

1952

25

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.

DIA UNIVERSAL DEL AHORRO

XII CELEBRACION

CAJA NACIONAL DE  AHORRO POSTAL

EL 31 de octubre ha sido consagrado "DIA UNIVERSAL DEL AHORRO", a fin de exaltar las ventajas de las prácticas de previsión y economía privadas, promoviendo un movimiento de recordación y afirmación universal de los conceptos económicos y sociales que gobiernan los hábitos de ahorro.

Por lo tanto, el "DIA UNIVERSAL DEL AHORRO" debe estar consagrado al arraigo de este anhelo por medio del ejemplo, de la palabra, de la imagen; en síntesis, debe ser la expresión de los ideales de paz y cooperación entre todos los pueblos de la tierra, sustentados por el tercer congreso internacional del ahorro, celebrado en París.

Adhiérase Ud. a esta obra de mejoramiento social y de dignificación humana, aprovechando las ventajas de todo orden que le ofrece la **Caja Nacional de Ahorro Postal**.

ADMINISTRACION CENTRAL

Callao y Bmé. Mitre

BUENOS AIRES



Confiteria Paris

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

MAR DEL PLATA: RAMBLA BRISTOL - TELÉFONO 230

DISTINCION ●

COMUNIDAD
NACIONAL

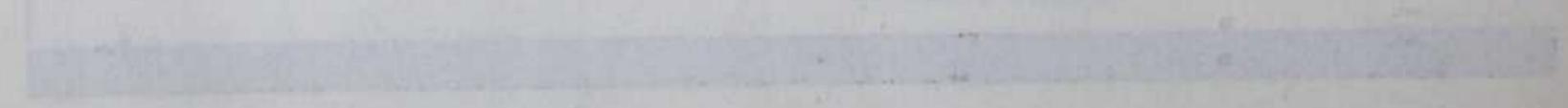


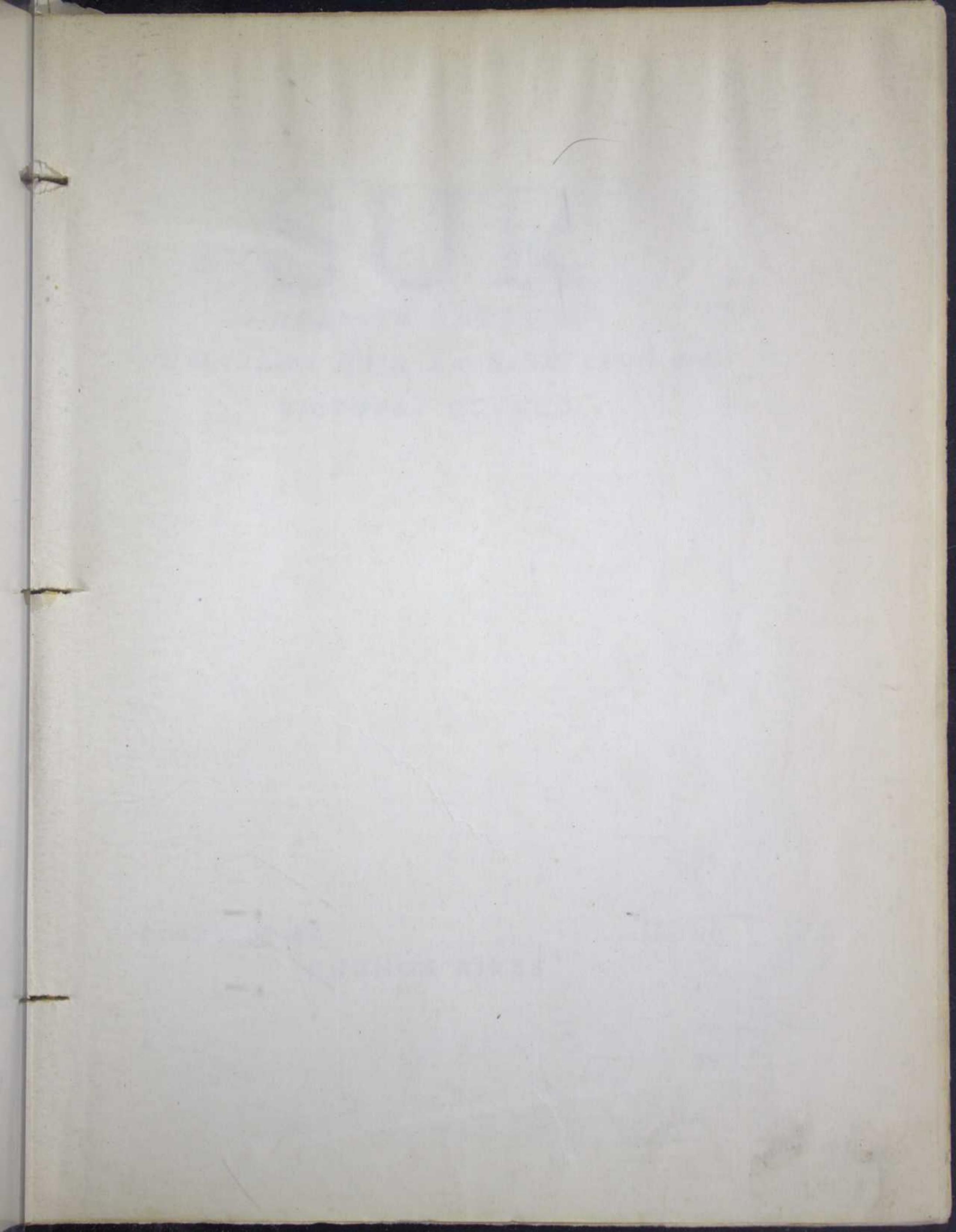
El 21 de octubre de 1908 se fundó el
C. DEL AHORRO y el 15 de
septiembre de 1909 se inauguró el
edificio que hoy ocupa.

Compañía Ahorro

CHARCAS Y LIBERTAD • U. T. N. PLAZA 1908 - 1909 - 1910
MAR DEL PLATA: RAMBLA BRISTOL - TELÉFONO 530

DISTINCIÓN





SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

OCTUBRE DE 1936

AÑO VI

BUENOS AIRES

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCHOA

AÑO VI

OCTUBRE DE 1936

BUENOS AIRES

S U M A R I O

H E N R I M I C H A U X

*BUSQUEDA EN LA POESIA
CONTEMPORANEA*

C O N R A D O N A L E R O X L O

*EN LA MUERTE DE
FEDERICO GARCIA LORCA*

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

*MARCEL PROUST
(II - FORMACION HISTORICA
DE LA METAFORA PROUSTIANA)*

C A R L O S A S T R A D A

DE KIERKEGAARD A HEIDEGGER

A L B E R T O O L L I V I E R

*A PROPOSITO DE
IGOR STRAWINSKY*

G A B R I E L A M I S T R A L

*RECADO SOBRE
TERESA DE LA PARRA*

N O T A S

Angel Vassallo: P. L. Landsberg, "Essai sur l'expérience de la mort".

Jorge Luis Borges: Lawrence y la Odisea. Julio Irazusta: El

Talleyrand del conde de Saint Aulaire. Alberto Sartoris: Ajuste

de una estética. CRITICA DE ARTE. Attilio Rossi: Salón

de Pintores Argentinos en "Amigos del Arte"

Leopoldo Marechal: Carta Abierta

S U M M A R Y

THE HISTORY OF THE
REPUBLIC OF THE
CANTON OF

SHANGHAI
FROM THE
TREATY OF

1842 TO
THE PRESENT
BY

JOHN H. H. H. H.

AND
A. H. H. H.

EDITED BY
H. H. H. H.

I N T R O D U C T I O N

The history of the Republic of Shanghai is a story of
struggle and progress. It is a story of the
people's fight for freedom and
justice. It is a story of the
people's fight for a better
future. It is a story of the
people's fight for a better
life. It is a story of the
people's fight for a better
world.

BUSQUEDA EN LA POESIA CONTEMPORANEA (*)

En el momento de tomar la palabra para pronunciar esta conferencia sobre la poesía, no puedo convencerme todavía de la cosa. La poesía no gusta nada de conferencias, en las que pueden bien encontrarse erudición, autoridad y arte, como también pedantería y bodrio, pero no la poesía.

¿Y entonces hablar de ella en un espíritu que le es opuesto? Esto es lo embarazoso. Pero también es el caso que se ha tenido la cortesía de hacerme creer que porque he hecho poemas, yo debería tener algunas ideas mías sobre ello. Hube pues de poner manos a la obra y así es que ahora nos llega el turno a vosotros y a mí.

Si la poesía ha cambiado mucho en treinta años, la manera de considerarla ha cambiado mucho más. Hay un modo, según el cual se la encara, y otro modo, según el cual casi se ha dejado de encararla.

La poesía no es ya el arte de hacer versos, es un modo de ser sagrada y se hace de ella una religión. El término no es demasiado fuerte. Es verdad que en nuestra época todo movimiento tiende a eso, y que comunismo y fascismo, por ejemplo, nos preparan una

(*) Conferencia pronunciada en "SUR" el día 23 de setiembre del año en curso.

guerra de religión. El motivo está quizá en ese impulso que otrora llevaba al hombre a sagradas metas y ahora refluye hacia credos puramente humanos: políticos, sociales o individuales, en los cuales no hay mucha ocasión de hallar a la vez exaltación sobrehumana y satisfacción. Este dicho mío no es por otra parte necesariamente de un deísta. El solo hecho de que la humanidad haya rezado durante miles de años — si es verdad que la función hace al órgano — haría imposible que se quedara ahora prácticamente irreligiosa sin un gran malestar y una exacerbación de sus deseos. El hombre reconstituye lo divino como puede.

Siguiendo a otros movimientos, el de la poesía moderna pretende reemplazar la religión. André Breton, el más porfiado en esta pretensión (nuevo prefacio al manifiesto del Surrealismo), opone — son sus palabras — opone en todos los puntos, a la gracia divina los rayos de la gracia poética, es decir, surrealista.

La crítica de la poesía de hogaño está poseída por un tono como nunca usó. Abrid una revista de poesía, de las que se fundan cada seis meses una nueva en Francia, chica, pero rabiosa, presuntuosa, exasperada. Si no se recordara el tema continuamente, si no se retuviera nada más que el tono, se creería que se trata de la actividad de una secta religiosa. Se habla en ella de la poesía como de un sacerdocio, del hombre que la ejerce como de un verdadero sacerdote. No hay otra cuestión que la de su misión, que es regenerar y redimir, y se habla *ex cathedra*.

“El lenguaje ha sido dado al hombre para su uso surrealista”, decreta un crítico; otros dirán mágico, “vertigralista”, o sepa Dios qué. Sólo sueñan en convertir.

Una revista, hecha de hojas volantes, llamada “Correspondencia”, contenía sobre todo avisos y consejos a tal o tal otro poeta, invitán-

dolo a cambiar de vida, a bien comprender el sentido o las contradicciones de ésta, y a reintegrarse al seno de la verdadera poesía. ¡Tenían la fe! Su revista inquietó a buen número de poetas hacia 1928.

En la misma época más o menos el jefe del movimiento surrealista, inscripto en el partido comunista, interrogado sobre lo que creía útil hacer para el mejoramiento de la suerte del obrero, respondió con un plan donde se proponía darles cursos nocturnos, para convertirlos al lenguaje y a la poesía surrealista. Eso es la fe...

Pero hay algo mejor. La revista "Le Grand Jeu", fundada hace cinco o seis años, agrupaba cierto número de jóvenes: Rolland de Renéville, René Daumal, Gilbert-Lecomte, Mouny de Bouilly y una media docena de otros, los cuales, ligados por un credo secreto, una verdadera iniciación, formaban una masonería, una célula con fines semimágicos, semipoéticos. Por su atmósfera, el local modestísimo del grupo semejaba una sacristía. Las decisiones y excomuniones lanzadas por su revista eran inapelables, (atacaban entonces a poetas surrealistas y modernos tanto como a "antiguos").

Es inútil decir que para ellos el componer bellos versos era nada, y que su concepción de la poesía iba muy allende la idea común. Pero que se trate de ellos o de otros críticos de poesía actuales, unánimemente se considera la poesía con una seriedad sin igual hasta hoy. Créese que ella tiene sus misterios equivalentes a los de la ciencia y la filosofía, y que no es ni una diversión ni una rama de la literatura, ni "la casa de enfrente", la prosa.

