

1952

24

SUR

SUR

DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

DIRECCION Y ADMINISTRACION

Viamonte 548

Buenos Aires

COMITE DE COLABORACION

ERNEST ANSERMET

JORGE LUIS BORGES

ENRIQUE BULLRICH

CARLOS ALBERTO ERRO

WALDO FRANK

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

ALFREDO GONZALEZ GARAÑO

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE

EDUARDO MALLEA

MARIA ROSA OLIVER

JOSE ORTEGA Y GASSET

ALFONSO REYES

JULES SUPERVIELLE

GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUBSCRIPCION

Número suelto \$ 1.—

SUBSCRIPCION ANUAL:

Argentina, América y España . . . 10.—

(Por trimestre \$ 2.50 - Por semestre \$ 5.—)

Otros países } Año " 14.—
 } Semestre " 7.—

En venta colecciones completas
a precios especiales

Se reciben suscripciones en la Administración de SUR.
Igualmente para todo pedido de librería
dirigirse a:

VIAMONTE 548, BUENOS AIRES

Concesionario exclusivo para la venta en Europa y las tres Américas:
LEON SANCHEZ CUESTA - MAYOR 4. MADRID



...y cuando YPF dice...

Es una verdad incontrovertible la argentinidad de Y P F. En este sentido, podemos decir que es una amplia expresión de lo argentino, porque es obra, exclusivamente, de este pueblo. Con sus yacimientos en el país, Y P F explora, explota y elabora con personal propio, que es argentino; transporta su producción en su flota, que es la más importante entre las que están al servicio de una empresa industrial argentina, y distribuye sus productos con elementos propios. ¿No es ello una expresión

síntesis de argentinidad? De ella deriva esa "calidad argentina" de los lubricantes Y P F, señor automovilista, con los cuales, se lo aseguramos, su coche será mejor.

Consulte en garages y estaciones de servicio la tabla de lubricación del Motormóvil YPF. Le indicará el Motormóvil que su coche necesita.

Exija lubricantes MOTORMOVIL YPF en sus legítimos envases de color azul y blanco, de uno, cuatro y 18 3/4 litros. Y cuide siempre que la lata sea rota en su presencia.

11 PUNTOS DE SUPERIORIDAD
Si Ud. desea conocer el significado técnico de cualquiera de estos puntos y la influencia del mismo sobre la calidad del aceite, le enviaremos gustosamente detalles interesantes. Bastará que los pida por teléfono o carta a YPF División Lubricantes.



YACIMIENTOS PETROLIFEROS FISCALES - PASEO COLON 922 - 33-6031 - Bs. AIRES

LUBRICANTES YPF

100% ARGENTINOS

Y cuando YPF dice que es exclusivamente argentino, dice la verdad.

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

CALLAO Y BARTOLOME MITRE — BUENOS AIRES



9.527 LEYES 11.137

Concurso de ilustraciones o "affiches"

Llámase a concurso de ilustraciones o "affiches" originales, para uso de las escuelas de la República y fines generales de publicidad, sobre motivos alusivos a la virtud del ahorro y a su práctica por intermedio de la Institución.

Premios a los mejores trabajos:

Un 1.º	\$ 1.000.—
" 2.º	" 500.—
" 3.º	" 300.—
" 4.º	" 200.—

El concurso quedará cerrado el

30 de octubre de 1936

Para obtener las bases o cualquier información ocúrrase a la oficina de Propaganda y Publicidad, Callao 128, 3^{er} piso, los días hábiles de 12 a 18, sábados de 9 a 12.



Confiteria Paris

CHARCAS Y LIBERTAD ♦ U. T. 41, Plaza 1908-1909-1910

MAR DEL PLATA: RAMBLA BRISTOL - TELÉFONO 230

DISTINCION ●



Compendio de...

LIBROS Y LIBROTES DE U. S. A. 1800-1800

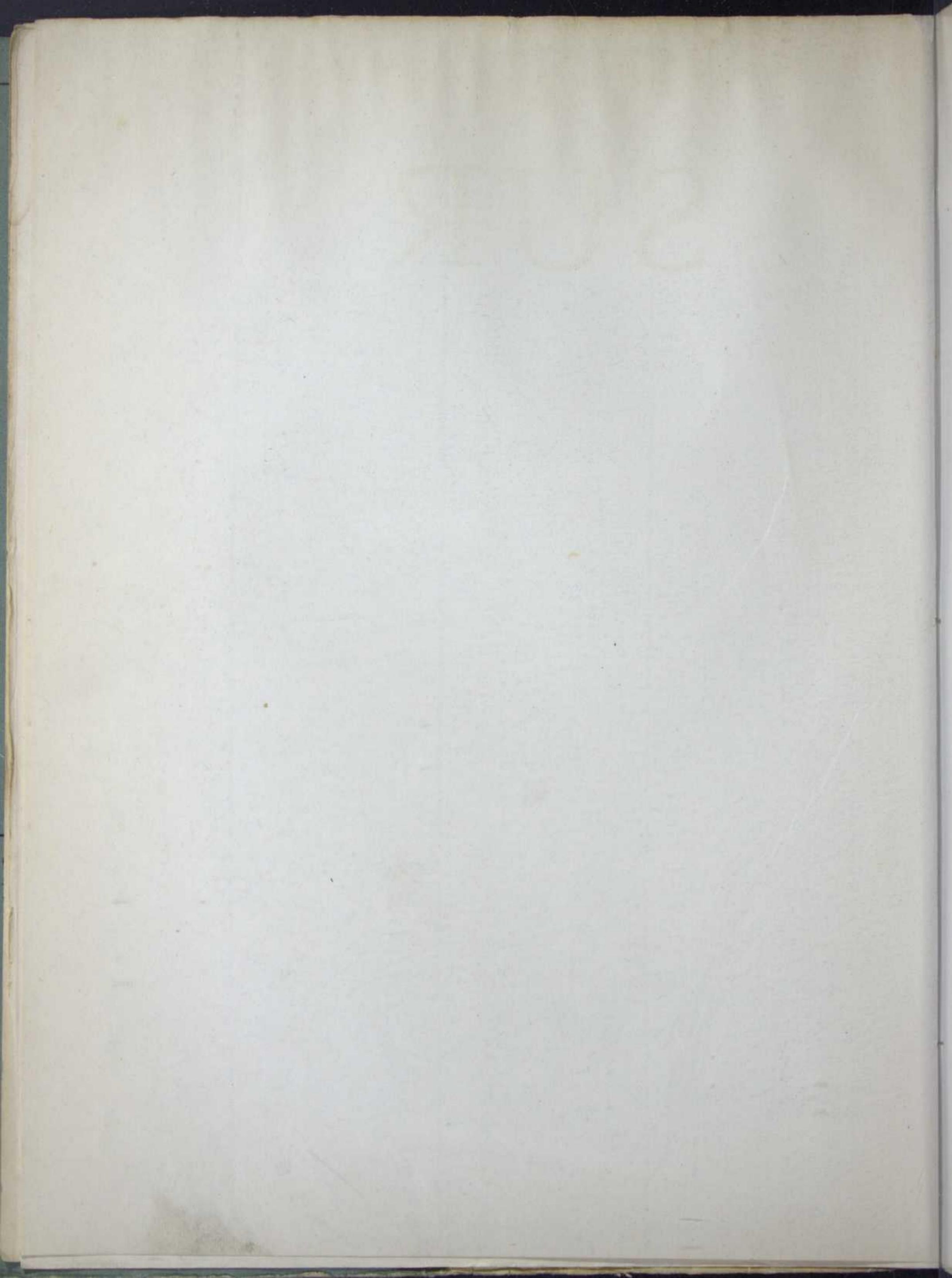
DISTINCTION

LIBROTES DE U. S. A. 1800-1800

RECU

ALBANY, N. Y. 1850

11



SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

SEPTIEMBRE DE 1936

AÑO VI

BUENOS AIRES

STUR

REVISED EDITION

PUBLISHED BY THE DIRECTOR OF

VEGETABLE PRODUCE

1907

NUMBER 11

BY THE DIRECTOR

S U M A R I O

A L F O N S O R E Y E S

*NOTAS SOBRE LA
INTELIGENCIA AMERICANA*

S T E F A N Z W E I G

*RESURRECCION
DE JORGE FEDERICO HÄNDEL*

A R N A U D D A N D I E U

MARCEL PROUST

J U L E S S U P E R V I E L L E
Y H E N R I M I C H A U X

EL PORVENIR DE LA POESIA

C A R L O S A L B E R T O E R R O

*RASGOS EXTRINSECOS -
LA ARQUITECTURA, EL MUEBLE,
EL VESTIDO, LA PALABRA*

L E O P O L D O H U R T A D O

TREN Y AUTOMOVIL

N O T A S

Pedro Henriquez Ureña: Filosofía y Originalidad. Jorge Luis

Borges: Las últimas comedias de Shaw. CRITICA DE ARTE

*Attilio Rossi: Carta abierta a la Comisión Orga-
nizadora de la exposición de "Un Siglo
de arte en la Argentina".*

*J. L. B: "El Bosque
Petrificado"*

STAMATIO

1840

1841

1842

1843

1844

1845

1846

1847

1848

1849

1850

1851

1852

1853

1854

1855

1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

N O T A S S O B R E L A INTELIGENCIA AMERICANA (*)

Mis observaciones se limitan a lo que se llama la América Latina. La necesidad de abreviar me obliga a ser ligero, confuso y exagerado hasta la caricatura. Sólo me corresponde provocar o desatar una conversación, sin pretender agotar el planteo de los problemas que se me ofrecen, y mucho menos aportar soluciones. Tengo la impresión de que, con el pretexto de América, no hago más que cosquillar al paso algunos temas universales.

Hablar de civilización americana sería, en el caso, inoportuno: ello nos conduciría hacia las regiones arqueológicas que caen fuera de nuestro asunto. Hablar de cultura americana sería algo equívoco: ello nos haría pensar solamente en una rama del árbol de Europa trasplantada al suelo americano. En cambio, podemos hablar de la inteligencia americana, su visión de la vida y su acción en la vida. Esto nos permitirá definir, aunque sea provisionalmente, el matiz de América.

Nuestro drama tiene un escenario, un coro y un personaje. Por escenario no quiero ahora entender un espacio, sino más bien un tiempo, un tiempo en el sentido casi musical de la palabra: un compás, un

(*) Presentado en la 7ª conversación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, en Buenos Aires.

ritmo. Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente. A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de que alcance su plena cocción. La tradición ha pesado menos, y esto explica la audacia. Pero falta todavía saber si el ritmo europeo, — que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medido —, es el único “tempo” histórico posible, y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura. Tal es el secreto de nuestra historia, de nuestra política, de nuestra vida, presididas por una consigna de improvisación. El coro: las poblaciones americanas se reclutan, principalmente, entre los antiguos elementos autóctonos, las masas ibéricas de conquistadores, misioneros y colonos, y las ulteriores aportaciones de inmigrantes europeos en general. Hay choques de sangres, problemas de mestizaje, esfuerzos de adaptación y absorción. Según las regiones, domina el tinte indio, el ibérico, el gris del mestizo, el blanco de la inmigración europea general, y aun las vastas manchas del africano traído en otros siglos a nuestro suelo por las antiguas administraciones coloniales. La gama admite todos los tonos. La laboriosa entraña de América va poco a poco mezclando esta sustancia heterogénea, y hoy por hoy, existe ya una humanidad americana característica, existe un espíritu americano. El actor o personaje, para nuestro argumento, viene aquí a ser la inteligencia.

La inteligencia americana va operando sobre una serie de disyuntivas. Cincuenta años después de la conquista española, es decir a primera generación, encontramos ya en México un modo de ser americano: bajo las influencias del nuevo ambiente, la nueva instalación económica, los roces con la sensibilidad del indio y el instinto de propiedad

que nace de la ocupación anterior, aparece entre los mismos españoles de México un sentimiento de aristocracia indiana, que se entiende ya muy mal con el impulso arribista de los españoles recién venidos. Abundan al efecto los testimonios literarios: ya en la poesía satírica y popular de la época, ya en las observaciones sutiles de los sabios peninsulares, como Juan de Cárdenas. La crítica literaria ha centrado este fenómeno, como en su foco luminoso, en la figura del dramaturgo mexicano don Juan Ruiz de Alarcón quien, a través de Corneille — que la pasó a Molière — tuvo la suerte de influir en la fórmula del moderno teatro de costumbres de Francia. Y lo que digo de México, por serme más familiar y conocido, podría decirse en mayor o menor grado del resto de nuestra América. En este resquemor incipiente latía ya el anhelo secular de las independencias americanas. Segunda disyuntiva: no bien se acaban las independencias, cuando aparece el inevitable conflicto entre americanistas e hispanistas, entre los que cargan el acento en la nueva realidad, y los que lo cargan en la antigua tradición. Sarmiento es, sobre todo, americanista. Bello es, sobre todo, hispanista. En México se recuerda cierta polémica entre el indio Ignacio Ramírez y el español Emilio Castelar que gira en torno a iguales motivos. Esta polémica muchas veces se tradujo en la historia por un duelo entre liberales y conservadores. La emancipación era tan reciente que ni el padre ni el hijo sabían todavía conllevarla de buen entendimiento. Y llegamos a la tercera disyuntiva: un polo está en Europa y otro en los Estados Unidos. De ambos recibimos inspiraciones. Nuestras utopías constitucionales combinan la filosofía política de Francia con el federalismo presidencial de los Estados Unidos. Las sirenas de Europa y las de Norteamérica cantan a la vez para nosotros. De un modo general, la inteligencia de nuestra América (sin negar por ello afinidades con las individualidades más

selectas de la otra América) parece que encuentra en Europa una visión de lo humano más universal, más básica, más conforme con su propio sentir. Aparte de recelos históricos, por suerte cada vez menos justificados y que no se deben tocar aquí, no nos es simpática la tendencia hacia las segregaciones étnicas. Para no salir del mundo sajón, nos contenta la naturalidad con que un Chesterton, un Bernard Shaw contemplan a los pueblos de todos los climas, concediéndoles igual autenticidad humana. Lo mismo hace Gide en el Congo. No nos agrada considerar a ningún tipo humano como mera curiosidad o caso exótico divertido, porque ésta no es la base de la verdadera simpatía moral. Ya los primeros mentores de nuestra América, los misioneros, corderos de corazón de león, gente de terrible independencia, abrazaban con amor a los indios, prometiéndoles el mismo cielo que a ellos les era prometido. Ya los primeros conquistadores fundaban la igualdad en sus arrebatos de mestizaje: así, en las Antillas, Miguel Díaz y su Cacica, a quienes encontramos en las páginas de Juan de Castellanos; así aquel soldado, un tal Guerrero, que sin este rasgo sería oscuro, el cual se negó a seguir a los españoles de Cortés, porque estaba bien hallado entre indios y, como en el viejo romance español, "tenía mujer hermosa e hijos como una flor". Así, en el Brasil, los célebres João Ramalho y el Caramurú, que supieron encender el amor de las indias de S. Vicente y de Bahía. El mismo conquistador Cortés entra en el secreto de su conquista sobre el seno de Doña Marina, acaso allí aprende a enamorarse de su presa como nunca supieron hacerlo otros capitanes de corazón más frío (el César de las Galias), y empieza a dar albergue en su alma a ciertas ambiciones de autonomismo que, en el abrigo de la familia, había de comunicar a sus hijos, más tarde atormentados por conspirar contra la metrópoli española. La Iberia imperial, mucho más que administrarnos, no hacía otra cosa que irse desangrando sobre

América. Por acá, en nuestras tierras, así seguimos considerando la vida: en sangría abierta y generosa.

Tal el escenario, el coro, el personaje. He dicho las principales disyuntivas de la conducta. Hablé de cierta consigna de improvisación, y tengo ahora que explicarme. La inteligencia americana es necesariamente menos especializada que la europea. Nuestra estructuración social así lo requiere. El escritor tiene aquí mayor vinculación social, desempeña generalmente varios oficios, raro es que logre ser un escritor puro, es casi siempre un escritor *más* otra cosa u otras cosas. Tal situación ofrece ventajas y desventajas. Las desventajas: llamada a la acción, la inteligencia descubre que el orden de la acción es el orden de la transacción, y en esto hay sufrimiento. Estorbada por las continuas urgencias, la producción intelectual es esporádica, la mente anda distraída. Las ventajas resultan de la misma condición del mundo contemporáneo. En la crisis, en el vuelco que a todos nos sacude hoy en día y que necesita del esfuerzo de todos, y singularmente de la inteligencia (a menos que nos resignáramos a dejar que sólo la ignorancia y la desesperación concurren a trazar los nuevos cuadros humanos), la inteligencia americana está más avezada al aire de la calle; entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil. Esta nueva disyuntiva de ventajas y desventajas admite también una síntesis, un equilibrio que se resuelve en una peculiar manera de entender el trabajo intelectual como servicio público y como deber civilizador. Naturalmente que esto no anula, por fortuna, las posibilidades del paréntesis, del lujo del ocio literario puro, fuente en la que hay que volver a bañarse con una saludable frecuencia. Mientras que, en Europa, el paréntesis pudo ser lo normal. Nace el escritor europeo como en el piso más alto de la Torre Eiffel. Un esfuerzo de pocos metros, y ya campea sobre las cimas mentales. Nace el escritor ameri-

cano como en la región del fuego central. Después de un colosal esfuerzo, en que muchas veces le ayuda una vitalidad exacerbada que casi se parece al genio, apenas logra asomarse a la sobrehaz de la tierra. Oh colegas de Europa: bajo tal o cual mediocre americano se esconde a menudo un almacén de virtudes que merece ciertamente vuestra simpatía y vuestro estudio. Estimadlo, si os place, bajo el ángulo de aquella profesión superior a todas las otras que decía José Enrique Rodó: la profesión general de hombre. Bajo esta luz, no hay riesgo de que la ciencia se desvincule de los conjuntos, enfrascada en sus conquistas aisladas de un milímetro por un lado y otro milímetro por otro, peligro cuyas consecuencias tan lúcidamente nos describía Jules Romains en su discurso inaugural del P. E. N. Club. Por lo demás, yo no veo que en este peculiar matiz americano haya una amenaza de desvinculación. Muy al contrario, presiento que la inteligencia americana está llamada a desempeñar la más noble función complementaria: la de ir estableciendo síntesis, aunque sean provisionales y a veces resulten ligeras; la de ir aplicando prontamente los resultados, verificando el valor de la teoría en la carne viva de la acción. Por este camino, si la economía de Europa ya necesita de nosotros, también acabará por necesitarnos la misma inteligencia de Europa.

Para esta hermosa armonía que preveo, la inteligencia americana aporta una facilidad singular, porque nuestra mentalidad, a la vez que tan arraigada a nuestras tierras como ya lo he dicho, es naturalmente internacionalista. Esto se explica, no sólo porque nuestra América ofrezca condiciones para ser el crisol de aquella futura "raza cósmica" que Vasconcelos ha soñado, sino también porque hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros europeos, acostumbrándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran cosa propia. En tanto que el europeo no ha necesi-

tado de asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria. De aquí una pintoresca consecuencia que señalo sin vanidad ni encono: en la balanza de los errores de detalle o incomprensiones parciales de los libros europeos que tratan de América y de los libros americanos que tratan de Europa, el saldo nos es favorable. Entre los escritores americanos es ya un secreto profesional el que la literatura europea equivoque frecuentemente las citas en nuestra lengua, la ortografía de nuestros nombres, nuestra geografía, etc. Nuestro internacionalismo, apoyado felizmente en la hermandad histórica que a tantas repúblicas nos une, determina en la inteligencia americana una innegable inclinación pacifista. Ella atraviesa y vence cada vez con mano más experta los conflictos armados y, en el orden internacional, se deja sentir hasta entre los grupos más contaminados por cierta belicosidad política a la moda. Ella facilitará el gracioso injerto con el idealismo pacifista que inspira a las más altas mentalidades norteamericanas. Nuestra América debe vivir como si se preparase siempre a realizar el sueño que su descubrimiento provocó entre los pensadores de Europa: el sueño de la utopía, de la república feliz, que prestaba singular calor a las páginas de Montaigne, cuando se acercaba a contemplar las sorpresas y las maravillas del Brasil.

En las nuevas literaturas americanas es bien perceptible un empeño de autoctonismo que merece todo nuestro respeto, sobre todo cuando no se queda en el fácil rasgo del color local, sino que procura echar la sonda hasta el seno de las realidades psicológicas. Esta comezón de pubertad rectifica aquella tristeza hereditaria, aquel mal sabor de boca con que nuestros mayores contemplaban el mundo, sintiéndose hijos del gran pecado original, de la *capitis diminutio* de ser americanos. Me permito aprovechar aquí una página que escribí hace seis años:

La inmediata generación que nos precede, todavía se sentía nacida dentro de la cárcel de varias fatalidades concéntricas. Los más pesimistas sentían así: en primer lugar, la primera gran fatalidad, que consistía desde luego en ser humanos, conforme a la sentencia del antiguo Sileno recogida por Calderón:

*Porque el delito mayor
del hombre es haber nacido.*

Dentro de éste, venía el segundo círculo, que consistía en haber llegado muy tarde a un mundo viejo. Aún no se apagaban los ecos de aquel romanticismo que el cubano Juan Clemente Zenea compendia en dos versos:

*Mis tiempos son los de la antigua Roma,
y mis hermanos con la Grecia han muerto.*

En el mundo de nuestras letras, un anacronismo sentimental dominaba a la gente media. Era el tercer círculo, encima de las desgracias de ser humano y ser moderno, la muy específica de ser americano; es decir, nacido y arraigado en un suelo que no era el foco actual de la civilización, sino una sucursal del mundo. Para usar una palabra de nuestra Victoria Ocampo, los abuelos se sentían “propietarios de un alma sin pasaporte”. Y ya que se era americano, otro handicap en la carrera de la vida era ser latino o, en suma, de formación cultural latina. Era la época del *À quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons?* Era la época de la sumisión al presente estado de las cosas, sin esperanzas de cambio definitivo ni fe en la redención. Sólo se oían las arengas de Rodó, nobles y candorosas. Ya que se pertenecía al orbe latino, nueva fatalidad dentro de él pertenecer al orbe hispánico. El viejo león hacía tiempo que andaba decaído. España parecía estar

de vuelta de sus anteriores grandezas, escéptica y desvalida. Se había puesto el sol en sus dominios. Y, para colmo, el hispanoamericano no se entendía con España, como sucedía hasta hace poco, hasta antes del presente dolor que a todos nos hiere, entre muchos retardatarios que las dan de avanzados. Dentro del mundo hispánico, todavía veníamos a ser dialecto, derivación, cosa secundaria, sucursal otra vez: lo hispano-americano, nombre que se ata con guioncito como con cadena. Dentro de lo hispanoamericano, los que me quedan cerca todavía se lamentaban de haber nacido en la zona cargada de indio: el indio, entonces, era un fardo, y no todavía un altivo deber y una fuerte esperanza. Dentro de esta región, los que todavía más cerca me quedan tenían motivos para afligirse de haber nacido en la temerosa vecindad de una nación pujante y pletórica, sentimiento ahora transformado en el inapreciable honor de representar el frente de una raza. De todos estos fantasmas que el viento se ha ido llevando o la luz del día ha ido redibujando hasta convertirlos, cuando menos, en realidades aceptables, algo queda todavía por los rincones de América, y hay que perseguirlo abriendo las ventanas de par en par y llamando a la superstición por su nombre, que es la manera de ahuyentarla. Pero, en sustancia, todo ello está ya rectificado.

Sentadas las anteriores premisas y tras este examen de causa, me atrevo a asumir un estilo de alegato jurídico. Hace tiempo que entre España y nosotros existe un sentimiento de nivelación y de igualdad. Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocednos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros.

ALFONSO REYES

R E S U R R E C C I O N DE JORGE FEDERICO HÄNDEL

El mucamo de J. F. Händel estaba sentado, en la tarde del 13 de abril de 1737, extrañamente ocupado, en la ventana del piso bajo de la casa de Brookstreet. Había notado con disgusto que estaba agotada su provisión de tabaco y en realidad sólo hubiera tenido que ir dos cuabras para conseguir nuevas provisiones en la tienducha de su amiga Dolly, pero no se atrevía a salir de casa por temor de su irascible maestro y señor Jorge Federico Händel. Había regresado furiosísimo de los ensayos, la cara encarnada de sangre en ebullición y las venas abultadas en las sienes. Había cerrado la puerta de un golpazo y caminaba — el mucamo podía oirlo, — a tales trancazos por el primer piso que hacía temblar el techo. No era prudente descuidar el servicio en semejante día de ira.

Buscaba entonces el criado un placer que lo distrajera de su aburrimiento, haciendo subir de su corta pipa de barro pompas de jabón, en lugar de lindas espirales de humo. Había preparado una escudilla con espuma de jabón y se divertía con lanzar las polícromas burbujas a la calle. Los paseantes se pararon, reventaron por diversión uno que otro de los globos de color, reían y hacían señas, pero no

se extrañaban. Pues todo era de esperarse de aquella casa de Brookstreet. En ella resonaba de pronto en medio de la noche, el clavicordio, en ella oíanse gritar y sollozar a cantores cuando el colérico alemán los amenazaba en su furia de bereber porque cantaban con una diferencia de un octavo tono de más o de menos. De largo tiempo atrás consideraban los vecinos de Grosvenor Square a la casa de Brookstreet como un manicomio.

El criado soplaba tranquilo y tenazmente sus abigarradas burbujas. Al cabo de algún tiempo ya había aumentado visiblemente su habilidad. Los globos de apariencia marmórea, resultaron cada vez mayores y de más fina membrana y se elevaron cada vez más fáciles y más altos, y uno hasta pasó el techo de la casa de enfrente. De repente se estremeció, pues toda la casa fué sacudida por un golpe sordo. Se entrechocaban las copas, movíanse las cortinas; algo pesado y macizo debía haber caído con fuerza en el piso superior. Y se levantó el criado y corrió sin tomar aliento por los peldaños de la escalera hasta el estudio.

Estaba vacía la silla en que acostumbraba sentarse el maestro, vacía estaba también la habitación, y ya quería correr el criado al dormitorio, cuando descubrió a Händel tendido inmóvil en el piso con los ojos fijos, abiertos; y luego, al quedar parado el criado de la primera impresión, oyó un apagado estertor. El pesado hombre estaba tendido de espalda y lanzaba gemidos sordos, o mejor dicho: salían gemidos de sus adentros y con breves cada vez más débiles golpes. “Muere” pensó el criado aterrado, y se arrodilló rápidamente para ayudar al semidesvanecido. Trató de alzarlo y llevarlo hasta el sofá, pero era demasiado pesado el cuerpo del gigantesco hombre. Entonces sólo le arrancó la bufanda que le apretaba el cuello, y en seguida enmudecieron los gemidos y pararon los estertores.

Pero entonces ya bajó del piso superior Cristóbal Schmidt, el *famulus*, el ayudante, el copista del maestro; a él también había asustado el sordo golpe. Entre los dos levantaron entonces al pesado hombre — cuyos brazos caían como los de un muerto — y lo acostaron, con la cabeza levantada. “¡Desvéstelo!” mandó Schmidt al criado. “Voy en busca del médico. Y rocíalo con agua hasta que despierte”.

Cristóbal Schmidt corrió sin saco, no se tomó tiempo, por Brookstreet hasta Bondstreet, haciendo señas a todos los coches que pasaban a grave trote, sin prestar la menor atención a ese hombre gordo, en mangas de camisa, que jadeaba. Por fin se paró uno.

El cochero de Lord Chando había reconocido a Schmidt que se olvidó de toda etiqueta y abrió impetuosamente la portezuela. “Händel se muere” gritó al marqués, de quien sabía que era gran amante de la música y el mejor protector de su querido maestro. “Tengo que buscar un médico”. Inmediatamente, el marqués lo hizo subir al coche. Los caballos recibieron fuertes latigazos y así buscaron al doctor Jenkins en su consultorio de Flechstreet, donde se hallaba a la sazón dedicado a un análisis de orina. Se dirigió de inmediato con su liviano Hanson Cab, acompañado por Schmidt a Brookstreet. “Los muchos disgustos tienen la culpa”, se lamentaba, desesperado, el *famulus*, mientras rodaba el coche: “lo han martirizado a muerte, esos malditos cantantes y castrados, escribidores y criticastros, toda esa canalla repelente. Cuatro óperas escribió en este año para salvar al teatro, pero los otros se meten con las mujeres y las enloquecen a todas; en primer lugar el italiano ese, el maldito Senecino, ese untuoso mono vociferante. ¡Ay, cuánto han hecho sufrir a nuestro buen Händel! Ha sacrificado todas sus economías, diez mil libras, y ahora lo atormentan con obligaciones y lo azuzan a muerte. Jamás hombre alguno ha creado algo tan magnífico, nunca nadie se ha entregado tan

completamente a su obra, pero eso ha de derribar también a un gigante. ¡Oh, qué hombre! ¡Qué genio!”

El doctor Jenkins escuchaba frío y en silencio. Antes de penetrar a la casa, chupó una vez más de la pipa y quitó la ceniza, golpeándola. “¿Cuántos años tiene?”

“Cincuenta y dos” contestó Schmidt.

“Mala edad. Ha trabajado como un toro. Pero también es fuerte como un toro. Pues, ya veremos lo que se puede hacer”.

El mucamo aguantó la palangana. Cristóbal Schmidt levantó el brazo de Händel, y el médico aplicó la sangría. Saltó un chorro de sangre cálida, de un rojo claro, y al instante franqueó un suspiro de alivio los labios apretados. Händel respiró profundamente y abrió los ojos. Aún estaban cansados, ajenos e inconscientes. Estaba apagado su brillo.

El médico vendó el brazo. No quedaba mucho por hacer. Ya iba a levantarse, cuando notó que se movían los labios de Händel. Muy bajito, — apenas era más que una respiración, — dijo Händel, con estertor: “Pasó.. se acabó conmigo... sin fuerza... no quiero vivir sin fuerza”.

El doctor Jenkins se inclinó más sobre él. Notó que un ojo, el derecho, miraba fijamente y el otro animado. En vías de ensayo, levantó el brazo derecho. Recayó como muerto. Luego alzó el izquierdo. Este permaneció en la misma posición. Entonces el doctor Jenkins sabía bastante.

Cuando hubo abandonado la estancia, Schmidt le siguió hasta la escalera, temeroso, desconcertado. “¿Qué es?”

“Apoplejía. La parte derecha está paralizada”.

“¿Y, se...” las palabras le quedaron atravesadas a Schmidt — ...
“se sanará?”

El doctor Jenkins tomó ceremoniosamente un poco de rapé. No gustaba tales preguntas.

“Quizás. Todo es posible”.

“¿Y quedará tullido?”

“Probablemente. Si no se opera un milagro”.

Pero Schmidt, entregado al maestro con cada fibra de su cuerpo, no cejó.

“¿Y podrá... a lo menos... podrá volver a trabajar? No puede vivir sin trabajar”

El doctor Jenkins ya estaba en la escalera.

“Eso nunca más” dijo en muy baja voz. “Quizás logremos conservar al hombre. Al músico lo hemos perdido. El ataque interesó hasta el cerebro”.

Schmidt, lo miró de hito en hito. Había tan enorme desesperación en su mirada, que el médico se sintió tocado. “En fin” repitió “si no se produce un milagro. Yo, en verdad, nunca he visto ninguno”.

Cuatro meses vivió Jorge Federico Händel sin fuerza, y la fuerza era su vida. El costado derecho de su cuerpo permanecía muerto. No podía caminar, no podía escribir, ni hacer sonar con su diestra una sola tecla. No podía hablar; debido a la tremenda desgarradura de su cuerpo, colgaba el labio oblicuamente. Y las palabras sólo salían apagadas y balbuceantes de su boca. Cuando los amigos hacían música para él, fluía un poco de luz en su ojo, entonces se movía su cuerpo pesado, informe, como un enfermo en sueños; quería seguir el ritmo, pero apresaba a sus miembros un frío, una rigidez espantosa; los tendones, los músculos no obedecían más, el que había sido un hombre

gigantesco, se sentía desamparadamente amurallado en una tumba invisible. Cuando acababa la música, cerrábasele pesadamente los párpados, y volvía a quedar tendido como un cadáver. Finalmente aconsejó el médico, desesperado de curar al incurable, que se mandara al enfermo a las termas calientes de Aquisgrán. Ellas, acaso, producirían una pequeña mejora.

Pero bajo el cuerpo entumecido — parecida a las misteriosas aguas calientes debajo tierra —, vivía una fuerza insondable, la voluntad de Händel, la energía original de su ser; ésta no había sido alcanzada por el ataque destructor y no quería dejar sucumbir aún el cuerpo mortal. Todavía el gigantesco hombre no se había dado por vencido, aun quería, aun quería vivir, quería trabajar, y esta voluntad hizo el milagro contra la ley de la naturaleza. En Aquisgrán, los médicos le avisaron perentoriamente que no permaneciese más de tres horas en las aguas calientes, porque su corazón no lo resistiría, y podrían matarle. Pero la voluntad arriesgó la muerte en holocausto de la vida y de su goce más feroz: la curación. Ante el terror de los médicos, pasaba Händel nueve horas diarias en el baño caliente, y con la voluntad creció su fuerza. Al cabo de una semana ya podía arrastrarse, después de otra, ya movía el brazo: un triunfo enorme de la voluntad y fe; una vez más se arrancó del abrazo paralizador de la muerte para abrazar la vida, más ardientemente que antes, con aquella indecible dicha que sólo el convalesciente conoce.

El último día, totalmente dueño de su cuerpo, cuando Händel debía marcharse de Aquisgrán, se quedó frente a la iglesia. Nunca había sido mayormente beato, pero cuando subió, con pasos misericordiosamente restituídos, al emporio en que se hallaba el órgano, sentíase conmovido por lo inconmensurable. Tocaba, tentando con la siniestra, a las teclas. Esparcióse un sonido, un sonido claro, por el espacio es-

pectante. Luego ensayó titubeante la diestra, que tanto tiempo había estado cerrada y entumecida. Y he aquí, que a su contacto también surgió el sonido cual manantial argentino. Empezó poco a poco a tocar, a fantasear y fué arrastrado a la gran corriente. Eleváronse y construyéronse maravillosamente hacia lo invisible los bloques sonoros, magníficos, amontonáronse y subieron las aéreas construcciones de su genio, claridad insubstancial, luz sonora. Abajo escuchaban las monjas y las beatas. Jamás habían oído tocar a un mortal de esa manera. Y Händel, con la cabeza humildemente inclinada, tocaba y tocaba. Había recobrado su lenguaje, con que hablaba a Dios y a los hombres y a la eternidad. Podía de nuevo hacer música, de nuevo podía trabajar. Sólo entonces se sintió restablecido.

