer del mundo un orden similar de perfección.

Nishida no fundamenta el universo en el hombre. Parece haber recibido la lección de Shakespeare:

*“Aliméntate por dentro, sin enriquecerte;
de este modo se alimentará de la muerte que se alimenta de
[hombres
y una vez muerta la muerte no habrá más hombres que mueran.”*

Nishida fundamenta el universo en Dios. El universo no es creatura sino manifestación de Dios. Su relación no es la del artista y la obra: es la del nómeno (sustancia) y el fenómeno. Dios es la raíz de nuestros fenómenos de conciencia (como en San Agustín, las ideas son los pensamientos de Dios); estos son la mediación; nuestra conciencia es una parte de la suya, así como de su unidad proviene la nuestra. Dios nos manifiesta selección, el desarrollo de su yo ha de ser directamente y en sí mismo un amor infinito hacia nosotros los hombres; *“no es po-*

sible encontrar el amor de Dios fuera del desenvolvimiento de todas las cosas de la naturaleza”.

Amar algo es librarse del yo y unirse a lo otro. El amor se da como sentimiento de búsqueda hacia la unidad. “El amor que sentimos por nuestros miembros, por nuestras manos, es algo que Dios siente por todas las cosas”. La actividad del hombre vista desde afuera se distingue en el malestar de las demás cosas: se especifica por un fin claramente consciente, es decir, por una acción voluntaria. Pero, es libre la voluntad? El que uno sea capaz de obrar libremente es un mero fenómeno de conciencia del yo, viéndose lo propio de la voluntad del yo en el modo de analizar y sintetizar las ideas. Poseemos libertad de elección dentro del cerco de la ley que a priori rige la determinación de los conceptos. La libertad de la conciencia no quiere decir un salto por encima de las leyes de la naturaleza, como si obrara sin cauce; antes bien, el hecho de seguir su propia naturaleza nos hace libres. No es libre porque obra sin razón, sino porque conoce la razón de obrar. Nuestra voluntad es libre por ser la exaltación de la fuerza y estar sometida a las necesarias leyes de la naturaleza. Entonces los valores se entienden en el clasificar de qué cosas parecen fuerzas y cuales no. Para qué existimos, tal es la pregunta en un sentido verdadero de la realidad. No se trata en modo alguno de esclarecer cómo hemos venido.

Esta filosofía es activista. El bien es realización de ideales surgidos en la explosión del yo. La voluntad dice adecuarse a la fuerza unificadora del yo. Identifica lo bueno y lo bello en el hombre expresivo de la naturaleza de Hombre, de su culmen de belleza. “El bien es la belleza. Una acción humana, considerada desde una mira superior a este estado no tiene valor ninguno. Sin embargo, una acción espontánea germinada ahí, provoca un sentimiento de belleza”. El ideal del bien —dice Platón— es el fundamento de la realidad.

En este fondo aparecen las huellas de Kant: existen dos cosas que miramos con infinita admiración y reverencia: una es el cielo tachonado de estrellas y otra es la ley moral en el corazón de los hombres. “Las cosas contienen un valor relativo —según el filósofo de Koenisberg—, porque su valor les viene determinado desde fuera. Solo la voluntad decide el valor ella

misma y por eso tiene un carácter absoluto”. Nuestra personalidad es factible usarse como medio y no como fin en sí mismo.

La religión exige con respecto al yo. Es la más profunda honddura en el corazón humano aquella que ocupa. Busca unidad más allá, en el sustratum de estas unidades parciales. Si Dios ha de ser el fin de todas las cosas lo habrá de ser más aún del hombre. Los hombres manejan una relación superior: viven para Dios como sus propias miradas en el caos de los objetos. Ellos hablan de Dios. “*Vi sit Deus omnia in omnibus*” (que sea Dios todo en todos. Ciudad de Dios XI, 28-S. Ag.)

Alfonso Hanssen