No hay duda de que al lado de esta tendencia a lo profundo se ven todavía poemas de la tendencia opuesta, es decir, acrobática o simplemente de técnica. Esta segunda manera de sentir no se extinguirá nunca, y demanda ser satisfecha tanto como la otra. La ciencia no destruye la religión, ni la religión la magia, ni la magia los ilusionis-

tas. Este último ejemplo es especialmente típico en la coexistencia casi escandalosa de dos formas vecinas por su apariencia y el aprecio del público, y lejanísimas por sus orígenes tan diferentes. El ilusionista que, merced a un juego de espejos, da al público la ilusión de cortar en dos a una mujer, y el magnetizador que realmente pone en catalepsia un sujeto y se dedica con él a la experiencia de leer el pensamiento, estos dos experimentadores tan distintos uno de otro como un físico de laboratorio lo es de un charlatán callejero se siguen con pocos días de intervalo, y a veces pocas horas, sobre la misma escena, en el mismo teatro, ante los aplausos de un público que sin embargo queremos esperar diferente.

¿Qué es pues la poesía? No lo sabemos. Las definiciones son señal de la certidumbre de haber delimitado bien un asunto, y no tenemos ninguna seguridad en esto. Aunque hayamos manejado, si puede decirse, tanta poesía como las mayores épocas literarias, sabemos cada vez menos lo que es, y ella deviene sobre todo un método de investigación. Nuestra actitud y nuestro paso son en eso estrictamente paralelos a los de la mayoría de las ciencias, que manejan el mundo y las cosas, electricidad, sistema nervioso, herencia, morbos, glándulas, con más habilidad que conocimiento.

Es sorprendente que una definición del Superracionalismo de Bachelard, se aplique a toda la experiencia poética moderna: "El andar de un pensamiento en ruptura con el pensamiento milenario, pensamiento no ya reductor sino por entero inductor y extensivo, cuyo objeto, en vez de situarse aquende sí mismo vuelve a crearse hasta perderse de vista más allá. Este pensamiento está libre de todo apego a lo que se tenía por definitivo antes que él. Entusiasta de su solo movimiento".

Tomemos momentáneamente a la poesía de un modo más ingenuo. Es un elemento diseminado en la naturaleza, lo humano, lo inhumano, la belleza, la fealdad, las casas, los andamiajes, las ruinas, los ancianos, los jóvenes, los buques, los restos de naufragios, los veleros, es decir, doquier y a veces en los poemas. No hace falta agregar que eso es del mismo modo que los colores, sin existencia real, según la célebre frase: "La amapola es roja en el cerebro". Y es también en el cerebro que las ruinas son poéticas.

Pues la poesía nos aparece como diseminada y en cierto modo en estado de emanaciones, recientemente hubo asaz búsqueda con un nuevo espíritu, con la seriedad de hombres de ciencia, a fin de recoger en estado concentrado lo que vemos sólo disperso y en estado de vestigio. Se tentó ir al corazón de la poesía por vías infalibles y casi científicas.

En otros tiempos se investigó igualmente, pero ocupándose de los elementos más bajos y más externos, como la rima, y con frecuencia la historia de la poesía es la narración de las tentativas hechas por profesionales llamados poetas para conseguir por artimañas la poesía que no merecían. La gran poesía pertenecerá siempre a los que buscaron más que la poesía, a los que han dominado o superado la naturaleza humanas, a los sabios o a los místicos.

Pero veamos en tanto cuáles han sido las investigaciones de los últimos años y como han sido conducidas de otra manera. En vez de obstinarse en una poesía de técnica, se dejó verso, versículo, rima, rima interior, ritmo, para llegar a la forma más abandonada: el poema en prosa. Aunque eso no es sino un cambio externo. Hay el cambio de plano.

Se comprobó que la voluntad de poesía es fatal para la poesía, que por ejemplo, los trozos más poéticos de los siglos XVII y XVIII, no se encuentran en los poemas. Se comprobó pues que la voluntad es tan

mala cuando se trata de poesía, por ser conservadora, limitadora y antipoética, y luego se pensó que sería conveniente suprimirla, y con ella la atención crítica y el esfuerzo de composición, y que desapareciendo toda verificación de la razón nos hallaríamos en pequeño en el reino poético, del que nos alejaba hasta ahora el afán de lo social y de la poesía. (Esta consideración no impide otra génesis ocasional).

Esta experiencia de la escritura automática (de hecho es pseudo-automática pues no se pierde la conciencia), es el huevo de Colón del Surrealismo. Basta escribir más rápido de lo que el pensamiento pueda componer u ordenar, evitando en lo posible hacer pausas o disminuir lo veloz de la escritura, para que fatalmente se esté obligado a dirigirse a las maravillas de lo inconsciente, lo que podría ser muy bien la sede de la poesía. “Haceos traer con qué escribir, dice el profesor del Surrealismo, después de estableceros en lugar lo más favorable posible a la concentración de vuestro espíritu sobre sí mismo. Poneos en el estado más pasivo o receptivo que podáis. Escribid rápido sin tema preconcebido, tan rápido que no se pueda recordar ni sentirse tentado de releeros. La primer frase vendrá sola, tanto es verdad que a cada segundo hay una frase exterior a nuestro pensamiento consciente que pugna por manifestarse. Es asaz difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente: participa sin duda a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si se admite que el hecho de haber escrito la primera implica un minimum de percepción. Poco debe importaros lo demás... Continudad cuanto gustáis. Fiaos al carácter inagotable del murmullo”.

Esta experiencia de la escritura automática, ensayada en cualquier persona, poeta, dactilógrafa, mujer de mundo, enfermera, dependiente, rinde maravillas. Muchos creyeron que eso era poesía. La experiencia entusiasmó tanto a André Breton que llegó a hablar del

“comunismo del genio”. Son sus palabras. Bastaba emplear su método. Creyó que la gran puerta se abría para todos, y el dominio de la poesía abierto de veras y no figuradamente. Lo creyó y muchos otros con él. De esta creencia resultaron millares de páginas surrealistas. He visto, en la sede de la calle Grenelle, gavetas repletas de esas páginas (y era al principio). Como pedí autorización de publicar algunas de ellas, me pusieron sobre la mesa algunas docenas de kilos de manuscritos, diciéndome: “Publique cualquier cosa”, tan persuadidos estaban que todo era maravilloso. Todo lo era, en efecto, pero solamente con algunas migajas de poesía que se asfixiaban entre sí, y mucho aburrimiento. Esos textos son ilegibles ahora. No era la poesía, sino un asombroso medio de ponerse en relación con lo subconsciente sin esfuerzo, un amplio terreno donde jugar libres, sin llamadas al orden, sin encontrar ni la vergüenza ni la mezquindad ni tampoco la razón. Una exaltación lo tomaba a uno, júbilo del que descubre una droga, o más bien del que creyéndose pobre se halla de pronto inmensamente rico. Pero esta sensación inaudita de liberación que daba este procedimiento de escritura no se comunica al lector... Hay que haberla conocido en sí mismo. Y lo maravilloso de esto, tan sorprendente aún hace diez años, parece ahora tan vacío de poesía que no llegué a encontrar un sólo buen texto para leérselo, que sea puramente automático.

Estas experiencias, si han fallado en cuanto al hacer poesía en serie, han sido y son siempre para quien las hace honestamente un documento psicoanalítico de primer orden. Las palabras e imágenes no son de ningún modo efecto del azar. Nada es gratuito. Nada sale del vacío.

Pierre Robin escribe en “Poésie et Connaissance”: “Cuando un texto escapa a la razón, y aún a medida que aparece a la conciencia,

si está puro de toda premeditación, es sólo de una obediencia diferente que queda por definir. No hay más generación espontánea en el dominio espiritual que en la materia. La ciencia física y el psicoanálisis lo establecen” (parecen establecerlo, más bien).

Otras búsquedas poéticas se ocuparon de la lengua. Parece que esos autores habrían acusado a la lengua de ser un mal vehículo de la poesía y de la complejidad del mundo interior. Las palabras llevarían las úlceras de la prosa, habituadas como están a los pequeños menesteres, quiero decir, a las necesidades sociales.

Joyce, Fargue, Péret, Michaux, Eugene Jolas, y el grupo franco-americano, llamado de rebelión contra la palabra.

James Joyce, con mucho el autor más abundante. Inventó miles de palabras, o mejor dicho las compuso, palabras de profesor y de lingüista. El irlandés, el francés, el inglés, el latín, el alemán se utilizan con este fin. La riqueza, los matices, el color, y aun el valor de esta lengua compuesta es tan grande, que profesores de lenguas comparadas y de filología, como el profesor Curtius se tomaron el trabajo de estudiarla durante tres años y de formar un diccionario explicativo y etimológico. Cuando pregunté a Curtius, con simpatía e ironía al mismo tiempo, si estaba contento de haber pasado tres años en este desciframiento sapiente de “Ulysses”, la obra maestra de Joyce, me respondió, hablando de ese libro: “¡Bello trabajo!”

En Francia, Fargue y Michaux forjan palabras directas y evocadoras, intuitivos, sin recuerdos etimológicos.

Fargue no emplea palabras inventadas sino en poco número, cuatro o cinco por página, que mezclados a los términos técnicos o de argot sirven para trufar sus descripciones, para endurecerlas e hin-

charlas, en suma para las necesidades de la orquestación. He aquí un fragmento de una descripción de la prehistoria:

“La atmósfera, la litósfera, el *gulfo*, el Moapiate, el cabo de Hornos que tiene gracias de Puerasia. Los bloques calcáreos de testa de *ptycozoo* — paracaídas, los *burnominos* de hábito frailuno pesado, los elefantes graníticos encorvados y negros como bretones en un entierro... Incendios chorreaban, resplandores de fuego líquido azotaban la pasta del mundo recién nacido”.

“Llovió a 360° sobre rocas sentimentales, cuyo dolor puede medirse en nuestros mezquinos días por las convulsiones de las langostas de mar a la americana y de truchas al azul, que han conservado de esa cocción *turnofolbesca* y *filpitorbe*. Guerras de insectos reventaban por altas distancias. El ictiosauro dormía como un viejo cañón a lo largo de los ríos oleosos de las *polibias*”.

En América, en fin, Gertrudis Stein usa los elementos de la frase, tratándolos como se hace en música con una frase musical, en una fuga, una sonata, una sinfonía.

Los surrealistas, habiendo fracasado en su tentativa de escritura automática, y de notaciones poéticas de sueños, otro reino de lo maravilloso que no ha cesado de tentarlos, no han renunciado de ningún modo a encontrar el dominio de la poesía, y a fabricar lo poético. Sus experiencias continúan por otro lado, directamente sobre los objetos.

“Todo lo patético de la vida intelectual de hoy, dice André Breton, en el último número de los *Cahiers d'art*, está contenido en esta voluntad de objetivación que no puede conocer tregua, y que renunciaría a sí misma, retrasándose por avalorar sus pasadas conquistas...”

“Es ante todo proseguir la experiencia lo que importe. La razón seguirá siempre, con su venda fosforescente sobre los ojos”.

Sin ocuparse pues de su utilidad, destino y significación, ellos mezclan, sueldan o entrelazan los objetos, que por cierto no encontrarán aplicación, pero que hacen soñar, sea que simbolicen una vaga aspiración, o, más a menudo, alguna pasión reprimida o un aspecto de la libido. Muchas mujeres de mundo se han entretenido confeccionando esos objetos, empleando tanto caracoles como calzado de baile, lápices de *rouge*, plumas, etc.

“Queremos crear, dice Eluard, una verdadera física de la Poesía”.

Una gran exposición de este género se hizo en Londres este año, con el mayor éxito.

Retrocedamos un poco. Una objeción se os presentó quizá cuando yo hablaba de escritura pseudoautomática, de palabras en libertad. Pero todo eso es sobre todo trabajo de palabra. Lo subconsciente queda inerte, apenas aflora. El poeta tiene ahí un papel pasivo. Y de ahí sin duda el aburrimiento que resulta de este estilo, por su esencia desprovisto de fuerza y de vida. ¿No podría irse más adelante, entrar violentamente a la subconsciencia, en la zona prohibida, en los estados peligrosos, donde ascetas, místicos, magos, delirantes, videntes, hasta locos han estado, abatidos por la angustia, las maceraciones y los desastres fisiológicos, o arrancados fuera de sí mismos por arrobos místicos o seudomísticos, de donde nos han traído los más sorprendentes núcleos de poesía que hay.