“He vuelto del Hades” dijo Jorge Federico Händel, orgulloso, henchido el ancho pecho, extendidos los brazos potentes, al facultativo londinense que no podía menos que admirar el milagro médico. Y con todo rigor, con su furia de trabajo berberisca, entregóse el convalesciente inmediatamente, con redoblada ansia, a su obra. El antiguo goce de lucha habíase apoderado nuevamente del hombre de 53 años. Escribió una ópera — magníficamente le obedeció la mano sanada — otra, y una tercera, y cuarta, los grandes oratorios “Saul” e “Israel en Egipto” y “La fiesta alejandrina”; el goce creador surgió inagotable como de un manantial largo tiempo represado. Pero la época le fué adversa. La muerte de la reina interrumpió las representaciones, luego comenzó la guerra española; en las plazas públicas reuníase a diario, cantando y vociferando, la multitud; pero los teatros permanecían vacíos y se agrandaban las deudas. Luego comenzó el duro invierno. Fué tal el frío que se sintió en Londres, que se heló el Támesis, y los trineos podían correr sobre su superficie bri-

llante con sonoros cascabeles; todas las salas quedaban cerradas durante ese tiempo adverso, pues ni la música de ángeles hubiese podido afrontar el frío cruel de esos locales. Enfermáronse los cantantes, hubo que suspender una representación tras otra; la situación escabrosa de Händel se tornaba cada vez peor. Los acreedores mostrábanse impacientes, los críticos se burlaban, el público permaneció indiferente y mudo; poco a poco perdió el luchador desesperado el coraje. Una función de beneficio lo salvó apenas de la reclusión en la torre de deudores, pero: ¡qué vergüenza comprarse la vida como limosnero! Händel se recluyó cada vez más, su espíritu fué ensombreciéndose. ¿No estaba mejor, cuando una parte del cuerpo yacía tullida, que ahora cuando ese era el estado de toda el alma? Ya en el año de 1740, sintióse Händel otra vez como hombre vencido, escoria y ceniza de su fama de otros tiempos. Trabajosamente reunió fragmentos de obras anteriores; de tarde en tarde conseguía aún realizar pequeñas obras. Pero estaba agotada la gran corriente, terminada la fuerza original en el cuerpo restablecido; por vez primera sentíase cansado, el hombre gigantesco, por primera vez vencido, el magnífico luchador, por primera vez cortado y petrificado en la corriente sagrada del goce creador que inundaba un mundo desde hacía 35 años. Una vez más terminó todo, una vez más, y sabía o creía saber, el hombre desesperado que todo había terminado para siempre. ¿Por qué — suspiró — me dejó resucitar Dios de mi enfermedad, si los hombres vuelven a enterrarme? ¿Por qué me dejó con vida si no puedo crear? Mejor hubiera muerto, en vez de deambular en el vacío de este mundo, en el frío, una sombra de mi mismo?” Y en su ira murmuraba a menudo las palabras de aquel que estaba en la cruz: “Dios, mi Dios, ¿por qué me abandonaste?”

Un hombre perdido, desesperado, cansado de sí mismo, sin fe en su fuerza, sin fe, acaso, en Dios, vagaba Händel en aquellos meses durante las noches por Londres. Sólo se atrevía a salir de su casa cuando había caído la noche, porque de día esperaban los acreedores con sus obligaciones delante la puerta, para prenderlo, y en la calle asqueábanle las miradas indiferentes y despreciativas de la gente. A veces pensaba si no convenía huir a Irlanda, donde aun se creía en su fama — ¡oh, ellos no sospechaban cuán derrumbada estaba la energía en su cuerpo! — o a Alemania, a Italia; acaso allá se deshelaría otra vez el frío, quizás, alcanzado una vez más por los dulces vientos del sur, resurgiría la melodía del destrozado paisaje rocoso de su alma. No, no soportaba aquello, ese no trabajar, no poder obrar; no soportaba Jorge Federico Händel estar vencido. A veces, se paraba delante de alguna iglesia. Pero sabía que ninguna palabra podría servirle de consuelo. Otras veces se sentaba en alguna bodega; pero él que ha sentido la sublime embriaguez del trabajo puro y bienaventurado, sólo siente asco del mal olor del aguardiente. Y a menudo miraba fijamente desde el puente sobre el Támesis a las mudas aguas, negras como la noche; pensando si no sería preferible deshacerse de todo con un tirón decidido. ¡Con tal de no soportar más el peso de ese vacío, ese terror de soledad, de estar abandonado de Dios y de los hombres!

Y otra vez había vagado así de noche. Había sido un día de calor aterrador, ese 21 de agosto de 1741; el cielo pesaba sobre Londres ardiente y bochornoso como metal fundido; sólo de noche había salido Händel para tomar un poco de aire en Green Park. Allá, en la sombra oscura de los árboles, donde nadie podía verlo, donde nadie podía atormentarlo, había estado sentado, cansado, pues, le pesaba entonces

como una enfermedad ese cansancio, ese cansancio de hablar, de escribir, de hacer música, de pensar, cansancio de sentir, cansancio de vivir. ¿Por qué y para quién? Había tomado luego el camino de regreso a su casa como un beodo, y mientras caminaba por Pall Mall y Doverstreet, sólo le movía una idea: dormir, dormir, no saber nada más, descansar solamente, descansar, y lo mejor para siempre. Nadie estaba ya despierto en la casa de Brookstreet. Despacio — ¡cuán fatigado estaba, cuánto le habían perseguido y cansado los hombres! — trepó la escalera; bajo cada una de sus graves pisadas, crujía la madera. Por fin estaba en su habitación. Hizo fuego y encendió la vela en su atril de trabajo; lo hizo sin pensar, mecánicamente, como lo había hecho durante años y años para sentarse a trabajar. Pues antes — un suspiro melancólico escapó involuntario de entre sus labios — traía de cada paseo una melodía, un tema, que siempre anotaba apresuradamente para no perder la ocurrencia durante el sueño. Pero esa noche la mesa estaba vacía. Ningún papel de música se encontraba en ella, nada estaba por comenzar, nada por terminar. La mesa estaba vacía.

No, no. No estaba vacía. ¿No brillaba allá, en el cuadrado iluminado, algo blanco, algún papel? Händel alargó la mano. Era un paquete, y notó que contenía un escrito. Rompió prontamente los sellos. Encima de todo estaba una carta, una carta de Jennens, el poeta que le había escrito los textos de "Saul" e "Israel en Egipto". Le enviaba — decía — una composición poética y esperaba que el magno genio de la música, *phoenix musicae*, se dignaría compadecerse de sus pobres palabras para elevarlas sobre sus alas al éter de la inmortalidad.

Händel se enderezó como tocado por algo repelente. ¿Se proponía ese Jennens burlarse de él, del muerto, del tullido? Con un gesto rompió la carta, la tiró apretujada al suelo y la pisoteó. "¡Canalla!

¡Miserable!” gritó; el imprudente había tocado su herida más profunda, más ardiente, y la había abierto hasta la hiel, hasta la más amarga amargura de su alma. Iracundo apagó con un soplo la luz, anduvo a tientas y confuso hasta su dormitorio y se tiró sobre su lecho. De pronto rompió a llorar, y todo su cuerpo temblaba en la ira de su impotencia. ¡Guay de este mundo en que se sigue haciendo mofa del despojado y donde se martiriza al que padece! ¡Por qué le llamaban aún, luego de haberse entumecido su corazón y agotado su fuerza, por qué le invitaban aún a realizar una obra, cuando su alma estaba tullida y sus sentidos sin vigor? Dormir, nada más, roncar como un animal, olvidar, nada más, dejar de existir. Pesado yacía en su lecho, el hombre desconcertado, perdido.

Pero no lograba conciliar el sueño. Había en él una inquietud revuelta por la furia como el mar por el temporal, una inquietud irritante y misteriosa. Se volcaba de la diestra a la siniestra y de la siniestra otra vez a la diestra, y estaba cada vez más despierto. ¿No debía, acaso, levantarse, a pesar de todo y revisar el texto? Pero nó, ¿qué poder había de tener ya la palabra sobre él, un ser apagado, extinto? No, no quedaba consuelo alguno para él, a quien Dios había dejado caer a la profundidad, a quien había separado del sagrado torrente de la vida ¡y sin embargo, aun pulsaba en él una fuerza instintivamente curiosa que le empujaba, y su impotencia no podía resistirla! Händel se levantó, volvió al estudio, prendió de nuevo luz con mano temblorosa de emoción. ¿Acaso un milagro no le había levantado una vez ya de la parálisis del cuerpo? Quizás Dios conocía también una virtud curativa y un consuelo para el alma. Händel acercó el candelabro a los manuscritos. “The Messich” rezaba la primera página. ¡Oh, nuevamente un oratorio! Los últimos habían fracasado. Pero, inquieto como estaba, dobló la página del título y comenzó a leer.

La primera palabra lo hizo estremecer. “Confort ye”, así comenzó el texto manuscrito. “¡Confórmate!” — era como un encabezamiento esa palabra — no, no era una palabra, sino contestación dada por Dios, voz angelical que llegaba de cielos cubiertos a su corazón acobardado. “Confort ye”. Cómo sonaba, cómo sacudía en lo más hondo al alma intimidada esa palabra obradora, creadora. Y apenas la había leído, apenas la había sentido, ya la oía Händel como música, suspensa en sonidos, llamando, zumbando, cantando. ¡Oh, dicha, se habían abierto las puertas, sentía, oía de nuevo música!

Temblaban sus manos cuando luego dobló hoja por hoja. Sí, había sido llamado; cada palabra engranaba en él con poder irresistible. “Thus saith the Lord”, “así habla el señor” — no, le dijo eso a él, a él solo. ¿No era esa la misma mano que le había abatido y que ahora le elevaba bienaventuradamente de la tierra? “And he shall purify”, “El te purificará” — sí, eso le había sucedido; estaba como barrida de repente la oscuridad de su corazón, invadía la claridad y la pureza cristalina de la luz sonora. ¿Quién podía haber obligado a la pluma del pobre Jennens, el poetastro de Gopsall, a estampar tan sublime poder de palabras, sino El que, solo, conocía su pena? “That they may offer unto the Lord”, “Para que ofrezcan sacrificios al señor”, — sí, encender una llama de sacrificios en su corazón ardiente para que se eleve hasta el cielo, y contestar a ese llamado magnífico. A él solo decía eso. “Di con fuerza tu palabra” — oh, exclamar con la potencia de trompetas retumbantes, del coro hirviente, con el tronar del órgano para que una vez más, como el primer día, la palabra, el sacro *logos* despierte a los hombres, a los que aun marchaban desesperados por la oscuridad, pues, en verdad, “behold, darkness shall cover the earth”, aun cubría la oscuridad a la tierra, aun ignoran la bienaven-

turanza de la redención que él había experimentado en esa hora. Y apenas leído, ya hirvió en él, plenamente formado, el grito de agradecimiento. “Wonderfull, counsellor the mighty God” — sí, alabado así, al magnífico, que sabía de consejo y ayuda, que daba paz al corazón azorado. “Porque el ángel del Señor se le acercó”. Sí, sobre alas argentinas había bajado a la habitación y le había tocado y libertado. ¡Cómo no agradecer, cómo no prorrumpir en gritos de júbilo con mil voces confundidas en la única y propia, cómo no cantar y loar “Glory to God”! Händel inclinó su cabeza sobre las hojas como bajo una gran tempestad. Había desaparecido todo cansancio. Nunca había tenido igual sensación de sus fuerzas, nunca se había sentido tan penetrado de todo goce creador. Y caían sobre él las palabras como cascadas continuamente renovadas de una luz acariciadora. Cada palabra parecía dirigida a su corazón, conjurando y libertando. “Rejoice!”, “¡Alégrate!” ¡Qué fuerza de animación había en ese coral! Händel levantó espontáneamente la cabeza, y sus brazos se tendían amplios. “El es el verdadero auxiliador” — sí; él iba a testimoniarlo como nunca lo había hecho mortal alguno. Quería levantar su testimonio como una tabla luminosa sobre el mundo. Sólo el que ha sufrido mucho conoce la alegría; sólo el que ha sido probado, vislumbra la bondad suprema de la gracia. Tiene la obligación de señalar a los hombres la elevación por el sufrimiento. Cuando Händel leía las palabras “He was despised”, “Fue despreciado”, volvió el recuerdo convertido en un sonido oscuro, pesado. Ya lo creían vencido, ya lo habían enterrado vivo, ya le habían perseguido con su burla. “And they that see him, laugh”, “habían reído al verlo”. “Y no había nadie que consolara al paciente”. Nadie le había consolado, nadie le había ayudado en su impotencia, pero — ¡maravillosa fuerza! — “he trusted in God” “él confiaba en Dios” y, he aquí, que no lo dejó descansar en

la fosa, "but thou didst noth leave his soul in hell". No, Dios no lo había abandonado en el sepulcro de su desesperación, ni en el infierno de su impotencia. A él, atado y desaparecido como estaba, le había conservado el alma y lo había vuelto a llamar, a fin de que lleve el mensaje de la alegría a los hombres. "Lift up your heads!", "¡Alzad vuestras cabezas!" Estas palabras sonaban en sus adentros como una orden, una orden de la anunciación. Y de pronto se estremeció, pues ante él estaban, escritas por la mano del pobre Jennens, las palabras "The Lord gave the word".

Perdió la respiración. Aquí hallaba la verdad dicha por boca de un hombre cualquiera. El Señor le había enviado la palabra. Desde arriba le llegaba el mensaje. "The Lord gave the word". El enviaba la palabra, El enviaba el sonido, El enviaba la gracia. Había que volver a El, hacia El había que elevar la corriente del corazón. Cantarle loas era goce y deber de todo creador. ¡Oh, comprender, elevar y hacer vibrar la palabra, tenderla y extenderla para que sea amplia como el mundo, para que abarque todo el júbilo de la existencia, para que sea grande como Dios que la había dado; oh, la palabra mortal y pasajera que se convierte, por la belleza y el fervor infinito, en eternidad! Y he la aquí: ya resonaba la palabra, infinitamente repetida, a repetir y transformar infinitamente: Haleluia, Haleluia, Haleluia. ¡Reunir todas las voces de este mundo, las claras y las oscuras, la tenaz del hombre y la dócil de la mujer, llenarla y aumentarla y transformarla, unirla y soltarla en el coro rítmico, hacerla subir y bajar por la escalera de Jacob de los tonos, suavizarla con el dulce movimiento del arco del violín, inflamarla por el toque agudo de la corneta, hacerla tronar en el órgano, Haleluia, Haleluia, Haleluia! Crear con esta palabra, con este agradecimiento un júbilo que de esta tierra llegase hasta el Creador del Universo.

El fervor se posesionaba a tal grado de Händel que unas lágrimas llegaron a oscurecer su mirada. Aún quedaban páginas por leer: la tercera parte del oratorio. Pero después de ese "Haleluia, Haleluia", el compositor no podía seguir. Ese júbilo lo llenaba interiormente de voces, se extendía y dolía como ríos de fuego que querían correr y expandirse. ¡Cómo le estrechaba y apretaba, pues, quería salir de sus adentros, quería elevarse hasta los cielos! Apresuradamente, Händel tomó la pluma y apuntó notas. Con mágica rapidez formábase signo tras signo. No podía parar. Sentíase Händel arrastrado como una embarcación, cuyas velas han sido hinchadas por la tormenta. En torno suyo callaba la noche. La oscuridad húmeda estaba tendida muda sobre la gran ciudad. Pero en él se precipitaba la luz e, imperceptible para el oído, resonaba la estancia de la música del universo.

Cuando a la mañana siguiente, el mucamo entró sigilosamente al estudio, el maestro seguía junto al atril y escribía. No contestó cuando Cristóbal Schmidt, su adicto, le preguntó tímidamente si podía ayudarle al copiar. Sólo rezongó bajo y peligrosamente. Nadie ya se atrevía a acercársele, y Händel no dejó la habitación en tres semanas. Y cuando le servían la comida, rompía con la zurda unas migajas de pan, mientras la derecha seguía escribiendo. Pues no lograba interrumpirse. Estaba como poseído de una gran embriaguez. Cuando se levantaba y medía la estancia, cantando en voz alta y marcando el ritmo, sus ojos miraban extraños, y cuando alguien le hablaba, se sobresaltaba y su contestación era poco clara y confusa. El mucamo, en tanto, pasaba días de grandes dificultades. Venían acreedores para hacer efectivos los compromisos de pago, venían cantantes para pedir contratos para días de fiesta, venían mensajeros para invitar a Händel al palacio real; y el criado tenía que despacharlos a todos, pues cuando

trataba de dirigir una sola palabra al maestro que trabajaba en un arrebató, se desataba sobre él la ira del interrumpido con vehemencia leonina. Jorge Federico Händel ignoraba en aquellas semanas el tiempo y las horas, no distinguía entre día y noche, vivía por completo en aquella esfera que sólo mide el tiempo por el ritmo y tacto, sólo se movía arrebatado por el torrente que surgía de él mismo tanto más violento y más apasionado, cuanto más se acercaba al sagrado remolino, el final. Preso en sí mismo, medía con pasos que marcaban fuertemente los tautos, la cárcel en que había convertido su habitación. Cantaba, tocaba el clavicordio y volvía a sentarse para escribir y escribir hasta que le ardían los dedos. Jamás le había sorprendido semejante catarata de creación, jamás había sufrido y vivido con tal intensidad en y para la música.

Por fin, al cabo de apenas tres semanas — increíble aun hoy y eternamente — quedó la obra concluída. Era el 14 de septiembre. El verbo se había hecho sonido. Florecía y sonaba imperecederamente lo que hasta ese momento no había sido más que palabrería seca y escueta. Habíase realizado el milagro de la voluntad en el alma inspirada, como antes se había realizado el milagro de la resurrección en el cuerpo tullido. Todo quedaba escrito, creado, formado, desplegada su melodía y elevación — y no faltaba sino una sola palabra, la última de la obra: “Amén”. Pero Händel tomó esa palabra, esas dos sílabas sonoras, para convertirlas en una escala resonante hasta el cielo. Las lanzaba hacia unas y otras voces del coro, las extendía, las separaba una y otra vez para refundirlas de nuevo, cada vez con más ardor, y su fervor se agotó como un hálito divino en esta palabra final hasta darle amplitud y plenitud del mundo. No la dejó, esta palabra última; construyó una magnífica fuga sobre su “A” inicial, el sonido original, hasta darle la grandeza de una catedral e infundirle luego el poder

de las voces reunidas, llenando las esferas todas y dando una sensación como si en este poema de la gratitud se mezclasen también las voces de los ángeles y saltasen las astillas del maderamen sobre sus cabezas ante este eterno: "Amén, Amén, Amén".

Händel se levantó con dificultad, la pluma cayó de su mano. No sabía donde estaba. No veía nada, no oía nada. Sólo sentía un cansancio, un cansancio infinito. Tuvo que apoyarse en las paredes, por lo mucho que tambaleaba. Todas las fuerzas le habían abandonado, el cuerpo parecía muerto de fatiga, y los sentidos estaban confusos. Andaba a tientas, como un ciego, a lo largo de la pared. Luego se dejó caer sobre la cama y durmió como un muerto.

Aquella mañana, el criado había abierto por tres veces, sigilosamente, la puerta. El maestro seguía durmiendo, inmóvil, como esculpido en piedra blanca permanecía su rostro. Al mediodía trató el criado por cuarta vez de despertarlo. Carraspeó fuerte, golpeó perceptiblemente. Pero ningún ruido llegó a la profundidad inconmensurable de aquel sueño, ni le alcanzó palabra alguna. Por la tarde acudió Cristóbal Schmidt, pues Händel seguía en su rigidez. Se inclinó sobre el durmiente que estaba tendido como héroe muerto en el campo de batalla, abatido por el cansancio después de un esfuerzo indecible. Cristóbal Schmidt y el criado ignoraban la obra y el triunfo; sólo se aterraron al verlo tendido tanto tiempo, lúgubrementemente inmóvil; temían que un nuevo ataque pudiera haberlo derribado. Y cuando, al anochecer, pese a todas las sacudidas que le habían dado, Händel no despertaba — hacía ya 17 horas que estaba tendido así, pesado y entumecido — fué Cristóbal Schmidt en busca del médico. No lo encontró en seguida porque, aprovechando la tarde linda, había ido a la rivera del Támesis para pescar, y a su llamado rezongó por la ingrata inte-

rrupción. Sólo al enterarse de que se trataba de Händel, guardó sus implementos de pesca, fué en busca de sus instrumentos quirúrgicos — pasó en tanto mucho tiempo — para aplicar la sangría que creía necesaria, y finalmente iba su pony al trote con los dos hombres hasta Brookstreet.

Pero en la puerta de calle ya los esperaba el criado, haciéndoles señas con ambos brazos. “Se levantó” — gritóles sobre la calle —. “Y ahora come como seis mozos de cuerda. De un sólo tirón tragó medio jamón de York, tuve que llenarle ya cuatro galones de cerveza y aún pide más”.

En efecto, Händel estaba sentado frente a la mesa repleta, y así como en una noche y un día había dormido el sueño de tres semanas, así comía entonces con el goce y poder de su cuerpo de gigante, como si en una vez quisiera recobrar toda la fuerza que había dado en esas semanas a su trabajo. Apenas vió al médico, cuando se echó a reír, y su risa se transformó repentinamente en una carcajada enorme, retumbante, hiperbólica. Schmidt recordó que en todas esas semanas pasadas no había visto sonrisa alguna en el rostro de Händel, sino únicamente tensión e ira, pero en ese momento irrumpió la retenida alegría original de su naturaleza, retumbaba como la marea contra la roca, se levantaba y saltaba en guturales — en toda su vida, Händel jamás había reído tan elementalmente como al ver al médico en esa hora en que se sabía sano como nunca y en que el goce de la existencia le atravesaba rumoroso. Levantó bien alto su jarro y lo agitó para saludar al galeno.

“Por todos los demonios” dijo extrañado el doctor Jenkins — “¿qué os ha sucedido? ¿Qué elixir habéis bebido? ¿Qué habéis tomado! ¿Estáis rebosante de vida! ¿Qué os ha pasado?”

Händel lo miró sonriente, con ojos chispeantes. Luego se tornó

poco a poco serio. Se levantó despacio y se dirigió al clavicordio. Se sentó, dejó pasar las manos primero sobre las teclas sin tocarlas. Luego se dió vuelta, sonrió extrañamente y entonces comenzó muy despacio, medio hablando, medio cantando la melodía del recitativo "Behold, I tell you a mystery". "Escuchad os revelo un misterio". Eran las palabras del "Messias" que habían comenzado dolorosamente. Pero apenas había sumergido los dedos en la dulce corriente, y ya ésta lo arrastró. Tocando, Händel olvidó a los demás y a sí mismo. El propio torrente lo arrastró. De repente estaba nuevamente en medio de la obra, cantó, tocó los últimos coros, que hasta entonces había formado como en sueños y que en ese instante oía por primera vez con sentidos despiertos. "Oh death, where is they sting?" — Sí, ¿dónde está tu espina, oh, muerte? Lo sentía íntimamente rebosante de fogosidad, de vida; y elevó más y más la voz, constituyendo él mismo el coro jubiloso, y seguía tocando y cantando hasta llegar al "Amén, Amén, Amén", y casi se hundía la estancia por la fuerza con que reproducía su composición.

El doctor Jenkins estaba como aturdido. Y cuando Händel al fin se levantó, dijo, para decir algo en su confusión admirativa: "Hombre, jamás oí nada semejante. Tenéis el diablo en el cuerpo".

Pero entonces se oscureció el rostro de Händel. El mismo estaba sorprendido de la obra y gracia que se le había presentado en el sueño. El también estaba avergonzado. Se dió una vuelta y dijo despacio, de modo que los demás apenas podían oírlo: "Yo creo más bien, que Dios estaba dentro de mí".

Dos meses después, dos señores bien vestidos llamaban a la puerta de la casa de departamentos de Abbeystreet, de Dublin, donde se alojaba el distinguido huésped venido de Londres, el gran maestro Händel.

Presentaron, llenos de respeto, su solicitud. Adujeron que Händel había encantado a la capital irlandesa, en esos meses, con obras maravillosas como nunca se habían oído otras iguales en aquella ciudad. Se habían enterado que también pensaba estrenar su nuevo oratorio el "Messias" que era esperado con dichosa ansiedad por los amantes de la música irlandeses. No era poco honor el que esa ciudad asistiera antes que Londres a una ejecución de esa creación reciente, y en virtud del carácter extraordinario del concierto había que esperar un resultado económico especial. Venían a preguntar al maestro, prosiguieron, si no quería decidirse, fiel a su conocida generosidad, a destinar las entradas de esa audición a los institutos de beneficencia que ellos tenían el honor de representar.

Händel los miró con simpatía. Amaba a esa ciudad, porque ella le había brindado cariño, y estaba abierto su corazón. Sonriente contestó que estaba conforme, pero que le nombrase las instituciones que habrían de beneficiarse.

"Ese dinero serviría para ayudar a los encausados en distintas prisiones" dijo uno de aquellos señores, un hombre bondadoso y canoso. "Y a los enfermos reclusos en el hospital Mercier", agregó el otro. Pero desde luego, sólo se destinaría a tal donación generosa el producto del primer concierto, el beneficio de las audiciones siguientes quedaría para el maestro.

Pero Händel hizo un gesto negativo. "No" dijo en voz baja, no quiero nada por esta obra. Jamás tomaré dinero por ella; se la debo a otro. Quiero que todo lo que produzca sea para los enfermos y presos. Porque yo mismo he sido un enfermo y con ella me sané. Y he sido un preso, y por ella me liberté".

Ambos hombres levantaron la vista un tanto sorprendidos. No

entendían del todo. Pero luego dieron las gracias, se inclinaron y se fueron para divulgar la buena nueva en Dublin.

El último ensayo se había fijado para el 17 de abril de 1741, en Dublin. No tenían acceso sino unos pocos parientes de los componentes de los coros de las dos catedrales, y para hacer economías sólo se iluminaba débilmente la sala del Music Hall de Fishamblestreet. Acá y allá se sentaba en las filas de bancos vacíos una pareja o un grupito para oír el nuevo *opus* del maestro de Londres. Fría y sombría estaba la sala. Pero sucedió algo extraño así que comenzaron a despeñarse los coros cual cataratas. Los grupos se estrecharon inconscientemente y se aglomeraron poco a poco en un solo bloque de atención, pues cada cual tuvo una sensación como si el arrebató de esa música inaudita fuese demasiado para él como individuo aislado, y como si pudiera abatirlo y arrasarlo. Se juntaron cada vez más estrechamente, como si desearan escuchar con un solo corazón, como si quisiesen recibir como una sola pía comunidad el mensaje de la confianza que los inundaba de dicha siempre en forma distinta, con voces varias y entrelazadas. Ante esa fuerza primitiva, cada uno se sentía débil y, sin embargo, como bienaventuradamente por ella, y un escalofrío de goce atravesó a todos como a un solo cuerpo. Cuando por primera vez resonó el Aleluya, sublevó a uno de los espectadores, y todos se levantaron con él en un solo movimiento. Sentían que, presa de tal poder, no se podía permanecer pegado a la Tierra. Se levantaron para estar con sus voces una pulgada más cerca de Dios para ofrecerle serviciales su veneración. Y luego se fueron y contaron de puerta en puerta, que había sido creada una obra musical como no existía otra en la Tierra. Y toda la ciudad vibraba de tensión y alegría para escuchar esa obra maestra.

Seis días después, el 13 de abril, se aglomeró la multitud ante las puertas de la sala de música. Las damas aparecían sin miriñaques, los caballeros sin espadas, a fin de que hubiese lugar para mayor número de personas en la sala. Setecientas personas, una cantidad desconocida hasta entonces, se agolparon ante las puertas. Tan rápidamente se había corrido la noticia de la belleza de la obra. Pero al comenzar la música, no se oía respirar, y el silencio se hacía cada vez más denso. Pero luego se precipitaron los coros con fuerza huracanada, y los corazones empezaron a estremecerse. Händel estaba junto al órgano. Quería vigilar y dirigir su obra, pero ésta se desprendió del maestro, le resultó extraña, él mismo se perdió en ella, como si nunca la hubiese oído ni creado y formado, y una vez más fué arrastrado en su propio torrente. Y cuando al final se inició el "Amén", se le despegaron, sin saber, los labios y cantó con el coro como nunca había cantado, y se dió las gracias a sí mismo al agradecer a Dios la obra que le había inspirado en su mayor pena, y la llama en que él mismo se inflamó. Pero después, cuando el júbilo del público invadió la sala, se hizo silenciosamente de un lado, para no dar las gracias a los hombres que querían agradecerle. Quería sólo agradecer la gracia que le había permitido esa creación.

Estaban abiertas las esclusas. Por años y años corrió desde entonces el torrente sonoro. Ya nada lograba doblegar a Händel, nada podía redomar al resucitado. Una vez más quebró la compañía de óperas que había fundado en Londres. De nuevo le cansaban los acreedores con las deudas; pero Händel se mantenía erguido. Venció todas las dificultades y proseguía, con sus 60 años, despreocupado su camino a lo largo de las piedras miliars de sus obras. Se le opusieron obstáculos, pero los venció todos, gloriosamente. La vejez le resta-

ba paulatinamente fuerzas, le entumecía los brazos, la gota hostigaba sus piernas, pero con el alma incansable continuaba creando y trabajando. Al fin falló la luz de sus ojos. Cuando estaba escribiendo su "fephta" quedó ciego. Pero tal como Beethoven trabaja con el oído sordo, así seguía Händel trabajando con la vista apagada, incansable, invencible, tanto más humilde ante Dios cuanto mayores eran sus triunfos en la Tierra.

Como todos los artistas verdaderos y rectos, no alababa sus propias obras. Pero amaba a una de ellas, el "Messias". Lo amaba por agradecimiento, porque le había salvado del precipicio, porque en él se había redentado a sí mismo. Lo presentaba año tras año en Londres, destinando invariablemente el producto, 500 libras, al hospital como obsequio del sanado para los convalecientes y pacientes. Y con esa obra, con que había surgido del Hades, quería, también, despedirse. El 6 de abril de 1769, ya gravemente enfermo y a la edad de 65 años, se hizo conducir una vez más a la sala de conciertos. Allá estaba la gigantesca figura ciega en medio de sus fieles, en medio de cantantes y músicos. Sus ojos apagados y vacíos no podían verlos. Pero cuando en el gran ímpetu musical las olas de los sonidos le arrollaron, y cuando el júbilo de la confianza le envolvió huracanado con centenares de voces, se iluminó el rostro cansado y fué claro. Alzó los brazos al ritmo, cantó sereno y confiado como si se hallase, cual un sacerdote, a la cabeza de su propio féretro y rezó con todos por su redención y la de todos. Una sola vez al intervenir ruidosos los clarines en el paso "The trumpet shall sound" — se estremeció y levantó sus ojos ciegos hacia lo alto, como si ya estuviese dispuesto para el juicio final. Sabía que había cumplido su obra. Podía presentarse ante Dios con la cabeza alta.

Los amigos condujeron, conmovidos, al ciego hasta su casa. Ellos

también sentían que había sido su despedida. En la cama movía débilmente los labios. “Quisiera morir el viernes santo”, murmuró. Los médicos se extrañaron. No lo comprendieron, porque ignoraban que aquel viernes santo era el 13 de abril, el día en que la mano pesada le había abatido, el día que con el “Messias” había resucitado para los tiempos de los tiempos, y el día en que su obra se había oído por primera vez en el mundo. En el día en que todo había muerto en él, había también resurgido. Y en el día de su resurrección quería también morir para tener certeza de la resurrección eterna.

Y en efecto, aquella voluntad única tenía dominios sobre la muerte como sobre la vida. El 13 de abril, las fuerzas abandonaron a Händel. No oía ni veía nada más. Su cuerpo macizo estaba tendido e inmóvil en el lecho, un envoltorio pesado. Pero así como en la pechina vacía resuena el mar, así resonaba interiormente una música más extraña y más hermosa como toda la que jamás había oído. Su *crescendo* impetuoso separó poco a poco el alma del cuerpo desfalleciente para llevarla al infinito, marea hacia marea, un sonido eterno a la esfera infinita. Y al día siguiente, antes de despertar las campanas de Pascuas, murió lo que había quedado de mortal en Jorge Federico Händel.

STEFAN SWEIG

M A R C E L P R O U S T

SU REVELACIÓN PSICOLÓGICA

- I. Introducción a la psicología de Proust. La significación de la metáfora. —
II. Formación histórica de la metáfora proustiana: 1. La concepción romántica del tiempo; 2. La influencia de Ruskin; 3. La música. — III. La psicología de la metáfora-acción sagrada: 1. La revelación en Proust; 2. El problema de la personalidad; 3. El individuo y la obra de arte. — IV. La pérdida progresiva del sentido de lo real en Proust: 1. La esquizoidia y la obra de Proust; 2. La esquizoidia de Proust.

Hace diez años, Marcel Proust obtenía el premio Goncourt con *A la sombra de las muchachas en flor*. El título era halagüeño. Un poco desusado, un poco irónico, un poco lúbrico, jamás pabellón tan engañoso cubrió tan extraordinaria mercancía.

Pero este pabellón, unido al prestigio ahora un poco marchito del premio Goncourt, permitió a estos dos navíos de la escuadra proustiana ganar la alta mar del gran público. Extrañas construcciones, complicadas y atrevidas. El almirantazgo de la crítica había, en 1913, asistido sin entusiasmo a la botadura del primer dreadnought de la serie: *Por el camino de Swann*. Pero fuera de algunos viejos zorros y de algunos jóvenes locos, nadie había visto ahí otra cosa más que la fantasía brillante de un semi-judío hiperemotivo.

Esta vez, los dos volúmenes en texto apretado, con frases interminables, se vendieron en seguida. Algunos artículos favorables y firmados por grandes nombres excitaron el coraje de todos aquellos y sobre todo de aquellas que saben que es preciso haber leído el premio

Goncourt del año, aun cuando sea aburrido. La gente de mundo, o quien pretendía serlo, aseguraba que no se perdía tiempo, que las novelas de Proust poseían clave y que contenían páginas “escandalosas”.

Habiéndolo sabido, las estudiantas hicieron leer el libro a sus novios o a sus hermanos, las actrices a los parlamentarios y, al favor de esta primera equivocación, *Por el camino de Swan*, incorporado a *A la sombra de las muchachas en flor*, determinó a Proust a lanzar uno tras otro *Por el camino de Guermantes* y *Sodoma y Gomorra* que, muy lejos de destruir el error, lo fijaron y lo ampliaron.

Mientras tanto, los espíritus “serios” comenzaron a agitarse. Los aficionados a Stendhal y a Meredith, los catedráticos y los hombres de letras se ponían a reaccionar. Proust, decían, era un mundano, un espíritu estrafalario, un escritor prestigioso y oscuro; era, ante todo, un renovador de la novela de análisis. Nutrido de Bergson y — ¿por qué no? — de Freud, tanto como de Anatole France y Ruskin, había llevado al límite de lo posible el genio de la introspección y la expresión del detalle psicológico.

Miniaturista prodigiosamente fecundo, había calcado pacientemente entre los muros de corcho donde lo encerraba la enfermedad, el dedalo de recuerdos de infancia y de juventud en los que todo un mundo de sensaciones y de personajes estaba cercado.

Llevando la inteligencia artística hasta la indiferencia en materia moral, describía la evolución de las taras sociales o individuales más escondidas y las había engastado en su obra, como en el oro de una joya el cincelador hace revivir los monstruos. Inventor de estilo, creador de tipos, Proust era, por otra parte, el más osado de los disectores del alma humana. Y al cubrirlo de flores, los críticos racionalistas no podían impedirse de denunciarlo como un peligro “mortal sin

quererlo, exquisito sin soñarlo''. Atribuir a Proust tan paciente perversión, es una segunda equivocación tan grave como la primera.

En verdad, Proust no hacía nada por disiparla. Su obra se detenía entonces para el público en el final de *Sodoma y Gomorra*. En ella se veía cambiar alternativamente de carácter y de opiniones a Swann, el señor de Charlus, Albertina, etc. En cuanto al propio Marcel, aparecía como una negación viva de la unidad de la persona. Criticando todas las evidencias sobre las cuales el buen sentido apoya su creencia en la libre voluntad, traicionando las pretensiones más aseguradas de la inteligencia a fuerza de inteligencia analítica, parecía una simple ensambladura de recuerdos y de sensaciones en evolución y en disolución perpetuas. Ningún designio, ninguna intención parecía tener estabilidad en esta alma; los hombres se mostraban irremediablemente aislados unos de otros y el corazón de cada uno de ellos, para siempre dividido contra sí mismo, era el juguete de impulsos y de acontecimientos tan imprevisibles como mal conocidos. Fué entonces que Proust murió, en plena gloria, pero en pleno equívoco.

Se empezaba a hacer de Proust uno de esos clásicos contemporáneos, como Gide o France, Wells o H. James. Pero, cosa curiosa, las obras que aparecieron después de su muerte: *La prisionera*, *Albertina desaparecida* y en fin *El tiempo recuperado*, aunque se vendían casi tanto como las primeras, quedaban sin abrir sobre los estantes de las bibliotecas. Durante largo tiempo se ha juzgado toda la obra de Proust sobre la primera mitad de la misma. Los críticos que habían visitado con cuidado los primeros navíos de la escuadra proustiana, saludaron a los otros con respeto, pero no los cavaron. Por otra parte, a medida que el éxito se extendía en superficie, el snobismo se desprendía (en París por lo menos) de la obra de Proust. Había otras botaduras en perspectiva. Mucha gente se limita todavía

a la concepción de un Proust intelectual, disociador de la personalidad.

Mientras tanto, en la lejanía donde lo más escogido los veía evolucionar, los grandes navíos de Proust comenzaban a desarrollar su verdadera táctica, a ganar su verdadera batalla. Puede aseverarse que ninguna novela de los jóvenes, ningún ensayo de psicología literaria o artística aparecido en estos últimos cinco años escapa a la marca del signo de Proust; y, esta vez, con su signo auténtico, es decir, el signo *afectivo*.

La elaboración de la sensación en sentimiento, el flujo y el reflujo de los recuerdos al ritmo de los deseos y de las emociones, tal es el dominio más o menos exclusivo en el que Proust opera. La primacía de lo afectivo está supuesta desde el principio de *La búsqueda del Tiempo perdido*. Este sobre título enigmático para los primeros lectores, nos aparece como la llave de la obra, sobre todo si se recuerda que esta búsqueda no ha sido vana y que Proust pretende efectivamente haber *recuperado* el Tiempo. Las ochenta primeras páginas del tomo II del *Tiempo recuperado* son la única parte de su obra que sea teórica. Ellas exponen el momento y las condiciones en las que el autor tomó conciencia del papel que iba a desempeñar sobre la tierra. Esta especie de *revelación*, que se tienta uno por comparar a la noche de angustia en la cual Descartes concibió el *Discurso del Método* o a la iluminación que se apoderó de Rousseau sobre el camino de Vincennes y decidió de su destino filosófico, está no solamente descripta, sino minuciosamente comentada por Marcel Proust. No solamente ella crea la unidad artística de la obra, tan a menudo discutida (*), sino también ella confiere a la individualidad del artista en

(*) M. Foster, en sus *Aspects of the Novel* creo que ha sido el primero en señalar la función de la frase de Vinteuil que se vuelve a encontrar a través de la *Búsqueda del Tiempo perdido*. Pero ahí se trata más bien de un símbolo de la unidad de la obra que de esta unidad en sí.

particular, a la personalidad humana en general, una base nueva. Esta exposición debía sin duda, en el espíritu de Proust, cortar por lo sano todos los equívocos. Los que ven en él al príncipe de los autores de memorias del barrio San Germán, o el pintor cuidadoso de las aberraciones sexuales (equivocación mundana); los que lo consideran como un heredero de Stendhal que ha traicionado a su maestro profundizando y sobrepasando su método bajo la influencia del bergsonismo (equivocación intelectualista) hubieran debido, en efecto, rectificar su error. Pero justamente por el hecho de que en esas ochenta páginas el tono no cambia y que Proust, tan preciso cuando pinta la vida concreta o afectiva, se torna, en razón de su genio crítico, contradictorio y desenfocado cuando trata ideas, se puede también, sobre el propio carácter y la importancia de su revelación, epilogar al infinito.

Recordemos aquí pues, lo que Proust nos enseña: “No es el más espiritual, el más instruído, el mejor relacionado de los hombres, sino el que sabe llegar a ser espejo y puede reflejar así su vida, aunque fuera ella mediocre llegando a ser un Bergotte.” (Léase, en lugar de Bergotte: un gran escritor). El espejo al cual nos referimos será el alma de Proust, tal como ella pasó a su obra: vamos a ensayar de representarlo en las páginas que siguen.

Poco importa pues, el medio proustiano. Esa gente de mundo, esos ociosos, esos gozadores más o menos perversos, son la materia humana que el espejo ha recogido; es el valor del espejo no el de ellos mismos el que está en cuestión. Los snobs que se inclinan sobre la obra de Proust para encontrar en ella imágenes reales se equivocan más de lo que suponen. Las llaves que ellos usan son todas falsas por definición. Lo que ellos descubren aún cuando no cometan errores materiales sobre la persona, no es la señora X... o el Sr. Y... sino el reflejo de éstos en Proust. Lo cual basta para que su opinión no sea

tenida en cuenta; Proust no *pinta, evoca, y, evocando, deforma y sintetiza*. Hay que ir más lejos, en nuestro parecer y agregar: aun el genio de expresión de Proust importa poco, la mayor o menor perfección de su estilo, la extensión de su erudición y la sutileza de su inteligencia. Lo importante, es la fuerza de sentimiento que anima la obra, es la naturaleza misma de las bases sobre las cuales está edificada, es la dirección general de todo el esfuerzo proustiano.

Este esfuerzo, para ser comprendido, debe ser tomado en su origen. Comienza en la infancia; el marco de recuerdos de niñez da al conjunto del monumento proustiano su ritmo y su originalidad esencial. Salgamos de Combray donde han despuntado sus primeros ensueños, Marcel nos conduce primero por *El camino de Swann*, luego por *El camino de Guermantes*; así hacía él en otro tiempo en sus paseos familiares. Todos los personajes se agrupan en función de esas dos direcciones. De ambos lados cierto número de emociones profundamente vividas sirven de sostén a la búsqueda principiante. El amor por Gilberta Swann, la amistad de Bloch y la de Saint-Loup, la personalidad y las extravagancias del señor de Charlus, la muerte de la abuela de Marcel, todos los acontecimientos y todos los personajes que se enredan, no impiden al objeto central, Albertina, desprenderse lentamente de la pequeña partida de muchachas descubierta y amada en la playa de Balbec.

En *Sodoma y Gomorra*, el drama entre Albertina y Marcel se precisa; llena los cuatro volúmenes de *La prisionera* y de *Albertina desaparecida*. Pero este drama no es más que la ocasión del drama esencial, quiero decir la búsqueda de lo real, empezada con los recuerdos de infancia, con las primeras impresiones misteriosas donde la vida parecía mostrar inopinadamente su secreto. *Recuperar el tiempo*, es, ante todo, encontrar de nuevo esas sensaciones inolvidables y

precisar su sentido. Amistad, amor, dolor, nada tiene valor si no se relaciona con esta búsqueda cuya prosecución se confunde con el génesis de la obra de arte.

El interés de esta búsqueda sobrepasa, pues, en mucho, no solamente a Albertina, a la duquesa de Guermantes o al señor de Charlus, sino también a Marcel Proust mismo; es de orden general y aun práctico, pues sin saberlo continuamos esta búsqueda en nosotros. Pero parece que, gracias a Marcel Proust, lo hacemos con un poco más de esperanza y un poco más de luz. Es esta esperanza y esta luz lo que hemos tratado de extraer.

En un primer capítulo mostramos ante todo el carácter especial de la metáfora en la obra de Proust. Es una verdadera acción sagrada. La búsqueda del tiempo perdido, es decir la evocación del pasado, se hace posible gracias a cierto número de momentos privilegiados con los cuales Proust ha hecho la armazón de toda su obra, que no es, en sí, más que una larga metáfora.

Para Proust, pues, la obra de arte es una evocación, no una descripción. Esto nos explica su anti-realismo arraigado y nos permite acercarlo al anti-paralelismo de la filosofía contemporánea. Pero, mientras que en la mayor parte de los filósofos, el paralelismo cede el lugar a un relativismo intelectualista, Proust se refugia en los datos afectivos. En este sentido va él más lejos que los más audaces intuicionistas. Substituye la identidad ideal con la analogía sentimental. Al hacer esto Proust inventa de nuevo la magia de los niños y de los primitivos. Nos parece también necesario estudiar cómo describe Proust la participación del recuerdo en el presente. Esta participa-

ción es comprensible solamente asimilando la evocación a un verdadero éxtasis, la reminiscencia al sentimiento místico de la presencia.

La obra de arte se producirá con respecto al momento privilegiado como la acción sagrada respecto a la revelación, en la revivificación. Proust ha devuelto, pues, al arte, su primitivo valor místico.

Habiendo determinado así el sentido general de la metáfora y de la obra de arte en Proust, hemos creído necesario investigar en un segundo capítulo cómo podía explicarse históricamente la formación de la concepción proustiana. Pero, encontrándonos aquí en presencia de una enorme masa de documentos, ha sido necesario elegir.

Los tres puntos en los cuales nos hemos aplicado son:

1. La concepción romántica del tiempo. La actitud del novelista clásico o naturalista es colocarse *por encima* del tiempo. Lo supone suyo. Proust, por el contrario, renunciando a esta prestidigitación, se coloca en la duración concreta. Corre así el riesgo de ser confuso y contradictorio, pues las evocaciones no se hacen a voluntad. Además, nunca son perfectas. Pero es precisamente este esfuerzo de rememoración verdadera lo que da a la novela de Proust su carácter profundamente poético. Aquí, Proust es el heredero del romanticismo que hay que considerar como una toma de conciencia progresiva del sentimiento del tiempo. Pero esta toma de conciencia sólo en Proust es perfectamente clara. Luego, mientras los poetas desfallecen, Proust conserva una actitud crítica en el seno mismo del éxtasis evocador, de ahí la gran importancia que reviste su "redescubrimiento del tiempo perdido".

2. La influencia de Ruskin. Ha sido extremadamente importante. El sentimiento de la verdad, el de la belleza y el de la revelación se mezclan en Ruskin, lo cual hace que la obra de arte cobre gravedad ante sus ojos. Sin duda el Ruskin que Proust amó es bas-

tante diferente del Ruskin verdadero. Proust ha visto un Ruskin trágico, descuartizado entre el amor de las cosas y el amor de Dios. Mas ha escuchado, al mismo tiempo, los preceptos de Ruskin sobre la precisión del detalle.

3. La música. Ella representa en Proust el papel indispensable de elemento catalizador. La música de Vinteuil ejerce una influencia sintética sobre el alma de Marcel, y hemos intentado demostrar cómo cada nueva aparición de la pequeña frase de la sonata señalaba un progreso hasta el tiempo recuperado.

El tercer capítulo es, por el contrario, una tentativa para penetrar directamente en la psicología de la metáfora proustiana. Nuestro primer cuidado es precisar que Proust da a la realidad un carácter irracional. Establecido este punto, abordaremos el estudio de la revelación afectiva en Proust.

Por una parte, mostramos que Proust anula toda noción objetiva de la causalidad. Se empeña maliciosamente en mostrar cuántas explicaciones de un mismo fenómeno pueden aportarse, igualmente plausibles todas. Por otra parte, ciertas emociones tienen para Proust un carácter innegable, afectivamente evidente de *novedad*. Todo lo que Proust intenta realizar es una cultura metódica de estas revelaciones.

Llega así a una disociación, después a una recomposición de la personalidad humana. Cuando habla de las *intermitencias del corazón*, Proust aparece aún como escéptico, pero admite al mismo tiempo que la emoción de la reminiscencia o de lo ya visto restituya a la personalidad, a la cual priva él de los marcos cartesianos, una nueva posibilidad.

La evocación reposa sobre un factor material. Aunque Proust le haya negado a menudo valor, no ha cesado de servirse de él. Este factor material representa un papel de fetiche. Pero ¿cómo se consti-

tuye el fetiche? Estamos llevados aquí a estudiar lo que Stendhal llamaba la *cristalización* y, comprobando el acuerdo de Proust sobre ese punto, con los psicoanalistas, a establecer que es un *traumatismo* lo que determina la elección y la elaboración del fetiche.

Marcel puede muy bien dudar de la realidad de su amor *particular* por Albertina mientras ésta le parece libre. Desde que él sospecha la pasión secreta de la joven, ya no es cuestión de dudar, hay que sufrir, es decir creer a la vez en el amor y en la realidad del objeto.

Pero el dolor no es más que el comienzo de la elaboración del fetiche. Al intervenir la sublimación, poetiza el pasado poco a poco. La individualidad de los otros nace del traumatismo, es decir de una evocación frustrada, pero nuestra propia personalidad nace del traumatismo sublimado, es decir de la metáfora conseguida.

Así, de la revelación, hemos pasado al estudio de la personalidad, y el estudio de la personalidad nos lleva al de la obra de arte, único medio de reconocimiento y de traducción de la "patria interior". El arte es, ante todo, un descubrimiento; es también, antiliterario por esencia. Proust escapa a la vez a la literatura y a la moral; ha descendido hasta las raíces psicológicas del arte. Es a este título sobre todo, que su metáfora-acción sagrada merece nuestra atención.

Por fin, en un último desarrollo, hemos esbozado el estudio de lo que podría llamarse la esquizoidia de Marcel Proust. El contacto afectivo con lo real no es dudoso en él, pero es evidentemente intermitente. La tendencia al *dolorismo*, al *pesimismo* está subordinada a esta especie de insuficiencia psicológica que estaba compensada por un poder incomparable de evocación en los momentos privilegiados. Si bien es cierto que al final el autor cede a su obra, y que habiendo esperado que el fetiche fuera dios, que la analogía realizara la identidad, que la metáfora yuxtapusiera realmente y de manera permanente el pa-

sado y el presente, se encuentra él acorralado en una especie de suicidio, es aun en la esquizoidia que nos hace pensar este final. Pero no se trata aquí de una enfermedad, cuando mucho de una tendencia mórbida; la elasticidad increíble de la imaginación proustiana, a la cual basta una miga de real para evocar un mundo sin perder el equilibrio, queda, por el contrario, como ejemplo de una lucidez sin rival y de una sensibilidad casi sin límites.

Agosto, 1929.

INTRODUCCION A LA PSICOLOGIA DE PROUST

EL SIGNIFICADO DE LA METÁFORA

El señor Curtius ha escrito con gran clarividencia: "Las metáforas son en Proust... instrumento del conocimiento... El estilo proustiano confirma las conclusiones del señor Middleton-Murry para quien las metáforas son el resultado de la búsqueda de un epíteto exacto: "Try to be precise, and you are bound to be metaphorical". Ahora bien, es bajo el aspecto de la metáfora que es necesario considerar el problema de la creación artística para percibir toda su profundidad. Lejos de ser solamente una figura de retórica, la metáfora constituye un esfuerzo más o menos feliz para yuxtaponer el pasado y el presente; ha conservado algo de los orígenes mágico-religiosos de las fórmulas místicas. Pero en el curso de los progresos sociales, merced a la laicización del arte, la metáfora había perdido casi todo su valor

original. Trataremos de mostrar cómo ha hecho Proust para devolverle su rango y su privilegio hasta hacer de ella una verdadera acción sagrada (*).

Lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente, relación suprimida por una sola visión cinematográfica, la cual se aleja por consiguiente, tanto más de lo verdadero cuanto más pretende limitarse a él. Relación única que el escritor debe encontrar de nuevo para encadenar por siempre en su frase los dos términos diferentes. Se puede hacer suceder indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, la verdad no empezará hasta el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación análoga en el mundo del arte a lo que es la relación única de la ley causal en el mundo de la Ciencia y las encierre en los anillos necesarios de un hermoso estilo, o aun, como la vida, cuando aproximando una cualidad común a dos sensaciones, extraiga él su esencia reuniendo una y otra para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora y las encadene con el vínculo indescriptible de una alianza de palabras. La naturaleza misma, desde este punto de vista sobre la vía del arte, no era origen de arte, pues a menudo no me había permitido conocer la belleza de una cosa hasta mucho tiempo después en otra, medio día en Combray, recién en el sonido de sus campanas, las mañanas de Doncières, recién en el hipo de nuestro calorífero de agua. La relación puede ser poco interesante, los objetos mediocres, el estilo malo, pero mientras no ha habido aquello no ha habido nada. (T. R. II, p. 39-40).

Este pasaje es la clave de la obra de Proust.

Los momentos en que se establece la relación entre sensación y recuerdo en las condiciones indicadas aquí, aportan una verdadera revelación. Proust nos los ha descrito como dando lugar a un estado privilegiado. Se puede yuxtaponer las diversas descripciones y circunstancias en que aparece este estado. El último momento privile-

(*) Entendemos como tal el *sacrificio* en la forma en que lo ha definido A. Loisy. Ver a este respecto más adelante.

giado es aquel que sirve de lanzamiento a toda obra. He aquí la enumeración de esas revelaciones:

- 1º “La taza de te” (*Du côté de chez Swann*, p. 46-49).
- 2º “Los Campanarios de Martinville” (íd., pág. 167 y sig.).
- 3º “El olor a mohó” (*A l'ombre des jeunes filles en fleur*, p. 61-63).
- 4º “Los tres árboles” (íd., II, p. 18-19).
- 5º “Los majuelos” (íd., II, p. 199). (Antes del pasaje que tiene el carácter de una “revelación”, asistimos a la formación del fetiche majuelos: *Du côté de chez Swann*, p. 107, 129, 135).
- 6º “Las intermitencias del corazón” (*Sodome et Gomorrhe*, II, p. 176 y sig.).
- 7º “El pavimento desigual” (*Le Temps retrouvé*, II, p. 8).
- 8º “La cuchara contra el plato” (íd., p. 10). (*)
- 9º “La servilleta” (íd., p. 10).

(*) Es oportuno unir a estas descripciones un recuerdo típico del Sr. Reynaldo Hahn sobre Marcel Proust, referido por Curtius en su excelente trabajo.

“El Sr. Reynaldo Hahn refiere ese recuerdo de los primeros tiempos de su amistad con Proust: “El día de mi llegada, fuimos a pasearnos juntos en el jardín. Pasábamos delante de un arriate de rosas de Bengala, cuando de pronto él se calló y se detuvo. Yo me detuve también, pero él volvió a caminar, yo hice lo mismo. En seguida se detuvo de nuevo y me dijo con esa dulzura infantil y un poco triste que conserva siempre en el tono y en la voz: “¿Le enfadaría que me quedase un poco atrás? Quisiera ver esos pequeños rosales”. Lo dejé. En el recodo de la avenida miré hacia atrás. Marcel había desandado camino hasta los rosales. Habiendo dado la vuelta al castillo, lo encontré en el mismo lugar, mirando fijamente las rosas. La cabeza inclinada, el semblante grave, parpadeaba, las cejas ligeramente fruncidas como por un esfuerzo de atención apasionada... Yo sentía que él me oía venir, que me veía, pero que no quería ni hablar, ni moverse. Pasé pues, sin pronunciar una palabra. Transcurrió un minuto; después, oí a Marcel que me llamaba. Me volví. Corría hacia mí. Me alcanzó y me preguntó “si no estaba enfadado”. Lo tranquilicé riendo y continuamos nuestra conversación interrumpida. No le dirigí ninguna pregunta sobre el episodio de los rosales; no hice ningún comentario; ninguna broma; yo comprendía obscuramente que no había que hacerlo... Cuántas veces desde entonces, he asistido a

El antirrealismo de Proust sobre el cual reposa toda su obra, hace curiosamente eco a la argumentación de los filósofos contra el paralelismo (*).

Se sabe que los psicólogos designan así la teoría racionalista según la cual la serie de hechos materiales y la de los hechos psíquicos, correspondiéndose término por término no serían más que una traducción una de la otra, considerándose así estos dos órdenes de hechos como *paralelos*.

Se sabe que esta teoría ha sufrido repetidos ataques desde fines del siglo pasado. Pero, excepto el caso de Bergson, se puede decir que el antiparalelismo de los filósofos conduce generalmente a un relativismo intelectualista o pragmatista. Proust, por el contrario, aún conservando el lenguaje dualista y racionalista propio de la experiencia, tiende a la reconstrucción de una evidencia extra racional (**).

escenas similares. Cuántas veces he observado a Marcel en esos momentos misteriosos en que él comulgaba totalmente con la naturaleza, con el arte, con la vida, en esos "minutos profundos" en los que su ser entero, concentrado en un trabajo trascendente de penetración y de aspiración alternados, entraba, por así decirlo, en estado de trance..." (*Marcel Proust*, por Ernst Robert Curtius, páginas 91 y 92).

(*) Compárese, por ejemplo, estas líneas características del Sr. Brunschvicg: "La verdad cesa pues de definirse por un paralelismo entre las ideas del sujeto y las realidades de la naturaleza. Es una conexión entre una forma, que nada es si no se le ofrece de afuera la ocasión de aplicarse y de manifestarse, y una materia que sólo comienza a existir a partir del momento en que satisface a las dobles condiciones de la intuición a priori y de la unificación intelectual. El pretendido representado procede del representante en lugar de actuar como un original con respecto a una copia; el pretendido representante prescribe leyes al representado, lejos de reflejar su imagen. De ahí se debe inferir que la idealidad de la forma tiene en jaque al realismo de la materia; como la realidad de la materia tiene en jaque al idealismo de la forma. No hay sujeto en sí que transponga el espíritu en substancia; no hay objeto en sí que haga de la naturaleza un absoluto. Y tanto en un caso como en otro, es la existencia objetiva de un tiempo mediador el que prohíbe terminar en su idea, o el ser espiritual que pretendía causar la psicología racional, o el sistema de la naturaleza que pretendía determinar la cosmología racional". (*L'expérience humaine et la causalité physique*, por L. Brunschvicg, p. 307).

Comparar Bertrand Russell: *Analyse de l'Esprit*, p. 34-35.

(**) Habría interés en cotejar las tendencias proustianas con numerosos pasajes del *Journal Métaphysique* de Gabriel Marcel, sobre todo con éste:

Está por descontado que no basta destruir el paralelismo para alcanzar un terreno sólido; el idealismo crítico no nos proporciona ninguna base, ninguna evidencia inmediata: en esto Proust se aparta completamente de los intelectualistas neoracionalistas como el Dr. Brunschvicg. No solamente porque Proust es bergsoniano (*), sino más bien porque antes de toda preocupación filosófica, Proust subordina la inteligencia a la sensación. Los psicólogos contemporáneos son generalmente o idealistas, platónicos vergonzantes, o bien sociólogos disfrazados o aun pragmatistas puros (Behavioristas y Janet). La oposición entre materia y espíritu, idealistas y realistas, se renueva sobre el terreno psicológico: hay los que reducen todo a la acción, hay los que reducen todo al pensamiento. Proust, por su parte, afirma a cada instante el predominio de *lo afectivo*. La inteligencia no es más que una herramienta peligrosa en la búsqueda original primeramente desinteresada, es decir orientada hacia el goce y no hacia el conocimiento o la utilidad. El predominio de lo afectivo es tan importante en Proust que no puedo decididamente concebir la pretensión de los que, como Souday, quieren a la vez comprender y amar a Proust y permanecer intelectualistas. El que acepta el postulado cartesiano cierra la filosofía a la cual Proust sirve de introductor; si se complace

“...Ciertamente, tengo tendencia a creer actualmente que los enigmas centrales de la psicología, aquellos que nuestra ciencia actual cuya aparente prudencia es hecha, sobre todo de pereza y pusilanimidad, trata de tapar con convenciones o postulados (pienso sobre todo en el paralelismo), que esos enigmas sólo podrían ser resueltos desde un punto de vista totalmente extra o infrapsicológico. De modo que, la correspondencia misteriosa entre lo interno y lo externo, lejos de tener que ser concebida como una relación totalmente abstracta entre mundos que no se comunican, es tal vez uno entre ellos — un hecho esencial respecto al cual esos mismos mundos no serían más que abstracciones”. (Gabriel Marcel, *Journal métaphysique*, p. 130).

(*) Se ha señalado hasta dónde el bergsonismo de Proust era sospechoso y superficial; la concepción de la duración bergsoniana no está siempre de acuerdo con la noción proustiana del tiempo.

en ella es porque el *cogito* ha perdido para él el valor de un punto de partida.

Es tanto más necesario señalar desde el principio de todo estudio sobre Proust el predominio de lo afectivo, cuanto que varios, de sus mejores críticos, han pronunciado con insistencia la palabra inteligencia designándola como carácter preponderante de su obra. Es fácil convencerse de que la mayor parte de estos autores toman "inteligencia" en su amplio sentido que comprende todos los medios de conocimiento, que ellos hacen depender de la intuición o de la razón. No obstante podría quedar un equívoco: así es como Rafael Cor, en sus criteriosos artículos del *Mercure de France*, entabla con Souday una polémica completamente contraria a la mía. Le reprocha haber calificado a Proust de genio femenino en el que el elemento sensorial triunfa sobre la inteligencia. Igualmente E. Curtius ha consagrado páginas admirables a lo que él llama el platonismo de Proust. Dios mío, qué peligroso me parece lanzar en este debate el nombre de Platón. Tal vez sería más fácil descubrir el secreto de Proust que el del más impenetrable de los metafísicos y de quien temo que nadie pueda jamás decirnos si es un místico o un intelectualista puro. Retengo solamente que es una especie de sensualismo lo que Curtius, en otro pasaje considera como la doctrina más adecuada para explicar a Proust. Sin duda, no es cierto que Proust parta del puro dominio de la sensación, como tampoco que aun en *El tiempo recuperado* se haya vuelto un idealista puro; su carrera está precisamente situada *entre los dos*, sobre el único terreno del sentimiento, donde reina esta misteriosa Memoria que es realmente la verdadera

maîtresse (en todos los sentidos de la palabra) del autor de *La búsqueda del Tiempo perdido* (*).

Proust encuentra la evidencia que está en la base de su psicología en los momentos privilegiados enumerados antes, que constituyen las cumbres de su obra al mismo tiempo que son su razón de ser. Lo demás, él nos lo advierte formalmente, no es más que una traducción aproximada — intelectual — de la realidad entonces entrevistada. Las leyes psicológicas descubiertas por Proust son también funciones de esta evidencia a la cual, por así decirlo, todo el edificio está suspendido. Pero esos mismos momentos privilegiados no son más que límites. Entre la sensación y el recuerdo el tabique que la vida interpone puede ser infinitamente aligerado, hecho transparente y susceptible de vibrar al ritmo de la emoción, pero nunca está totalmente suprimido. Estos estados no dejan de ser para Proust algo de superior a todo otro dato. Entre estos momentos privilegiados se extienden

(*) Habiendo terminado este ensayo, leo las páginas que el Sr. Dionisio Saurat ha consagrado a Proust (D. Saurat, *Tendances*) no solamente en el copioso estudio que termina el volumen, sino también en el artículo consagrado a Stephen Hudson y Proust y en el que se intitula: "Proust y Meredith". Aunque yo creo que él se equivoca tomando a Meredith por un genio más sano que Proust, el conjunto de su trabajo me parece infinitamente fecundo y justo. Especialmente su estudio de la personalidad me parece presentar la cuestión de manera muy feliz. No se puede menos de aprobar esta lúcida definición: "*La búsqueda del Tiempo perdido* y *El Tiempo recuperado*, son afirmaciones de la eternidad, de lo absoluto, transportadas al terreno de la psicología. ¿Pero por qué quiere él también explicar Proust por Platón? O es hacer de Platón un psicólogo de lo afectivo, lo cual es muy audaz, o es hacer de Proust un intelectualista, lo cual es evidentemente inexacto. La inteligencia no sería más que un instrumento extraído de la memoria. Sólo cuando no tiene otro camino, Proust se confía a la inteligencia, no sin haberla *rectificado previamente*. En todo momento, Proust considera por medio de la experiencia afectiva la *desviación* a que lleva el ejercicio de la inteligencia; la "fe experimental" (palabra citada por Saurat) de Proust prevalece sobre la inteligencia la cual no es más que su colaboradora. No veo, por otra parte, en qué se muestra Proust más "intelectual" que los psicoanalistas. Parece, por el contrario, que se podría reprochar al psicoanálisis ser un sistema demasiado lógico, surgido de generalizaciones excesivas y confiando demasiado en la eficacia del razonamiento. O la palabra razón no significa ya nada preciso o hay que reconocer que Proust limita a cada instante la razón. Es por este desdén del sistema que Proust representa efectivamente la respuesta francesa a Freud.

períodos de desesperación y de escepticismo en los cuales los personajes, las sensaciones, los recuerdos proustianos parecen evolucionar independientemente los unos de los otros. Es lo que Gabriel Marcel ha llamado el "monadismo proustiano".

Pero, así como no hay en los estados privilegiados unidad absoluta entre sensación y recuerdo, tampoco hay en la vida corriente monadismo total. Así como "todo no está en el espíritu" (T. R., II) tampoco es absolutamente cierto que "cada persona está bien sola".

Entre estos dos extremos, Proust oscila constantemente como entre un optimismo y un pesimismo radicales.

De la misma manera que su dominio es el de lo afectivo, lo es también el de la analogía. No solamente ha ido del análisis introspectivo a la síntesis; ha substituído la identidad ideal por la analogía *sentimental*. En este sentido, está al final de ese largo desenvolvimiento comenzado desde el pre-romanticismo y que tendía a devolver a la metáfora su valor místico original. Con Proust, el cierre está cerrado, el tiempo perdido es recuperado, y, en el momento mismo en que la vida social pone al arte en el peligro más grande, vuelve éste con la condición de negarse a sí mismo, como creador de vida y maestro de almas.

Parece que sería posible imaginar una psicología fundada sobre la analogía, teniendo a la vez a la analogía por método y por objeto. Hay en toda comparación un deseo más o menos secreto de identificación, así como hay en toda experimentación identificadora, el toque necesario de la imaginación. ¿No es por otra parte el principio oculto de la técnica psicoanalítica lo que la hace fecunda y la deja en perpetuo estado de renovación?

Conformándonos a las lecciones de Proust, nos enteraremos de que la identificación nunca es absoluta, ni en el arte ni en la ciencia;

en la más pura evocación habrá siempre algo de frustrado o, si se prefiere, de temporal.

El esfuerzo de memoria, de *presentificación* operado por Proust, y que se traduce en metáforas, aunque dirigido contra el tiempo, no deja de estar situado en el tiempo. Se desprende de esto que la correspondencia sensación-recuerdo, no conduce a la unidad (la "oneness" a la cual aspiran los líricos ingleses) como tampoco llega a la identidad. No puede expresarse más que por una analogía. Dicho sea de paso, esta imperfección irreparable de la metáfora — pues si la identidad es absoluta, pierde todo interés — no es privativa del arte, ni de la filosofía. Como lo hace ver Meyerson, al citar a Hegel la identificación de los fenómenos por el sabio es una ilusión tan completa como lo sería la de Proust si admitiera el completo buen éxito de su esfuerzo, sin dejar ninguna diferencia entre el pasado y el presente.

Meyerson se expresa así:

... $A = A$ no es nunca en la realidad una verdadera tautología. Si hemos creído deber enunciar esta fórmula, es porque había razones que podían hacernos creer que no había identidad, que había ahí dos cosas diferentes y no una sola cosa. $A = A$ está siempre, en nuestro pensamiento, seguido de una especie de apéndice sobreentendido y empezando por "aunque..." o "a despecho del hecho que...". Debe de haber algo, una circunstancia cualquiera que diversifique la segunda A de la primera, y lo que afirma el enunciado, es que desde el punto de vista que me interesa en este momento esa circunstancia no tiene influencia.

Hegel ha insistido con mucho vigor sobre esta importante observación. "El enunciado $A = A$, nos dice en la última parte de su *Ciencia de la Lógica*, bajo su forma positiva, es ante todo la expresión de una tautología vacía. Por tal motivo se ha señalado con razón que este pensamiento está desprovisto de contenido y no conduce más lejos." Pero "la verdad no está completa más que en la unidad entre la identidad y la diversidad", y el principio de identidad es en

realidad “de esencia no solamente analítica sino también sintética”. El “contiene más de lo que parece significar, a saber... la verdadera diferencia absoluta”. La *Lógica* de la *Enciclopedia* precisa este pensamiento. “La forma del enunciado (se. $A = A$) ya lo contradice, pues un enunciado promete una diferencia entre el sujeto y el predicado, mientras que el enunciado en cuestión no cumple lo que su forma exige”. Hegel deduce que “la identidad no debe ser entendida como una identidad abstracta, con exclusión de la diferencia”, y agrega más lejos “es verdad que el concepto y también la idea son idénticos a ellos mismos, pero solamente en tanto que contengan al mismo tiempo en ellos la diferencia”. Al formular una identidad, aun bajo su forma más áspera y más rigurosa, suponemos o planteamos al mismo tiempo una diversidad, pues sin ello el enunciado no nos serviría de nada y “pensar debería ser denunciado como la ocupación más superflua y más fastidiosa. (*De l'explication dans les Sciences*, por Emile Meyerson, p. 140-141).