Es fácil decirlo, pero hacen falta quizá otros dones que los de la poesía. Sin embargo es muy verdad que, ayudados por los estudios actuales sobre psicopatología, los poetas están tentados por la investigación y la introspección y lo que yo llamo el manejo del alma, o

también mejor, del mundo interior: estados segundos, despersonalización, pseudoalucinación o alucinación propiamente, infinitos disturbios de la cenestesia, todo esto han tratado de conocerlo algunos poetas por lo interior, por su experiencia personal.

La poesía en este caso no es, como se dice con demasiada frecuencia, un instrumento para conocer, sino más bien el ojo, el testigo de esta investigación.

El escritor más notable que haya experimentado estados de conciencia extranormales parece muy bien ser Franz Kafka, autor checo, ya traducido y estudiado en "SUR". La expresión: "sentir con la piel de otros", tan falsa cuando se trata de la mayoría de las personas que la emplean, es verdad en él; más que nadie presenta él lo que se llama conocimiento por connaturalidad; entra de tal modo en piel ajena, hasta alucinarse y no sentirse más como Kafka. Cree ser esto o aquéllo, y esto o aquéllo es espantoso casi siempre. Muchos de vosotros habréis leído la "Metamorfosis", donde él se siente cambiado en un enorme insecto negro y quitinoso, y no consigue salir más de su cama. He aquí el comienzo de la narración:

"Una mañana, saliendo de un agitado sueño, Gregorio Samsa se despertó en su cama, y transformado en una formidable alimaña. Estaba acostado sobre su espalda, dura como coraza, y, alzando un poco la cabeza, se apercibió que tenía un vientre pardo abovedado con nervaduras arqueadas. La manta de su cama, apenas retenida por ese edificio estaba por caerse, y las patas de Gregorio, miserables de tan delgadas para su grueso cuerpo, se agitaban ante sus ojos. ¿Qué me ha sucedido?, pensaba..."

Este drama imposible y en apariencia absurdo que todo escritor abandonaría a final de página, Kafka lo prosigue largamente, o, mejor dicho, lo persigue, como si su naturaleza fuera en verdad la del insecto,

que después de inauditos sufrimientos muere por ellos en una decena de días.

El mismo drama en "Madriguera" donde se imagina él instalado, cambiado en un animal que no nombra pues que lo conoce desde su interior. "He ordenado mi madriguera y me parece que quedó bien. De fuera se ve un gran agujero, que no va a ninguna parte. A algunas millas se encuentra, oculta por una capa de musgo que se puede levantar, la verdadera entrada del reducto, que está tan bien defendido como puede serlo en este mundo; es evidente que alguien puede pisar el musgo, o puede deshacerla de un empujón, y entonces queda libre la entrada y el primer venido puede meterse en mi madriguera y saquear todo: bien lo se, y ahora mismo en que estoy en el zenit de mi vida, no tengo jamás una hora de tranquilidad verdadera. Sé que en ese lugar, allá en el sombrío musgo, soy mortalmente vulnerable, y en mis sueños veo a menudo un hocico que husmea en rededor con ansia. Yo hubiera podido, se pensaría, tapar aquí también, con una delgada capa de tierra bien apretada, y debajo otra capa más blanda, para poder rehacerme otra salida con poco trabajo en un mal caso. Pero no es posible; pues es justamente la prudencia que me exige que yo pueda salir en seguida, es la prudencia la que, como tantas veces, ¡ay!, exige que se arriesgue la vida..."

Estos textos, en verdad, están en prosa; pero la materia prima poética es densa aquí. Al fin de su vida él escribió, más que nada, poemas en prosa, y he aquí uno que bajo su aparente simplicidad, muestra un estado de ánimo en absoluto fuera de lo normal: "*Brevedad de la vida*".

"Mi abuelo acostumbraba decir: "Asombra lo breve de la vida. En mi recuerdo ella se encoge tanto en sí misma que apenas comprendo que un joven pueda decidirse a partir a caballo para la aldea próxima,

sin temer que, aparte todo accidente, su vida sea insuficiente, por demasiado breve, para acabar ese simple paseo”.

Podríamos desconfiar de esos estados justamente llamados peligrosos. No hay que perder de vista que un cierto humorismo muy visible en Kafka al final de su vida, resiste al vértigo de esos estados, y que si se empieza, si puede decirse, por “hacer como los locos”, es para entrar en contacto con su íntimo fondo (no se aprende sino arriesgándose), y conocer el manejo de sí mismo. Así se trata de ir hacia la higiene del alma y no hacia la locura, y por eso el Dr. Allendy, psicoanalista, llama al poeta, el gran psicoterapeuta.

Esta higiene del alma, cuya falta tanto nos reprochan los orientales, y que es además una de las definiciones del budismo, nos conduce o a la sabiduría o a la magia.

Señores, os parecerá quizá que es pedir demasiado a los poetas lo de tales experiencias, y en efecto, difícilmente se les puede pedir más. Pero también puede abandonárselo a su suerte sin ocuparse más de él, y negarle toda ocasión de tocar a la poesía. Y esto no faltó tampoco. Caillois dijo: “El poeta no tiene derecho a la autonomía”.

Y no deja de tener razón, aunque él pensaba más bien a la poesía de las ciencias. La poesía no da la grandeza, la acompaña, es su señal. Sin poesía no hay grandeza perfecta.

Se cita también con frecuencia en nuestros días el Párrafo 8º de Saint Martin, llamado el filósofo desconocido: “No se deberían hacer versos sino después de haber hecho un milagro, puesto que los versos no deberían tener otro objeto que celebrarlo”.

En fin, una nueva revista de poesía, despreciando a los poetas propiamente dichos, no publica casi más que de místicos o sabios pensadores, en los que la poesía, en efecto, se halla en su forma más alta, en su última cima. En aquellos que han sido arrancados de sí mismos

por una gracia exterior, divina, o por las prácticas del ascetismo, o de una virtud como la humildad o la caridad, pero llevada al extremo, hay, sin ritmo ni rebusca de palabras o de imágenes, una resonancia sin igual.

Leed la Biblia, los Upanishadas, Mahoma, Kabir, el místico tibetano Milarespa, Lao-Tze; tienen esa resonancia, aun cuando hablan de las cosas de la tierra.

Señoras y Señores, pese a esas tendencias de que hablo, no habría que creer que la poesía pertenezca sino a los investigadores, a los cerebrales, o psicólogos, o contemplativos.

Quedan algunos poetas que no utilizan sino indirectamente las búsquedas actuales. Tienen (al menos por momentos), un don de inocencia, un abandono a la vida, a la situación, a la extraña situación de ser hombre en la Tierra. “Si no os hacéis como niños no entraréis al reino de los cielos”. Esta palabra de los Evangelios está muy bien en su lugar en el dominio poético.

Para los poetas es siempre el nacimiento del mundo: la emoción hace al mundo tan “flamantemente nuevo” o tan extrañamente eterno. El poeta ama siempre por primera vez, vuelve a encontrar el milagro de ver al árbol por primera vez. Confunde con maravilla su vida de hombre y esa vida de árbol, y se pierde en el espacio. Nada está claro y todo es translúcido y hay que conocer todo en seguida.

Todo poeta de verdad, aunque sea experimentador y analítico por momentos, todo poeta conoce esa impresión rara: de golpe y totalmente despedirse de la humanidad y entrar en un mundo que no debe nada a nadie. Esta eterna virginidad y estos espejismos, el “paraíso poético”, los expresan en estos poemas que os leeré, Paul Eluard y Jules Supervielle:

L'AMOUR LA POÉSIE

*Elle ne sait pas tendre des pièges
Elle a les yeux sur sa beauté
Si simple si simple séduire
Et ce sont ses yeux qui l'enchainent
Et c'est sur moi qu'elle s'appuie
Et c'est sur elle qu'elle jette
le filet volant des caresses*

*L'aube je t'aime j'ai toute la nuit dans les veines
Toute la nuit je t'ai regardée
J'ai tout à deviner je suis sur des ténèbres
Elles me donnent le pouvoir
de t'envelopper
de t'agiter désir de vivre
Au sein de mon immobilité
Le pouvoir de te révéler
de te libérer de te perdre
Flamme invisible dans le jour*

*Si tu t'en vas la porte s'ouvre sur le jour
Si tu t'en vas la porte s'ouvre sur moi-même*

*Il fallait bien qu'un visage
réponde à tous les noms du monde*

PAUL ELUARD

LES CHEVAUX DU TEMPS

Quand les chevaux du temps s'arrêtent à ma porte
 J'hésite un peu toujours à les regarder boire
 Puisque c'est de mon sang qu'ils étanchent leur soif.
 Ils tournent vers ma face un œil reconnaissant
 Pendant que leurs longs traits m'emplissent de faiblesse
 Et me laissent si las, si seul, et décevant,
 Qu'une nuit passagère envahit mes paupières
 Et qu'il me faut soudain refaire en moi des forces
 Pour qu'un jour où viendrait l'attelage assoiffé
 Je puisse encore vivre et les désaltérer.

(Les amis inconnus)

TIGES

Un peuplier sous les étoiles
 que peut-il?
 et l'oiseau dans le peuplier
 rêvant, la tête sous l'exil
 tout proche et lointain de ses ailes,
 que peuvent-ils tous les deux
 dans leur alliance confuse
 de feuillages et de plumes
 pour gauchir la destinée?

*Le silence les protège
et le cercle de l'oubli
jusqu'au moment où se lèvent
le soleil, les souvenirs.
Alors l'oiseau de son bec
coupe en lui le fil du songe
et l'arbre déroule l'ombre
qui va le garder tout le jour.*

JULES SUPERVIELLE
(*Gravitations*)

Os he mostrado diferentes modos de entrar al dominio poético, y hay mil otros. La poesía no debe tanto escucharse como hacerse. Cada uno debe encontrar su poesía. Os invito insistiendo que lo hagáis, quizá tengáis buen éxito, lo que es, como se dice en los sermones, la gracia que os deseo.

HENRI MICHAUX

EN LA MUERTE DE FEDERICO
GARCIA LORCA

*La alta torre de Dios yace abatida,
Polvo celeste en pólvora quemado,
Río de sol y nardos apagado
Bajo el puente redondo de tu herida.*

*El alto cielo tu silencio mida,
Haz de flores y flechas disparado
Hacia la eternidad y enraizado
En el hondo diamante de la vida.*

*En los lirios de Góngora, crespones,
En las rosas de Lope, llanto y duelo,
Lágrimas de poetas y leones*

*Acompañen tu entrada al ancho cielo,
Sueño de muerte, para tí desvelo
En la luz matinal de tus canciones.*

CONRADO NALE ROXLO

FORMACION HISTORICA DE LA METAFORA PROUSTIANA

(Continuación)

No se intentará recoger aquí (suponiendo que eso fuera posible) todos los elementos históricamente observables que han concurrido a la formación de la metáfora de Proust. Me limitaré a señalar tres puntos esenciales:

- 1º la concepción romántica del tiempo;
- 2º la influencia ruskiniana;
- 3º la actuación de la música.

Aún no están más que indicados. La abundante literatura sobre Proust ya publicada (*), permitirá sin duda completar o rectificar más de una sugestión que sólo está aquí apuntada. Pero aún en este terreno nos parecía útil agrupar el grueso de los documentos reunidos alrededor de este centro en el que todo se vuelve claro: la metáfora-acción sagrada.

1º LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DEL TIEMPO. — Es en el marco del tiempo donde ha situado Proust la metáfora-acción sagrada. La noción

(*) Ver a este respecto la bibliografía redactada por el señor L. Pierre Quint.

de tiempo (tendremos que volver sobre este punto) no es clara en Proust. Tan pronto considera el tiempo bajo un aspecto bergsoniano (como la duración concreta que es la esencia misma de la vida); tan pronto, por el contrario, y tal vez más a menudo, lo considera como su más peligroso enemigo, a causa de su carácter de irreversibilidad: en este caso el tiempo es la forma misma de la muerte (*). Pero en los dos sentidos el tiempo es para Proust algo directamente aprehendido por lo afectivo; de acuerdo en esto con P. Janet y la mayor parte de los psiquiatras, Proust considera que — abstracción hecha del tiempo especializado — el único terreno exclusivamente sentimental es el del tiempo.