Sin duda, las diferentes circunstancias u obstáculos que se oponen al establecimiento de la correspondencia sensación-recuerdo dan lugar a comparaciones cuyo resultado será llamado ley por Proust. Pero esas mismas leyes no serán más que metáforas cuyo rigor experimental no bastará para compensar la insuficiencia humana. Estarán tan aproximadas entre sí como la idea que nos hacemos de tal o cual persona (constituída por una serie de relaciones sensación-recuerdo, hecha de una aglomeración de analogías) puede estar próxima de esta misma persona; pero ellas no serán ni más ni menos eficaces que las leyes creadas por la imaginación del artista y en particular del músico en el mundo subjetivo de sonidos y de reflejos donde él evoluciona. Además, desde el momento en que la identificación se reconoce como imposible, no existe más que una diferencia en el grado de rigor entre la creación artística y el descubrimiento científico; es ese un punto en el cual Proust insiste. Y así como la ciencia guarda a pesar de la destrucción de la creencia en la identidad su valor práctico in-

tacto, así el arte, beneficiado por el triunfo de la analogía, relega la metáfora al rango de experiencia y sale del marco ficticio en el que el clasicismo lo había encerrado. La obra de arte llegada a ser revelación en el estado privilegiado, se encuentra así indirectamente y como sin poderlo remediar (puesto que ahí Proust está obligado a hacer intervenir la inteligencia) transformada en *documento psicológico* tipo, susceptible de servir de punto de partida a una ciencia nueva, reemplazando así al estéril asociacionismo.

Algunos de los que no perciben la fuerza reveladora de la metáfora proustiana transformada no solamente en instrumento de *conocimiento*, como dice muy bien Curtius, sino también en factor de *creencia*, acusan a Proust de nihilismo psicológico y de destruir la personalidad bien lesionada anteriormente por el bergsonismo. Tomando de pretexto esta substitución de la ciencia por la magia, de lo idéntico por lo análogo ellos tachan a Proust de primitivismo y hasta de *infantilismo*.

Por el hecho de que Proust evita o rebasa la zona intelectual y pretende fundar sus observaciones sobre la aprehensión directa de la realidad afectiva, se condena a sí mismo a dar a sus descripciones un carácter infantil. Es lo que varios escritores y especialmente Gabriel Marcel en su fecundo ensayo sobre lo trágico (*Journal de psychologie*, 1926) han descubierto muy bien. No se trata por el momento de saber si el infantilismo proustiano puede comprometer peligrosamente su concepción general de la vida del espíritu: sin duda esta yuxtaposición pura y simple en el seno de la conciencia, de elementos de signos contrarios que ahí coexisten sin oponerse entre sí, ese monadismo proustiano podría ser el efecto o el signo de una especie de insuficiencia psicológica sobre la cual tendremos que volver a insistir. Pero lo que caracteriza la infancia no es solamente una

insuficiencia, es también un *exceso* de potencia, fuente principal y tal vez única de la originalidad. Al mismo tiempo que revela un desparpado, un caos, la infancia deja ver un deseo profundo de unidad organizadora. Lo que hace la debilidad de Proust es el resorte de su grandeza. Más adelante mencionaremos las numerosas páginas en las que Proust habla de Combray y veremos que casi toda su experiencia místico-estética tiene su origen en las horas de Combray, que toda su búsqueda está ahí predeterminada. La página de los tres campanarios, la primera y más nítida tentativa de reducción de esa anarquía interior que es el infantilismo de Proust, lo confirma claramente. Esta victoria obtenida sobre su anarquía interior en el momento "en que no ha pasado aún el tiempo de ser poeta" y que respecto de otras victorias, parece lograda en plena alegría creadora, es la única en su obra que no se contenta con el empobrecimiento debido a la sustitución más o menos furtiva de la hirviente sensualidad de los primeros días por un idealismo osificado.

Para ver mejor cómo los dos aspectos: anarquía, organización coexisten, me he remitido a los tres notables trabajos consagrados a la psicología de la infancia por Piaget. He aquí primero una pintura muy precisa de la anarquía: confusión entre yo y no yo, ausencia de objetividad.

Decir que el pensamiento del niño va del realismo a la objetividad es sostener que en el origen él pone sobre un mismo plano todo el contenido de la conciencia, sin distinguir un yo y un mundo exterior. Es decir sobre todo que la constitución de la noción de realidad supone una escisión progresiva de esta conciencia protoplásmica en dos universos complementarios, el universo objetivo y el universo subjetivo.

Las ideas que los niños se hacen de la naturaleza del pensamiento son una primera ilustración del fenómeno en cuestión. El sentimiento de subjetividad

y de interioridad del adulto está, en gran parte, ligado a la convicción que tenemos de poseer un pensamiento distinto de las cosas en las que se piensa. Distinto del mundo físico en general y más interno o más íntimo que el verdadero cuerpo propio. En el niño, esta convicción no aparece sino más tarde. Durante los estadios primitivos, el niño cree que piensa por la boca, que el pensamiento consiste en la articulación de las palabras y que esas mismas palabras forman parte de las cosas. La voz, así identificada al pensamiento mismo es considerada como un soplo que participa del aire ambiente, y ciertos niños llegan a decir que es idéntica al viento que corre en las hojas y que los ensueños son como el viento. La distinción del pensamiento y de las cosas en las que se piensa es pues imposible. El signo "adhiera" al significado, siguiendo la expresión de H. Delacroix. (*La causalité physique chez l'enfant*, por Jean Piaget, p. 274 y sig.).

Esta confusión original se acompaña de la coexistencia en el espíritu del niño de diferentes explicaciones de los fenómenos que, si se les confronta, se muestran contradictorios. Esta indiferencia a la contradicción aparece en el microcosmos proustiano con una evidencia que no es preciso señalar. Explica el sentimiento de malestar o aun de irritación que experimentan muchos de los que leen a Proust por vez primera y se ven obligados a luchar contra la costumbre (que les ha dado toda una vida de esfuerzos a veces penosos) de distinguir, de oponer el ensueño a la realidad, el pasado al presente, el yo y el no yo, o, para hablar como los psicoanalistas, el principio de placer al principio de realidad. Esta confusión entre presente y pasado, sujeto y objeto no es solamente el carácter de la infancia, sino también el signo de una tendencia mórbida hacia la esquizo-frenia. Las últimas páginas de este ensayo están consagradas a la descripción de esta tendencia en Proust.

Sin embargo, tengamos cuidado, el infantilismo de Proust es, lo hemos dicho, el secreto a la vez de su debilidad y de su genio. La confusión entre presente y pasado, sujeto y objeto, esa ausencia de

relación fija entre los diversos datos de la experiencia sensible, a la cual se ha podido dar el nombre de atomismo psicológico, están corregidas o más bien completadas por lo que los sociólogos llaman el sentimiento de la *participación*, clave de toda operación mágica y que es también el germen de la metáfora proustiana. En efecto, tomemos otro trabajo del Sr. Piaget: *La representación del mundo en el niño*; ahí encontramos la definición de la participación:

Llamaremos "participación" — escribe Piaget, de conformidad con la definición dada por Lévy Bruhl — la relación que el pensamiento primitivo cree percibir entre dos seres o dos fenómenos que él considera ya como parcialmente idénticos, ya como teniendo una estrecha influencia uno sobre otro, aun cuando no haya entre ellos ni contacto espacial, ni conexión causal inteligible; se puede discutir la aplicación de este concepto al pensamiento del niño, pero es una cuestión de palabras. Puede suceder que la participación en el niño difiera de la participación en el primitivo. Pero se parecen y esto es suficiente para que estemos autorizados a elegir nuestro vocabulario entre las expresiones más adecuadas que se hayan encontrado para pintar el pensamiento primitivo.

¿Es necesario recordar todos los ejemplos de participación que nos da expresamente Proust mismo, desde la más simple, como el beso de su madre o de Albertina — ese viático antes del sueño — y la participación de los vestidos y del nombre de Gilberta con su personalidad, hasta la unión íntima de la tierra de Combray con las cosas y los acontecimientos, o más tarde la de la playa de Balbec con las jóvenes, y también la creencia positiva en la potestad interna de la pequeña frase de Vinteuil o de algunos períodos de Bergotte? Lo más digno de atención es el parentesco manifiesto entre la participación y la metáfora tal como Proust la describe. En ambos casos se trata de establecer una relación de orden místico-afectivo entre dos fenómenos; en ambos casos existe una verdadera evocación.

Se han ingeniado en explicar el mecanismo de la participación. Entre las explicaciones dadas, una de ellas es particularmente interesante: la magia por participación ha sido oportunamente conciliada por Piaget con la teoría freudiana del deseo.

Para explicar la creencia en la eficacia, Freud ha propuesto la teoría siguiente. La creencia es un producto del deseo. En el fondo de toda magia hay una afectividad especial. Es lo que se encuentra en los obsesos: el obseso cree que le basta pensar en alguna cosa para que tal acontecimiento se produzca o no se produzca. Como lo ha dicho un enfermo a Freud, existe en tal actitud, creencia en la "omnipotencia del pensamiento". Ahora bien, ¿cuál puede ser la situación afectiva que lleva a esta creencia? Analizando a sus enfermos, Freud ha llegado a considerar la magia como un resultado del "narcisismo". El narcisismo es un estadio del desarrollo afectivo, estadio durante el cual el niño no se interesa más que por su propia persona, en sus deseos y en sus pensamientos. Es el estadio anterior a toda fijación del interés o del deseo sobre la persona de los otros. Por otra parte, dice Freud, el narcisista estando, en cierto modo prendado de sí mismo, sus voluntades y sus deseos propios le parecen tener un valor particular, de ahí la creencia en la eficacia necesaria de cada uno de sus pensamientos.

Esta teoría freudiana es de un indiscutible interés, y la relación que establece entre la magia y el narcisismo nos parece fundada. (*La représentation du monde chez l'enfant*, por Jean Piaget, p. 116 y sig.).

El deseo que esté en la base de toda participación como de toda metáfora proustiana, presenta pues un carácter particular: *narcisista*. En lugar de aplicarse directamente a objetos percibidos como exteriores, busca su objeto entre los datos de la memoria; en el caso de Proust, el pasado surgido de lo inconsciente, se vuelve el fin de la actividad del sujeto y se le aparece como la tierra prometida que la vida no le ha hecho encontrar.

Aquí se impone una distinción entre la magia primitiva o infantil propiamente dicha, y la magia metafórica de Proust: en Proust la

participación no tiene fines prácticos; no se desborda sobre la acción; solamente en dos o tres ocasiones aparece la obsesión y, como en el caso de Combray, se llega a una acción con fines prácticos. *La magia de Proust es desinteresada y la palabra de magia sería completamente impropia si uno no se apercibiera de que el arte, que se nutre de participación, no es por definición más que una técnica de la evocación, y resulta para Proust la verdadera vía, el camino de la realidad.*

Sin que haya magia en el sentido utilitario de la palabra en la concepción artística de Proust, no deja de haber participación del tipo infantil descripto antes.

El estudio de Luquet sobre el dibujo infantil es de gran ayuda.

Para Luquet no hay magia propiamente dicha en el dibujo de los niños, es esencialmente un juego: pero al mismo tiempo el Sr. Luquet nos dice que el niño dibuja no lo que ve, sino lo que siente; obedece a la finalidad del instinto, dibuja no un objeto, sino un tipo de objeto. La sensación presente participa del recuerdo, el mundo exterior participa del yo, en ningún momento son distintos:

El tipo, escribe, del cual acabamos de estudiar la conservación y las modificaciones, no es una abstracción artificial, una simple etiqueta aplicada sobre la colección de dibujos de un mismo tema por un mismo dibujante; corresponde a una realidad psíquica existente en su espíritu y a la cual llamaremos modelo interno. En efecto, cualquiera que sea el factor que evoca en el espíritu del niño la representación de un objeto y la intención de dibujarlo, aun cuando sean sugeridas por la vista de uno de los motivos o modelos que hemos llamado objetos sugestivos, el dibujo ejecutado no es de ninguna manera, como podría creerse, la copia pura y simple de ellos. Como la representación del objeto que se dibuja, debe ser traducido en el dibujo por líneas que se dirigen al ojo, toma necesariamente la forma de una imagen visual pero esta imagen no es de ninguna manera la reproducción servil de una de las percepciones suministradas al dibujante por la vista del objeto o de un dibujo correspondiente. Es una refracción del objeto

dibujado a través del espíritu del niño, una reconstrucción original que resulta de una elaboración muy complicada a pesar de su espontaneidad. El nombre de modelo interno está destinado a distinguir netamente del objeto o modelo propiamente dicho, esta representación traducida por el dibujo.

Es forzosamente el modelo interno lo que deben reproducir los dibujos hechos de memoria, o, como se dice en los talleres, de "ehic"; pero es eso lo que el niño copia aún cuando se haya propuesto expresamente reproducir un objeto (motivo o modelo) que tiene ante sus ojos, es decir, en los dibujos del natural y en los dibujos copiados. En estos dos últimos casos, el objeto exterior sólo sirve de sugestión, y es en realidad el modelo interno lo que se dibuja. Prueba de ello es que los dibujos del natural y los dibujos copiados presentan los mismos caracteres que los dibujos de memoria, en los cuales lo principal es conformarse, no al realismo visual, sino al realismo intelectual. (*Le dessin enfantin*, por G. H. Luquet, p. 80, 81 y 82).''

La copia del modelo interno es tal vez la mejor explicación de lo que Curtius llama la perspectiva proustiana.

El descubrimiento de las leyes objetivas de la perspectiva ha hecho, en efecto, que las producciones de las artes plásticas sean más fotográficas; ha destruído efectos de perspectiva psicológica y ha relegado en el color, en el detalle, en la atmósfera, la personalidad del pintor, su visión original de las cosas. Es precisamente esta perspectiva lo que nos da Proust en sus "tres campanarios". Viene a ser, en resumidas cuentas, el modelo interno del niño. Pienso que un estudio de la pintura moderna en este sentido, aclararía cómo, aún ahí Proust, a quien se acusa de perderse en el detalle, ha puesto por el contrario, el dedo sobre los grandes resortes, según la fórmula de Taine sobre Stendhal: para esto no tuvo más que colocarse de nuevo o más bien quedarse toda la vida en ese estado infantil "en que se cree crear lo que se nombra" (*Du côté de chez Swann*, p. 87).

El modelo interno es pues, un instrumento de participación, una

forma particularmente clara de la analogía. De esta manera Proust presenta el doble carácter del infantilismo: por una parte, no distingue entre sujeto y objeto, presente y pasado; por otra, crea por medio de la participación una relación afectiva entre diversos fenómenos. Pero esta participación es de un carácter particular: es desinteresada y propiamente "artística" como la copia del modelo interno en el niño.

Si hubiera que tomar a Descartes en serio, es decir, por la palabra, ni el primitivo ni el niño tendrían existencia propia, pues no piensan por identidades: no poseen la consciencia tipo del hombre moderno, sino solamente una memoria embrionaria; su noción de lo análogo es a la vez vaga y precisa. Contiene nuestra actual noción de lo análogo y nuestra actual noción de lo idéntico. Así, arte y ciencia están confundidos en una misma operación mágica de la que probablemente proceden ambos. Lo material no es para el primitivo más que un medio de entrar en comunicación con lo invisible; en lenguaje proustiano, diríamos que el presente no es más que un medio de realizar el pasado.

Proust alcanza así no solamente al niño sino al primitivo; la gran diferencia entre ellos y él es el desinterés constante de su esfuerzo — desinterés que no es posible mantener más que por una voluntad permanente de tomar más profundamente conciencia de la relación original entre la sensación y el recuerdo, sin cesar, en ningún momento, de considerar esa relación bajo su aspecto más evolucionado.

Se ve pues cómo participación, magia y analogía se encuentran en la base del arte y de la ciencia.

Proust insiste muy seguido en este parentesco especialmente respecto del músico que descubre leyes. Del mismo modo, Pedro Janet

nos habla del sentimiento de la intelección (común al sabio y al artista) que no es más que un sentimiento de presencia.

Así, Proust, interpretado a la luz de los autores contemporáneos, aparece como permitiéndonos efectuar una toma de conciencia nueva de las operaciones del espíritu.

Pedro Janet, en varias de sus obras, hace una bellísima crítica de la psicología de los metafísicos. Dicha crítica del intelectuismo universitario ha sido hecha desde hace largo tiempo en lenguaje oscuro e impreciso por todos los novelistas dignos de ese nombre. La descripción de las pasiones no es solamente en sus libros un “concierto para dilatar el corazón” de las lectoras al mismo tiempo que una catharsis freudiana. Es también una protesta inconsciente contra el asociacionismo del que las Universidades no llegan a percibir la insuficiencia sino muy lentamente. A los ojos del novelista, la tabla rasa de Descartes aparece opaca, como hecha muy groseramente. El *cogito* es una evidencia muy superficial; tal vez el esfuerzo a realizar por Descartes fuera más grande que el que hay que hacer en la actualidad; pero en fin, es preciso convenir en que el sondaje cartesiano se detiene a poca profundidad. Bajo el “yo pienso...” sentimos gruñir un océano de heterogeneidades.

Sea lo que fuere, Proust nos conduce a una plataforma debajo del *cogito*; parece que se encuentra en el nivel de lo prelógico y de la memoria en formación que no ha precisado aún el carácter objetivo del presente.

Predominio de la *afectividad*, utilización metódica de la analogía, restauración en el dominio psicológico de la creencia infantil o primitiva en la *participación*, tales son los tres caminos que conducen a la metáfora proustiana.

Cualquiera que sea la manera como se expongan las razones pro-

fundas que aseguran el éxito de la *evocación*, cualesquiera que sean las condiciones más favorables al establecimiento de la relación afectiva entre la sensación presente y el recuerdo, podemos decir que el verdadero carácter de ese fenómeno es de orden *religioso* en el sentido específico de la palabra. A pesar del margen que hay que dejar a la magia en el desarrollo de la ciencia primitiva, el principio de la magia expuesto por Frazer es sólo aquel de la evocación por participación (*).

Del mismo modo la magia del niño y del primitivo es explicada de la manera siguiente por Carlos Blondel resumiendo en algunas líneas lo esencial del pensamiento de Lévy-Bruhl:

Los primitivos distinguen como nosotros sus diversos estados de conciencia; entre las percepciones, los ensueños y los recuerdos, establecen como nosotros la diferencia y saben evidentemente muy bien cuándo duermen y sueñan y cuándo están despiertos y perciben. Solamente, como reveladora de la realidad, la percepción está lejos de gozar a sus ojos del privilegio exclusivo que posee ante los nuestros. El mundo, tal como lo concebimos, está hecho únicamente de objetos materiales y sensibles; luego, entre nuestros estados de conciencia nos aportan datos prácticos y seguros sobre semejante mundo solamente aquellos estados que tienen por causa inmediata las propiedades materiales y sensibles de los cuerpos, a saber, precisamente, nuestras percepciones. Para el primitivo, los datos materiales y sensibles son en el fondo accesorios, son simplemente el procedimiento contingente y secundario por el cual en ciertos casos, las propiedades místicas se nos manifiestan. Lo que interesa en las percepciones, es la comunicación que ellas

(*) Los principios del pensamiento primitivo sobre los cuales reposa la magia, son dos: el primero es que todo semejante llama al semejante o que un efecto es similar a su causa; el segundo es que las cosas que han estado una vez en contacto continúan actuando una sobre la otra aunque el contacto haya cesado.

La magia homeopática se apoya en la asociación de ideas por similitud, la magia contagiosa en la asociación de ideas por contigüidad. Las dos especies de magia se comprenden bajo el término general de magia simpática. (J. G. Frazer, *Les origines de la royauté* (traducción de P. H. Loyson, 35-37: "La mentalité des sauvages". "Le principe de la magie").

establecen con lo invisible y lo intangible, con lo místico y lo oculto, a través de lo material, lo tangible y lo visible. (*La mentalité primitive*, p. 61, 62).

Volvamos ahora a Proust. Es evidente que en el momento en que redacta su obra, lo que ante sus ojos tiene importancia en las percepciones, es más bien la comunicación que ellas establecen con lo invisible y lo intangible, y no el significado objetivo de las percepciones. Releamos las líneas esenciales del principio del segundo volumen del *Tiempo recuperado*:

La felicidad que acababa de experimentar era, en efecto, la misma que había experimentado al comer la magdalena, y cuyas causas profundas había diferido buscar en ese momento. La diferencia puramente material estaba en las imágenes evocadas. Un azul profundo embriagaba mis ojos, impresiones de frescura, de luz deslumbrante remolineaban cerca mío, y, en mi deseo de asirlos, sin osar moverme más que cuando saboreaba el gusto de la magdalena, y tratando de hacer llegar hasta mí lo que ella me recordaba, me quedaba, expuesto a hacer reír la innumerable multitud de waltmen, titubeando como había hecho un momento antes, con un pie sobre el pavimento más alto y el otro sobre el más bajo. Cada vez que hacía sólo materialmente este paso, me era inútil; pero si yo conseguía, olvidando la mañana de Guermantes, encontrar lo que había sentido al poner mis pies, de nuevo la visión deslumbradora e indistinta me rozaba como si me hubiera dicho: "Apodérate de mí al pasar si puedes hacerlo y trata de resolver el enigma de la felicidad que te ofrezco". Y casi en seguida la reconocí, era Venecia de la cual nunca me habían dicho nada ni mis esfuerzos para describirla ni las pretendidas instantáneas tomadas por mi memoria, y la cual me era dada por la sensación que yo había tenido antes sobre las dos lozas desiguales del Bautisterio de San Marcos, junto con todas las otras sensaciones unidas aquel día a aquella sensación, y que habían quedado a la espera en su puesto, de donde un brusco azar les había hecho imperiosamente salir, en la serie de días olvidados. Del mismo modo el gusto de la pequeña magdalena me había recordado Combray. Pero ¿por qué las imágenes de Combray y de Venecia me habían dado en uno y en otro momento una alegría

parecida a una certidumbre y suficiente sin otras pruebas para hacerme la muerte indiferente? (Proust, *Le Temps retrouvé*, II, p. 8 y 9).

Ciertamente hay en esto algo de magia y no en vano se compara Proust en la página siguiente, al personaje de *Las Mil y una noches* que, sin saberlo, ejecuta precisamente el rito que hace aparecer, visible sólo para él, al indócil genio pronto a transportarlo lejos; pero es también mucho más que eso: la esencia de la vida espiritual.

Si hace un momento yo encontraba que Bergotte no había acertado en otro tiempo al hablar de las alegrías de la vida espiritual, era porque yo llamaba vida espiritual en aquel momento a los razonamientos lógicos que estaban sin relación con ella, con lo que existía en mí en ese momento — exactamente como yo hubiera podido encontrar el mundo y la vida aburridos porque los juzgaba a través de recuerdos sin verdad, mientras tenía tal apetito de vivir, ahora que acababa de renacer en mí por tres veces un verdadero momento del pasado. ¿Solamente un momento del pasado? Mucho más, quizás; algo que siendo común a la vez al pasado y al presente, es mucho más esencial que ellos dos.

Tantas veces, en el curso de mi vida, la realidad me había decepcionado porque en el momento en que yo la percibía, mi imaginación que era el único órgano para gozar de la belleza, no podía aplicarse a ella en virtud de la ley inevitable que quiere que no se pueda imaginar más que lo que está ausente. Y he ahí que súbitamente el efecto de esta dura ley se había encontrado neutralizado, suspendido, por un expediente maravilloso de la naturaleza, que había hecho relampaguear una sensación — ruido del tenedor y del cuchillo, idéntica desigualdad de pavimentos — a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación gustarla, y en el presente en el que la conmoción efectiva de mis sentidos por el ruido, el contacto había agregado a los sueños de la imaginación aquello de lo que habitualmente están desprovistos, la idea de existencia — y gracias a ese subterfugio había permitido a mi ser obtener, aislar, inmovilizar — la duración de un relámpago — lo que no aprehende jamás: un poco de tiempo en estado puro. El ser que había renacido en mí cuando con tal estremecimiento de felicidad había yo oído el ruido común a la vez a la cuchara que toca el plato y al martillo que golpea sobre la rueda,

a la designación en los escalones de los pavimentos del patio de Guermantes y del bautisterio de San Marcos, ese ser no se nutre más que con la esencia de las cosas, en ellas solamente encuentra su subsistencia, sus delicias. Languidece en la observación del presente en donde los sentidos no pueden aportársela, en la consideración de un pasado que la inteligencia le deseca, en la espera de un porvenir que la voluntad construye con fragmentos del presente y del pasado a los cuales aleja aun de su realidad, no conservando de ellos más que lo que conviene al fin utilitario, estrechamente humano que se les asigna. Pero basta que un ruido, que un olor ya oído o respirado antes lo sea de nuevo, a la vez en el presente y el pasado, reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, tan pronto como la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas se encuentra liberada, y nuestro verdadero yo que, a veces, desde hacía largo tiempo parecía muerto, pero no lo estaba, se despierta, se anima recibiendo el celeste alimento que se le trae. Un minuto libertado del orden del tiempo ha recreado en nosotros para sentirlo al hombre libertado del orden del tiempo. (Proust, *Le Temps retrouvé*, t. II, p. 15-16).

La intensidad afectiva de las evocaciones descritas por Proust las asimila pues a verdaderos éxtasis místicos.

Siempre en aquellas resurrecciones, el lugar lejano engendrado en torno a la sensación común, se había juntado un instante, como un luchador, con el lugar actual. Siempre el lugar actual había sido vencedor; siempre el vencido me había parecido el más hermoso, de tal modo que me había quedado en éxtasis sobre el pavimento desigual como delante de la taza de té, tratando de mantener en los momentos en que aparecían, de hacerlos reaparecer en cuanto se me escapaban, aquel Combray, aquella Venecia, aquel Balbec, tan pronto invasores como rechazados que se levantaban para abandonarme en seguida en el seno de estos lugares nuevos, pero permeables al pasado. Y si el lugar actual no hubiera vencido tan pronto, creo que habría perdido el conocimiento, pues estas resurrecciones del pasado, en el segundo de su duración, son tan totales, que no solamente obligan a nuestros ojos a dejar de ver la habitación que está cerca de ellos, para mirar el camino bordeado de árboles o la marca ascendente. Obligan a nuestras narices

a respirar el aire de lugares tan lejanos, a nuestra voluntad a elegir entre los diversos proyectos que nos proponen, a nuestra persona entera a creerse rodeada por ellos, o por lo menos a titubear entre ellos y los lugares presentes en el aturdimiento de una incertidumbre semejante a la que se experimenta a veces delante de una visión inefable, en el momento de dormirse.

De manera que lo que el ser resucitado en mí tres y cuatro veces acababa de gustar, era tal vez fragmentos de existencias sustraídos al tiempo; pero esta contemplación, aunque eterna, era fugitiva. Y sin embargo yo sentía que el placer que ella me había dado en escasos intervalos de mi vida, era el único fecundo y verdadero. (Proust, *Le Temps retrouvé*, t. II, p. 19-20).

Esta contemplación, esta comunicación con lo real tiene, en efecto, el carácter de una participación; pero esta participación está acompañada de un estado afectivo especial que no es otra cosa que el del "revival" de los místicos. Varios psicólogos y psiquiatras han señalado el parecido que presentan afectivamente lo que podría llamarse *el estado de conversión* con el sentimiento llamado de *presencia*. Me contentaré con recordar aquí algunas líneas de la célebre obra de William James sobre la *experiencia religiosa*, útiles para comparar con las páginas donde Proust describe sus estados privilegiados (*).

He aquí el pasaje concerniente al sentimiento de presencia.

El profesor Leuba sostiene con razón que la creencia intelectual en la obra de Cristo, aunque muy a menudo eficaz y aún anterior a todo el resto, nunca es, en realidad, más que un accesorio. Según él, la verdadera fe, consiste en la seguridad gozosa de que todo va bien para nosotros; y esta feliz convicción puede nacer en nosotros por muchos otros medios fuera de la creencia intelectual.

Cuando el individuo cesa, dice, de sentirse encerrado en su yo limitado, cuando no forma más que una sola cosa, por así decirlo, con toda la creación,

(*) Veremos más adelante que el sentimiento de presencia es el mismo que el de lo ya visto y que el de la intelección o aún de la premonición. William James, además, lo había indicado en la misma obra (íd., p. 326-327).

vive de la vida universal; el hombre y la humanidad, el hombre y la naturaleza, el hombre y Dios no forman más que una sola cosa. El sentimiento de confianza y de comunión universal que sigue a la conquista de la unidad moral, constituye la verdadera fe, la fe que se puede llamar afectiva. En el momento en que se produce, puede revestir de certeza diversas creencias dogmáticas, que verificadas de esta manera se vuelven artículos de fe. Como el fundamento de esta certeza no es racional, toda discusión es ociosa. Pero sería un grosero error imaginarse que el valor práctico de la fe consiste sobre todo, en poder marcar con el sello de la realidad ciertas concepciones teológicas, que no son más que una consecuencia accidental de la fe propiamente dicha. Por el contrario, la convicción especialísima que se relaciona con los dogmas religiosos tiene pues por base una experiencia afectiva. Estos dogmas pueden ser montones de absurdos; el entusiasmo los invade de una certeza incommovible. Cuanto más súbita, sorprendente, inexplicable es esta experiencia afectiva, más fácilmente sirve de vehículo a concepciones sin base racional.

Se puede enumerar fácilmente los caracteres de esta experiencia afectiva, que más valdría, me parece, para evitar toda ambigüedad, no llamar fe, sino sentimiento de seguridad. *En cambio, es difícil representárselos mientras uno mismo no los ha experimentado. El rasgo dominante es la desaparición de toda inquietud y de toda angustia, el sentimiento de que al final todo irá bien, la paz, la armonía, la aceptación de la vida. La certidumbre de la gracia de Dios, de la justificación, en una palabra, de la salvación, forma parte ordinariamente de esta seguridad que tienen los cristianos. Puede, sin embargo, estar ausente en absoluto; el sentimiento de paz interior sigue siendo el mismo como en el caso del estudiante de Oxford. Se podrían citar casos en los que la certeza de la salvación personal, sólo ha venido más tarde. El centro de esta emoción es un foco de ardiente consentimiento y de admiración radiante. El segundo carácter es la sensación que se experimenta de percibir verdades hasta entonces desconocidas. Los misterios de la vida se vuelven transparentes, como dice Leuba. (L'Expérience religieuse, por William James, p. 209-210).*

De este modo, según James, no se trata ahí de una afirmación racional, teológica, en conexión con tal o cual economía de salvación

eterna, sino de un estado afectivo particular, de una *evidencia* más fuerte que las experiencias anteriores, a las cuales engloba y sobrepasa explicándolas. No podría describirse mejor lo que Proust llama: el tiempo recuperado.

Pero la metáfora proustiana no es solamente un "revival", es una verdadera *acción sagrada*. Llamamos así lo que los especialistas designan generalmente con el nombre de *sacrificio*: este último término es equívoco. El mismo Loisy ha propuesto reemplazarlo por la expresión más general de *acción sagrada*; ella designa la acción ritual destinada a poner en comunicación al fiel con su Dios. La comunión cristiana es el tipo mismo de la acción sagrada más evolucionada. La acción sagrada utiliza símbolos en los cuales subsisten fetiches más o menos desvanecidos: ellos le sirven de punto de apoyo y, como tales, permanecen indispensables. Acabamos de ver cuán vecinos son los estados privilegiados de Proust del "revival" de los místicos. Se desprende de esto naturalmente que la obra de arte, utilizando el sentimiento de participación que está en el origen de toda metáfora, viene a ser a sus ojos la acción sagrada eficaz que asegura la comunicación del sujeto con la felicidad y con lo eterno. Prueba de ello estas líneas del *Tiempo recuperado*:

En suma que se trate de impresiones como las que me habían dado la vista de los campanarios de Martinville, o de reminiscencias como la de la desigualdad de los dos escalones o el gusto de la magdalena, era necesario tratar de interpretar las sensaciones como los signos de otras tantas leyes e ideas, procurando pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que yo había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa era sino hacer obra de arte? Y ya las consecuencias se apresuraban en mi espíritu; pues ya se trate de reminiscencias en el estilo del ruido del tenedor, o del gusto de la magdalena, o de esas verdades escritas con ayuda de figuras de

las cuales ya trataba de buscar el sentido en mi cabeza, donde campanarios, hebazales, componían un grimorio complicado y florecido, — su primer carácter consistía en que yo no era libre de elegirlos, se me ofrecían tales como eran. Y yo sentía que eso debía de ser la garra de su autenticidad. (Proust, *Le Temps retrouvé*, II, p. 24-25).

Es, pues, en efecto, como una especie de acción sagrada que Proust considera su trabajo, y como revelaciones las sensaciones privilegiadas que han sido su ocasión y su causa.

Edmond Gosse, citado por Piaget, cuenta en su autobiografía *Padre e hijo* que a las ideas religiosas absolutas, a la religión rigorista y despojada de todo misticismo que le era inculcada por sus padres, él había superpuesto, desde los cinco o seis años, una especie de magia muy natural, muy infantil, de la cual da ejemplos concretos. Parece igualmente que a la evolución observable en las creencias que van descarnándose, intelectualizándose sin cesar, particularmente desde hace dos siglos, en una palabra a la tendencia que conduciría a la supresión de la acción sagrada, se superpone un movimiento completamente contrario, místico-artístico, *romántico*, en el cual la acción sagrada reemplaza a la creencia; no es un puro magismo, una simple combinación de fórmulas, sino una substitución más o menos consciente de la inteligencia por la afectividad. Este movimiento, que trasciende todo el arte moderno, viene a parar en Marcel Proust.

Algunas citas del *Essai historique sur le sacrifice* de Alfred Loisy harán comprender mejor este carácter del arte en los últimos cien años; primeramente su definición del sacrificio:

Se puede decir que el sacrificio es una acción ritual — la destrucción de un objeto sensible, dotado de vida o considerado continente de vida — por medio de la cual se ha pensado influenciar las fuerzas invisibles, ya sea para escapar a

su alcance cuando se les ha supuesto nocivas o peligrosas, ya sea con el fin de promover su obra, de rendirles homenaje y darles satisfacción, de entrar en comunicación y aún en comunión con ellas.

Indudablemente, Proust no destruye objetos dotados de vida; pero utiliza con fines mágico-artísticos el conocimiento de los seres vivos que le son más queridos.

Tenía una piedad infinita aún de seres menos queridos, aún de indiferentes, y de tantos destinos de los cuales mi pensamiento había, en resumen, al tratar de comprenderlos, utilizado el sufrimiento o aún solamente el ridículo.

Todos aquellos seres que me habían revelado verdades y que ya no existían, se me aparecían como habiendo vivido una vida que sólo a mí había beneficiado, y como si se hubieran muerto por causa mía. Para mí era triste pensar que mi amor, al cual había estado tan ligado, estaría en mi libro de tal modo desprendido de un ser, que diversos lectores lo aplicarían exactamente a los amores que ellos habían experimentado por otras mujeres. (Proust, *Le Temps retrouvé*, II, p. 58).

Después de haber dado esta definición muy general, Loisy se esfuerza en refutar las definiciones más particulares que han sido propuestas. Refuta primero la opinión de los que no han querido ver en el sacrificio más que el don ritual.

Pero, dice, hay cantidad de sacrificios que nada tienen de ofrenda, sobre todo de servicio alimenticio, puesto que no tienen, propiamente hablando, destinatarios; y lo que caracteriza esencialmente el sacrificio, no es el don en sí — el simple don no es por sí mismo un sacrificio — sino que es la acción sagrada, el rito eficaz, la influencia mística, ya sea que se comprenda esta eficacia como física e inmediata, por así decirlo, o bien que se haya acabado por comprenderla, por lo menos en cierta medida, como moral e influyendo a la manera de una plegaria sobre altas personalidades espirituales.

Compárese estas líneas de Proust:

No hay una hora de mi vida que no haya servido para enseñarme como lo he dicho, que sólo la percepción grosera y errónea hace residir todo en el objeto, cuando todo, por el contrario, está en el espíritu. (Proust, *Le Temps retrouvé*, II, p. 75).

He aquí ahora algunas indicaciones complementarias sobre la acción sagrada tal como la comprende Loisy. No se podría definir mejor la metáfora "eficacia" a la cual está suspendida la obra proustiana:

Lo propio de la acción sagrada es que se ejerce en atención a seres o fuerzas que no se tocan experimentalmente. De ahí viene su carácter místico. Lo que constituye el vínculo entre el acto material del sacrificio y el efecto que se le atribuye, el soporte de la fe, es una analogía, una semejanza percibida y deseada entre este acto y este efecto. *Cuando la acción sagrada no realiza ni inmediata ni experimentalmente su objeto, se considera que la opera invisiblemente por medio de un simulacro; esta acción es representativa, aparenta lo que quisiera realizar y se persuade de que lo realiza, aparentándolo (*)*.

Se entiende que la acción sagrada, la manera de entender su eficacia, se transforma con la religión y que es otro el concepto de esta acción en los cultos mágico-religiosos de los no-civilizados o de los semi civilizados, otro en los cultos nacionales de los civilizados, otro en las economías de salvación universal. Pero la transición de uno a otro de estos tipos, fijados por nosotros para comodidad de nuestra exposición, es dirigida por numerosos intermediarios, y la idea de la acción del rito eficaz subsiste hasta el final de la evolución, hasta en el sacramento cristiano. Suprimid la eficacia del rito, lo que queda puede ser aún un símbolo teológico, pero ya no es un sacramento.

Una evolución comparable a la que describe aquí Loisy, puede observarse en el desenvolvimiento del pensamiento de Proust. Tiene en primer lugar la noción confusa de una realidad oculta detrás de las

(*) He subrayado para mostrar la semejanza entre la metáfora y la acción sagrada.

cosas, de una potencia secreta y vaga, disimulada en el recuerdo y la sensación (compárese la noción de *maná* en los primitivos) y llega a una concepción muy general, imperfecta y profunda a la vez, de la evocación artística que corresponde, sin confirmarlas ni anularlas, a las nociones modernas de salvación y de inmortalidad personal. Entre estos dos estados de la religión subsiste un vínculo único pero estrecho que es el mecanismo de la evocación, la experiencia afectiva de la resurrección del pasado, es decir, la metáfora proustiana.

Henos aquí, de vuelta a nuestro punto de partida: la experiencia metafórica, los estados privilegiados de Marcel Proust. Indudablemente, Proust ha tenido el cuidado — excepto al principio del segundo tomo del *Tiempo recuperado* — de no expresar en términos filosóficos y sobre todo metafísicos el resultado de esta experiencia. Tal vez no ha tenido una consciencia clara de todo lo que ella aportaba contra el racionalismo y el intelectualismo de la escuela. Su lenguaje es el de un empírico, iba yo a decir de un médico.

Pero su designio es el de un profeta o de un mago de la sensación. Hemos visto cómo había conseguido escapar a las formas convencionales del lenguaje y del pensamiento, para recoger, apenas surgidas del ambiente afectivo, las inolvidables alianzas de palabras sobre las cuales se apoya su obra. Al asegurar el triunfo de la analogía, él afirma el parentesco psicológico del arte y de la ciencia; utilizando su tendencia al infantilismo, encuentra el secreto de la magia por participación y depurándola de sus fines prácticos, la conduce hasta un nuevo tipo de acción sagrada que no es sino la obra de arte concebida como una poderosa metáfora, tan eficaz moral como psicológicamente.

ARNAUD DANDIEU

(Continuará)

EL PORVENIR DE LA POESIA(*)

La poesía es lo que han hecho de ella algunos poetas. ¿El porvenir de la poesía? Parece que estamos en lo imprevisible. ¿Cómo se hubiera podido adivinar, por ejemplo, el aporte de los poetas del siglo pasado, o el de quienes les precedieron, todos en su profunda complejidad, más o menos aparente?

Cada vez que surge un poeta de genio, siente una tentación de decir: sí, he ahí la poesía. Y es probablemente la impresión que tienen de sí mismos los grandes poetas, y los otros. Si, prescindiendo de los inconvenientes de la muerte, hubiésemos podido interrogar a Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, así como a poetas de importancia menor, sobre el porvenir de la poesía, quizá se hubieran contentado con sonrojarse, sin más comentario, dejándonos la impresión de que la poesía futura sería la de ellos y la de sus discípulos.

Encontraremos, sin duda ninguna, en el porvenir como en el pasado, tanto la poesía que se aloja en el corazón como la que tiene por lugar de elección el cerebro. Y habrá también la poesía que nos toca al hombro y cuyo contacto nos anestesia para hacer de nosotros lo que quiere. Y también la que nos despierta en medio de la noche para preguntarnos: “¿Qué has hecho de tu vida? ¿Acaso, acaso...?” de-

(*) Este artículo y el que sigue del señor Henri Michaux fueron leídos en el reciente Congreso Internacional de los P. E. N. Clubs, en su sesión última, al tratarse el tema “El porvenir de la poesía”.

jándonos el cuidado de dar el sentido que podamos a sus interrogaciones truncas. Y habrá también la poesía que marcha por carreteras bordeadas de árboles numerados, y la que confunde las pistas y hace como que nos extraviara, pero nos lleva, así y todo, a donde quiere, con mano segura y fresca. Y tendremos también la que nos venda los ojos para ponernos en presencia de majestuosas o de inquietantes tinieblas, y la que da a nuestra mirada el poder de la metamorfosis, y donde había esto veis una rata, donde había aquello aparece una mujer y donde no había nada es vuestro mejor amigo que se adelanta hacia vosotros pero ¿qué es eso que tiene en lugar de la mano? ¿qué sangre de pesadilla es ésa? Y habrá poetas que no podrán salir de las arenas de su soledad y allí perecerán sin que hayan podido hacer oír el sonido de sus voces — y otros, como palomas portadoras de noticias del mundo interior, volarán sobre esas arenas con toda la ligereza y la fuerza de sus alas.

Si pienso ahora en lo que yo anhelo que sea el porvenir de la poesía, quisiera una, de conocimiento, que buscase en el fondo de nosotros nuevas profundidades, y quisiera otra que, reanudando con la poesía tradicional, nos hiciese oír un canto nuevo pero para el cual estábamos oscuramente preparados.

Se piensa a veces que la ciencia, en sus últimos descubrimientos, es más poética que la poesía, más justificada y metódica en sus audacias, hasta más imprevisible. Pero ciencia y poesía tienen objeto tan diferente. Una tiene los ojos vueltos hacia el mundo exterior, la otra sufre y tiembla hacia el secreto del ser. Si conviene acercarlas, sería más bien para que se estimulen recíprocamente con miras a nuevas aventuras del espíritu.

Quizá sea en la poesía donde hombres sin Dios han de hallar cada vez más una religión de reemplazo, para servirme de la expresión de

un hombre de ciencia con quien, hace poco, conversaba yo de esta cuestión. Pero entonces sería menester que la poesía fuera susceptible de tocar numerosos corazones. Tenemos ahora en Francia una subsecretaría de ocios, en espera del Ministerio de Poesía, cuyo prelude tal vez sea. Los ocios nos valdrán probablemente lectores nuevos y, sin ninguna duda, nuevos poetas. Apenas hay poesía posible sin un margen de libertad, y otro de esperanza, y otro de relativo bienestar. No se pueden oír las voces interiores, tan susceptibles y celosas, en el estrépito de la usina o los gritos de la chiquillería, o en el cansancio ensordecedor que sigue a un trabajo excesivo.

Se verá cada vez más desarrollarse el sentimiento urbano en poesía, sea que el poeta exprese la soledad tan particular que experimenta en medio de una gran ciudad, sea que procure romper esa soledad en un arranque hacia el prójimo, sea que cante a la ciudad por sí misma como un solo ser de cien mil ventanas.

Mi anhelo es que las preocupaciones de los hombres de las ciudades no hagan desaparecer poco a poco de la poesía la hierba y el cielo, los árboles y el aire libre, la paz de los campos. Los versos de naturaleza y de amor se enrarecen en Europa. Puedan América y Asia conservarnos su beneficio y su deseo.

JULES SUPERVIELLE

Desde la apertura de este Congreso, muchas recomendaciones han sido dirigidas al escritor: asomarse a los problemas sociales, tener en cuenta las repercusiones de su palabra, pesar sus responsabilidades — sin contar otras exhortaciones cuyo domicilio habitual suele ser el púlpito.

Esta concepción del hombre y del artista en el hombre, como perfectamente conscientes el uno del otro y asociados, o del vigésimo primero dirigido por el primero, es asaz natural si se trata de periodistas o de ensayistas, menos natural si se trata de creadores, y de muy difícil aplicación si se trata de poetas.

El poeta no es un buen hombre que prepara a su antojo manjares perfectos para el género humano.

El poeta no es un hombre que medita esa preparación y que luego la sigue con atención y rigor para entregar el producto final al consumo de todos y en bien de todos.

El poeta no se dedica a esa operación, y si lo hiciera, los resultados serían pobres; la buena poesía es tan rara en los patronatos como en las salas de reuniones políticas. El hecho de que un hombre se haga fogosamente comunista, no quiere decir que esa conversión modifique al poeta que hay en él, modifique sus profundidades poéticas. Ejemplo: Paul Eluard, marxista encarnizado cuyos poemas son lo que ustedes saben: ensueño, ensueño de lo más delicado. Otro ejemplo: cierto poeta fascista de palabra sumamente violenta, que parece casi exclusivamente afectado por la grandeza de su país, pero cuya poesía ha quedado intacta, hermosa y ecuánime, en un clima interior más bien

tranquilo y clásico, del todo ajeno a la política. Tercer ejemplo, en fin: el del ex-burgués descontento y gran poeta Luis Aragon, que se hace comunista militante, se entrega como nadie a la causa y se convierte en un poeta mediocre — ya que sus poemas de combate han perdido toda virtud poética. Por lo demás, poco importan estos ejemplos, a los que podrían oponerme otros, en los que sería discutible, sin duda, el talento poético. Hace tiempo que el fenómeno que destaco ha sorprendido a todos, y antes que nadie a los poetas.

No, el poeta no hace que en la poesía ocurra lo que él quiere. No se trata de voluntad ni de buena voluntad. El poeta no manda en su propia casa.

Tampoco está en nuestro poder trasladar a voluntad la conciencia a la subconciencia, ni desligarla.

Tampoco está en nuestro poder hacer que la realidad entre en el ensueño, o el día en la noche.

No basta observar caballos de día para soñarlos de noche, infaliblemente; no basta proponerse soñarlos para que acudan. No hay un medio seguro de provocar la aparición de seres en el sueño. No basta la voluntad ni la inteligencia.

Lo mismo ocurre, en menor grado, con la Poesía de inspiración.

Misteriosamente, un problema social o político que conmueve e interesa al hombre, en la prosa de la vida, pierde, al entrar en las zonas de sus ideas poéticas, toda inquietud, toda vida, toda emoción, todo valor humano. El problema ya no circula, ya no vive, o mejor dicho nunca ha descendido a esas profundidades.

En poesía, vale más haberse estremecido ante una gota de agua que cae al suelo y comunicar ese estremecimiento, que exponer el mejor programa de cooperación social.

Esa gota de agua despertará en el lector más espiritualidad que

las mayores exhortaciones a elevar el corazón y más humanidad que todas las estrofas humanitarias.

Eso es la Transfiguración Poética.

El poeta muestra su humanidad de un modo peculiar, a menudo inhumano: aparente y momentáneamente inhumano. Antisocial o asocial, puede ser social.

Para evitar nombres actuales que podrían despertar una discusión, prefiero elegir como ejemplo un artista creador, de un género bastante menos puro que la Poesía, pero que cuenta con un consenso de simpatía: Charlie Chaplin. Ha creado un tipo de vagabundo, Carlitos, netamente inmoral. Puntapiés y zancadillas a los vigilantes que le salen al paso; se mofa de toda autoridad; no trabaja; cuando trabaja rompe todo; engaña a su patrón; no respeta la mujer ajena; es a veces ratero; es un valor negativo socialmente, y sin embargo ha ejercido una acción tal, ha reconciliado tanto a la gente con la vida, que se le podría llamar un bienhechor de nuestra época.

No miremos el arte con ojos de preceptos. ¿Por qué razón Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, sujetos poco recomendables en vida, significan tanto para nosotros y son de algún modo, bienhechores?

No por su moral desde luego, sino por haber dado un nuevo impulso vital, una nueva conciencia.

Por eso, lejos de compararlos a predicadores que divulgan la buena doctrina o la mala, debemos compararlos al primer hombre que inventó el fuego. ¿Fué un bien, fué un mal? No lo sé. Fué una partida nueva para la humanidad. Una serie de partidas nuevas constituye una civilización. He ahí también lo que le importa más al poeta: una partida nueva, una victoria sobre la inercia, sobre la suya, sobre la de la época, sobre el eterno letargo de los reaccionarios.

Vemos así que la Poesía, más que una enseñanza, más que un

encantamiento, una seducción, es una de las formas exorcizantes del pensamiento. Por su mecanismo de compensaciones libera al hombre de la atmósfera mala, permite respirar al que se ahogaba. Resuelve un intolerable estado de alma en otro satisfactorio. Es por consiguiente social, pero de un modo más complejo y más indirecto que lo que se piensa.

Como quien no quiere la cosa, respondo de este modo a la pregunta: ¿Dónde va la Poesía? Va a hacernos habitable lo inhabitable, respirable lo irrespirable.

Hablando más especialmente de la Poesía del porvenir, diré que ésta propende a desentrañar el secreto del estado poético, de la sustancia poética.

Abandonando el verso, el versículo, la rima, la rima interior y hasta el ritmo, despojándose cada vez más, busca la región poética del ser interior, región que antiguamente era tal vez región de las leyendas y pertenecía al campo de la religión.

Una mayor certidumbre que procede de la certidumbre suministrada por las ciencias en general, una certidumbre particular debida a los progresos de la psico patología, del psicoanálisis, de la etnografía, quizá de la metafísica y de un neo-ocultismo, un conocimiento de más en más circunstanciado de las relaciones cerebro-inteligencia, cerebro-glándulas, cerebro-sangre, inteligencia-nervios, el estudio tenaz y experimental de las perturbaciones del lenguaje, de la anestesia, de las imágenes y de la subconciencia, infunden al poeta la curiosidad de tocar todo eso de adentro y la afición a incursiones más audaces a los estados secundarios, a los estados peligrosos del yo.

Por otra parte, las modificaciones en la vida privada y social del hombre cada vez más rápidas gracias al maquinismo y a la intromisión de la ciencia en los actos más humanos, obligarán al poeta a crear paralelamente una nueva óptica.

Tal es, en mi opinión, el mayor porvenir inmediato de la Poesía. Pero un poeta — tal vez hoy ha nacido — trastornará sin duda esa nueva poesía. Tanto mejor.

Pues la verdadera Poesía se hace contra la Poesía, contra la Poesía de la época precedente, no por odio sin duda, aunque a veces tome ingenuamente el cariz, sino por la fatalidad de su tendencia doble, que reside, primero: en aportar el fuego, el impulso nuevo, la toma de conciencia nueva de la época; segundo, en libertar al hombre de una atmósfera vieja, usada, echada a perder.

El rol del poeta consiste en ser el primero en sentirla, en encontrar una ventana que abrir, o más exactamente en abrir un absceso de la subconciencia.

Tal vez en ese sentido se ha dicho: *El poeta es un gran médico*, como el actor por otra parte. Así demuestra su segunda tendencia, que yo he llamado exorcizante. Disipar el maleficio de la época precedente, de su literatura y en parte de la época actual.

Esas dos tendencias se conjugan por lo demás en un solo ímpetu hacia el porvenir.

Vemos que al partir, el poeta está solo, que emprende solo la aventura. Su verdadera acción social empieza más tarde cuando la humanidad entera se le incorpora, casi a su pesar.

Esa incorporación es tan natural que a veces creemos retrospectivamente y con alguna ingenuidad, que el poeta ha copiado el tono de la época anterior.

Así se vuelve eternamente actual el poeta que ha tenido el valor de no serlo demasiado pronto.

HENRI MICHAUX

LOS RASGOS EXTRINSECOS LA ARQUITECTURA, EL MUEBLE, EL VESTIDO Y LA PALABRA (*)

Una impresión profunda tuve cierta tarde caminando por el centro de Buenos Aires, una impresión clara y violenta a la vez y que a mí se me ha quedado grabada en la memoria, sin duda porque muchas veces había pasado por el mismo lugar y muchas veces había observado las mismas cosas, sin que experimentara ninguna impresión digna de recordarse y menos de referirse. Esa impresión a que aludo, esa emoción a que aludo — toda impresión profunda por más que llegue, como en el caso a que me refiero, por la vía de la inteligencia, es un suceso emotivo — no representaba, para mí, propiamente una revelación, un descubrimiento, dado que eso mismo que ahora me impresionaba hartó lo sabía; lo había aprendido, leyéndolo discursivamente expresado en más de un volumen; lo había observado y hasta yo mismo lo había comentado en un ensayo mío. Y, sin embargo, si a algo se parecía la impresión que tuve aquella tarde, era precisamente a una repentina revelación, a un fogonazo de luz que iluminara de súbito y totalmente algo que todavía estaba para mí en la penumbra. El hecho es que en ese lugar de Buenos Aires por donde caminaba meses

(*) Capítulo del libro *Tiempo lacerado*, que aparecerá próximamente.

atrás, existe una casa moderna, solitaria, en medio de un abigarrado conjunto de casas de estilos pretéritos, de viejos estilos adaptados al gusto del siglo XIX. Una única casa moderna, ubicada entre edificios donde sobreviven los rasgos contradictorios de la arquitectura característica de varias épocas divergentes y de diversos pueblos europeos. Y era tan acusado, tan brutal el contraste entre la faz esquelética, desmantelada, seca y de par en par abierta al sol de la casa moderna y las fachadas curvilíneas y frondosas de los edificios contiguos, recargados de arabescos, columnas y guirnaldas de toda índole, empeñosamente clausurados, pertrechados contra la luz y el aire con una porfía digna de mejor causa, que comprendí con una vehemencia inusitada, con una vehemencia que entonces sentí por primera vez, cómo el estilo moderno marca un viraje violento y súbito del espíritu y cómo el hombre tiene que haber sido sacudido e impresionado por hechos graves, fundamentales, cuando se decidió a llevar a cabo semejante cambio. Todo eso, más que comprenderlo, lo ví, lo palpé en aquella ocasión. Me parecía que la casa moderna era una expresión insuperable de dicho cambio; que estaba ahí y había sido mandada hacer de ex-profeso para proclamarlo públicamente. Porque, como ya he dicho, la intelección del mismo fenómeno la tenía desde hacía tiempo; había pensado en ello muchas veces; pero hasta entonces ese pensamiento no era más que un pensamiento lógico, un pensamiento muerto, que dejaba insensible al espíritu, mientras que aquella tarde se había transformado en un pensamiento vivo, viviente, con fuerza sobrada para sacar al espíritu de su semiobscuridad tranquila y transportarlo a un mediodía lúcido y apasionante.

El estilo arquitectónico moderno señala claramente una firme voluntad de renovación, vale decir un decidido propósito de asomarse a un nuevo horizonte, de cambiar de postura, de vivir de otro modo,

para decirlo todo en dos palabras. Entre una casa del estilo antiguo, que por razones de brevedad, aunque con plena conciencia de que la denominación no es literalmente exacta, llamaremos estilo del siglo XIX, y una casa moderna, no existe una pequeña diferencia. Existe una gran diferencia. No se trata de una simple variación, sino de una franca revolución en el estilo de construir y de ordenar. Casi podríamos decir que si el estilo del siglo XIX mira hacia el Norte, el estilo del siglo XX mira hacia el Sur. Son dos posiciones señaladamente antitéticas. Hay mucha distancia entre ellas.

Mientras el estilo del siglo XIX es un estilo que se preocupa extraordinariamente de lo accesorio, el estilo moderno suprime todo lo accesorio; conserva sólo lo indispensable. El estilo del siglo XIX cultiva y hace resaltar el adorno, el decorado; la moldura, la columna, la cornisa, etc. El estilo moderno elimina el ornamento. Totalmente. Deja la pared lisa. La casa moderna parece una casa desnuda; la casa del siglo XIX parece, en cambio, una casa vestida y vestida generalmente con un traje pretencioso en el que sobra el cincuenta por ciento del bordado y de la tela. Y estamos tan habituados a la profusión inútil de la arquitectura del último siglo que muchas veces pensamos, a la primera impresión, que a las casas modernas les falta algo, como si fueran edificios sin terminar, edificios a medio hacer. Frente a una casa moderna se podría decir que al construirla no se ha tenido tiempo para demorarse en lo superfluo, o bien que se ha tenido un estado de ánimo incompatible con lo superfluo, que en este caso es el decorado, el adorno. (Porque muchas veces se dispone de tiempo para hacer una cosa en determinada forma, pero no se tiene el estado de ánimo adecuado para hacerla en esa forma). Ante una casa del siglo XIX habría que decir todo lo contrario.

Por otra parte, los edificios modernos producen una impresión

de espontaneidad. De esa manera, piensa uno para sus adentros, construiría su casa una persona que nada supiera de arquitectura y que se viera obligada a hacerla a toda costa. Si a algo se parecen las casas modernas, es a las casas que los niños forman con sus juguetes, superponiendo cubos de madera. Las casas del siglo XIX exhiben un estilo trabajado, pacientemente urdido, retocado con parsimonia.

Las casas modernas tienden claramente a abrirse, a librar sus compartimentos al sol y al aire. Quieren hacer lo más reducida posible la distancia entre su ámbito y el mundo exterior. Que la casa consiga incorporarse el mundo exterior, el paisaje; atraerlo, atraparlo, es el ideal. Si no precisamente lo inverso, algo muy semejante a lo inverso denuncia también claramente el estilo del siglo XIX; diríase, al compararlo con el estilo moderno, que rigiera, para él, un imperativo de clausura, de aislamiento, que buscara hacer bien marcada la separación entre el espacio limitado por el edificio y la naturaleza circundante.

Y bien, todo esto tiene una gran importancia, un profundo significado. El estilo arquitectónico tiene una gran significación.

La casa fué en su primer momento, en el período primitivo de la humanidad, nada más que un recurso para resguardarse de la intemperie, en ciertos casos consistente en cavidades subterráneas y en otros en chozas elementales de barro o de piedra. Pero a medida que el hombre fué avanzando y libertándose del apremio de las asperezas climáticas, ya no se contentó con protegerse contra la lluvia y el viento; quiso acotar a su antojo una sección del espacio, cerrarla con muros opacos y disponer las cosas de tal modo que le fuera dado vivir dentro de un ámbito plenamente de acuerdo no sólo con sus exigencias físicas sino también con su actitud o sus ideas en el orden moral o espiritual. La casa, entonces, se convirtió en una vasta organización con aptitud

para satisfacer las más complejas exigencias; de guarida se elevó a morada y el hombre, que había empezado por cavar su cueva como el animal, terminó, como el demiurgo, por erigir un pequeño mundo dentro del orbe.

Pequeño mundo, cosmos propio, cosmos humano, por oposición a la naturaleza, cosmos sin límite, cosmos físico, cosmos ajeno, cosmos inhumano; cosmos donde la voluntad del hombre rige por oposición al cosmos sometido a leyes inexorables que escapan a su dominio; todo eso entra, de manera principalísima, en la significación de una casa. Ese es el sentido fundamental de cualquier edificio en los estadios avanzados de la civilización. Y por lo mismo que la casa quiere ser un pequeño mundo, la arquitectura que se adopta para construirla revela una determinada concepción del mundo, y en eso radica la razón por la cual los estilos arquitectónicos traducen siempre, con notable patetismo y fidelidad, un especial sentido de la vida y del orden cósmico, esto es, una cultura.

Como todos los estilos arquitectónicos, el estilo arquitectónico moderno está cargado de alusiones; insinúa, quiere expresar muchas cosas. Refleja algo fundamental que sucede en el reino del espíritu. Y su significado se acrecienta y profundiza porque tendencias de idéntico carácter aparecen en el mueble y en el vestido.

El mueble tallado o repleto de molduras, el mueble monumental que heredamos de nuestros abuelos está desapareciendo. Su victorioso antagonista, el mueble moderno, es una pieza reducida a lo esencial, sin un solo adorno superpuesto, tan sobria y desnuda como pueda imaginarse.

El vestido y también el arreglo personal acusan la misma evolución. La mujer ya no usa rodete, ni trenzas, ni largas faldas, ni miriñaque, ni el enorme sombrero que la mantenía a respetable distancia

de su interlocutor. El hombre ha suprimido la peluca y la melena; se ha rasurado barba y bigote, ha abolido el largo levitón, las pomposas sedas y encajes que le cubrían medio pecho, la capa y la toga. Todo esto ha sido reemplazado, en la mujer y en el hombre, por una indumentaria extremadamente sobria; aquí también cada día más reducida a lo estrictamente indispensable. Lo superfluo en fuga, lo superfluo en derrota, parece ser el hecho genérico que asoma por todas partes. Existe un paralelismo perfecto entre los rasgos fundamentales del estilo moderno en arquitectura y los rasgos del estilo moderno en materia de muebles y vestidos. Los dos acusan, con relación a los estilos que los precedieron, un cambio en el mismo sentido; y así se ve que el carácter de la moderna arquitectura no es algo circunscripto al arte de edificar, sino una nota que reaparece en todas las cosas que el hombre actual construye para satisfacer sus necesidades; representa un modo peculiar de moldear las cosas indispensables para la existencia, una manera peculiar de organizar la vida; es todo un estilo de vida y es algo más que eso todavía: un síntoma, un signo del tiempo en que estamos.

¿A qué obedece ese signo? ¿Cómo es el estado de espíritu que lo produce al expresarse en la forma simple y escueta de las casas modernas y en la sobria conformación del vestido y el mueble de esta primera parte del siglo XX?

Es muy difícil saber cuál es el estado de espíritu de un hombre cuando construye una casa, porque al realizar esa obra no lleva como propósito principal expresar sus sentimientos, su estado de ánimo, sino hacer una casa cómoda, adecuada, conveniente. Y otro tanto puede decirse de quien diseña un mueble o un traje.

Pero sí se puede saber, con toda seguridad, cuál es el estado de espíritu de un escritor cuando escribe una página, porque su propósito

esencial al escribirla es expresar su estado de ánimo, decir lo que siente o le preocupa en ese momento. Y esto no sólo es exacto con relación a las composiciones líricas, sino con relación a todas las producciones literarias, desde el poema hasta la novela y el ensayo.

El estilo de la arquitectura actual se parece extraordinariamente al estilo de los escritores que han sido profundamente conmovidos por los enigmas del espíritu y de la carne o que han tenido que enfrentarse con una realidad rigurosa y adversa; tiene un parecido impresionante con la expresión dramática del pensamiento.

El estilo de hombres como los que he aludido, es descarnado y áspero, enjuto, con cierta dureza enérgica y natural; desprovisto de primores y de atavíos prolijamente, fríamente buscados; por eso a muchos les parece un estilo pobre o la ausencia de todo estilo, la negación de la literatura. De ningún modo podría ser comparado a un paisaje en que predominaran los valles o las colinas; habría más bien que compararlo con una escarpada serranía o con el mar en días borrascosos. Todo lo que le concierne alcanza una magnitud desusada y tiene sabor a cosa agreste. Es a la vez ardiente y ascético; siempre impetuoso, vehemente; jamás trabajado con morosidad de orfebre. Pues sobre todo es espontáneo, incapaz de calcular y de combinar; semeja la expresión directa e incorregida del pensamiento, la voz desnuda, el grito sangrante rompiendo bruscamente el silencio. Así es el estilo de los profetas hebreos, el estilo del Eclesiastés y de los Salmos, el estilo de las Epístolas de San Pablo, la forma del Antiguo y del Nuevo Testamento, la voz tremulante de toda la Biblia. Así es el estilo violento y franco de Tertuliano y la prosa desolada de Kempis. Así es el estilo del Pascal de los *Pensées*, atemperadas en este caso dichas características fundamentales por la medida natural en un hombre que llevaba a Francia muy adentro de su corazón. Nietzsche escribía

una prosa exacerbada y selvática. Y Dostoievsky tenía el ritmo de la vida cuantiosa y atormentada, de la vida que no conoce el reposo; como el andar de las fieras contra los hierros de la jaula. En el caso de Don Miguel de Unamuno la espontaneidad de la frase y la ausencia de toda clase de ornamentos no puede ser más patente. Recuerdo, a este respecto, la observación de un amigo mío, quien conversando cierta vez sobre el autor de *El sentimiento trágico de la vida* me dijo que el estilo de Unamuno “es un estilo en mangas de camisa”. Y así es, en efecto; la palabra en el estilo de Unamuno sirve más para desnudar que para vestir el pensamiento; es una forma forjada con recursos elementales muy escasos, de la cual los retoques parecen estar proscriptos, completamente exenta de combinaciones y figuras agradables, casi indigente se diría; pero siempre viva, siempre efficacísimo instrumento para hacer sentir el pulso angustiado de la mente. Descuella por la acerada reciedumbre; sus mejores páginas traen a la memoria la meseta de Castilla y su áspero viento. El estilo de Péguy, la forma tan personal y tan inconfundible del estilo de Charles Péguy tanto en la prosa como en el verso, ofrece también un ejemplo bien claro de los rasgos a que nos estamos refiriendo. Dejemos la palabra a quienes estuvieron cerca suyo y nos han transmitido lo que Péguy mismo pensaba de su propio estilo. “El arte, para él — dicen los hermanos Tharaud — consistía en seguir en sus inflexiones más ligeras el movimiento de su estilo alrededor de la realidad que trataba de captar”. “Escribía bajo dictado. De ahí la expresión que él empleaba a menudo para decir que una cosa le parecía bien lograda. No decía: “Está bien”. Decía: “Está dictado”. Y su hijo, Pierre Péguy, escribe a este respecto en la introducción de *Prières*: “Muchos lectores de buena voluntad se confunden todavía ante el estilo de mi padre. A decir verdad, este estilo es la ausencia misma de todo estilo, es la

anotación instantánea de una meditación, del pensamiento en estado naciente, sin la mediación de ningún arte; pero a ese pensamiento el papel lo aprisiona, lo fija”.

Existe, pues, una similitud fundamental entre el estilo de los escritores que han sentido intensamente el contenido cruento de la vida y el estilo que el hombre moderno prefiere en la estructura y la conformación de las cosas materiales. Son los mismos los rasgos salientes de uno y de otro: la ausencia de ornamentos, la espontaneidad vigorosa y la desnudez de la forma. El estilo que imprime una fisonomía nueva a tantas cosas de la civilización presente, es una forma de expresión dramática. Ese es el motivo espiritual que explica todas sus características. El drama y el ornamento son absolutamente incompatibles. El drama verdadero nunca puede ser ornamental. Porque el drama es una tensión desgarrada y premiosa, que deja lo más entrañable al descubierto y quien la soporta no puede hablar si no es con el espíritu desnudo. En cuanto el drama se hace ornamental deja de ser drama y se convierte en una comedia. En estado dramático no se puede calcular, no se puede simular, no se puede fingir, no se puede decorar. Es el momento del grito, de la confesión desolada; entonces se ve algo que antes no se veía ni se imaginaba o se deja ver algo que se tenía oculto; es el momento de abrir los ojos aterrados ante la realidad o de mostrar el pecho en llagas. Todo lo demás, la queja cuidadosamente pergeñada, el hábil lamento, la imploración con palabras académicas, es pura comedia, histrionismo elocuente. La mayoría de los románticos escribieron en un estilo decorado y frondoso, pero casi todos ellos, a pesar de sus muchas lágrimas, no pasaron por un auténtico drama; padecieron, en cambio, de melancolía; fueron profesionales de la melancolía atacados de neurastenia crónica.

Comprendo que a este paralelo entre el estilo elaborado a base de

cosas materiales y el estilo literario que maneja palabras, es decir elementos desprovistos de cuerpo concreto, puede formularse una objeción. Cabría con aparente razón, pero sólo con aparente razón, argumentar que mientras las palabras son, por sí mismas, expresiones o símbolos de las ideas y es ajena a su naturaleza toda función decorativa, los elementos concretos no poseen dicho carácter simbólico y entra dentro de su condición natural el servir como medios ornamentales. Si ello fuera exacto, querría decir que nosotros hemos hecho una comparación entre cosas heterogéneas, o sea entre cosas que no pueden compararse; habríamos realizado, en otros términos, un parangón imposible, ilegítimo. Y esto nos lleva a tratar el problema de la aptitud ornamental de la palabra.

Reducido a su última expresión, a su fórmula más clara y simple, el problema a que hemos aludido, grave problema, por cierto, de estética y de literatura, puede plantearse del siguiente modo: ¿Tienen las palabras, como las estrellas y las flores, valor estético por sí mismas?, o, por el contrario, ¿son elementos neutros, comparables con láminas de acero o con piezas de cemento, que, aunque desprovistas de belleza intrínseca, pueden dar lugar, sabiamente ordenadas, a una construcción hermosa? Se han producido respuestas contradictorias y se seguirán produciendo mientras haya hombres sensuales y hombres ascetas, mientras en la humanidad graviten diversamente la sensibilidad y el espíritu.

A riesgo de no contentar ni a unos ni a otros, ensayaremos una respuesta imparcial, desde un punto de vista objetivo y filosófico.