En el curso de este estudio, empleamos indistintamente las palabras sensación presente, recuerdo pasado o sujeto-objeto (y estoy persuadido de que psicológicamente es exactamente lo mismo); pero esta manera de ver está muy lejos de ser tradicional. Es sólo recientemente, gracias a los psicólogos, que uno ha empezado a hacerse una idea del tiempo un poco menos abstracta que antes. El tiempo nos es revelado por el sentimiento, por la afectividad. Es indudable que lo que no interesa más que la percepción no podría hacer intervenir el tiempo y sobre este punto la demostración bergsoniana es irrefutable: la ciencia ideal es la del espacio, pero esta ciencia ideal no existe. Leroy, Meyerson, etc.... han demostrado suficientemente que en la base de todos los razonamientos científicos hay creencias más o menos confesadas. Según Meyerson hay por lo menos dos, una con valor de *identidad*, la otra con valor de experiencia, que son por otra parte antinómicas. Aprender es comparar, es también servirse del tiempo, establecer una correspondencia afectiva entre una percepción y un

(*) Hay que tener en cuenta también que el esfuerzo hecho por Proust para explicar la potencia creadora y destructiva del tiempo le lleva a servirse de imágenes espaciales (ya que el lenguaje está hecho de ellas).

recuerdo. La mayor parte de los sabios quedan sin duda persuadidos de que no son más que positivistas extraños a toda mística y a toda creencia y creen haber sustraído los datos sensibles a toda aleación sentimental. Nada de esto sucede, sin embargo. Pero al mismo tiempo, comparar es querer la identidad, es negar el tiempo o más precisamente el único aspecto del tiempo que nos sea conocido, su aspecto destructor, que se traduce por lo que el lenguaje de la experiencia llama la *irreversibilidad* de los fenómenos. (Ver *Le Temps retrouvé*, t. II, pág. 238).

Encontramos en la obra de Proust estos dos aspectos contradictorios de la comparación, fuente de la invención. Proust afirma el tiempo, es decir, cree que todo se desarrolla, después, al fin, lo niega: su obra se esfuerza en destruir la afirmación que se encuentra en las primeras páginas.

Del mismo modo, según Meyerson, el físico empieza por plantear las cosas exteriores; mantiene esta suposición durante sus experiencias y sus deducciones, luego, al fin, los hechos supuestos reducidos a ley, el dato irracional supuesto explicado, la diversidad supuesta reducida a la identidad, acaba reemplazando su dualismo original por un monismo absoluto. Pero así como el sabio al poner de nuevo su explicación sobre el terreno de los hechos prácticos se encuentra otra vez, tarde o temprano, ante una nueva forma de lo irracional, del mismo modo Proust, habiendo proclamado su victoria sobre el tiempo y su conquista de lo eterno, reduce en seguida el alcance de esta afirmación ante la comprobación, al entrar en el salón de los Guermantes, del envejecimiento irreductible de la gente y de las cosas.

Es justamente esta presencia del tiempo en el principio de la obra de Proust el testimonio de su gran originalidad. Ordinariamente el poeta, el artista o el novelista que es por definición, un ilusio-

nista, se guarda bien de situar en el tiempo el problema a resolver; él supone, al contrario, que por un procedimiento maravilloso, *mágico*, que se guarda bien de precisar, él es dueño del desenvolvimiento de los acontecimientos. Esto le permite dar a su obra una unidad que se desprende, una vez cerrado el libro, con una claridad perfecta. Por el contrario, Proust no disimula cuán pobres son sus medios, no nos oculta que él sólo dispone de los materiales que lo inconsciente quiere brindarle. El resto es en cierto modo, enchapado. Por esto se le ha negado generalmente su valor poético y por esto también no puede disimulársenos que la solución ofrecida por él es sólo una aproximación. Pero es aun por la misma razón que merece no ser confundido con la multitud hipócrita de los amontonadores de palabras. Hay momentos en que juega limpio; allí donde no es más que un malabarista, él nos lo previene: aquí voy a hacer malabarismo porque no puedo hacer otra cosa. Su libro es semejante a esos "chante-fables" de la edad media: "Ahora se habla, ahora se canta" donde las palabras en prosa no son más que una transición sin valor psicológico absoluto, nada más que un testimonio indirecto. Sería bueno que muchos de los que no admiran en la obra de Proust más que las transiciones y en cierto modo los residuos, tomaran consciencia de lo que él ha querido decir en su último volumen.

Al final de su gran obra, Proust, con falsa modestia, compara su trabajo con el de Francisca cuando ésta cortaba un vestido o cuando aderezaba aquel estofado de vaca apreciado por M. de Norpois, y en el cual tantos bocados de carne agregados y elegidos enriquecían la gelatina. Pero no era prendiendo con alfileres de vez en cuando un folio suplementario, pegando aquí una broca, intercalando allá una línea, que Proust componía: esa era la parte visible, engañadora y además, tal vez, frustrada de su labor; el verdadero aspecto de la

composición proustiana nos es revelado dos páginas antes por el escritor ideal evocado por el autor.

Para dar una idea de esto, habría que recurrir a las artes más elevadas y más diferentes para hacer las comparaciones; pues este escritor que, además, tendría que hacer aparecer las faces más opuestas de cada carácter, para hacer sentir su volumen como el de un sólido, debería preparar su libro minuciosamente, con perpetuos reagrupamientos de fuerzas, como para una ofensiva, soportarlo como una fatiga, aceptarlo como una regla, construirlo como una iglesia, seguirlo como un régimen, vencerlo como un obstáculo, conquistarlo como una amistad, sobrealimentarlo como a un niño, crearlo como un mundo, sin dejar de lado esos misterios que sólo tienen probablemente su explicación en otros mundos y cuyo presentimiento es lo que nos emociona más en la vida y en el arte.

.....

Largo tiempo uno nutre tal libro, fortifica sus partes débiles, lo preserva, pero en seguida es él quien crece, quien designa nuestra tumba, la protege contra los rumores y un poco contra el olvido. Pero, para volver a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro y aún sería inexacto decir pensando en los que lo leerían, en mis lectores. Pues ellos no serían, como ya lo he mostrado, mis lectores, sino los propios lectores de ellos mismos, no siendo mi libro más que una especie de esos vidrios de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray, mi libro gracias al cual yo les proporcionaría el medio de leer en ellos mismos. De manera que yo no les pediría que me alabaran o que me denigraran, sino solamente que me dijeran si está bien aquello, si las palabras que leen en ellos mismos son las que yo he escrito (las divergencias posibles a este respecto no provendrían siempre de mis errores, y sí, a veces, de la circunstancia que los ojos del lector no serían de aquellos a los cuales convendría mi libro para leer bien en sí mismo). (*Le Temps retrouvé*, por Marcel Proust, II, p. 239-240).

Los lectores de *A la recherche du Temps perdu* son exactamente lo que el autor preveía: no lectores de Proust sino lectores de ellos mismos. Tuvo conciencia en ese momento de darnos la llave psicológica de la creación artística.

Hemos dicho sin duda que la noción que tiene Proust del tiempo envuelve una contradicción: tan pronto el tiempo se muestra salvador, conservador, como tan pronto es considerado destructor y sinónimo de muerte; pero esta contradicción verbal no altera la coherencia de las explicaciones que ofrece Proust sobre su *sentimiento* del tiempo, en el que baña toda su obra.

Esta dimensión del tiempo que yo había sentido antes en la iglesia de Combray, trataría de hacerla continuamente sensible en una transcripción del mundo que sería forzosamente muy diferente de aquella que nos dan nuestros sentidos tan engañosos.

.....

Por otra parte, que nosotros ocupamos un lugar sin cesar aumentado en el tiempo, todo el mundo lo siente, y esta universalidad no podía más que regocijarme puesto que es la verdad, la verdad sospechada por cada uno y que yo debía tratar de elucidar.

No solamente todo el mundo siente que ocupamos un lugar en el Tiempo, además el más simple mide este lugar aproximativamente como mediría el que ocupamos en el espacio. Sin duda, se equivoca uno a menudo en esta evaluación; pero que se haya creído poder hacerla significa que se concebía la edad como una cosa medible.

.....

Entonces, pensando en todos los acontecimientos que se colocaban forzosamente entre el instante en que yo los había oído (los tintineos de la campanilla de Combray) y la mañana de Guermantes, me espanté de pensar que era exactamente aquella campanilla la que tintineaba aún en mí, sin que yo pudiera cambiar nada en la algarabía de su cascabel, puesto que no acordándome bien cómo se extinguía, para reaprenderlo, para escuchar bien, debí esforzarme en no oír el ruido de las conversaciones que sostenían las máscaras a mi alrededor. Para tratar de oírlo de más cerca, estaba obligado a descender de nuevo en mí mismo.

Era pues, que aquel tintineo estaba siempre allí y también, entre él y el instante presente todo ese pasado indefinidamente desarrollado que yo no sabía

que llevaba en mí. Cuando había sonado yo ya existía, y después, para que yo oyese aún ese tintineo era necesario que no hubiera discontinuidad, que yo no hubiera tomado un instante de reposo, cesado de existir, de pensar, de tener conciencia de mí puesto que ese viejo instante se apegaba aún a mí, que yo podía aún reencontrarlo, volver hasta él nada más que descendiendo más profundamente en mí. Era esta noción del tiempo incorporado, de los años pasados, no separados de nosotros lo que yo tenía ahora la intención de poner fuertemente de relieve en mi obra. Y es porque contienen así las horas del pasado que los cuerpos humanos pueden hacer tanto mal a los que los aman, porque contienen tantos recuerdos, tantas alegrías y deseos ya borrados para ellos, pero tan crueles para el que contempla el cuerpo amado del cual está celoso, celoso hasta desear su destrucción. Pues producida la muerte, el Tiempo se retira del cuerpo y los recuerdos, — tan indiferentes, tan empalidecidos — son borrados de aquella que no es más y pronto lo serán de aquel a quien aún torturan, ellos, que acabarán por perecer cuando el deseo de un cuerpo vivo no los mantenga más.

Yo experimentaba un sentimiento de profunda fatiga al sentir que todo ese tiempo tan largo, no solamente había sido, sin una interrupción, vivido, pensado, segregado por mí, que él era mi vida, que él era yo mismo, sino además que yo tenía, en todos los minutos, que mantenerlo ligado a mí, que me soportaba, que yo estaba encaramado en su cima vertiginosa, que yo no podía moverme, sin desplazarlo conmigo.

La fecha en la cual yo esperaba el ruido de la campanilla del jardín de Combray, tan distante y sin embargo interior, era un punto de referencia en esta dimensión enorme que yo no sabía tener. Sentía el vértigo de ver tantos años debajo mío y sin embargo en mí como si yo tuviera leguas de altura.

Acababa de comprender por qué el duque de Guermantes, en el cual me había asombrado, mirándolo sentado en una silla, cuán poco había envejecido, a pesar de tener debajo de él tantos años más que yo, en cuanto se hubo levantado y quiso mantenerse de pie, había vacilado sobre piernas temblorosas, como las de esos viejos arzobispos que sólo tienen de sólido sobre ellos su cruz metálica y con los cuales muéstranse solícitos los jóvenes seminaristas, y había avanzado temblando como una hoja, sobre la cima poco practicable de 83 años, como si los hombres estuvieran encaramados sobre zancos vivientes que crecen sin cesar, a veces más altos que campanarios, acabando por hacerles la marcha difícil y

peligrosa y desde donde, de repente, caen. Yo me asustaba de que los míos fuesen ya tan altos bajo mis pasos, no me parecía que yo tuviese aun la fuerza de mantener mucho tiempo ligado a mí ese pasado que descendía ya tan lejos, y que llevaba yo tan dolorosamente en mí. Si al menos se me diera el tiempo suficiente para cumplir mi obra, yo no dejaría de marcarla con el sello de ese Tiempo cuya idea se me imponía hoy con tanta fuerza y describiría en él a los hombres, aunque les hiciera parecerse a seres monstruosos, ocupando en el Tiempo un lugar mucho más considerable que el muy restringido que les está reservado en el espacio, un lugar, al contrario, prolongado sin medida, puesto que tocan simultáneamente, como gigantes, sumergidos en los años, las épocas vividas por ellos, tan distantes, entre las cuales tantos días han venido a situarse en el Tiempo. (*Le Temps retrouvé*, II, p. 256-261).