Ante todo, impónese advertir que la palabra ejerce una función designativa, de representación, absolutamente extraña a las cosas con las cuales, por vía de ejemplo, acabamos de parangonarla. La palabra siempre representa algo; contiene una alusión a una idea, a un obje-

to, a un sentimiento; es un medio de duplicar el universo, de reproducirlo, algo así como el "doble" del difunto en las tumbas faraónicas; en tanto que las flores, las estrellas y el acero terminan en sí mismos y no evocan, con su presencia, ningún elemento ulterior. Aquéllas constituyen un símbolo; éstas sólo involucran su propio ser.

Todo ello es cierto. Pero ¡cuidado!. La consideración exclusiva de dicha dimensión específica de la palabra puede ser la causa de muchas respuestas erróneas al problema que nos ocupa. Casi todos los manuales de preceptiva literaria, por ejemplo, dicen algo que, en esencia, significa lo siguiente: las palabras no son fines en sí mismas, sino medios para expresar nuestro pensamiento; si éste está bien expresado, poco importan los términos de que nos hayamos valido: la belleza ha de buscarse más allá de ellos, en la forma resultante, en las ideas y sentimientos que comunican, y no en el vehículo de esa comunicación, vale decir, en las palabras. Y por este camino se llega, necesariamente, a concluir que la palabra es un elemento intermediario insípido, exento de belleza propia.

Contra dicho aserto pueden esgrimirse innumerables argumentos; cabe invocar el origen del idioma, la magia de la elocuencia, la historia de la literatura y, sobre todo, la confesión explícita de muchísimos poetas.

Casi todas las palabras poseen un origen metafórico; fueron, en sus momentos iniciales, traslaciones nacidas espontáneamente y es bien sabido que toda metáfora entraña un elemento poético. Aparte de ello, y sin contar los vocablos onomatopoyéticos que ejercen una función imitativa y tienen, por esto, innegable colorido, debe advertirse que innumerables adjetivos y adverbios no han podido engendrarse sino en un estado de emoción y que el estremecimiento espiritual, bajo cuyo influjo surgieron, se refleja patéticamente en la entonación pecu-

liar de sus sílabas. Así sañudo, grácil, horrible, etc. El lenguaje, por otra parte, es felizmente una creación más poética que práctica. Ello se comprueba, de manera palmaria, comparando el exiguo número de palabras que se emplean en el comercio, la industria y las demás actividades llamadas prácticas, con el inmenso léxico de que disponemos.

El influjo de los oradores y la historia literaria suministran otra prueba cabal. Si las palabras fueran meros símbolos inertes, de dónde provendría el hechizo de la elocuencia, esa maravillosa fuerza de la palabra hablada que hace exclamar a D'Annunzio en su alocución a los poetas: "Tenéis en vuestras manos uno de los poderes más formidables del universo: el poder del verbo. Una frase bien construída suele encerrar más eficacia homicida que una fórmula química". ¿Cómo explicar la distancia que va del estilo suntuoso de Gauthier, de Swinburne, de Rubén Darío, al ascetismo verbal de los místicos? Finalmente, tampoco podría hallarse la razón por la cual cada generación tiene un repertorio de palabras favoritas. Rubén Darío, verbigracia, puso en boga varios vocablos connaturales de su vocación dieciochesca: lilial, azul, eólico, etc. Hacia 1900, para escribir bien era menester valerse incansablemente de tales términos. Leopoldo Lugones, por su parte, fué el principal renovador del acervo de rimas y en *El Solterón*, que es, a mi juicio, la máxima hazaña a este respecto, supo acoplar, con admirable soltura, boj y reloj, hez y ajedrez, frac y Balzac, etc. Actualmente — raro suceso — es un filósofo y no un poeta, José Ortega y Gasset, quien arroja a la circulación la mayoría de las palabras prestigiadas por el favor de la moda. Amputar, parejo, egregio, fabuloso, etc., palabras favoritas del escritor hispánico, son los vocablos predilectos de nuestros días en los países de habla española.

Pero hay algo más decisivo que todo esto, y es el testimonio de muchos poetas de distintas épocas, pertenecientes a diversas escuelas

o tendencias. Tomo al azar, de entre los libros que he leído últimamente, dos confidencias concordantes. Dice Papini: “Hay palabras blancas, frágiles y olorosas como jazmines; las hay de esas dulzonas y pegajosas, como el azúcar rojo de los caramelos de los niños pobres; hay otras blandas, tibias y viciosas, como las carnes de las amantes de cuarenta años; las hay luego de tal manera paradisiacas, álveas y extrañas, que únicamente las plumas de ganso de los viejos santos en ayuno las pudieron prender en el papel como trémulas mariposas hechas de polvorientos reflejos; las hay, en fin, de esas de tal manera públicas e insípidas, que la prosa compuesta con ellas se deshace entre los dedos como miga de pan duro. Pero las palabras que escojo y prefiero no son esas; las mías tienen que ser duras como la piedra fuerte; escabrosas, áridas, desagradables, como los pedruscos que se despeñan de las cimas y saltan de las escavaciones de las minas; han de estar pagana, espontánea y obscenamente desnudas, como salieron de las bocas vinosas de la plebe creadora”. Y Jaime Torres Bodet, el joven poeta mexicano, escribe:

Yo cantaré alguna vez la alegría de las palabras...

Su materia dura y fructuosa.

Su levedad

que sólo puede pesarse en una balanza de música.

Su rapidez en pulsar todas las cuerdas del río

con una sola prisa de agua.

Su lentitud, que apresura el verano de los colores

para prolongar el otoño de las frangancias.

Su vuelo rápido de palomas

y su regreso paulatino de barcas...

(He pensado escribir un ensayo (quizás lo haga alguna vez) que se titularía: "Panegírico de las palabras incoherentes". Siempre me han intrigado las palabras aparentemente absurdas que pronunciamos cuando estamos muy emocionados. El grito ¡solo! que, junto con el nombre del sujeto a quien va dirigido, lanza la multitud, en los momentos de arrebato, para aclamar a sus ídolos, aparentemente no tiene sentido. El calificativo "negro" o "negra" que se aplica a la persona amada, aunque sea blanca o rubia, parece un capricho desprovisto de significación racional. Sin embargo, sospecho que esas palabras que están tan cerca de la vida, son los signos de profundas tendencias vitales que pugnan por expresarse. Tienen un sentido y un sentido mucho más denso que las palabras comunes, claras; sólo que aun no lo hemos descifrado. No son, en realidad palabras incoherentes — aunque no hemos descubierto su coherencia —, porque las palabras de las cuales puede decirse con propiedad que son incoherentes, no se relacionan con ninguna realidad verdadera y aquéllas aluden a una realidad henchida de contenido, de substancia).

Las palabras son, pues, signos, símbolos, vivos, múltiples, polirítmicos, a los que es dado, por lo mismo, tanto traducir fríamente el pensamiento como provocar los más opuestos estados de ánimo, desde el entusiasmo y la ira hasta la embriaguez, la fascinación y el arrobó. Tienen una belleza diversa e ínsita, y en esto se parecen a las estrellas y a las piedras preciosas. Pero si están mal ubicadas o en soledad su belleza se esconde y escapa a la percepción; sólo puede brillar cuando son partícipes de un orden, de una arquitectura ideal que se renueva en el estilo de cada escritor, con lo que vienen a desempeñar una función semejante a las piezas fundamentales de las construcciones geométricas. Superan infinitamente en diversidad y profundidad al sonido, la materia y el color; son el instrumento más complejo del arte. Medios

expresivos de la conciencia humana y, a la vez, dueñas de una belleza intrínseca, ellas pueden servir lo mismo para decorar que para decir, pueden ponerse al servicio de la sensualidad como elevarse a símbolos fieles del espíritu. Hay un sensualismo verbal tan innegable y evidente como el sensualismo carnal. Quevedo, Góngora, Gauthier, Darío, etc., fueron grandes sensuales de la palabra y lo son, casi siempre, los hombres mulatos y los negros. Como la fiebre que las engendró, las páginas favoritas de la sensualidad son efímeras; terminan pronto por cansar y caer en el olvido. Dos direcciones, dos posibilidades de aplicación y de lucimiento se ofrecen, en suma, a la palabra; pero cabe afirmar, sin reservas, que ella alcanza su más espléndida hermosura y su gloria más firme, cuando en vez de convertirse en fin de sí misma, asumiendo funciones de adorno o boato, sirve, con humildad, para que el espíritu se refleje sobre la tierra.

No sería válida la objeción que se nos ha planteado; el estilo literario puede compararse legítimamente con el estilo arquitectónico y en general con el estilo de las cosas construídas mediante elementos materiales, desde que la palabra es un medio de decoración, de modo semejante a la manera en que pueden serlo, la arcilla, el mármol, la madera y todos los demás materiales concretos. No tiene por qué ser modificada la conclusión a que habíamos llegado. El estilo de la moderna arquitectura y las tendencias similares contemporáneas en los otros campos de la construcción y del diseño son una forma de expresión dramática.

Y ello está corroborado por las circunstancias históricas que acompañan al nacimiento del estilo moderno. El cual aparece a raíz de la Gran Guerra, cuando el hombre estaba todavía inquietado por el recuerdo de aquella lucha terrible y por los graves problemas a que dió origen después de terminada. Y se expande, y en algunas cuida-

des termina por desplazar completamente al estilo del siglo XIX, durante la última década, vale decir hoy mismo, ante nuestros ojos. Es una forma que ha sido concebida y se desarrolla en el tiempo lacerado que estamos viviendo, bajo el influjo de la realidad cruenta de la postguerra.

Los grandes rascacielos de cemento, las casas de paredes desnudas, son un testimonio mudo y formidable de la calidad rigurosa y apremiante de la vida que le ha tocado afrontar a nuestra generación. Y de la angustia del espíritu. Lo mismo reflejan las otras cosas construídas por el hombre actual. El traje, el mueble, los instrumentos más diversos suministran múltiples ejemplos sin réplica. Descarnado, reducido a lo esencial y abierto al mundo exterior; esos son los rasgos extrínsecos más acusados del estilo de la época presente; así es la expresión con que han surgido y están surgiendo las cosas desde hace veinte años. Las grandes y las pequeñas cosas. Y ello revela que esa expresión está estrechamente ligada a la entraña de nuestro tiempo.

CARLOS ALBERTO ERRO

TREN Y AUTOMOVIL

Si en algo puede hablarse de un progreso continuo y rectilíneo, es en el transporte. Intimamente vinculado a la técnica mecánica, cada época y últimamente cada año han señalado un progreso perceptible en los medios de traslación. El hombre es hoy transportado, movido, llevado y traído con una rapidez, una seguridad y un confort insospechados algunos años antes.

Esta convicción hincha de orgullo al hombre moderno. Viaja como nadie ha viajado antes. El cortejo de un emperador es cosa lenta y engorrosa comparado con la comodidad y rapidez de los nuevos sistemas. Esto le da una alta idea de sí mismo. Se siente superior a todo hombre de antaño. Puede decirse a sí mismo, con íntima convicción, que la sola existencia de un hombre que se mueve con tanta facilidad justifica la evolución histórica. Los largos siglos de luchas y treguas, de esplendores y decadencias, no son más que la preparación y fermentación de este superproducto vital, que es el hombre moderno. Así se lo han dicho en la radio, en el diario, y él lo cree firmemente.

Al homo faber, al homo sapiens, se añade hoy, pues, una nueva variedad, el hombre de la técnica, es decir el que sabe manejar mecanismos sin haberlos inventado ni fabricado y los hace servir a sus

necesidades. Ciertamente es que esta riqueza técnica trae aparejados algunos inconvenientes, y el hombre de hoy lo sabe muy bien por experiencia propia; pero, en fin, para aquellos que pueden seguir siendo hombres a pesar de la técnica, y a quienes la máquina no ha arrojado todavía al cajón de desperdicios humanos, ésta les proporciona indudables satisfacciones, y estas satisfacciones aumentan a medida que las máquinas no sólo crean confort, sino que producen a su vez nuevas máquinas, que a su vez producen nuevo confort, y así sucesivamente.

Si la bondad de toda técnica se mide por la desproporción que crea entre el esfuerzo corporal y el resultado obtenido, en el transporte por tren esa desproporción y, por consiguiente, esa perfección técnica es enorme. Ya dijimos antes que el hombre era traído y llevado; en efecto, su intervención personal en estos actos es casi nula. El hombre se desplaza por la superficie del globo sin tener que abandonar, apenas, su actitud puramente pasiva. Basta un mínimo de intenciones y de actos para que el hombre sea puesto en movimiento.

Este conjunto de mecanismos que le permiten trasladarse con tanta velocidad, seguridad y confort había alcanzado hace años, mucho antes de la propagación intensiva del automóvil, un alto grado de perfección. Mediante el pago de una suma de dinero, el viajero quedaba exonerado de todo cuidado y vigilia; podía prever las horas de salida y llegada, el trayecto a recorrer — y esto con una aproximación absoluta — y podía satisfacer más o menos cómodamente, durante el viaje, sus necesidades materiales y espirituales. Podía viajar de noche con la misma seguridad con que viajaba de día — cosa verdaderamente asombrosa, por poco que pensemos en ella — e independientemente de toda contingencia climatérica. Salvo la remota probabilidad de una catástrofe, podía presumir que llegaría a destino a la hora establecida.

Este paso del transporte azaroso al sistema regular, cronométrico,

del tren, tiene que haber sido particularmente perceptible en nuestro país, pues aquí el tren precedió al camino pavimentado. Las enormes distancias, el desierto con su inseguridad y sus arriesgadas travesías, fueron vencidos de golpe. No hubo transición entre el camino de tierra, o la rastrillada indígena, y el riel. Quedan pocos testimonios de lo que debió significar para los nativos este paso brusco de la diligencia al tren, posiblemente porque los que podían darlos ya habían conocido el tren en Europa.

A la inseguridad y peligro que comporta todo viaje se substituyó así un sentimiento de regularidad y bienestar. El hombre sedentario pudo desplazarse sin dejar de ser sedentario. Junto con él, y formando un todo indivisible, se desplazaban las cosas que formaban el marco habitual de su vida. Este sistema en movimiento se detenía en las estaciones, que eran trozos de ciudad o andenes a los cuales se asomaba lo urbano, a fin de que el viajero no extrañara el cambio. Al abandonar el sistema móvil, el viajero ingresaba sin transición mayor en el ámbito urbano de la vida.

Esto traía como consecuencia que el viaje se hiciera sin ninguna perturbación íntima, sin que el viajero tuviera que acomodar su espíritu a lo insólito o novedoso. Lo cotidiano lo acompañaba en gran porción de su viaje sin mayores modificaciones. El hombre podía viajar atento a sus ocupaciones y preocupaciones habituales, planeando los actos o negocios que efectuaría inmediatamente después de descender del tren.

La naturaleza, el medio hostil y resistente a la traslación, quedaba anulado, o poco menos, mediante un mínimo de fricción y de incomodidad. El tren venía a ser un puente entre ciudad y ciudad. Aquello que antes constituía el viaje propiamente dicho, la brusca puesta en

marcha, la incomodidad, el miedo a lo desconocido, quedaba encerrado entre el paréntesis de las dos estaciones, borrado y casi suprimido.

Durante siglos innumerables, el hombre, al desplazarse, había sufrido la implacable hostilidad de la naturaleza y los peligros provenientes del hombre mismo, todavía en estado de naturaleza. Había tenido que subir y bajar por todas las ondulaciones de la corteza terrestre, había tenido que suspender sus viajes cuando se extinguía la luz diurna y que precaverse contra acechanzas de todo orden. Ahora, con este mecanismo que funciona con admirable coordinación, el viajero substituye el confort a la incomodidad natural; cruza en un abrir y cerrar de ojos ríos, montañas y precipicios. Sólo en forma indirecta sabe que aun así hay peligros que le acechan, pero puede desecharlos fácilmente estos pensamientos.

Los primeros viajeros del tren saboreaban, pues, el placer de viajar, esto es, de vencer en tal forma a la dificultad, a la contingencia, como si hiciesen un acto normal de la vida cotidiana; en suma, como si no viajaran. Se entregaban blandamente al mecanismo encargado de transportarlos. Repantigados en los sillones "capitonnés" de sus compartimientos — los antiguos coches de tren eran capitonnés — los primeros gozadores de todo este lujo se sentían reyes de la creación. Respondían así a esa época de "flirteo" del hombre europeo con los nuevos y tangibles productos de su técnica mecánica, asombrosamente desarrollada. Esta actitud típica de la segunda mitad del siglo pasado, patente sobre todo en el viajar, significaba una satisfacción de nuevo rico ante la magnífica comodidad del nuevo sistema.

Hasta entonces el viajar había sido un arte. Combinar un viaje en forma de poder proveer a las comodidades más indispensables, requería una habilidad, un "savoir-faire" que no estaba al alcance de todos. Con el transporte mecánico todo esto desaparece. El viajero sibarita y

buen conocedor se equipara al patán, siempre que los dos puedan gastar lo mismo. No sólo acoge al gran número, sino que lo busca, lo necesita. Esto obliga a una reglamentación del confort, de los placeres del viaje. Los mínimos detalles de la existencia del viajero, en tanto pertenezca al tren, se regulan y fijan con gran meticulosidad. Si este viajero mecánico puede darse el lujo de realizar una serie de actos imposibles para el jinete o el pasajero de diligencia, está imposibilitado a su vez de realizar muchos que estos últimos ejercitaban. No puede detener el tren para contemplar a su gusto el paisaje ni, a la inversa, ponerlo en movimiento cuando la detención le aburre; y así indefinidamente.

Esta regulación no sólo se refiere a los actos placenteros o enojosos del viaje, sino que se extiende al sistema entero. El viajero confía en la seguridad del sistema; esa seguridad descansa en la disciplina y lleva en última instancia la garantía del Estado. El mecanismo debe funcionar bien lubricado y sin perturbación alguna. Al menor inconveniente o imprevisión, el tren se detiene y el viajero tiene que descender a la vía, esto es, reingresar a la naturaleza inhóspita. Precisamente, "estar en la vía" es entre nosotros sinónimo de desamparo. De allí que toda trasgresión u olvido en el sistema ferroviario sea castigado severamente. La distracción, en cualquier oficio o industria, no tiene los caracteres de gravedad que presenta en el tráfico ferroviario, donde suele caer por lo general bajo la sanción penal.

Esta necesidad de rígida organización es reconocida como inherente al sistema, sea cual fuere la posición política de cada gobierno. Clemenceau, hombre de izquierda, se estrena en el poder reprimiendo severamente una huelga ferroviaria y sentando la teoría, contraria a sus convicciones, de que el ferrocarril no admite causa alguna de interrupción en sus servicios, como no sea por fuerza mayor. De la

misma manera, en todos los países son los gremios ferroviarios los últimos que se pliegan a las huelgas, y el Estado suele, por lo general, intervenir en estos casos, "manu militari".

El viajero logra saber de su traslación mediante un conjunto de estímulos, de impresiones que llegan tanto del vehículo mismo como del espacio que recorre. Cada momento de la traslación está acompañado por una serie de sensaciones, de imágenes, que concentran su atención en el acto mismo del viajar. El viajero va envuelto en una atmósfera de incitaciones que no caben en el repertorio habitual de sus vivencias; de allí la intensificación de la vida psíquica que todo viaje comporta; constantemente se presentan a la percepción del viajero multitud de elementos que faltan en su vida habitual.

La percepción total del acto de viajar proviene de una combinación de los motivos sensibles — digamos así — externos e internos. El vehículo le suministra la principal corriente de estímulos mediante los cuales se da cuenta del viaje. Estos provienen especialmente del traqueteo. El traqueteo es principalísimo factor en la percepción del movimiento. Desde que el hombre substituyó el andar a pie por una máquina cualquiera — caballo, tren, automóvil — el traqueteo ha reemplazado el cúmulo de sensaciones musculares y cenestésicas que le procuraba antes el tener que proveer él mismo a su movilidad. El traqueteo viene a quedar así íntimamente vinculado a los actos del viaje y constituye su experiencia interna, la evidencia misma del viaje.

Hay una creciente proporción inversa entre el cuanto de traqueteo y el cuanto de espacio recorrido. A cada nuevo mecanismo empleado, a cada nueva perfección mecánica, tanto menor es el traqueteo por unidad de distancia recorrida. En el tren, el traqueteo es pequeño. El viajero se desplaza velozmente sin experimentar casi sacudimientos y esto

hace que la noción de espacio vaya siendo gradualmente eliminada. Si es cierto que el hombre no adquiere la noción de distancia sino mediante el traqueteo, al ser eliminado éste es eliminado proporcionalmente aquélla. El ámbito del viajero tiende a la inmovilidad, o mejor dicho, éste va perdiendo paulatinamente conciencia de su velocidad real. El viaje perfecto sería pues aquel que mayor suma de incomodidades procurara a los viajeros; un viaje del cual tuviera uno que acordarse toda la vida por los sacrificios que ha exigido (*).

Al procurarle el confort en una medida superlativa, el tren acaba por suprimir el viaje. El viajero sólo puede llegar a la noción del movimiento mediante sensaciones internas de menor intensidad, o externas, tales como las del oído y la vista. El viajero debe asomarse por la ventanilla para saber si anda, y a qué velocidad lo hace, o en qué punto del globo se encuentra. Del mismo modo, ningún habitante de la tierra tiene una impresión directa del movimiento del planeta. Hay que deducir el movimiento mediante un razonamiento y la observación astronómica, y esto deriva de la ausencia total de traqueteo con que la tierra describe su trayectoria en el espacio. No es de extrañar que el hombre, que siente un suelo firme bajo sus pies, que no trepida ni se sacude, se haya resistido por mucho tiempo a creer en la movilidad de la tierra.

Algo de esto, aunque en menor escala, naturalmente, le ocurre al viajero del tren. Al suprimirle, o poco menos, aquella serie de incomodidades que antes le llegaban del vehículo mismo, el sistema deja

(*) Esto se advierte fácilmente en los libros de viajes. Un explorador narra una excursión al Africa Central: la parte más extensa de su viaje, aquella que transcurre en trenes y transatlánticos, apenas si le merece alguna mención. El viaje en realidad empieza cuando el explorador abandona los medios confortables de traslación y se enfrenta a las dificultades. A medida que surgen las peripecias, los riesgos, más intensamente vive su viaje; y puede decirse que éste termina cuando nuestro viajero, ya de vuelta, pisa la planchada del barco o el escalón del "pullman".

vacante en nuestro viajero una cantidad de funciones o mecanismos psíquicos que antes estaban totalmente polarizados por la inquietante y deliciosa aventura del viaje. Es indudable que el viajar ya no absorberá en adelante la totalidad de la vida psíquica y corporal del viajero, y por tanto, la noción del viaje se irá retirando paulatinamente de su conciencia. Al allanarle dificultades, el nuevo sistema le empobrece la experiencia del viaje, y al acortarle las distancias, le empequeñece el mundo. Como experiencia vital, como conjunto de vivencias que aportan contenidos nuevos a la vida del espíritu, la nueva forma de viajar será pobre e incompleta comparada con las anteriores. La conciencia del viaje se va haciendo más y más periférica.

Suprimidos, casi, aquellos estímulos que provenían del vehículo mismo, especialmente el traqueteo y la trepidación, que es una forma menor del traqueteo, quedan para el viajero las percepciones visuales y auditivas. Pero la vista, por sí sola, no alcanza a dar la noción completa de la movilidad. De otro modo, bastaría asistir en el cine a la proyección de una película de viajes; y por buena que sea la película, nunca será más que una fracción pequeña, incompleta, desconectada de la realidad. Había, hace años, ferrocarriles “panorámicos” en los cuales, a las imágenes movientes del “film” se añadía el traqueteo de los asientos, logrado mediante un dispositivo eléctrico.

El viajar en tren es, pues, una actividad que puede ejercitarse mediante un número relativamente pequeño de actos personales, especialmente de aquellos en los cuales interviene la atención. El viajero puede en cierto modo desentenderse de su viaje. Ahora bien, el resultado de esta inacción forzosa en los actos que el viajero ejercitaba antes en la tarea de viajar, es el aburrimiento. El viajero del tren se ve precisado a distraerse, esto es, a emplear en algo esa suma de actividades que ahora no tienen ocupación. Lee, juega, dormita, es-

cribe, conversa, o mira displicentemente la monótona película que se exhibe del otro lado del cristal. Este es un estado nuevo, producto del confort; pero el aburrimiento, al exigir el correlativo quehacer en la distracción, acaba por apartar al viajero de su viaje. Al distraerse, pierde contacto con las últimas imágenes o estímulos que le trasmitían la realidad de la traslación. Viaja así, sin sentir que viaja. Viaja inconscientemente, como si no viajara. El viajero moderno, es, pues, aquel que no viaja, aquel que realiza el prodigio, digno de un cuento árabe, de estar simultáneamente en varios sitios. Está consigo mismo, inmóvil dentro de su ámbito, realizando los actos habituales de su vida sedentaria, y está en ese instante desplazándose velozmente sobre la corteza terrestre. Esta sensación de ubicuidad es inherente al viajero actual; anula las distancias, que antes sólo podían absorberse mediante un penoso y largo traqueteo, y está al mismo tiempo, por un curioso mecanismo psíquico, en el sitio que acaba de dejar, en el tren mismo, y en el sitio de destino. Sólo a ratos la noción del espacio real se cuela subrepticamente en esta percepción simultánea de sitios muy alejados entre sí.

Esto podría servir para una explicación psicológica del ansia de velocidad. El afán de velocidad se explicaría por la presión interna del sentido de ubicuidad. El ansia de moverse cada vez más de prisa, sin tenerla, nada más que por la prisa misma, vendría a ser el resultado de una tentativa de coordinación entre la situación física del sujeto y su sentimiento progresivo de eliminación del espacio, su ilusión de que la distancia es un factor variable cuya supresión depende en grado sumo de su propia voluntad. El viajero se precipita para poder llegar a la ilusión de la simultaneidad, para superponer en cuanto le es posible el acto de la partida con el de la llegada, para estar en la meta cuando apenas acaba de trasponer el punto inicial. Si esto

fuese exacto, se llegaría a la conclusión paradójal de que el hombre ansioso de velocidad es en realidad enemigo del espacio; se lanza por el camino para ponerse de acuerdo consigo mismo en un íntimo afán de quietud, de anulación total de la conciencia del espacio, que le llega por la movilidad.

¿En qué relación se encuentra el viajero del tren con el paisaje que fluye a su alrededor?

El tren se va introduciendo como una cuña en ese paisaje, y lo escinde en dos fracciones que corren lateralmente. La visión lateral contribuye a la fugacidad del paisaje. Las cosas no se presentan más que cuando están a la altura del viajero, y desaparecen casi en el mismo instante. Si el viajero es del tipo de impregnación lenta, el paisaje le resbala por la epidermis sensitiva sin alterarla en lo más mínimo; o se ve sometido a un trabajo de captación instantánea que le produce rápidamente una gran fatiga. Al cabo de un momento, el viajero tiene que desentenderse de lo que pasa del otro lado del cristal. La vista se obliga entonces a "descansar", esto es, a refugiarse en el medio móvil en que está inserto el viajero. En el tren, ese ambiente es suficientemente amplio como para proporcionar elementos de descanso o de interés relativo; pero ese medio no viaja, no se mueve; no se diferencia esencialmente de la contemplación del interior de un bar o de un lugar público.

Ya hemos visto antes que el viajero del tren se encuentra ante el problema de tener que llenar un espacio de tiempo y una inactividad forzosa; nada sería más indicado, pues, que la contemplación del paisaje para suplirlos, pero la fatiga proveniente de la velocidad no le da lugar a ello. El viajero se ve sometido a un doble juego de sensaciones, las provenientes del exterior, que le proporcionan la evidencia inmediata de su traslación, y las del interior del coche, que sólo

se sacude y trepida. Si el paisaje posee elementos suficientes de interés, las primeras de estas sensaciones prevalecerán sobre las otras, y pueden llegar incluso a eliminarlas. El viajero se sentirá absorto en la contemplación hasta olvidarse de que es huésped de un tren. Por el contrario, si el interés del fugitivo paisaje decae, o decae la avidez o apetencia del espíritu por él, inmediatamente primará el sentirse pasajero del tren, y el paisaje pasará a un segundo plano. A su vez, en ese interior pueden haber elementos de interés suficientes como para hacer omisión del móvil panorama.

Esto impide, o por lo menos obstaculiza una entrega total del viajero al paisaje. Constantemente operarán contra él los estímulos provenientes del interior del vagón en que se aloja, interior con el cual están vinculadas todas las otras sensaciones que no sean las de la vista: las táctiles, térmicas, auditivas, etc. Será necesaria una gran dosis de interés en los estímulos externos para que logren desalojar a aquéllas.

Por tanto, la captación y asimilación del paisaje tendrá que ser forzosamente fragmentaria y esporádica. El tren se interpone siempre en el paisaje, llenándolo con sus ruidos característicos, fragmentándolo y eliminándolo a ratos. No sucede lo mismo, por ejemplo, en el jinete, que va constantemente inserto en el paisaje y tiene de él una visión circular y permanente. Por ello, el mejor vehículo para apreciar un paisaje será siempre el caballo; porque el caballo es también naturaleza, y condice y armoniza con todo lo que le rodea, mientras el tren suele ser un intruso entre las cosas "naturales" y tiende a rodear al viajero con una red de estímulos familiares que le apartan en lo posible la pequeña molestia de lo insólito, y le alejan y recortan la total percepción del paisaje.

Veamos ahora el automóvil.

Por lo pronto, la locomotora y el automóvil, máquinas ambas devoradoras de espacio, ofrecen caracteres estéticos opuestos. La máquina de vapor adquiere su plenitud plástica en el movimiento, mientras que el automóvil se muestra cabalmente en la inmovilidad. Nada mejor, para contemplar un automóvil, que el "stand" de una exposición, mientras que la locomotora, en una exposición, es una mole inerte, muerta. Esto proviene de que la locomotora tiene su musculatura al desnudo; hay que verla avanzando rugiente y ágil en el juego de sus ruedas, bielas y émbolos. En ella el movimiento rectilíneo de avance se descompone en una serie compleja de elementos móviles diversos, que actúan en combinación sincronizada. El cambio de marcha, por ejemplo, que en las grandes locomotoras es un mecanismo externo, se mueve con elegancia casi femenina a cada rotación de los ejes.

El automóvil, a la inversa, tiene todos sus órganos móviles recubiertos por una adiposa caparazón de lata pintada, inexpresiva en sí misma. El fabricante se ve en la necesidad de decorar esa superficie con cristales y níqueles, o con colores de diversos tonos. Pero el juego de las curvas sinuosas y su contraste con los elementos rectilíneos requiere la contemplación quieta, se pierde con la velocidad. Esta contradicción estética, en un vehículo hecho precisamente para las grandes velocidades, desaparece en el automóvil de carrera, porque en él las ruedas trabajan con independencia del conjunto; pero se acentúa en los coches modernos, de líneas aerodinámicas, donde el juego de las curvas aplasta al vehículo contra el suelo. Aquí el automóvil da la impresión de que reptar o se arrastra por el camino, tiende a escamotearse a la vista, como a la resistencia del aire.

Sin embargo, el automóvil, por tener todos sus órganos vitales reunidos en poco espacio y agrupados según las líneas externas de la máquina, da una impresión de un todo orgánico más acabada que el tren. Es un cuerpo cerrado, cíclico, cuya finalidad es el movimiento veloz. La elasticidad de los neumáticos contribuye a la impresión de levedad, de cosa deslizante, silenciosa, del automóvil actual.

Al cerrar la portezuela, el automovilista se substraе también a la naturaleza; pero en vez de ingresar a un sistema móvil del cual va a depender en adelante — como ocurre al viajero del tren — se asimila y anexa el mecanismo que lo transporta. Desde que pone en movimiento el motor y empuña el volante, la máquina pasa a formar parte integrante de sí mismo. Su sensibilidad se agudiza y trasciende la esfera de su yo físico. Siente, o mejor dicho, presiente, el funcionamiento anormal de cualesquiera de sus órganos. Su oído no le engaña, y no sólo el oído: todos sus sentidos están tensos, atentos a cualquier señal que denuncie una falla en el mecanismo. La máquina pasa de este modo a ser parte integrante de su persona, como un traje o un instrumento de música.

La actitud pasiva ante el mecanismo, propia del sistema ferroviario, se convierte en activa. El motorista tiene que actuar, y actuar rápidamente, tiene que transmitir sus impulsos al mecanismo para que éste se ponga en movimiento o se detenga. Recuérdese que el viajero del tren no tiene intervención alguna en el sistema que le lleva; pero el automovilista, en cambio, necesita atención despierta y constante para manejar su máquina. ¡Pobre de él si se duerme o se distrae en el volante!

Bajo este aspecto, el automóvil representa una vuelta hacia atrás si se le compara con el tren. El acto de la conducción está íntimamente vinculado a una serie de componentes psicológicos, tales como

la noción de peligro, la de libre iniciativa, la destreza, la superación de dificultades, etcétera. En suma, todos los ingredientes que integran la noción de deporte; por eso conducir un automóvil es un acto deportivo, mientras no lo es ocupar un asiento en el tren. Pero esto implica un retroceso en cuanto a la seguridad mecánica y casi automática del tren. Los elementos aleatorios que se puedan interponer entre el comienzo y el término del viaje son muy escasos en el tren; en cambio el automovilista tiene que superar a cada instante múltiples contingencias. Técnicamente pues, como superación de lo azaroso, el viaje en auto es un atraso comparado con el viaje en ferrocarril, una vuelta hacia los obstáculos naturales con el ánimo de vencerlos individualmente. Es una recuperación del acto de viajar en el viejo sentido, como un desafío a lo fortuito. ¿Será necesario señalar aquí el claro síntoma que ofrece este instinto de lo peligroso que desdeña la comodidad técnica para sumergirse de nuevo en lo contingente, y que se observa tanto en el viajar como en otras actividades de la vida contemporánea, en la política, por ejemplo?

El manejo de la máquina exige un corto número de movimientos, que se automatizan fácilmente con el ejercicio. El ingenio de los fabricantes se ha aplicado especialmente a simplificar la conducción del vehículo, y el ideal, — lo ha dicho uno de ellos — ha sido llegar a un manejo tan simple, que pudiera ser ejercitado por un idiota. Ha sido factor importantísimo en la difusión de este mecanismo, dar a quien lo posee sensación de dominio absoluto sobre grandes cantidades de energía, y, en segundo término, conseguir que este dominio pudiera ser extendido al mayor número posible. La complejidad del automóvil actual no deriva tanto de las necesidades de la velocidad misma como de la tendencia a la máxima simplificación del manejo. Basta una leve presión del pie o un pequeño movimiento de la mano

para que la máquina se precipite en el espacio, o detenga su carrera vertiginosa en pocos metros.

La prolongación de la sensibilidad fuera del individuo, y la sensación de dominio sobre un complejo de fuerzas, traen como resultado un incremento del sentido de la propiedad. Nada siente el automovilista tan suyo, tan próximo a su persona, como su coche; ni a nada le prodiga tantos cuidados y exige respetos. Siente en carne propia sus cualidades y defectos. Una burla a su vehículo es una ofensa personal; y la fea poseedora de un coche hermoso admite halagada los elogios a su automóvil como si se dirigieran a su belleza corporal.

Esta impresión de dominio y de identificación con el vehículo, transparenta en el empleo de formas verbales reflexivas: "Se me pinchó una goma", "me quedé sin nafta", etc. El automovilista no distingue entre los accidentes que le ocurran a su cuerpo y los que sobrevengan a su máquina, con la que se siente solidario.

Tanto el sentimiento de dominio como el de propiedad conspiran contra la amplitud de la experiencia que el automovilista logra con su traslación. En primer lugar, el dominio conseguido con facilidad y sin intervención en los medios puestos en juego para conseguirlo — son muy pocos los automovilistas que conocen la teoría de los motores a explosión —, lleva a una hipertrofia de la ilusión de poder. El automovilista cree que efectivamente posee ese dominio, y no que le ha sido creado artificialmente por mecanismos diversos. Esta idea le crea un estado de irritabilidad contra cualquier obstáculo que se le presente en el camino. La realidad de lo limitado de sus medios se le ofrece de improviso ante los ojos, reduciendo su poder imaginario a sus justas proporciones. Nota entonces que su dominio se circunscribe a la máquina — y muchas veces ni a ella — y que fuera de la máquina, en el camino o en el paisaje que le circunda, el

mundo sigue indiferente su curso, en el cual su sentimiento de poder tiene poco valor efectivo. Es perceptible, en todos los casos, el malhumor que este descubrimiento le proporciona; naturalmente, el automovilista, detenido ante el obstáculo muchas veces insignificante, atribuye su malhumor a las causas más variadas, entre las cuales figuran, en buena proporción, las de la "suerte" o de la "mala suerte". Es increíble — ya se ha dicho — lo supersticioso que se torna el hombre modernísimo, que está muy dispuesto a negar la intervención de cualquier poder trascendente en los actos más importantes de su vida, pero que atribuye a un genio maléfico la tachuela que ha tenido la mala suerte de encontrar en la carretera.

El sentido de propiedad le empequeñece también sus impresiones de viajero. Inmediatamente se interpone entre él y las cosas una tendencia discriminante, en el sentido de casta, de minoría selecta. Se sabe figura de primer plano en la escena callejera y esto le da una alta idea de sí mismo. Este es uno de los aspectos psicológicos del automovilismo que más hábilmente han utilizado los fabricantes. De la variada sollicitación de los motivos de la calle, el automovilista tiende a abstraer aquellos aspectos que sólo interesan a su misma clase de propietarios de vehículos; únicamente percibe determinados aspectos y valores y responde a ellos. Esto se evidencia en la sollicitud caballeresca con que se siente impulsado a auxiliar a sus iguales, mientras que muy difícilmente ese auxilio se hace extensivo a los otros viandantes. No se puede negar que la captación de los elementos que le ofrecen la calle y el camino se limita extraordinariamente. La experiencia se adelgaza y se reduce a un número cortísimo de sollicitaciones, todas ellas atingentes a la máquina o al funcionamiento de la misma en la carretera. Fuera de su máquina, pocos son los elementos que interesan de verdad a quien siente la pasión del automóvil.

Esto nos da también la clave de las reacciones del automovilista ante el paisaje. La exclusividad y potencia de este sentimiento de dominio hacen que, al anexarse su máquina, se apropie también el ámbito o espacio que la rodea. Se invierten así los papeles. Ya no siente el paisaje como una cosa extraña a sí mismo, como algo hacia lo cual se puede ir y penetrar, sino que el paisaje queda preso como una prolongación de la máquina. El paisaje pasa a ser su patrimonio, anexo a esa parte mecánica de su yo que es el automóvil. Desde ese momento, no es él quien se mueve entre las cosas sino que son las cosas las que giran en su derredor. Los árboles "tienen" que pasar velozmente a su vera, y la carretera "tiene" que ir desapareciendo bajo las ruedas.

Es de suponer por ello que el choque en un automóvil debe proporcionar a su ocupante, además del porrazo, naturalmente, la más cruel de las decepciones psicológicas. Debe darle la constatación súbita de que era él quien llevaba velocidad, y no las cosas que le rodeaban.

Algunas veces, quien "debe" pasar debajo de las ruedas es el prójimo distraído o demasiado confiado, pero en ese caso la culpa recae siempre sobre la víctima, por haberse situado en el eje o línea de convergencia de las dos fracciones laterales que giran delante del automóvil. Esto explicaría la práctica, profundamente inmoral en el fondo, de la substitución de la responsabilidad personal por el seguro, que denunciara Duhamel en su libro sobre los Estados Unidos. El automovilista tiene la convicción de que el atropellado ha cometido la ligereza de desplazarse lateralmente en un mundo que giraba con rapidez, y el seguro lo pone a cubierto de las resultantes de ese acto atolondrado.

El sentimiento de dominio extendido hacia las cosas trae asimismo

otra consecuencia. Evita el trabajo de ir hacia ellas, de analizar las imágenes y estímulos que nos proporcionan. Qué pueda ser eso que resbala del lado de fuera del coche, es algo que al automovilista le tiene sin cuidado, siempre que no lesione su sentimiento de propiedad. Esto crea una especie de película blanda y resbaladiza sobre las cosas, como una hoja de celofán, y es sobre esa película que su atención patina. El paisaje, como conjunto de cosas dispuestas en orden jerárquico y con una colocación determinada, cesa de existir en profundidad o se asoma sólo muy pocas veces a la percepción del viajero; son recortes o retazos de realidad que se esfuerzan por colarse entre los cristales del coche, dispuestos de manera de no dejar pasar sino muy escasas porciones de aquélla. La recortan por arriba y por abajo hasta dejarla reducida a una estrecha franja a la altura de los ojos.

Además, se produce un cambio fundamental en la ordenación regular de los valores del paisaje. Para el contemplador inmerso en el paisaje, la carretera, o es un elemento integrante del mismo, o es un elemento perturbador en la disposición de los planos. Casi siempre es esto último porque responde a un propósito utilitario y no ornamental. Pero vista desde el automóvil, cambia por completo esa disposición; la carretera tiende a polarizar el interés del paisaje hasta anular todo lo demás. Obra como un centro de atracción, porque la atención debe mantenerse constantemente fija en los accidentes del camino y sólo puede atender de soslayo a todo lo demás; y es un foco de dispersión, porque es lo que permanece fijo y constante ante la vista, mientras las cosas huyen uniformemente a ambos costados. El conjunto se disgrega en porciones cada vez más fluyentes, a medida que se separan del eje central.

La precipitación del paisaje hacia el viajero acarrea otro elemento desintegrador: la velocidad de los primeros planos hace que éstos

pasen inadvertidos o se convierten en detalles molestos o peligrosos, que impiden la visión a distancia. La atención se concentra en la lejanía del horizonte, el cual se mueve con suficiente lentitud como para que la vista pueda posarse en él. El contraste entre los primeros planos, que se suceden velozmente y la quietud con que en el horizonte van asomando nuevos detalles del paisaje, crea una especie de angustia o desazón en el automovilista por llegar cuanto antes hasta aquéllos, e involuntariamente aprieta el acelerador.

En esta danza de las cosas, los primeros planos pasan como en una película sobreimpresa sobre los planos más alejados, que se desenvuelven con lentitud; y la atención de la proximidad está acaparada por el camino, como es natural. Esta desarticulación del paisaje se evidencia en la detención brusca. Todo el conjunto de los primeros planos aparece entonces por primera vez ante la vista del automovilista. Pero esto ocurre precisamente cuando cesa de viajar; es cuando sale al encuentro de las cosas, en la medida en que se lo permite su prisión móvil de acero y cristales. Aquí también, el medio interno del vehículo se interpone entre las cosas y el contemplador; es tan confortable, tan perfectamente manufacturado como para que las cosas pierdan su frescura natural. A través de los cristales, las cosas aparecen siempre como un anexo del coche, un cebo que el fabricante ha puesto allí para que el adquirente no se arrepienta de su compra e incite a sus amigos a que hagan lo mismo.

Pero, algunas veces, las cosas naturales consiguen atravesar indemnes los cristales del coche, sin perder nada de su encanto. Entonces el automovilista siente la imperiosa necesidad de salir de su rodante covacha. Abre la portezuela, desciende al camino y ensaya tímidamente algunos pasos con sus piernas entumecidas. Si es un romántico, hasta llega en ocasiones a arrancar una florecilla silvestre.

Ante él, la carretera despliega hasta el infinito su cinta grisácea; las cosas cobran una singular lejanía y un silencio súbito le tapa los oídos. Las distancias se le agrandan desmesuradamente, y se siente pequeñísimo ante el tamaño natural del mundo.

Rápidamente reingresa entonces a su máquina, pone en marcha el arranque eléctrico, y el mundo, con maravillosa docilidad, torna de nuevo a girar en derredor suyo.

LEOPOLDO HURTADO

NOTAS

FILOSOFIA Y ORIGINALIDAD

El estudio de Aníbal Sánchez Reulet, *Panorama de las ideas filosóficas en Hispanoamérica*, resume rápida y hábilmente cuatro siglos de nuestra vida espiritual. Antecedentes no faltan: el jugoso informe que Francisco García Calderón presentó en 1908 al Congreso de Filosofía reunido en Heidelberg, *Les courants philosophiques dans l'Amérique latine*, y sus observaciones sintéticas en *Les démocraties latines de l'Amérique* (1912); el breve trabajo del guatemalteco Salomón Carrillo Ramírez, *La evolución filosófica en la América hispana* (1934). Estudios parciales hay más: de 1839 data el de José Zacarías González del Valle, *De la filosofía en La Habana*; de 1862, el libro de José Manuel Mestre con igual título. En México, dos libros extensos, el de Agustín Rivera, *La filosofía en la Nueva España* (1885), — descosidas notas sobre la época colonial —, y el del obispo Emeterio Valverde Téllez, *Apuntaciones históricas sobre la filosofía en México* (1896). Sobre el Perú, páginas de García Calderón en su obra *Le Pérou contemporain* (1907); hay otras, según creo, de Víctor Andrés Belaúnde. En el Plata, la voluminosa obra de Ingenieros, *La evolución de las ideas argentinas* (1918-1920); con tema circunscrito, el estudio de Juan Chiabra, *La enseñanza de la filosofía en la época colonial* (1911), y el breve libro de Alberini, *Die deutsche Philosophie in Argentinien* (1930); y su artículo *Contemporary philosophic tendencies in South America, with special reference to Argentina*, publicado en la revista *The Monist, de Chicago* (1927); en perspectiva, el libro de conjunto de Alejandro Korn: sirven como antecipos sus ensayos *Las influencias filosóficas en la evolución nacional* (1912) y *Filosofía argentina* (1927).

Muy bien escrito, el trabajo de Aníbal Sánchez está dentro de la corriente de la buena prosa filosófica que en la Argentina ha sucedido a la de los tiempos positivistas: Korn, Alberini, Romero, Fatone dan ejemplos de esta nueva prosa, de expresión incisiva a la vez que pulcra. Y el panorama está muy bien dibujado: traza claramente las líneas de influencia de la filosofía europea en América; se apoya en firme conocimiento de la historia intelectual de Europa y particularmente — saber menos común — de España.

La mejor parte del trabajo es la que pinta, con aliento dramático, la vida del pensamiento español desde el siglo XVI hasta el XVIII: en realidad Sánchez Reulet trata de España más que de América al hablar de nuestra época colonial. Y es cierto que América resulta, entonces, inseparable de su metrópoli (*). Pero ¿no convendría investigar en qué se separa o en qué comienza a separarse? En las artes plásticas se conoce bien ya la originalidad de América en sus tiempos coloniales, el reflujo que sobre España hizo su extraordinaria arquitectura. En literatura se ha comenzado a estudiar el acento original de América: en el Inca Garcilaso (Riva Agüero), en Ruiz de Alarcón, en Bernardo de Valbuena, en Sor Juana Inés de la Cruz. En la música y la danza, a lo menos en sus formas populares, se sabe que América adopta las formas españolas y las devuelve a Europa, transformadas, desde fines del siglo XVI: una de ellas se convertirá en forma clásica, la chacona.

No digo, no creo, que en el pensamiento filosófico haya tantas divergencias, ni menos tantas originalidades. Pero sí digo, sí creo, que lo interesante para estudiar no es la semejanza: es la divergencia. Si comenzamos declarando que en nuestra América no existen ideas originales ¿podemos esperar que al lector europeo le interese nuestro panorama de luces reflejas?

En la época independiente, nuestra filosofía, pobre y todo, no se reduce a simple reflejo de Europa. Ideas filosóficas originales... ¿Son necesariamente sistemas vastos, como la *Ética* o las *Críticas*? ¿O invenciones sutiles, como las aporías o las mónadas? ¿No basta el acento personal, la actitud nueva? No falta,

(*) Breve rectificación: en el siglo XVI, no es Bogotá la ciudad de América que comparte con México y Lima la primacía de la cultura: es Santo Domingo, "la Atenas del Nuevo Mundo", con sus dos universidades, una de 1538 y otra de 1540. Su prestigio duró en todos los países del Mar Caribe hasta principios del siglo XIX. Trato el tema en mi libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, de inmediata aparición.

no ha faltado, originalidad en nuestra América. La tenemos a veces con exceso: casos como el dosamantismo, ahora recordado sólo en el ingenioso pero cortés comentario de Valera, se repiten todavía.

En nuestra América el pensador no ha sido especialista enclaustrado, sino hombre del ágora, como los filósofos griegos, compelido a crearse doctrinas en cuyo rigor debe vivir, pelear y morir: su pensamiento va urdido con la trama de su existencia. De la estirpe de Sócrates, la estirpe apostólica, son José de la Luz Caballero, Eugenio María Hostos. De la estirpe de Aristóteles, la estirpe enciclopédica, es Andrés Bello. El maestro ha sido en América honda realidad moral y alta función social. Por eso hay fuerza de vida y acento personal en las obras de nuestros pensadores. Recorriendo con sentido vital el panorama de nuestro pensamiento, se descubren notas singulares: en Bello, a cuya *Filosofía del entendimiento* dedica páginas magistrales Menéndez Pelayo — admirable crítico de filosofía como de literatura — señalando su “verdadera originalidad” y su libre adaptación, con divergencias constantes, de doctrinas inglesas y escocesas; en Hostos, a la verdad no muy gran lector de los pensadores positivistas, de quienes aceptó la fe en las ciencias de la naturaleza y la esperanza de una ciencia de la sociedad, subordinándolas a su romántica interpretación ética del universo, especialmente en su *Moral social* y en sus dos grandes discursos para investiduras de maestros y de maestras; en los agudos aforismos de Luz; en las escépticas reflexiones de Varona; en la *ética del devenir*, de Rodó, a quien sólo el superficial hallará superficial; en la *lógica viva*, de Vaz Ferreira; en la *libertad creadora*, de Korn; en la teoría del acto desinteresado, de Vasconcelos; en la doctrina de la existencia como economía, como desinterés y como caridad, de Antonio Caso. No son ellos simples comentadores eruditos: son pensadores activos, a quienes las urgencias del ambiente no dejan desarrollar todas las consecuencias intelectuales de sus doctrinas, pero que las viven dramáticamente.

¿De dónde, entonces, la actitud humilde que nos hace presentarnos encogidos ante Europa, mendigando su atención — contradictoriamente — hacia cosas que declaramos no la merecen, ya que las pintamos como débiles reflejos? Hablando de nuestra literatura ante europeos, hasta hace poco, les presentábamos a Rubén Darío como discípulo, no ya de Baudelaire o de Verlaine, sino de Samain o de Rodenbach, poetas inferiores al nuestro. Preocupación de inferioridad, desde luego. Pero hay más: el desarrollo político y económico de la América española no

alcanza todavía a darle importancia ante el mundo, importancia que incite a investigar cuál es el pensamiento que mueve este hormiguero en marcha. Así, nuestro pensamiento no refluye sobre el pensamiento del mundo: cuando se recoge en sí, se siente cuerpo sin sombra, voz sin eco, aislado en el confín extremo, la última Thule de la civilización occidental. De esta angustia solitaria sólo saldremos mediante el esfuerzo total que levante a estos pueblos a la altura de sus esperanzas y de sus promesas.

El trabajo de Aníbal Sánchez — magnífica exposición de las corrientes que la influencia filosófica de Europa provoca en nuestra América — revela que él podría emprender el estudio de todo lo que hay de realmente nuevo y personal en nuestros pensadores. Su percepción aguda, su don de presentar las ideas en acción, su extensa cultura, sus virtudes de expresión, lo señalan para la tarea.

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

LAS ÚLTIMAS COMEDIAS DE SHAW

Bernard Shaw ha reunido en dos tomos — *Demasiado cierto para ser bueno* el uno, *El bobalicón de las Islas Inesperadas* el otro — sus últimas comedias. Re-señaré los dos; empiezo (cronológicamente) por el primero.

“DEMASIADO CIERTO PARA SER BUENO”

En algún renglón de alguna página de las casi infinitas y ciertamente inagotables 1001 Noches se puede leer que la decrepitud del águila es preferible a la primavera del cuervo. El repetido examen de estas penúltimas comedias de Shaw prueba absolutamente que la decrepitud del águila no es preferible a la primavera del cuervo. Esa inofensiva imagen ornitológica quiere significar que si bien esas

comedias de Bernard Shaw son de algún modo superiores a las de quienes no son Bernard Shaw, no es menos cierto que son decididamente inferiores a todo lo demás de su obra — salvo, quizá, *Fanny's first play* y las incompetentes novelas. No recurramos a la mala palabra “decrepitud”: el libro más complejo de Shaw, *Vuelta a Matusalén*, es de 1921, fecha que nada tiene que ver con su “primavera” fabiana. Más bien pensemos en cuestiones de gloria y comodidad. Bernard Shaw es glorioso; Bernard Shaw tiene la seguridad de ser escuchado; Bernard Shaw tiene la costumbre de pensar en forma dramática — en forma dialógica, al menos. Todo escritor especulativo debe prever continuas objeciones que interrumpen el curso del pensamiento, y que es obligatorio satisfacer; el artificio dramático encuentra en esos vaivenes y perplejidades, no ya un problema, sino un instrumento precioso. De ahí los hábitos dramáticos de Platón y de Berkeley, y aún de los apasionados monólogos de San Agustín; de ahí, tal vez, estas comedias puramente discutidoras de Bernard Shaw.

El mundo que presentan o postulan estas comedias es voluntariamente irreal. Digo “voluntariamente”, porque a ello me autoriza la inclusión de ciertos personajes fantásticos: entre ellos, de un microbio indignado que se lamenta a gritos de las enfermedades atroces y sucesivas que le contagia la señorita en que vive. Ya celestiales, ya infernales, los mundos inventados por el arte quieren ser más intensos que la realidad, ya que están obligados a ser más pobres. El de Bernard Shaw — el del penúltimo Bernard Shaw — prescinde de ese anhelo. Es un mundo insípido, opaco, tirando a pesadilla lánguida, hecho de interminables conversaciones sobre temas políticos, sin otra esperanza de interrupción que la operada por algunos “recursos teatrales” conocidísimos, pero al parecer infalibles: presentar un individuo muy harapiento y después hecho un dandy, presentar dos personas que simulan amistad, pero que aprovechan cualquier descuido para agredirse a pellizcos o a puntapiés, presentar sordos o extranjeros que deforman incurablemente lo que oyen, presentar un flirt belicoso con vaivenes de cólera y de ternura, presentar elocuentes discutidores que descubren de golpe que su interlocutor ya se ha ido, presentar caballeros que para disimular un ademán imprudente fingen estar absortos en el rito de la gimnasia sueca...

Los caracteres faltan en las penúltimas comedias de Shaw, pero las situaciones también. Su interés es el de una discusión no muy interesante, puesto que en ella no participan varias personas, sino una sola — que no es del todo Shaw. La

necesidad de repartirse en sus personajes, siquiera afantasmados o nominales, le impide serlo. Hay, sin embargo, una excepción. El desesperado predicador de la página 107, el hombre que ha perdido su fe, pero que sigue predicando infinitamente "aunque no tenga nada que decir", con la tenue esperanza de que el Espíritu bajará algún día a su boca, ha sido colocado por el autor para que lo identifiquemos con él. Ciertamente no incurriremos en esa descortesía. Por lo demás, esa página de espléndida retórica basta para justificar todo el libro. Digo lo mismo de cierto extraordinario diálogo prenupcial de las páginas 136-137. Hay además los prólogos, que vindican mi antigua convicción de que Bernard Shaw es uno de los primeros prosistas de Europa — no inferior a Eliot o a Valéry, sino diferente.

“EL BOBALICON DE LAS ISLAS INESPERADAS”

La pieza que da nombre a este volumen trata del Juicio Final. Siempre me ha interesado esa función, ese delicado examen inapelable de todos los destinos humanos y de cada momento de esos destinos. Shaw, en su comedia, prescinde del escénico esplendor de la institución ortodoxa y hasta de la *solemnis praeparatio* de orden meteorológico-legal que la anunciará. Nada de eclipses de la luna y del sol, nada de aberraciones atmosféricas, nada de las siete redomas de la ira de Dios, nada de espadas y trompetas y tronos. De todo ese copioso *attirail* de San Juan el Teólogo (que asimismo comprende 7 lámparas, 1 mar de vidrio semejante al cristal, 4 animales con ojos adelante y atrás y 24 ancianos postrados) Shaw apenas retiene unos ángeles. Son ángeles británicos, desde luego, ángeles asistidos de *humour*. (Ya Soame Jenyns, hacia 1756, pensó con reverencia que parte de la felicidad de los bienaventurados y de los ángeles, derivaría de una percepción exquisita de lo ridículo). Para Albrecht Ritschl, la ira de Dios no es otra cosa que el olvido de Dios, vale decir la aniquilación anestésica de las almas que definitivamente rechazan la redención; para esta comedia, el Juicio Final es la inmediata desaparición o extinción de todas las personas inútiles. Claro está que una justa definición de la palabra *inútil* es quizá inalcanzable... (Bernard Shaw, entiendo, ensaya un criterio económico, y vindica las eliminaciones sumarias de la Cheka: "ese cuerpo de *amateurs* bien intencionados").

No hay quien no reconozca el ingenio de Shaw, la lucidez resplandeciente de Shaw. Otro rasgo habitual — algo menos público al parecer, ya que la crítica se abstiene de señalarlo — es la sentencia heroica, la suficiente y breve definición de un alma varonil. Es común indicar la afinidad de Shaw con Swift y con Voltaire; yo lo creo no menos consanguíneo de hombres como Lutero, como Quedo, como Lawrence de Arabia. De hombres que no sólo han interrogado las posibilidades retóricas de la burla, sino también las del valeroso estoicismo. De hombres austeros cuya profesión de esa fe *mueve mi corazón más que una trompeta*, como famosamente dijo Sir Philip Sidney de una antigua balada. Shaw mismo ha declarado su afinidad con Bunyan, con Blake, con Hogarth, con Turner, con Goethe, con Shelley, con Schopenhauer, con Wagner, con Ibsen, con Tolstoi, con Morris y con Nietzsche. Yo no eliminaría de ese generoso catálogo los nombres de Nietzsche y de Bunyan.

Las comedias que forman el volumen *Demasiado cierto para ser bueno* son irreales de un modo lánguido; éstas lo son con buena premeditación y fervor.

JORGE LUIS BORGES

CRITICA DE ARTE

CARTA ABIERTA A LA COMISION ORGANIZADORA DE LA EXPOSICION DE "UN SIGLO DE ARTE EN LA ARGENTINA"

Señores miembros de la Comisión:

Sin ignorar las inmensas dificultades que obstaculizan una exposición de este género y sin intención de disminuir los méritos que competen a tan distinguida Comisión, nos permitimos expresar nuestras opiniones críticas derivadas de numerosas y atentas visitas a la exposición y de la experiencia que poseemos, con la única intención de colaborar a fin de obtener mejores resultados en el futuro. Ya que en esta ocasión no están sobre el tapete disentimientos de tendencia que siempre ofuscan la interpretación de la realidad, sino sólo cuestiones técnicas, diremos casi de orden pedagógico, confiamos en ser escuchados e interpretados en la sinceridad de nuestra intención.

"Un siglo de arte en la Argentina"; el título revela la importancia única de esta exposición y sugiere todas las posibilidades culturales que podía fácilmente alcanzar si hubiese sido preparada con conceptos más funcionalmente precisos y no como un periódico Salón Nacional. Los ejemplos notorios de grandes éxitos obtenidos por importantes exposiciones históricas, culturales, hasta ayer poco frecuentadas, realizadas en varios países de Europa con la síntesis expresiva del concepto y con una atracción estimulada pedagógicamente de mil maneras, nos salvan de la presunción de decir novedades extraordinarias. En nuestra opi-

nión la distinguida Comisión organizadora, una vez determinada la trascendencia de tan vastas proporciones podía tener para la cultura artística del país, debería confiar la tarea de la realización a arquitectos modernos.

Se hubiera podido hacer una transformación provisoria de la desgraciada distribución del palacio de exposición, con materiales modernos y poco costosos, cerrando puertas y abriendo otras, de modo de establecer un recorrido con flechas indicadoras y hacer seguir así, involuntariamente, al público un itinerario, cronológicamente evolutivo, del arte.

La elección del material hubiera debido ser más cuidada, ante todo para eliminar el número demasiado grande de los trabajos expuestos y luego porque ciertos artistas hubieran ganado no exponiendo junto a obras de valor, otras mediocres.

Esta eliminación podía servir también para establecer funcionalmente una valorización exacta en la mentalidad del público, limitando la cantidad de obras de un artista según los méritos.

Un ejemplo: Pueyrredón hubiera resaltado más en su justo mérito si se hubieran expuesto menos obras de Morel, dado que le son muy inferiores.

Las salas hubieran podido ser de diverso color para combatir la monótona igualdad, aunque manteniendo, se entiende, la neutralidad necesaria para una exposición de pintura.

En las salas dedicadas a los artistas más importantes, sea por el valor de la obra en sí misma, sea por el aporte cultural de una dada tendencia, se podía poner en la pared un gran cartel donde se indicara en pocas frases, sin anécdotas sentimentales, el valor histórico de la obra del artista.

Un ejemplo: en la pequeña sala de Malharro, tan modesta, poco público se habrá dado cuenta que esas obras tan honestas e incompletas en los resultados tienen en la historia de la pintura argentina más valor que ciertos enormes cuadros académicos expuestos en las otras salas, porque este pintor rompió el hilo de continuidad de la pintura académica y luchó como artista y como profesor en la academia por sus convicciones, que eran, después de todo, las de la importantísima escuela impresionista.

Los carteles con el nombre del artista y las fechas de muerte y nacimiento colocados debajo de los cuadros, deberían ser estampadas sobre cartulina blanca

y con un criterio de legibilidad para no obligar al público a hacer una reverencia ante cada cuadro.

Las obras de escultura deberían colocarse todas en una sala, dada la escasez de obras y no dispersarlas, en menoscabo del artista, en todos los ángulos de las salas. Esta sala podía servir para crear un ambiente totalmente opuesto a las tranquilas de pintura y aliviar así la fatiga del visitante.

El rico material, verdaderamente maravilloso, de la sala de grabados, debería estar dividido con rigor y puesto en vitrinas horizontales como en los museos, de modo de poder saborear la estampa, además del interés histórico. Esa disposición tan caótica en las paredes no permite ni orientación ni la visión tranquila e íntima que reclama el grabado. Luego, ha sido un error poner dibujos de pintores en la sala del grabado en vez de ponerlos junto a las otras expuestas, desorientando al visitante.

En cuanto al modo de incitar el interés del público y de frecuentar la exposición existen mil maneras. Además de las invitaciones a las escuelas y las conferencias ilustrativas que nos parecen haber sido contempladas con justo valor por la distinguida Comisión, se podía extender las invitaciones a todas las sociedades culturales, mutuas, deportivas, etc., y tal vez no fuera tampoco muy absurdo obtener rebajas ferroviarias, a lo menos para centros intelectuales como Córdoba, dado el carácter único de esta importantísima ocasión, de hacer conocer un sector importante de la historia espiritual del país.

Nos hemos limitado a ideas esenciales sin detenernos en detalles de importancia como el retardo de la salida del catálogo que merece, en compensación, un elogio porque está muy atentamente recopilado, pero estamos seguros que las aplicaciones iniciales de estas bases y otras ideas que naturalmente hubieran surgido de la competencia de la distinguida Comisión en la historia del arte argentino, hubieran dado una dinámica completamente nueva y atractiva a la exposición, con resultados que no creemos arriesgado prever mejores.

Atentamente

EL CRITICO DE ARTE

APUNTES SOBRE LA PINTURA ARGENTINA VISITANDO LA EXPOSICION "UN SIGLO DE ARTE EN LA ARGENTINA"

El proceso espiritual y primordial del arte es igual en todo el universo porque forma parte de las pasiones superiores del hombre. Profundamente diverso es el grado de trascendencia y de perfección, porque depende de complejos fenómenos culturales y éticos. Para comprender bien el significado y el valor de esta visión panorámica del arte argentino es menester olvidar los juicios críticos ya adquiridos sobre la pintura de este último siglo y ubicarse en el clima histórico y político de la Argentina.

Equivocado y groseramente injusto sería juzgar esta exposición con la medida crítica europea sólo porque se entreen inevitablemente todas las fases de los movimientos europeos.

Confesamos sinceramente que nuestra todavía breve permanencia en la Argentina no nos hace muy aptos para cumplir esta tarea, pero tal vez nuestra ignorancia de las anécdotas sentimentales nos ayudará a establecer juicios más reales y a hacernos excusar las faltas inevitables.

Entrando en las salas de esta gran exposición, para quien es, como nosotros un poco experto en la historia de los movimientos de la pintura del último siglo, le es fácil, no obstante el desorden, establecer un itinerario ordenado mentalmente, y seguirlo.

El análisis sin detalles anecdóticos de la vida de los artistas puede ser rápido y esencial sin peligro de sentenciar presuntuosamente, porque el proceso de valoración es más emotivo que objetivo para quien sabe interpretar la esencia del arte. Por eso mientras Carlos Morel desaparece a nuestros ojos y Pellegrini asume, como pintor, un valor documental de la época, Prilidiano Pueyrredón se nos presenta en todo su valor, no en los retratos oleográficos, — más o menos iguales, como valor, en todo el mundo, como por ejemplo el de su padre Juan Martín de Pueyrredón, — sino en el retrato de "Manuelita Rosas" ya más vigoroso en el dibujo y en el color, aunque con ciertos efectos de insistencia en el vestido, muy

característicos de la época. En el retrato de la "Señora Cecilia Robles de Peralta Ramos con su hijo Jorge" se puede notar en el niño un espíritu de observación y una seguridad en la pintura no comunes. También en "Gauchos" — no obstante la visibilidad de ciertos errores de perspectiva y aun alguna inferioridad en primer plano, que representa agua estancada y matas, donde están colocadas dos grandes figuras con trajes típicos — hay un fondo de cielo con un horizonte en la mitad del cuadro, por donde corren a caballo pequeñísimos gauchos, que es todo espacio y vibración interior. Hay también dos paisajes "Lavanderas en el bajo de Belgrano" y "Un alto en el campo". El primero, siendo menos anecdótico que el segundo consigue una unidad pictórica más perfecta ayudada también por la composición bellísima y lineal del paisaje. En esos paisajes, además de estar bien pintados y bien dibujados, hay una observación tan amorosa y sincera del ambiente que influye notablemente sobre la técnica y sobre la paleta de ese pintor. En efecto, la entonación de sus paisajes con sus cielos tan inmensos, escapan a la paleta académica de la época, más que los retratos. Hay tres obras de Cándido López, contemporáneo a Pueyrredón, aunque en una escala más modesta, artista-soldado de la guerra del Paraguay, de una originalidad panorámica nueva en la época. En el "Paso del río Corrientes por el 1er. Cuerpo de Ejército Argentino" hay una intención panorámica y de perspectiva vista desde lo alto con un robustecimiento de detalles de gusto geográfico verdaderamente sorprendente y genial.

En la sala de Morel encontramos un trabajo notable como planteo de composición y nobleza de expresión, completamente fuera de los virtuosismos académicos de la época aunque los detalles la afirmen indiscutiblemente. Pictóricamente armonioso pero no muy profundo. Se titula "Coronel Martín Santa Coloma" de C. Revol, año 1847, extranjero, sin más identificación.

En este período hay muchos pintores que tienen más valor en la formación artística del país como obra de enseñanza que como valor de artistas. Entre ellos Della Valle, Giudici.

Hay también expuestas obras de Ignacio Manzoni; creemos que sobre ese pintor de escasa personalidad debieran de controlarse, para disciplina de la crítica y para el justo valor de la cultura, ciertos juicios que lo colocan demasiado alto.

En la pequeña salita junto a Pellegrini hay una obra que nos sorprende por

la ingenuidad del dibujo de ciertos detalles, como las ondas del río y ciertos tonos originales hechos de contrastes inhallables en las obras de aquel período de morbideces. Se titula "Fuerte de Buenos Aires" 1869. El dibujo está concebido con un sintetismo de masas arquitectónicas que recuerdan las preocupaciones de volumen de los pintores del novecientos.

Entre la obra de Ernesto de la Cárcova, de Schiaffino y de Sívori, preferimos decididamente la de Sívori; más consistente, menos pretenciosa y más inteligente. Sívori es un dibujante sensible y armonioso y hasta si pinta cuadros aparentemente casuales como "En el taller" pone una moldura centrada sobre un marco vacío que crea un ritmo de composición geométrica interesante.

Abandonando la pesadez académica pinta "Primavera": una figura de mujer vestida de blanco, en una atmósfera tersa y tranquila, toda invadida de íntima poesía interior. Esta obra parece pintada por un joven, tan desprovista está de virtuosismos de oficio, gratos a los pintores académicos.

De la Cárcova, en cambio, si abandona la frialdad académica y la demagogia de "Sin pan y sin trabajo" pinta algún paisaje interesante pero menos seguro, y en el mismo año 1914 en que Sívori pinta la "Primavera", él pinta el retrato de la "Señora L. P. del C. de la C.", obra de grandes dimensiones pero débil de dibujo y de color.