Estas líneas son de las más bellas y más curiosas de la novela. Muestran un nuevo aspecto de la lucha entre la necesidad ineluctable de la identidad y la necesidad física de la evolución. El tintineo de la campanilla de que nos habla Proust está siempre allí, en él mismo, tan fresco como en el primer día, pero al mismo tiempo está muy lejos; mientras Proust avanzaba siguiendo el curso de su vida, él quedó en el mismo lugar. Puesto que no se ha movido, que es *el mismo* y que sin embargo está aún *en* Proust, la explicación más simple es que la personalidad de Proust ha crecido suficientemente, para contener *a la vez* la percepción última a la cual hace eco el tintineo despertado, y el antiguo, lejano y sin embargo presente tintineo originario. Todo se encuentra en el presente, pero para que no obstante persista la ilusión necesaria de una evolución, de un comienzo y de un fin, de un pasado y de una irreversibilidad, hay que encontrar una estratagema; esta estratagema no es más que una comparación tomada del espacio (puesto que el tiempo es inefable), pero del espacio considerado en profundidad, mientras que el espacio verdadero parece expresarse naturalmente por un plano horizontal.

La idea de que la intensidad del esfuerzo de memoria está en relación directa y constante con el alejamiento más o menos considerable de la fecha del recuerdo es psicológicamente muy falsa, pero lo esencial es que sea profundamente cierto ese *sentimiento* de un esfuerzo especial de rememoración. Corresponde él a la operación que el profesor Janet ha llamado la *presentificación* (*), pero está admitido que el común de los mortales no presentifica más que el pasado *reciente*; Proust pretende presentificar también el pasado lejano. Esta sola advertencia muestra en seguida la importancia que debe conservar su obra aún cuando psicológicamente aborte en parte, es decir, si la acción sagrada no alcanza su fin, si por una parte, los muertos evocados no vuelven realmente al espíritu de Proust, si, por otra parte, los símbolos verbales de los cuales se sirve no transmiten el poder mágico que él ha intentado conferirles.

Queda por lo menos que él ha pretendido inscribir la acción artística y la acción sagrada en la dimensión del tiempo.

¿Cosa completamente nueva? No. El mismo nos designa tres predecesores suyos: Chateaubriand, Baudelaire y Gérard de Nerval.

Acaso sea a sensaciones como la de la magdalena que está suspendida la parte más bella de las *Mémoires d'Outre-tombe*: "Ayer de tarde me paseaba solo... me sacó de mis reflexiones el gorjeo de un zorzal posado sobre la rama más elevada de un abedul. Al instante ese sonido mágico hizo reaparecer ante mis ojos el dominio paterno; olvidé las catástrofes de que acababa de ser testigo, y, transportado súbitamente al pasado, vi de nuevo aquella campaña donde yo oía tan a menudo silbar el zorzal". Y una de las dos o tres frases más bellas

(*) El presente, nos lo demuestran los psiquiatras contemporáneos, es elástico: tan pronto es un punto indiscernible, como tan pronto es el día, el año en que estamos, a veces el siglo en que vivimos. Prácticamente, relacionamos con el momento actual ciertos recuerdos que lo condicionan. Hacer el esfuerzo especial que nos permite elegir nuestros recuerdos y adaptarlos útilmente a la situación presente, es esperar la presentificación necesaria a la vida social o intelectual.

de esas memorias ¿no es acaso ésta? “un olor fino y suave de heliotropo se desprendía de un pequeño cantero de habas en flor; no nos lo traía una brisa de la Patria, sino un viento salvaje de Terra Nova, sin relación con la planta desterrada, sin simpatía de reminiscencia y de voluptuosidad. En ese perfume, no respirado en la belleza, no purificado en su seno, no derramado sobre sus huellas, en ese perfume cargado de aurora, de cultura y de mundo, se encontraban todas las melancolías de los pesares, de la ausencia y de la juventud”. Una de las obras maestras de la literatura francesa, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, tiene, así como el libro de las *Mémoires d'Outre-tombe*, relativo a Combourg, una sensación del mismo estilo que el gusto de la magdalena y el “gorjeo del zorzal”. Finalmente en Baudelaire esas reminiscencias, más numerosas aún, son evidentemente menos fortuitas y por consiguiente, a mi parecer, más decisivas. (*Le Temps retrouvé*, por Marcel Proust, II, p. 82).

Todos aquellos que han querido definir el romanticismo han partido ya sea del lirismo, ya sea del individualismo. Las dos cosas han parecido a veces contradictorias y puede parecer absurdo afirmar un estrecho parentesco espiritual entre el lirismo vago e impersonal de Lamartine y, por ejemplo, Musset o Gérard de Nerval (*). La verdad es que para comprender el romanticismo, hay que considerarlo primeramente como la toma de conciencia progresiva del sentimiento del tiempo. Paul Souday tiene más razón de lo que supone cuando nos dice que Proust no hace más que repetir la *Tristesse d'Olympio* y *Le Lac*. Pero eso no es disminuir — al contrario — el valor psicológico de la obra de Proust. Como escribe Edmond Jaloux en su *Essai sur la psychologie du féérique* (*Journal de psychologie*, 1926, p. 131), los

(*) Sería naturalmente mucho más fácil encontrar otros ejemplos en el romanticismo alemán o inglés, pero es mucho más curioso buscar la filiación de Proust en Francia, donde el lirismo es instintivamente rechazado desde su aparición. He dejado de lado, intencionalmente, el caso de Gérard de Nerval, sobre el cual podría edificarse toda una psicología que mejor aún que las obras de Proust, ilustraría y justificaría las teorías e intuiciones filosóficas de León Daudet.

primitivos y los líricos son tal vez más profundos psicólogos; por lo menos, ponen de manifiesto las grandes leyes de la memoria afectiva. Se podría reprochar a los románticos, al menos en Francia, el no haber llevado muy lejos esta toma de conciencia del tiempo, mezclada a toda su obra y haberla dejado en el estado de intuición vaga; por ella sin embargo están más cerca de la psicología contemporánea que Augusto Comte o Maine de Biran. Son conocidos los famosos versos de Musset:

Un souvenir heureux est peut être sur terre
Plus vrai que le bonheur.

Acaso adquieren un significado preciso cuando se les compara con estas líneas de Proust (ya citadas más arriba):

...que un ruido, que un olor ya oído y respirado antes lo sean de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado, *reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos* (*), e inmediatamente la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas se encuentra liberada y nuestro verdadero yo, que parecía muerto, a veces desde hacía mucho tiempo, pero no lo estaba en realidad, se despierta, se anima, al recibir el celeste alimento que se le trae.

Hay que reconocer, sin embargo, que la mayor parte de los románticos de la primera mitad del siglo XIX, aún sintiendo confusamente la importancia primordial del recuerdo en la inspiración, consideraban el éxtasis poético más bien como una comunión intemporal e inmediata entre el yo y el no-yo, que como una evocación ligada al funcionamiento de la memoria: pongamos como ejemplo estas líneas de Amiel citadas por William James:

(*) Soy yo quien subraya.

¿No volveré a encontrar algunos de esos ensueños prodigiosos, como he tenido a veces?: un día siendo adolescente, al alba, sentado en las ruinas del castillo de Faucigny, otra vez en la montaña, bajo el sol del mediodía por encima de Lavey, acostado al pie de un árbol y visitado por tres mariposas; una noche aún sobre la orilla arenosa del mar del Norte, tendido de espaldas sobre la playa, la mirada errante en la vía láctea; — de esos ensueños grandiosos, inmortales, cosmogónicos, en los que uno tiene el mundo en el pecho, en los que uno toca las estrellas, en los que uno posee el infinito; momentos divinos, horas de éxtasis en que el pensamiento vuela de mundo en mundo, penetra el gran enigma, respira libre, tranquila, profundamente como la respiración del océano, sereno y sin límites como el firmamento azul... instantes de intuición irresistible en los que uno se siente grande como el universo y calmo como un dios — desde las esferas celestes hasta la espuma o las conchillas, la creación entera nos es sumisa, vive en nuestro seno, y consume en nosotros su obra eterna, con la regularidad del destino y el ardor apasionado del amor. Qué horas... Qué recuerdos... Los vestigios que de ellos nos quedan bastan para llenarnos de respeto y entusiasmo como visitas del Espíritu Santo. (*L'Expérience religieuse*, por William James, p. 335).

Del mismo modo el éxtasis místico de Shelley se traduce por un panteísmo que le es común con la mayor parte de sus predecesores o de sus émulos (Véase Cazamian, *L'Intuition panthéistique chez les romantiques anglais*). Pero este panteísmo optimista no es completamente general. El romanticismo pesimista como el de Baudelaire o aún el de Alfred de Musset, empezando por afirmar el subjetivismo (“Qué soledad, tantos cuerpos humanos”, exclama Fantasio) está obligado a substituir la poesía de la naturaleza por la poesía del pasado. Confiesa así la imperfección del lirismo, pero por eso mismo empieza a tomar conciencia de su fuente y de sus elementos.

Después de estos primeros románticos habrá que precisar la relación presente-pasado y distinguir cuidadosamente la evocación misma de la representación verbal de la evocación. El gran error de los

románticos de la primera manera está en no aperebirse de que todo el secreto del conseguimiento artístico reside en la simultaneidad, si puede decirse, del recuerdo pasado y de la sensación presente. A propósito de un recuerdo de infancia, cuyo carácter poético ellos sienten, lloran, porque son viejos o ríen porque son jóvenes, se extienden en discursos inútiles sobre la huída de los años; felizmente a veces su inspiración realiza la simultaneidad en torno a un mismo símbolo de la emoción pasada y de la emoción presente. Me he preguntado largo tiempo en qué consistía la extraordinaria belleza de estos dos versos de Víctor Hugo:

Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude
Que donne aux morts pensifs la forme du tombeau.

Estos versos aparecen ante la reflexión, completamente desprovistos de sentido. Me apereibo ahora que su belleza se explica porque ellos aproximan y confunden en un porvenir crepuscular los cuerpos actuales de los amantes con sus recuerdos fantasmas que duermen ya "en ese desierto tan hermoso". La palabra *pensativo*, aquí lógicamente absurda, tiene la virtud de unir en un relámpago el presente sublimado en porvenir al pasado espiritualizado. Esos dos cuerpos, acostados en el porvenir parecen gigantescos, tan grandes como los viejos de Proust encaramados sobre las columnas vacilantes de sus recuerdos acumulados. Ellos simbolizan la figura presente de Hugo que recuerda, que hace el más profundo esfuerzo posible de presentificación.

En resumen, la gran diferencia que hay entre Proust y los románticos es que éstos se inclinan a la creencia en el objeto, cultivan ante todo el gusto del objeto en ellos y en sus lectores, y no retroceden ante

ningún artificio engañoso para convencerse y convencernos de la exterioridad de las imágenes evocadas. Son, si se quiere, animistas. Proust, por el contrario, no plantea jamás la cuestión de la objetividad, como tampoco plantea abiertamente la de la salvación; no tiene nada de ilusionista; aún en medio de la revelación su actitud sigue siendo la de un crítico; no inclina la balanza.

A esta actitud completamente moderna debemos la más preciosa novedad de su revelación.