Contemporáneos de Sívori, De la Cárcova, etc., son los dos escultores más representativos de la escultura argentina: Morales y Cafferata, ambos presentes con obras de un vigor indiscutible, aunque no exentos de errores.

Del grupo de estos artistas no se puede pasar por alto la importancia de la pequeña sala de Malharro que supo arrojar la semilla de la duda sobre las verdades académicas de entonces.

Ese artista con su fe y también con alguna de sus obras como "Las Parvas", que recuerda el motivo de un cuadro de Monet, representa el *trait d'union* entre la pintura de Walter de Navazio, Thibon de Libian, Ramón Silva, etc.

De ese grupo Thibon de Libian es ciertamente el más importante; su obra está llena de una intimidad conmovedora y su mundo no es monótono aunque repita los mismos temas, influenciado tal vez por Degas. Nos han llamado la atención también dos obras de este pintor que escapan a la paleta de la serie del circo ecuestre pero que viven dentro del mismo radio de emoción: "Autorretra-

to” y “Retrato de mi hermano”. Están impostados con simplicidad pero dirigidos con certeza en busca de una fisonomía interior en gamas de color casi extrañas.

La obra de Walter de Navazio es más modesta; aun a través de sus mejores cosas se ve la fatiga. Su autorretrato, de pequeñas dimensiones, tan descuidado, revela, especialmente la sinceridad de un temperamento que prefirió contentarse con resultados limitados más bien que abandonar el coloquio directo con la naturaleza, grato al impresionismo, y valerse de la habilidad académica artificial.

A la obra de Bermúdez, copiosamente representada, no obstante ser vistosa, no le encontramos trascendencia ni por su técnica ni por su penetración. Nos parece más un constante que un temperamento sensible, por eso su obra no escapa a la monotonía, si bien los temas del campo que trata son ricos de recursos.

A Fernando Fader, es menester reconocerle, en un cierto sentido, sin restricciones de tendencias, que tiene la estructura del pintor. Ciertos paisajes suyos, más simples, están impregnados de una atmósfera que supera la contingencia de la representación de lo verdadero, pero falto de un refinado sentido crítico porque en muchos de sus paisajes ha luchado con dificultades artificiales como por ejemplo en el estudio de árboles reflejados en el agua, ya conquistado con mayor autoridad por la fotografía.

También sobre Fader estamos seguros que en breve tiempo se hará una revisión crítica que lo colocará en una posición de trascendencia mucho más limitada que la que parecen darle ciertos sectores estimados por la crítica de arte.

A Alfredo Guttero no lo ha favorecido ni la ubicación así situado entre las obras modestas y atormentadas de Malharro y de Navazio. Parece más un pintor puramente decorativo con dotes de habilidad nada originales. El pintar sobre yeso ayudó a matar poco a poco las posibilidades de profundizar la paleta en armonías más sustanciosas. Los dibujos son extremadamente decorativos y tienen en la forma un parentesco con las figuras de vidrio soplado. En total la obra de Guttero indica que vivió lejos de los problemas de la pintura de nuestra época.

Cerremos con Angel Cairoli, de quien hay dos pequeñas obras y que debe soportar la demostración de la perturbación novecentista.

Un siglo de arte es mucho, visto así reunido y es poco si se trata de extraer enseñanzas concretas. Nuestros breves apuntes, que no tienen por cierto ninguna pretensión de representar un estudio completo, los ponemos gustosamente a la disposición de los jóvenes argentinos que tienen mayor derecho para hacer una amplia revisión crítica sobre la verdadera sustancia y trascendencia de cada pintor y sobre la vidriosa cuestión de un arte nacional. Tal vez resultará una revisión un poco cruel desde el punto de vista humano, pero muy eficaz con el fin de extraer el máximo de enseñanza, aún de un brevísimo pasado, para proseguir, sin impedimentos sentimentales, interpretando el presente.

Se entreverá por cierto que también la falta de un arte nacional (tema que se presenta a exagerados reproches basados más en situaciones aisladas de ciertos artistas que nosotros condenamos) es debida íntima e inevitablemente a contingencias históricas y políticas del país. En efecto, ¿no es tal vez la civilización europea que se sobrepone, sin entrar con mérito de derecho, a la raza indígena de este suelo?

¿Es posible, luego, escapar al radio de acción de la cultura y de la tradición europea en el campo del arte por parte de las más jóvenes generaciones argentinas?

Nosotros creemos en una mayor intimidad del arte argentino que no faltará ciertamente, por la sucesión de las generaciones cada vez más argentinas, a pesar de la radio y el aeroplano, pero no creemos que podrán escapar a la influencia espiritual del arte europeo, a menos que por exceso de amor al suelo patrio se instaure la continuación del arte indígena primitivo.

JEAN PAUL LAVERDET EXPONE EN EL SALON DE VIAU Y ZONA

Este pintor ilustrador es francés de nacimiento y de sensibilidad; no busca muy sinceramente ni de ostentarlo ni de esconderlo. Expone acuarelas de una vivacidad ilustrativa interesante aunque no sean, en muchos casos, penetrantes como deberían ser, dadas sus posibilidades naturales.

También el criterio de selección de los trabajos expuestos es demasiado complaciente para el llamado "gusto del público", exponiendo trabajos insignificantes y ejecutados con complacencia un poco frívola que nosotros con nuestros principios, no podemos sino lamentarlo. La facilidad con que dibuja Laverdet y la falta de una disciplina, cualquiera que sea, en la composición y en el uso del color lo lleva a cometer muchos pecados de superficialidad, que él mismo, muy inteligentemente, confiesa y promete corregir con voluntad.

En algunos dibujos complicados con arabesco sutil y dinámico se puede ver un mundo variado y rico de personajes psicológicamente bien caracterizados, cualidad ésta nada común aún entre los ilustradores afamados.

Lástima que un colorido demasiado intenso no permite en muchos casos leer y saborear a primera vista, como debería ser, el gusto y la sutileza.

A pesar de eso estamos seguros que si Laverdet ilustrara alguna obra importante lo haría mucho mejor que otros ilustradores que en Buenos Aires tienen mucho trabajo y mucha celebridad.

Hemos visto en otras ocasiones dibujos de Laverdet hechos en Brasil, ricos en observaciones agudas de los personajes y de un amoroso e inteligente gusto por el detalle del ambiente. La atmósfera no estaba totalmente lograda, acaso porque la estadía de Laverdet fué demasiado breve para posesionarse de la necesaria intimidad.

En efecto, las ilustraciones parisienses ahora expuestas, completas en la penetración humana del ambiente nos comprueban lo que decíamos a su tiempo.

Laverdet debería urgentemente buscar un camino más preciso o dedicarse decididamente a la ilustración que, creemos, es su inclinación más natural y profundi-

zar severamente el carácter de sus ilustraciones con temas más definidos o dedicarse a la pintura porque ciertas extralimitaciones sin la insistencia necesaria en el insidioso campo de la pintura, como se ve en muchos trabajos expuestos, no pueden sino ser perjudiciales.

JUAN DE DIOS MENA EN LA GALERIA MÜLLER

Es tan difícil hallar materializado el instinto, sin malicias o virtuosismos, en el campo del arte, que aún estando reducido el campo de acción del mundo folklórico y los resultados no estén completamente de acuerdo con las intenciones, como en el caso de estas esculturas en madera pintada de Juan de Dios Mena, no se le debe negar una franca alabanza unida a la recomendación de no traicionar las promesas en que nos basamos.

Juan de Dios Mena vive en Resistencia (Chaco) y es un artesano de posibilidades no limitadas si continúa con la simplicidad y la sinceridad con que ha empezado.

En sus esculturas no hay raquitismo plástico sino más bien material toscó no esculpido aún; los cortes son visibles y secos, revelan el gusto característico de la madera sin ninguna intención de imitar materiales nobles de la escultura.

Por esa sinceridad de su proceder, este excelente artesano revela en seguida el procedimiento primitivo de su trabajo que se limita a la observación del "tipo" que quiere representar, sin preocupaciones de ritmos de composición.

La emoción nace inconscientemente del rudo contraste entre una técnica primitiva y la fina observación psicológica, acentuada siempre por una coloración romántica de tonos medios.

La observación psicológica y satírica crea, sin sutileza, la deformación más apta para caracterizar el "tipo", sin que este trabajo perjudique la estructura plástica. Se puede así gustar, en casi todas las obras expuestas, algunos trozos de buena plástica expresiva y de algunas originalidades de construcción que no

hacen monótona la representación de un mundo limitado a la gente del campo. Por esa razón creemos inútil, más bien nociva, la sutil ironía de usar materiales heterogéneos, como trapos, pelos, etc., porque carecen de un lenguaje plástico cualquiera y se pierden en un efímero resultado literario. Creemos también exagerada la acentuación grotesca porque casi siempre desvía la atención y estorba el placer de lo plástico.

A Juan de Dios Mena le reconocemos, sin embargo, el mérito de habernos hecho gozar, con sus ingenuas y primitivas esculturas, la poesía tosca y fuerte de la solitaria vida del interior y nos ha hecho vislumbrar la falsedad de muchos artistas que exponen monótonos aspectos de la vida del interior con vulgares malicias de la ciudad.

EL MONUMENTO AL LIBERTADOR GENERAL SIMON BOLIVAR

El artículo 6 del Reglamento del concurso dice: *El proyectista, tendrá en cuenta la coordinación del monumento proyectado con las características de nivel y de paisaje del Parque Lezama en el lugar elegido para emplazamiento.*

Una preocupación tan inteligente por parte de la Comisión como la de prever y la de pedir a los artistas una obra de conjunto que armonice con la difícil topografía del lugar y con la belleza natural del Parque, no podía por cierto hacer prever un resultado tan insensible a todo esto, como la recompensa a la *maquette* de Fioravanti que no responde en absoluto al problema estético del lugar de emplazamiento.

El escultor Fioravanti no ha encarado, evidentemente, el problema esencial de los dos niveles distintos: plano del camino y plano de la elevación donde se apoyará el monumento que darán dos visuales distintas y difíciles de armonizar o, si lo ha encarado, no ha llegado a resolverlo.

Le ha faltado además la sensibilidad para interpretar la belleza del fondo natural de los árboles del Parque Lezama con la ley de ritmo universal que crea

una emoción única entre un árbol y una columna griega o entre la naturaleza y una casa de Le Corbusier.

Fuera de esto, y sin entrar en detalles, la obra carece en sí misma de unidad y de sensibilidad arquitectónica; parecen trozos pensados separadamente y luego puestos en su lugar como en una vidriera, con el gusto elemental de fijar un centro y luego el *pendant* a los costados.

Nosotros creemos que el error básico de Fioravanti y de los otros escultores, particularmente de los premiados, es no haber pensado en la colaboración de un arquitecto, en vista de los problemas complejos que presenta la topografía del lugar.

Por amor a la verdad, aunque las soluciones no nos satisfacen completamente, señalamos la tentativa de Bigatti, tentativa mejor resuelta en una *maquette* no premiada con el lema "Prisma", de unir la elevación con el nivel del camino en una visión única, por medio de una escalera funcional y monumental al mismo tiempo.

No podemos eximirnos de señalar el hecho desagradable del retiro del delegado de los artistas plásticos, escultor Dresco y la infracción del reglamento por parte del jurado de dar el veredicto sin el delegado. La rectificación publicada en "La Nación" por el señor Alfredo González Garaño después de la protesta del escultor Dresco en el mismo diario ha cambiado visiblemente las cosas en favor del jurado, pero no al punto de justificar la decisión del jurado sin el delegado nombrado por los artistas plásticos.

Nosotros creemos que era muy simple y más justo, en vista de la ausencia del delegado de los artistas plásticos, pedir el nombramiento de otro delegado más responsable.

XXII SALON ANUAL DE LA SOCIEDAD DE ACUARELISTAS,
PASTELISTAS Y GRABADORES EN "AMIGOS DEL ARTE"

El título de este salón es de los más alentadores; podemos imaginarnos una atmósfera tranquila de recogimiento como en un museo de bellas estampas en la que los artistas revelan detalladamente — con esas técnicas excluidas de las obras de gran formato — las intimidades trabajosas de las obras mayores, o bien sus simpatías por las posibilidades de una técnica dada, elegida para traducir cualidades espontáneas de su naturaleza.

En cambio ¡qué desilusión! Las "maquettes" escenográficas, que no sabemos en razón de qué criterio están incluídas, parecen señalar paradójicamente lo lejos que se está de la atmósfera que debería reinar en tal exposición.

Recordamos a nuestros lectores lo que escribimos sobre el Salón de Otoño y el de La Plata, respecto a los criterios organizadores que permiten también en este Salón de Acuarelistas, etc., la excesiva indulgencia por la cantidad, que engendra luego el grave inconveniente de la cantidad insoportable, monótona, desalentadora.

En este Salón, nos parece que la complacencia ha superado los límites porque hay en él pintores de escasísimo valor representados por cinco o seis trabajos. ¿No podía seguir el jurado, como base de aceptación, con respecto de la cantidad, la de los mejores elementos que han presentado una, dos o, a lo sumo, tres obras? Se podía también eliminar las obras ya expuestas en otras exposiciones para disminuir considerablemente la cantidad y aumentar un poquito el interés.

No queremos ser pesimistas al punto de creer que el jurado se contente o piense resolver el éxito de este Salón de Acuarelistas etc., con la cantidad a falta de una minoría de alta calidad.

Algunos componentes del jurado tienen toda nuestra estimación y hasta nuestra confianza y simpatía por estos miembros nos incita a hacer una pregunta que podría parecer indiscreta si no fuese conocida nuestra intransigente posición frente a todo lo que estorba, directa o indirectamente, al arte. ¿Cómo es posible

que esta selecta minoría pueda colaborar con elementos totalmente insensibles a los problemas que agitan hoy al arte? Creemos también que tenemos derecho, basados en nuestros principios y en la confianza que tenemos en ellos, a pretender o una acción más enérgica que repercuta en los resultados prácticos, o un abandono explícito y público de las responsabilidades de tales manifestaciones. Continuar en la tarea por mero amor a la paz en la familia con ausentismo equívoco o con espíritu sólo de conservadorismo hacia los organismos semiparalizados, no nos parece precisamente el ideal de la honradez, tanto más por cuanto la desorientación que invade a muchos jóvenes que prometen, por falta de un ambiente crítico y culturalmente preparado, reclama la más vigilante atención por parte de los pocos que aman el arte noblemente y están en posesión de la autoridad moral de actuar.

Acuarelas, temples, pasteles, aguafuertes, litografías, monocopias, dibujos, todos los medios simples e iguales para perseguir el fantasma del arte. Ni buen gusto, ni acrobacias y destrezas técnicas, pueden hacer respirar en la tela o el papel el fantasma del arte. El logro de la perfección técnica debe servir sólo para no obstaculizar la emoción creadora con preocupaciones de destreza de oficio. En la obra cumplida está el milagro de perfección, diremos manual y espiritual que se concretan recíprocamente. En la obra en formación y sinceramente dirigida por el buen camino se vislumbra el mismo trabajo.

Con esta medida para el análisis preciso, que elimina hasta las influencias de simpatía psicológica por el sujeto o por una técnica dada, se nos hace un poco más fácil y más llana nuestra labor y facilitamos más la comprensión de quien nos lee.

Recorriendo las salas de este Salón de acuarelistas no se tiene la idea que muchos expositores estén en posesión de una comprensión tan exacta de la "técnica", por la ingenuidad de ciertos artificios puestos en juego como casualidades sensibles para disfrazar posibilidades que no tienen.

La mayoría se mantiene dentro de una atmósfera sin oxígeno y sin sinceridad que engendra sólo la mediocridad peor de la obra fallida y que continuamente denunciarnos y lamentamos en todas las exposiciones.

Para aclarar aún mejor nuestro pensamiento, y no por el gusto de una crítica fanfarrona, citaremos paradójicamente, las acuarelas de Horacio Butler con el único envío de Emilio Caraffa, como ejemplo de dos pintores que en sus obras

persiguen por caminos opuestos resultados análogos por los medios ofrecidos por la técnica sin acrobacias extrañas. Pero mientras en el *Obispo oriental* de Carratta la habilidad académica crea la asfixia, en las acuarelas de Butler corre la brisa y los colores están como avivados por el sol.

Sin elogiar fuera de las proporciones, más bien, limitándolas a las proporciones de lo que son, estas acuarelas de Butler, a pesar de su excesivo desprecio por el volumen y de los defectos, ya otras veces lamentados, de este artista, son los únicos ejemplares que podemos oponer a los viejos y a los jóvenes, por fantasía, por recursos del color y por atmósfera poética. "Casa en las Islas" con la gama lujuriosa y desordenada de verde en arabescos como un encaje, en torno a una casa roja, orienta hacia la órbita en que debe debatirse la acuarela como sensibilidad y como técnica.

A nosotros no nos interesan los esfuerzos superficiales o algunas malicias de oficio, aunque a primera vista puedan dar efectos simpáticos, de las que Larco hace gran uso para hilvanar copias banales de representaciones veristas. Obtener profundidad con los primeros planos oscuros y con ayudas de perspectivas son ingenuos preconceptos académicos que caen luego frente a la monotonía, por ejemplo, de ciertos verdes que por pobreza de vibraciones en el tono, se transforman en esos verdes fuertemente azules y falsos, caros a la pintura amanerada.

En esta escala de Larco, un escalón más abajo y con una malicia técnica menor se llega a las acuarelas de Jorge Soto Acebal, que viven de una atmósfera vacía y pulida como un poco las acuarelas de las señoritas de buena familia que también saben pintar. A nosotros no nos importa si la complaciente perspectiva del corte de "Calle de San Isidro" es suficiente para arrancar palabras de admiración a la crítica standard.

Si no estuvieran, Del Prete en un sentido y Badi en otro, como representantes de la fantasía en este Salón, sería como para llorar por las pocas ideas en posesión del artista, en comparación con los ingenieros, con los astrónomos, etc.

Badi presenta un temple de pequeñas dimensiones, críticamente inteligente y resuelto pictóricamente con la habilidad deseada, guste o no. Sólo una larga experiencia de paisaje vivido e interpretado en sus perspectivas comunes y clásicas, puede tener razón, pictóricamente, de tantos elementos heterogéneos y fácilmente banales como: banderas, tribunas, personajes en traje de gala, carteles murales, etc., en un fondo de demolición.

Del Prete con sus composiciones en rojo merece también un franco elogio. Son laberintos de color sin itinerario para los carentes de fantasía, y de gozo para quien sabe superar el interés primitivo del tema o del objeto como atracción, y gozar la pintura líricamente, como un sueño de color.

El planteo de la composición en las dos obras está obtenido por la explotación inteligente de las perfecciones geométricas casuales que ofrecen los dibujos de arquitectura. El intento de someternos sin monotonía, composiciones en una sola escala de color, está bien obtenido.

En la segunda sala encontramos a Soldi con una figura en temple donde ostenta como siempre sus arriesgadas y no comunes posibilidades de color. Sobre este envío no podemos repetir todo lo que hemos escrito sobre una obra suya expuesta en el último Salón de La Plata, porque le encontramos todavía los restos superficiales de su deformación; esto sea dicho con distinto significado del de los reclamos hechos al mismo artista por el señor José León Pagano.

Raquel Forner persiste en su error esencial de resolver el cuadro con el sólo buen gusto, descuidando siempre el coloquio íntimo con la paleta, tan necesario, para no traicionar totalmente su pintura.

Los grandes y chocantes saltos de este salón, son su nota dominante. De entonaciones violentas, el ojo pasa a posarse en trabajos pobres de color, como las acuarelas de Pissarro, donde un cielo, una calle, un lago, son de una misma fuerza tonal, sin ninguna adherencia a la materia que el dibujo verista subraya en contraste.

Berni, esta vez se presenta con una modestia que nos agrada. Una observación atenta de sus dibujos nos hace descubrir fácilmente, más allá de la diligente ejecución, errores de proporción comunes en quien practica e interpreta el espíritu viril del clasicismo, con una plástica sólo objetivista, aplicada a la figura humana. Berni, en nuestra opinión, debe poner al servicio de sus verdaderamente óptimas cualidades naturales el rigor de la inteligencia y de la experiencia, si no quiere reducir su obra a sola habilidad de oficio. La habilidad de oficio que gusta y asombra en un joven de veinte años porque representa una promesa precoz, ya no interesa a los cuarenta años.

Entre la multitud de señoritas que han gozado de alabanzas tan desproporcionadas, citaremos a Dora Sifone, cuyos dibujos, si bien no nos satisfacen como

ritmo de composición, son de una diligencia notable, al servicio de un principio de fantasía, tan necesaria en arte para no hacer el papel de los parásitos habituales.

ATTILIO ROSSI

“EL BOSQUE PETRIFICADO”

Es de común observación que las alegorías son tolerables en razón directa de su inconsistencia y de su vaguedad; lo cual no significa una apología de la inconsistencia y la vaguedad, sino una prueba — un indicio, a lo menos — de que el género alegórico es un error. El género alegórico, he dicho, no el ingrediente o la sugestión alegórica. (La alegoría más famosa y mejor, *El progreso del peregrino, de este mundo a aquel otro que vendrá*, del visionario puritano Juan Bunyan, requiere ser leída como novela, no como adivinanza; pero si prescindieramos del todo de las justificaciones simbólicas, la obra sería un absurdo). La dosis alegórica, en el film *El bosque petrificado*, es tal vez intachable: lo bastante ligera para no invalidar la realidad del drama, lo bastante presente para legitimar las inverosimilitudes del drama. No dejan de molestarme, en cambio, dos o tres fatuidades o pedanterías del diálogo: una turbia teoría teleológica de las neurosis, el resumen (total y minuciosamente falso) de un poema de Eliot, las forzadas menciones de Villon, de Mark Twain y de Billy the Kid, para que el público se sienta erudito al reconocer esos nombres.

Descartada o relegada a un segundo plano la intención alegórica, el argumento del *Bosque petrificado* — la influencia mágica de la aproximación de la muerte en un grupo casual de hombres y de mujeres — me parece admirable. La muerte, en este film, obra como un hipnotizador o un alcohol: saca a la luz del día lo que tienen adentro las almas. Los personajes son extraordinariamente pre-

cisos: el risueño abuelo anecdótico que ve todo como una representación y que saluda la desolación y las balas como un feliz regreso a la normalidad turbulenta de sus años de juventud; el fatigado pistolero Mantee, resignado a matar (y a hacer matar) como los demás a morir; el banquero imponente y del todo vano, con su aire consular de prohombre de nuestro partido conservador; la muchacha Gabrielle que da en atribuir las costumbres románticas de su mente a su sangre francesa y sus condiciones de buena *ménagère* a su origen yanqui; el poeta, que le aconseja invertir los términos de esa atribución tan americana — y tan mitológica.

No recuerdo otras películas de Archie Mayo; ésta (con *El desconocido* de Berthold Viertel) es de las más intensas que he visto.

J. L. B.

INDICE

	<u>Pág.</u>
Notas sobre la inteligencia americana, por <i>Alfonso Reyes</i>	7
Resurrección de Jorge Federico Händel, por <i>Stefan Zweig</i>	16
Marcel Proust, por <i>Arnaud Dandieu</i>	40
El porvenir de la poesía, por <i>Jules Supervielle y Henri Michaux</i>	80
Rasgos extrínsecos — La arquitectura, el mueble, el vestido, la palabra, por <i>Carlos Alberto Erro</i>	88
Tren y automóvil, por <i>Leopoldo Hurtado</i>	104

NOTAS

Filosofía y originalidad, por <i>Pedro Henríquez Ureña</i> ..	124
Las últimas comedias de Shaw, por <i>Jorge Luis Borges</i>	127
CRÍTICA DE ARTE. Carta abierta a la Comisión Organizadora de la exposición de "Un Siglo de arte en la Argentina", por <i>Attilio Rossi</i>	131
"El Bosque Petrificado", por <i>J. L. B.</i>	147

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Todas las colaboraciones que no llevan al pie indicación alguna respecto al lugar de donde proceden, han sido escritas en Buenos Aires.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Viamonte 548.

INDEX

1. Introduction 1

2. The first part of the work 2

3. The second part of the work 3

4. The third part of the work 4

5. The fourth part of the work 5

6. The fifth part of the work 6

7. The sixth part of the work 7

8. The seventh part of the work 8

9. The eighth part of the work 9

10. The ninth part of the work 10

11. The tenth part of the work 11

12. The eleventh part of the work 12

13. The twelfth part of the work 13

14. The thirteenth part of the work 14

15. The fourteenth part of the work 15

16. The fifteenth part of the work 16

17. The sixteenth part of the work 17

18. The seventeenth part of the work 18

19. The eighteenth part of the work 19

20. The nineteenth part of the work 20

21. The twentieth part of the work 21

22. The twenty-first part of the work 22

23. The twenty-second part of the work 23

24. The twenty-third part of the work 24

25. The twenty-fourth part of the work 25

26. The twenty-fifth part of the work 26

27. The twenty-sixth part of the work 27

28. The twenty-seventh part of the work 28

29. The twenty-eighth part of the work 29

30. The twenty-ninth part of the work 30

31. The thirtieth part of the work 31

32. The thirty-first part of the work 32

33. The thirty-second part of the work 33

34. The thirty-third part of the work 34

35. The thirty-fourth part of the work 35

36. The thirty-fifth part of the work 36

37. The thirty-sixth part of the work 37

38. The thirty-seventh part of the work 38

39. The thirty-eighth part of the work 39

40. The thirty-ninth part of the work 40

41. The fortieth part of the work 41

42. The forty-first part of the work 42

43. The forty-second part of the work 43

44. The forty-third part of the work 44

45. The forty-fourth part of the work 45

46. The forty-fifth part of the work 46

47. The forty-sixth part of the work 47

48. The forty-seventh part of the work 48

49. The forty-eighth part of the work 49

50. The forty-ninth part of the work 50

51. The fiftieth part of the work 51

ESTE VIGÉSIMOCUARTO NÚMERO DE "SUR" SE
ACABÓ DE IMPRIMIR EL DIA TREINTA DE
SEPTIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS
TREINTA Y SEIS, EN LA
IMPRESA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
DIVISION OF ORGANIC CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

11/11/68

11/11/68

11/11/68

11/11/68

Cuajada de La Martona

Procedimiento Metchnickoff



Alimento para intelectuales
y sedentarios en general

Combate las fermentaciones intestinales
los avances del artritismo
y mejora las condiciones de la piel

E

Banco Municipal

realiza diariamente interesan-
tes ventas de joyas, objetos de
arte y toda clase de artículos;
y periódicamente Remates de
Muebles, Cuadros y Libros
seleccionados





LA VISTA TRABAJA INCESANTE-
MENTE Y ES UNA PARTE MUY
DELICADA DEL ORGANISMO.

LA SALUD DE SUS OJOS
REQUIERE UNA CORRECTA
ILUMINACION.

LIBRERIA ANTIGUA Y MODERNA

NOVEDADES LITERARIAS POR TODOS LOS CORREOS
PUBLICACIONES DE OBRAS NACIONALES EN EDICIONES DE LUJO

Cuadros - Dibujos - Grabados - Antigüedades
Porcelanas Chinas y Objetos de Arte

Mar del Plata:
SALONES WITCOMB
(Rambla Bristol)

VIAU Y ZONA

Buenos Aires:
FLORIDA 530
U. T. 31. Retiro 3354

Dinero en Hipoteca a Largos Plazos

5%

DE INTERÉS
ANUAL

TRAMITACION RAPIDA •
• CONDICIONES VENTAJOSAS

• SOBRE INMUEBLES UBICADOS EN JURISDICCION
• DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES. •

• BANCO DE LA PROVINCIA
• DE BUENOS AIRES •

INFORMESE EN NUESTRAS CASAS, BUENOS AIRES, LA PLATA
Y SUCURSALES

CASA MATRIZ: LA PLATA
Av. Ing. LUIS MONTEVERDE 726

CASA CENTRAL: BUENOS AIRES
Calle SAN MARTIN 137 y Bmé. MITRE 451-57

BANCO HIPOTECARIO NACIONAL

25 DE MAYO 245



La mejor inversión de capitales

ES ADQUIRIR

Cédulas Hipotecarias Argentinas

Del 5% de INTERÉS ANUAL

CUYO INTERÉS RESULTA MAYOR SI SE ADQUIEREN
POR UN PRECIO INFERIOR A SU VALOR NOMINAL.

ESTOS TITULOS ESTAN SOLIDAMENTE GARANTIZADOS:

- 1º POR LAS PROPIEDADES GRAVADAS EN PRIMERA HIPOTECA A FAVOR DEL BANCO.
- 2º POR LAS RESERVAS DEL BANCO.
- 3º POR LA NACION (Art. 6º de la Ley Orgánica).

EL BANCO SE ENCARGA DE LA COMPRA VENTA DE LAS CEDULAS Y LAS RECIBE EN CUSTODIA, RESPONSABILIZANDOSE DE TODO RIESGO, SIN GASTO ALGUNO. — ADEMAS ADMINISTRA LA RENTA DE CONFORMIDAD CON LAS INSTRUCCIONES QUE POR "CARTA ORDEN" LE TRASMITEN LOS INTERESADOS, YA SEA ADQUIRIENDO NUEVOS TITULOS, GIRANDO SU IMPORTE, DEPOSITANDO EN ALGUN BANCO O ENTREGANDOLO A LA PERSONA QUE SE LE INDIQUE, SIN COBRAR NINGUNA COMISION POR ESOS SERVICIOS

LAS CEDULAS HIPOTECARIAS, Y LAS RENTAS DE LAS MISMAS NO ESTAN GRAVADAS POR NINGUN IMPUESTO.

SOLICITEN INFORMES MAS COMPLETOS PERSONALMENTE O POR ESCRITO A LA GERENCIA DEL

BANCO HIPOTECARIO NACIONAL

El Arte del Libro

**IMPRESA
LOPEZ**

Arte y Técnica
al servicio del libro.



PERU 666, B. AIRES
U. T. 33 - 5261 y 6917

El arte de imprimir libros no puede ser el producto de una improvisación apresurada, sino el resultado de una sólida experiencia alcanzada a través de una constante y esmerada dedicación. El buen impresor de libros ha de ser artista en su oficio y cooperar con el escritor para la perfecta materialización de sus pensamientos.

Contribuiremos al éxito de su obra.

C O N S U L T E N O S

Ultimas Ediciones "SUR"

VICTORIA OCAMPO

"LA MUJER Y SU EXPRESION"

Precio: \$ 1.50 m/n.

VICTORIA OCAMPO

"DOMINGOS EN HYDE PARK"

Precio: \$ 2.00 m/n.

JACQUES MARITAIN

"CARTA SOBRE LA INDEPENDENCIA"

Precio: \$ 0.40 m/n.

ADQUIERALOS EN TODAS LAS LIBRERIAS
Y EN LA ADMINISTRACION DE "SUR"
VIAMONTE 548



*No pida vermouth
pida*

CINZANO
Vermouth

Doctora
EMMY NEDDERMANN

PROFESORA UNIVERSITARIA
DE IDIOMA Y LITERATURA ALEMANA

Recibida en la Universidad de Hamburgo

Clases particulares — Traducciones

ANCHORENA 2340

Tel. Plaza 1378

SUR

SUMARIO DEL N° 23

VICTORIA OCAMPO: Congreso Internacional de Escritores de los P. M. Club en Buenos Aires — FRANCISCO ROMERO: Presencia de Ortega — JOSE ORTEGA Y GASSET: Dan-Auta — R. WEIBEL - RICHARD: Dos altos representantes del espíritu francés — JULES SUPERVIELLE: Poemas — ERNESTO PALACIO: Ungaretti — Dos poemas de Ungaretti — ERNESTO CASTELLANI: Jacques Maritain — PIERRE HOURCADE: Henri Michaux o el viajero perseguido — MICHEL BERVEILLER: El teatro de Jean Giraudoux — JULIO IRAZUSTA: La Representación Británica al Congreso de la E. N. Club — GERVASIO GUILLOT MUNOZ: Karl Ludwig — B. SANIN CANO: Sobre una novela de Carlos Reyles — CARLOS REYLES: "Mi amante, mi única amante..." — AMADO ALONSO: Alfonso Reyes — ALFONSO REYES: Romances del Río de Enero — PEDRO HENRIQUEZ UREÑA: Dos valores Hispano Americanos — ENRIQUE DIEZ CANEDO: "Epigramas Americanos" — ANGEL J. BATTISTESSA: Georges Duhamel-Benjamin Cremieux. NOTAS: Escritores participantes en el Congreso Internacional — Oliverio Girondo: Prólogo a una Exposición.

Adquiera los siguientes libros publicados por "SUR"

D. H. Lawrence	Aldous Huxley
"CANGURO"	"CONTRAPUNTO"
D. H. Lawrence	Virginia Woolf
"LA VIRGEN Y EL GITANO"	"UN CUARTO PROPIO"
F. García Lorca	"ANDRÉ GIDE Y NUESTRO TIEMPO"
"ROMANCERO GITANO"	Francisco Luis Bernárdez
(Edición de lujo)	"EL BUQUE"
Victoria Ocampo	Leopoldo Marechal
"SUPREMACIA DEL ALMA Y DE LA SANGRE"	"LABERINTO DE AMOR"
Victoria Ocampo	Igor Strawinsky
"LA MUJER Y SU EXPRESION"	"CRONICAS DE MI VIDA"
Victoria Ocampo	Igor Strawinsky
"DOMINGOS EN HYDE PARK"	"NUEVAS CRONICAS DE MI VIDA"
Eduardo Mallea	C. G. Jung
"NOCTURNO EUROPEO"	"TIPOS PSICOLOGICOS"
Eduardo Mallea	André Malraux
"CONOCIMIENTO Y EXPRESION DE LA ARGENTINA"	"LA CONDICION HUMANA"
Eduardo Mallea	Jacques Maritain
"LA CIUDAD JUNTO AL RIO INMOVIL"	"CARTA SOBRE LA INDEPENDENCIA"

S U M A R I O

ALFONSO REYES: Notas sobre la inteligencia americana — *STEFAN ZWEIG*: Resurrección de Jorge Federico Händel — *ARNAUD DANDIEU*: Marcel Proust — *JULES SUPERVIELLE* y *HENRI MICHAUX*: El porvenir de la poesía — *CARLOS ALBERTO ERRO*: Rasgos extrínsecos. - La arquitectura, el mueble, el vestido, la palabra — *LEOPOLDO HURTADO*: Tren y automóvil — *NOTAS* — *PEDRO HENRIQUEZ UREÑA*: Filosofía y originalidad — *JORGE LUIS BORGES*: Las últimas comedias de Shaw - *CRITICA DE ARTE* — *ATTILIO ROSSI*: Carta abierta a la Comisión organizadora de la exposición de "Un siglo de arte en la Argentina" — *J. L. B.*: "El bosque petrificado".

\$ 1.—

(2.50 pesetas)