2. LA INFLUENCIA DE RUSKIN. — Habría para escribir todo un estudio sobre el parecido intelectual y afectivo que ofrece la actitud de Proust respecto al romanticismo con la de los pre-rafaelistas respecto a Wordsworth, Shelley o aún Keats. Esa especie de puritanismo estético, ese pesimismo pasadista por una parte; por la otra, esa búsqueda de la sinceridad en el detalle, ese valor acordado a ciertas palabras u objetos fetiches; todo eso es común a Proust y a Ruskin. Se ha pronunciado a menudo la palabra influencia; en realidad, no es impropia: prueba de ello las traducciones de Ruskin por Proust y sobre todo el muy significativo prefacio a la *Bible d'Amiens*. Seguramente, habría motivo para colocar, como lo han hecho críticos autorizados, al lado del genio de Ruskin, el de Pater para mostrar lo que hay de asocial y de amoral en la obra de Proust. Sin embargo, creo que sería mostrarse muy injusto para con Proust colocarlo bajo el signo dominante de Pater. En sus mejores momentos Proust está bastante más allá del esteticismo. Desciende hasta las fuentes en que ningún intelectual ha osado beber. Espiarlo siempre a la mitad del camino, donde no es más que un hombre de su tiempo y de su mundo, es no querer comprender nada de su mensaje. Hacer de Proust una especie de Oscar Wilde antes de sus desgracias, es cometer un error imperdonable y que podría hacer creer a Proust que su tiempo ha sido realmente perdido,

no solamente el que pasó en casa de los Guermantes o los Verdurin, sino también el que, entre paredes de corcho con la fiebre y la lucidez incansable del prisionero de Reading, que miraba "so swiftly to the sky" porque se sabía condenado a muerte, consagró, los ojos fijos sobre su pasado a la composición de su microcosmos colgado de los siete u ocho clavos de oro de sus revelaciones.

Si se puede encontrar algunas similitudes entre Proust y Wilde, es a causa del *revival* de Wilde, cuando en la prisión, libre al fin de los estetas, concibió las más bellas páginas de su *De Profundis*. Tal vez más parecida aún a la experiencia mística de Proust sería, como lo ha dicho no sé quién, la de San Agustín.

El mundo no interviene en las *Confesiones* sino visto al reflejo de la creencia, es decir, disminuído, despojado de su antiguo prestigio, y gratificado sin embargo con un valor inesperado: el de haber servido de pretexto y de ocasión para precipitar la conversión. Tal fué, en efecto, el resultado imprevisible del snobismo de Proust. El azar tiene aquí su parte (otros dirían la Providencia) pero la voluntad tiene también la suya.

Sea como fuere, para representarse bien el conjunto de la concepción estética de Proust, me parece necesario darle gran importancia a la influencia ruskiniana.

Gabriel Mourey ha consagrado dos excelentes artículos en *Monde nouveau* a la influencia de Ruskin sobre Proust. No puedo menos que recomendarlos al lector. Quiero solamente señalar la conclusión de Mourey: "Así como John Ruskin se ha nutrido de la Biblia, Marcel Proust se ha nutrido de Ruskin" la que resume muy bien la cuestión. Mourey se asombra de no encontrar el nombre de Ruskin en *A la recherche du Temps perdu*. Eso parecerá menos extraño si se recuer-

da lo que hay de Ruskin en Bergotte cuya obra representa el papel que sabemos en la formación del héroe proustiano.

A propósito de la influencia de Ruskin hay que consultar también el pequeño libro muy útil de Portalès: *De Hamlet a Swann*. Portalès es ciertamente el crítico que mejor ha puesto en valor este principio de Proust: "No se puede propiamente hablar de belleza engañosa. Pues el placer estético es precisamente el que acompaña el descubrimiento de una verdad". (*Préface à la Bible d'Amiens*, p. 83). Esto no quiere decir que la verdad que se desprende de la impresión estética tenga a sus ojos un carácter objetivo, sino que el *sentimiento de la intelección* y el de la creación artística son indiscernibles: los dos implican una creencia, una adhesión espontánea a la presencia feliz que se manifiesta. La intuición del músico y la del sabio son una misma. (Véase *Du côté de chez Swann* — a propósito de la reaparición de la pequeña frase en la princesa de Laumes). El sentimiento de la verdad es psicológicamente el mismo que el de la belleza: los dos implican una revelación; es por este aspecto pasivo que lo absoluto de la verdad y de la belleza escapa a todos los esfuerzos de reconstrucción del pragmatismo americano y aún, sin duda, del bergsonismo. Ruskin, tal como Proust lo ha visto está exquisitamente descrito en el prefacio de *La Bible d'Amiens*. De ahí vamos a extraer algunas citas que harán comprender mejor hasta dónde debe ir en el caso de Proust la asimilación de la obra de arte a la acción sagrada.

La presencia del alma ruskiniana en Proust es a menudo directamente evidente. (S., P. 58; la iglesia de Combray, — p. 140-141; Saint-André-des-Champs).

La vida especial que Ruskin ha dado a las piedras de las iglesias, Proust la sustrae a las catedrales francesas para añadirla a las jóvenes que ama, e impregna su encanto de esa espiritualidad concreta, de

ese esplendor a la vez particular y absoluto que Ruskin ha descubierto en las estatuas y que une los dos aspectos del deseo humano. Albertina no es solamente una joven diosa en flor impregnada de sol y de sal marina, es también una pequeña paisana como las que se encuentran esculpidas en la iglesia de Balbec. (*Du côté de Guermantes*, II, 58).

Más que toda otra riqueza, Ruskin ha dado a Proust el derecho de conferir la individualidad real, y no solamente convencional o simbólica, a la creación artística. En apoyo de esta afirmación releamos las líneas que consagra a la Virgen dorada de Amiens:

Siento que estaba en un error al llamarla una obra de arte: una estatua que forma parte, así, para siempre, de tal lugar de la tierra, de cierta ciudad, es decir, una cosa que lleva un nombre como una persona, que es un individuo cuyo igual no puede encontrarse jamás sobre la faz de los continentes, de la cual parecen decirnos sin saberlo los empleados de ferrocarril al gritarnos su nombre en el lugar adonde ha sido necesario venir inevitablemente para encontrarla: “Amad lo que jamás se verá dos veces”, — una estatua semejante tiene tal vez algo menos universal que una obra de arte; en todo caso, ella nos retiene por medio de un lazo más fuerte que el de la obra de arte misma, uno de esos lazos que tienen para conservarnos, las personas y los países. (Prefacio a la *Bible d'Amiens*, p. 27-28).

Proust ha aprendido así de Ruskin que el arte debía renunciar a sí mismo para salvarse. Recuérdanse las palabras de Nietzsche: “Ya he visto expiativos del espíritu; han nacido entre los poetas”; Ruskin es un expiativo del arte por el arte. A despecho del prerrafaelismo, la principal religión de Ruskin fué no la religión de la belleza, sino la religión sin más (*); Proust lo ha señalado bien. (Prefacio a la *Bible d'Amiens*, p. 53-54 y p. 57-58).

(*) Oscar Wilde describe en *De Profundis* un estado análogo, una revelación artística. Está liberado del diletantismo y del arte por el arte.

Y como se han dicho tantas cosas contrarias de Ruskin, se ha llegado a la conclusión de que él era contradictorio.

De tantos aspectos de la fisonomía de Ruskin, el que nos es más familiar, porque es del que poseemos, si así se puede decir, el más hermoso retrato, el más estudiado y el más logrado, el más sorprendente y el más célebre y, mejor dicho, hasta hoy, el único, es el Ruskin que en toda su vida no ha conocido más que una religión: la de la belleza.

Que la adoración de la belleza haya sido en efecto el acto perpetuo de la vida de Ruskin, puede ser cierto al pie de la letra; pero estimo que el fin de esta vida, su intención profunda, secreta y constante, era otra, y si lo digo, no es por tomar la contrapista del sistema de la Sizeranne, sino para impedir que él sea rebajado en el espíritu de los lectores por una interpretación falsa, pero natural y como inevitable.

No solamente la principal religión de Ruskin fué la religión sin más (y volveré en seguida sobre este punto, pues él domina y caracteriza su estética) sino que además para atenernos en este momento a la "religión de la belleza" habría que advertir a nuestra época que ella no puede pronunciar esas palabras, si quiere hacer una alusión justa a Ruskin, si no es enderezando el sentido que su diletantismo estético está demasiado inclinado a darle. Para una edad, en efecto, de diletantes y de estetas, un adorador de la belleza es un hombre que, no practicando otro culto que el suyo y no reconociendo otro dios que ella, pasará su vida en el goce que da la contemplación voluptuosa de las obras de arte.

Ahora bien, por razones cuya investigación completamente metafísica sobrepasaría un simple estudio de arte, la belleza no puede ser amada de una manera fecunda si se le ama solamente por los placeres que da.

Y así como la búsqueda de la felicidad en sí, sólo conduce al hastío, y es necesario para encontrarla buscar otra cosa, así el placer estético nos es dado por añadidura si amamos la belleza en sí, como algo real, existente fuera de nosotros e infinitamente más importante que la alegría que nos da.

Y lejos de haber sido un diletante o un esteta, Ruskin fué precisamente lo contrario: uno de esos hombres a lo Carlyle, advertido por su genio de la vanidad de todo placer y, al mismo tiempo, de la presencia cercana de una realidad eterna, intuitivamente percibida por la inspiración. (La Bible d'Amiens, por J. Ruskin, pp. 53, 54, 55).

Si Ruskin ha promulgado el deber para el artista de obedecer escrupulosamente a esas "voces" del genio que le dicen lo que es real y debe ser transcripto, es porque él mismo ha experimentado lo que hay de verdadero en la inspiración, de infalible en el entusiasmo, de fecundo en el respeto. Sólo que, aunque lo que excita el entusiasmo, lo que impone respeto, lo que provoca la inspiración sea diferente en cada uno, cada uno acaba por atribuirle un carácter más particularmente sagrado. Puede decirse que, para Ruskin esta revelación, esta guía, fué la Biblia: "Yo leía cada uno de sus pasajes como si hubiera sido escrito por la misma mano de Dios y este estado de espíritu, fortificado con los años, ha hecho profundamente graves, para mí, muchos pasajes de autores profanos, frívolos para un lector irreligioso. En ella he aprendido los símbolos de Homero y la fe de Horacio".

Detengámonos aquí como en un punto fijo, en el centro de gravedad de la estética ruskiniana. Es así como su sentimiento religioso ha dirigido su sentimiento estético. Y primeramente, a aquellos que pudieran creer que él lo alteró, que a la apreciación artística de los monumentos, de las estatuas, de los cuadros, mezcló él consideraciones religiosas que no tenían nada que hacer ahí, respondámonos que fué todo lo contrario. Ese algo de divino que Ruskin sentía en el fondo del sentimiento que le inspiraban las obras de arte, era precisamente lo que ese sentimiento tenía de profundo, de original, y que se imponía a su gusto sin ser susceptible de modificación. Y el respeto religioso que aportaba a la expresión de ese sentimiento, su temor de hacerle sufrir al traducirlo, la menor deformación, le impidió, contrariamente a lo que se ha pensado a menudo, mezclar jamás a sus impresiones ante las obras de arte ningún artificio de razonamiento que les fuera extraño. De suerte que los que ven en él un moralista y un apóstol, amando en el arte lo que no es el arte, se equivoquen al igual de los que, descuidando la esencia profunda de su sentimiento estético, lo confunden con un diletantismo voluptuoso. De manera, en fin, que su fervor religioso, que había sido el signo de su sinceridad estética, la reforzó aún y la protegió contra todo ataque extranjero". (*La Bible d'Amiens*, Prefacio de Marcel Proust, pp. 57, 58, 59).

Ruskin ha transmitido igualmente a Proust su doble admiración simultánea por el cuerpo y por el espíritu (íd., p. 102, nota 1, sacada de *Modern painters*).

“Las leyes, la vida y las alegrías de la belleza en el universo material de Dios son partes tan eternas y tan sagradas de su creación, como la virtud en el mundo de las almas y la alabanza en el mundo de los ángeles”.

Así se explica el doble sentimiento de Proust. Tan pronto se sumerge todo en la contemplación de la iglesia de Balbec o de una tela de Elstir, como desprecia el sentido artístico (G. I, p. 65) así como desprecia la facilidad, como desprecia Legrandin, como oponía antes su concepción de la inspiración a los fórmulas de los que le hablaban de literatura y le hacían dudar de su vocación. *No hay, propiamente hablando, obra de arte si no hay evocación* (superioridad del arte sobre los placeres mundanos y aún los placeres del amor). (G. II, p. 209).

Al mismo tiempo Ruskin ha dado a Proust el gusto de la materialidad y la precisión de las imágenes. El sentido plástico y crítico de Ruskin al pasar a través de Proust *adquiere una precisión casi científica*. Se podrían multiplicar los ejemplos casi al infinito: un temperamento de coleccionista se unía a ese furor de exactitud (*). Citaré solamente el pasaje del tomo II de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, porque muestra que la exactitud proustiana nada tiene de la del naturalista. Su memoria creadora trabaja sobre un modelo interno que su minuciosidad de coleccionista sirve para enriquecer:

(*) “Veamos el interesante relato hecho por la fiel Celeste Stephen Hudson: “El no percibía las cosas a su alrededor si no encontraba en ellas una belleza o un interés particular. Si, por ejemplo, el sol llegaba a lograr en un rincón del cuarto un alumbrado que le gustara, o si coloreaba con un tinte fantástico un objeto cualquiera: jarro, taza de café o vaso de cerveza a medio llenar, entonces sus miradas podían quedar allí fijas una hora y mucho más, él no permitía, aún llegada la noche, que se retirara el objeto. A menudo insistía para que se lo dejaran indefinidamente en el mismo lugar porque él deseaba renovar la impresión que había experimentado. De modo que la habitación estaba sembrada de toda especie de utensilios que reposaban durante días en los lugares más inesperados para el caso en que la luz o la atmósfera llegaran a cambiar y los metamorfosearan de nuevo”. (Marcel Proust, por Ernst Robert Curtius, p. 92-93)”.

El genio artístico obra a la manera de esos temperamentos sumamente elevados que tienen el poder de disociar las combinaciones de átomos y de agrupar a éstos siguiendo un orden absolutamente contrario, respondiendo a otro tipo. Toda esa armonía facticia que la mujer ha impuesto a sus rasgos y cuya persistencia vigila frente al espejo cada día antes de salir, cambiando la inclinación del sombrero, la alisadura del cabello, la jovialidad de la mirada, asegurando su continuidad; esa armonía, el golpe de vista del gran pintor la destruye en un segundo, y hace en su lugar un reagrupamiento de los rasgos de la mujer, de manera que satisfaga cierto ideal femenino pictórico que él lleva en sí. Del mismo modo sucede frecuentemente que a partir de cierta edad, el ojo de un gran buscador encuentra en todos lados los elementos necesarios para establecer solamente las relaciones que le interesan. Como esos obreros y esos jugadores que no se hacen derogar y se contentan con lo que les cae en suerte, ellos podrían decir de cualquier cosa, esto resolverá el asunto. Así una prima de la princesa de Luxembourg, una de las bellezas más altivas, habiéndose prendado en otro tiempo de un arte que en esa época era nuevo, había pedido al más grande de los pintores naturalistas que le hiciera su retrato. En seguida el ojo del artista había encontrado lo que buscaba por todos lados. Y en la tela, en lugar de la gran dama había un mandadero, y, detrás de él una vasta decoración inclinada y violeta, que hacía pensar en la plaza Pigalle. (P. 146-147). (*)

3. LA MÚSICA. — Este último pasaje nos muestra a la vez el gusto del análisis y de la precisión, y el poder de síntesis de Proust. Todo lo que hemos dicho de Ruskin apenas explica lo primero. Proust consigue analizar un todo sin quitar a las partes su carácter concreto; esto es muy importante, sin duda; pero ¿cómo explicar el poder sintético del genio, cómo dar cuenta del valor unificador de la metáfora proustiana?

(*) La gran diferencia entre Ruskin y Proust consiste en el escepticismo de Proust que lo ha defendido contra ese "moralismo" que echa a perder las más bellas páginas — y las más generosas — del autor de *La Couronne d'olivier sauvage*. El infantilismo de Proust deja intactas sus facultades críticas e intelectuales. El de Ruskin desborda sobre todos los dominios de la actividad espiritual.

Si la belleza de un país o de una catedral se expresa perfectamente para Proust en la lectura de un indicador de ferrocarriles o de una enumeración de nombres, las revelaciones sucesivas que forman las cimas de su obra, habrían podido quedar aisladas sin que Proust hubiera tomado jamás conciencia ni del mecanismo de la evocación ni de la calidad afectiva esencial a la creación artística. Le escapaba la naturaleza misma de la relación entre la percepción y el recuerdo.

Observaba, registraba la formación de sus fetiches, pero su facultad de experimentación artística, si es permitido expresarse así, permanecía paralizada. Después de Ruskin, la música fué la iniciadora indispensable: ella hizo descubrir a Proust bajo el fenomenismo cotidiano la realidad que le era personal.

Ruskin había enseñado a Proust que el arte es una colaboración del pensamiento religioso y del amor a las cosas, que no es el fruto de una elección consciente. Sólo le faltaba a Proust tomar conciencia del poder de evocación que había en él, reconstruir en sí mismo las catedrales de Ruskin. Parece que la música ha tenido aquí una importancia esencial.

Recuérdese que Swann casi no gustaba en un principio más que las artes plásticas y la literatura; *aprendió tarde a comprender la música*. Su iniciación en la música se confunde con sus progresos en el sufrimiento amoroso, con su verdadera ciencia del amor-pasión, es decir, su intriga con Odette de Crécy. La sonata de Vinteuil llega a ser, como lo escribe Proust alguna vez "el himno nacional de su amor".

Pero Swann jamás ha conocido en la música otra cosa que la mediadora o la evocadora de los dolores pasados; no ha ido hasta el verdadero conocimiento de la música. Por el contrario, Marcel, para quien la sonata de Vinteuil significa también pena de amor, y que

reconoce a Albertina y sus celos a través de la pequeña frase, no se detiene en el estudio del sufrimiento. El sexteto de Vinteuil donde se incorporan las otras obras del maestro y que Swann, muerto demasiado pronto, no había oído, da la clave, no solamente de su genio, sino del genio musical: es la fuente de la verdadera esperanza de Proust.

Así como Albertina en sus apariciones sucesivas desarrolla como un film las imágenes distintas que superponiéndose más tarde constituirán el punto de apoyo del amor de Marcel, así la sonata de Vinteuil se muestra sucesivamente bajo aspectos diversos: 1º Es primeramente enigmática (I aparición de la sonata. S., p. 193-195). La música se interpone no solamente entre Swann y Odette, sino también entre lo actual (el deseo sexual de Swann) y el recuerdo (el sentimiento artístico de Swann, su gusto estético por los perfiles florentinos). La sonata se vuelve también un fetiche que individualiza en un todo coherente las diversas imágenes a que se adhiere.

Así la música establece la relación de causalidad mística necesaria entre la sensación percibida y el recuerdo evocado; es a la vez una revelación y un medio de renovar la revelación; entre las manos del artista creador, ella sería el instrumento mágico de la acción sagrada. 2º Nueva aparición de la sonata: la pequeña frase adquiere una realidad individual. La ciencia del inventor de ritmos se compara a la de Lavoisier; descubre leyes que unen los fenómenos siguiendo una necesidad tan ineluctable como la de la ciencia. (S., p. 314-320). 3º En fin, recién muy tarde comprende Marcel el verdadero papel de la música. El sexteto de Vinteuil le revela el parentesco entre las revelaciones afectivas (taza de té, etc.) y la obra de arte.

El sexteto que había recommenzado avanzaba hacia el fin; varias veces, tal o cual frase de la sonata volvía, pero cambiada cada vez, sobre un ritmo, un acompañamiento diferentes, la misma y sin embargo otra, como renacen las cosas en

la vida; y era una de esas frases que, sin que uno pueda comprender qué afinidad les asigna como única y necesaria morada el pasado de cierto músico, no se encuentran más que en su obra, y aparecen constantemente en ella, de la cual son las hadas, las driadas, las divinidades familiares; yo había distinguido primeramente en el sexteto dos o tres frases que me recordaban la sonata.

Luego, bañada en la bruma violeta que se elevaba sobre todo en la última parte de la obra de Vinteuil, — tanto que, aun cuando introducía en alguna parte una danza, ella quedaba cautiva en un ópalo —, apercibí otra frase de la sonata, tan lejana aún que apenas la reconocía; se aproximó hesitante, desapareció como espantada, después volvió, se enlazó con otras, que venían como lo supe más tarde, de otras obras, llamó a otras que se volvían a su vez atrayentes y persuasivas, tan pronto como estaban familiarizadas y entraban en la ronda, en la ronda divina pero invisible para la mayor parte de los auditores, los que no teniendo delante de ellos sino un velo espeso a través del cual no veían nada, puntuaban arbitrariamente con exclamaciones admirativas, un hastío continuo que les hacía morir. Después se alejaron, menos una que ví repasar hasta cinco y seis veces sin que pudiera percibir su rostro, pero tan acariciadora, tan diferente — como la pequeña frase de la sonata para Swann sin duda — de lo que ninguna mujer me había hecho jamás desear, que aquella frase que me ofrecía con una voz tan dulce una felicidad que verdaderamente hubiera valido la pena obtener, es tal vez — esa criatura invisible cuyo lenguaje yo no conocía y que comprendía tan bien — la única desconocida que me haya sido jamás dado encontrar. Después, esta frase se deshizo, se transformó, como hacia la pequeña frase de la sonata, y volvió a ser el misterioso llamado del principio. Una frase de carácter doloroso se le opuso, pero tan profunda, tan vaga, tan interna, casi tan orgánica y visceral que no se sabía cada vez que volvía si era la repetición de un tema o de una neuralgia. Luego los dos motivos lucharon juntos en un cuerpo a cuerpo en el que a veces uno de ellos desaparecía enteramente y en seguida sólo se percibía un fragmento del otro. Cuerpo a cuerpo de energías solamente, en realidad; pues si bien esos seres se afrontaban, era desembarazado de sus cuerpos físicos, de su apariencia, de su nombre, y encontraban en mí un espectador interior, también indiferente a los nombres de lo particular, que se interesaba en su combate inmaterial y dinámico y seguía con pasión sus peripecias sonoras. Al fin, el motivo alegre quedó triunfante; ya no era un llamado casi inquieto, lanzado detrás de

un cielo vacío, era un gozo inefable que parecía venir del Paraíso, un gozo tan diferente del de la sonata, como podría serlo un ángel dulce y grave de Bellini, pulsando la tiorba, de algún arcángel de Mantegna vestido de escarlata y haciendo sonar su buccino. Yo sabía bien que este matiz nuevo del gozo, este llamado hacia un gozo supraterráneo, no lo olvidaría nunca. Pero, ¿sería realizable para mí? Esta cuestión me parecía tanto más importante cuanto que aquella frase era lo que mejor habría podido caracterizar — como rompiendo con todo el resto de mi vida, con el mundo visible — esas impresiones que a intervalos lejanos volvía a encontrar en mi vida como puntos de referencia, alicientes, para la construcción de una vida verdadera: la impresión experimentada ante el campanario de Martinville, ante una hilera de árboles cerca de Balbec (*La Prisonnière*, II, p. 77-79).

La importancia de la música no podría, pues, ser subestimada: ella es verdaderamente el elemento catalizador, por lo menos entre los que el historiador puede asir.

Vamos a dejar ahora el terreno temporal para intentar directamente el análisis psicológico del genio proustiano (*).

(Continuará)

ARNAUD DANDIEU

(*) Ver al respecto la muy justa apreciación de M. Forster en su brillante ensayo: *Aspects of the Novel* (in fine). Para todo lo que concierne la música, ver sobre todo: Benoist Méchin: *De la musique considérée par rapport aux opérations du langage dans l'oeuvre de Marcel Proust*.

DE KIERKEGAARD A HEIDEGGER

La grande y trágica personalidad de Sören Kierkegaard, cuya vida y obra tiene por marco la removida y turbulenta época romántica, se destaca señera y solitaria, con las cortantes aristas de su inquietud desesperada, sobre el común nivel de sus contemporáneos. A él no podemos alinearle junto a los otros grandes pensadores y poetas que dieron a este período estético-cultural sello y contenido. La figura de Kierkegaard no puede ser homologada con la de ninguno de los famosos corifeos del romanticismo literario o especulativo; ella se recorta aislada y singular en medio de la caudalosa fluencia romántica. Con él, puede decirse, el romanticismo filosófico, al apurar sus últimas consecuencias cristianas, se precipita en torrente y rebasa su propio lecho.

Kierkegaard fué un "peregrino de lo absoluto", que avanzó hasta una latitud quizá no alcanzada por nadie rumbo a la interioridad religiosa del alma. Su grandeza, equilibrio magnífico y doloroso entre la audacia de su pensamiento y la tensión heroica de su esfuerzo, rehuye todo molde de trasmisión doctrinaria, es reacia a toda maestría expositiva. Con todo, Kierkegaard es el teólogo y místico romántico, el único aporte de este linaje que su entraña dió aquella época.

La obra de Kierkegaard pasó casi desapercibida para sus coetáneos; él mismo nos dice que les consagró en vano toda su actividad de escritor. Recién en la segunda mitad del siglo 19 su pensamiento co-

menzó a ejercer influjo en el dominio de la especulación religiosa, particularmente en el ambiente teológico de Tübingen. Y sólo a principios del presente siglo la afirmación *existencial* de Kierkegaard se abre señaladamente camino en el terreno ético y filosófico. Nuestro tiempo, buscando incentivo y pábulo para sus peculiares afanes, retorna a la obra excepcional del místico danés, a su pensamiento ardiente y precursor. Es que percibe en éste una de las dimensiones espirituales de su propia tarea y orientación históricas.

El advenimiento de una filosofía existencial, fundamentada por Heidegger en sus estructuras ontológicas específicas, actualiza aún más el pensamiento de Kierkegaard. Los filósofos y pensadores centrados en esta dirección ven justamente en este un precursor. De aquí que interese sobremanera determinar con precisión el lugar que corresponde al místico danés en el pensar existencial contemporáneo. Para lograrlo, tenemos primeramente, evitando toda vaguedad, que situar a Kierkegaard en la línea de la problemática filosófica en que realmente está. Así podremos apreciar el trecho que va de Kierkegaard a Heidegger, distancia que, a pesar del común punto de partida existencial, implica la instauración de una filosofía, más concretamente, de una ontología que el pensamiento de Kierkegaard no sospechó. Ontológicamente, éste, no obstante su confesado antihegelianismo, queda, como veremos, en la línea filosófica de Hegel y, a través de éste, fiel a los postulados básicos del pensar antiguo.

En la pasada centuria, Kierkegaard fué el primero en inferir y asentar radicalmente la posición existencial, aunque estuvo lejos de barruntar el conjunto de las estructuras ontológicas que, dándole una peculiar concreción filosófica, están en la base de la *existencialidad*, es decir, del ser del ente humano. Porque su existencialismo va a desembocar en la "paradoja absoluta" de la creencia, el pensador danés

queda paradójicamente atado al sino ontológico de la filosofía de Hegel, contra la cual él extremó la pugna.

Kierkegaard combatió con máxima acerbidad la objetividad del idealismo hegeliano porque ella, al evaporar abstractivamente la existencia, reduce a la nada al individuo existente con su pasión y *telos* peculiar. El proceso de la dialéctica idealista viene a ser, para el pensador danés, sólo una trágica pirueta sobre el cadáver del hombre existente, suicida por abstracción. Para él no hay más que un conocer esencial y es el que se relaciona directamente con el sujeto cognoscente, en tanto éste es un individuo existente.

Existir, para Kierkegaard, es vivir en permanente contradicción. El ser humano consiste en un desacuerdo. Según su esencia, el hombre no pertenece enteramente a este mundo. En el individuo que vive en la temporalidad hay una disposición para lo eterno. En el más entrañado fundamento de su ser él se relaciona con lo eterno y divino. De aquí que la esencia del hombre sea una síntesis de lo temporal y de lo eterno, de lo finito y de lo infinito. Esta síntesis no es, en el hombre existente, algo logrado de una vez para siempre, como un estado permanente. Por el contrario, el individuo singular sólo momentáneamente puede encontrarse, en una *existencia*, en una unidad de finitud e infinitud, síntesis que sobrepasa y va más allá del existir. El momento en que se logra tal unidad es el *instante de la pasión*. Mediante la pasión por la infinitud llega a irrupción el individuo existente en su más íntima esencia. Por la dialéctica de la interiorización alcanza el individuo la pasión por la infinitud. La contradicción entre lo infinito y lo finito, lo temporal y lo eterno, propia del hombre que se recoge en una *existencia*, no puede ser resuelta teóricamente, sino de modo puramente ético. Ella ha de encontrar solución sólo

mediante una decisión de la voluntad para lo infinito, constantemente reiterada. Precisamente, en la decisión de la voluntad, que implica el más alto grado de la pasión, el ser del hombre se torna infinito. De este modo, en el instante de la pasión de infinitud, lo eterno se enlaza con lo temporal. Por este camino, el individuo existente alcanza, en dirección a la subjetividad religiosa, el más alto punto de la interioridad. Y aquí acontece, para Kierkegaard, la revelación de lo eterno y divino en el hombre. Al tener éste, en su pasión de infinitud, la vivencia, aunque momentánea, de lo eterno, de lo divino, participa de Dios y, por ende, sale de sí mismo, trasciende su propia existencia. En este momento de alta tensión ética adquiere él la vivencia de la trascendente realidad de la religión. El objetivo fundamental de la existencia es alcanzar este instante. Por eso, para Kierkegaard, la tarea consiste en aspirar a aquella *existencia* que entraña en sí, para la vida personal, la pasión de este grande y decisivo instante. Mas esta realidad metafísica, esta trascendente realidad de la religión, a que el individuo existente se eleva mediante el proceso de interiorización, no puede ser encerrada en sus determinaciones por el pensamiento. En cuanto éste lo intenta, el carácter de esa realidad es modificado, falseado. El pensamiento no es capaz de vivencia; es impotente para abordar lo ético. El sólo tiende a *demostrar*. Es que, para Kierkegaard, una verdad objetiva no existe. Esto es la consecuencia negativa del principio asentado por él: “la subjetividad es la verdad, y la verdad es la subjetividad”. Verdad objetiva es una proposición lógicamente demostrable. Los principios de la matemática son ejemplo típico de verdades puramente objetivas. Para toda proposición matemática está dada la objetividad, pero su verdad es, para la personalidad, éticamente indiferente. Sólo la verdad que está al servicio de la tensión y decisión éticas es una verdad esencial.

Partiendo de tales postulados existenciales, y tras apurar el proceso de interiorización con su contradicción implícita, el pensamiento de Kierkegaard va a desembocar en la paradoja de la creencia.

La exigencia absoluta que el cristianismo plantea a los que de él hacen profesión de fe se resuelve, para el pensador danés, por una incondicionada elección: "o lo uno, o lo otro". El hombre sólo puede llegar desde el mundo cotidiano, de todos, al reino de Cristo mediante un salto, mediante una ruptura radical con todo el pensamiento usual. Cristo es lo paradójal y lo que repugna a la razón en forma corporal. Dios mismo, por intermedio de él, ha intervenido en la marcha del mundo y, en contradicción a toda evolución conforme a ley y necesidad natural, insuflando en la vida humana nuevas fuerzas celestiales. En el cristianismo, la paradoja consiste en que el hombre tiene que perder toda continuidad consigo mismo y mediante Dios obtener la condición para llegar a ser un hombre nuevo. De donde, el objeto de la pasión de la fe es la paradoja. Precisamente, es la paradoja la que niega la oposición entre lo infinito y lo finito, lo temporal y lo eterno, y hace lo histórico, eterno, y lo eterno, histórico. La paradoja, en sentido absoluto, es que Dios, el eterno, en un determinado instante histórico, ha llegado a ser un hombre singular para vivir, sufrir y morir como los demás hombres. Ser cristiano, para Kierkegaard, es, en sentido teórico, haber crucificado incondicional y conscientemente el propio pensamiento. La paradoja, caldeada por la pasión de la fe, es el leño de esta crucifixión.

Como vemos, la posición religiosa de Kierkegaard se determina en relación a lo absoluto. La fórmula de su fe es: *lo absoluto es la paradoja*. La paradoja es la entrega incondicional a lo absoluto, a lo eterno, a Dios. Pero el acicate de este proceso, que se verifica por

vía de interiorización, es la contradicción, la que sólo puede ser resuelta por la decisión ética. Por esta decisión el sujeto existente, superando la inmanencia de la contradicción, alcanza la realidad trascendente de la religión. En esta posición religiosa está patente la huella dejada por el pensamiento de Hegel. Ella tiene por base el postulado hegeliano de la "razón absoluta". La contradicción kierkegaardiana es una manifestación de la razón absoluta, tal como la concibe Hegel.

Para el representante máximo del idealismo alemán, la razón absoluta, como totalidad de lo real originario, es la que hace posible la unión de yo y no-yo. Aquí reside el significado del principio central del filosofar hegeliano: "lo que es racional, es real, y lo que es real, es racional". En el sistema del idealismo dialéctico, la razón absoluta se auto-expone, y acontece que, en esta auto-exposición, el hombre finito trae a manifestación la razón absoluta. Según Hegel, el hombre finito tiene primeramente que ser elevado hasta la razón absoluta: sólo que en espíritu absoluto está ya prebosquejada la transición del hombre finito a la razón absoluta.

Kierkegaard, a su vez, viene a decirnos que "lo religioso paradójal establece la contradicción de la existencia y de lo eterno en tanto absoluto; y precisamente que lo eterno sea en un determinado momento del tiempo expresa que la existencia es abandonada por la oculta inmanencia de lo eterno" (*Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift*, II, pág. 229, W. W. VII, Diederichs). Aquí está en su esencia el postulado hegeliano de la razón absoluta. No en vano, según Hegel, en el espíritu absoluto está ya prebosquejada la transición de lo finito a lo absoluto. Así tenemos, en un caso (Kierkegaard), encarnación de lo eterno en lo temporal; en el otro (Hegel), implicación de lo temporal en lo eterno o absoluto. ¡En resumidas cuentas, posibi-

lidades de una misma razón, absoluta o divina, a la que es inmanente la contradicción!

Cierto que Kierkegaard refuta la especulación dialéctica porque ésta evapora al individuo existente, desde que para ella la existencia es sólo un momento que se anula y desaparece en el puro ser de lo absoluto, de lo eterno. Pero a pesar de su oposición a Hegel, es imposible desconocer que el pensamiento de Kierkegaard se mueve dentro del más alto postulado del idealismo hegeliano. Justamente, la concepción de la religión (¡no la religiosidad!) del místico danés tiene aún sentido filosófico para nuestra época por el aliento hegeliano que de ella trasciende.

Si Kierkegaard ha asido profundamente el problema de la *existencia*, en cambio no ha visto el peculiar postulado ontológico que entrañaba aquel problema. Ontológicamente, como ya dijimos, Kierkegaard sigue bajo el dominio del pensamiento de Hegel. Este último, fiel a los postulados de la ontología clásica, concibe el ser como lo material presente (el ser como ente), y lo enfoca desde esta presencia. Es decir, en vez de plantear el problema ontológico a partir de la existencia humana y en función de sus estructuras implícitas, Hegel lleva a acabamiento y culminación el principio ontológico del pensar antiguo.

En lo tocante a la elucidación del fenómeno del "instante" por Kierkegaard, con razón observa Heidegger (*Sein und Zeit*, pág. 338, nota) que aquél, no obstante haberlo visto con penetración en su alcance existencial, es decir, en relación a la existencia humana, no ha llegado a interpretarlo en función de su real significado respecto al conjunto de las estructuras ontológicas constitutivas de la *existencialidad*, o sea, del ser del ente humano. Vale decir, que él no ha cap-

tado y elucidado el *instante* en su significado ontológico-existencial. Y esto porque Kierkegaard, adherido al concepto vulgar de tiempo, concibe y explica el instante con la ayuda de la relación, que él establece, entre los conceptos de "ahora" y "eternidad". Al referirse a la temporalidad, piensa, como hace notar Heidegger, el *estar-en-el-tiempo* del hombre. Pero sucede que el tiempo, tomado, no en su concepto vulgar, sino existencialmente, como temporalidad interna, sólo sabe del "ahora", pero no de un "instante". El "ahora", en el que algo surge, desaparece o está materialmente presente, es un fenómeno temporal. En cambio, en el "instante" no puede acontecer nada; el instante, como presente propiamente dicho, permite ir al encuentro de lo que como instrumento manual o cosa material puede estar en un "tiempo". En definitiva, la manera en que Kierkegaard concibe el tiempo no difiere, en lo fundamental, de la de Hegel. También para éste el espíritu está, o mejor, *cae en el tiempo*. El tiempo está como una cosa presente frente al espíritu. De modo que, según esto, el hombre es temporal sólo porque cae en el tiempo. Mas, en realidad, el espíritu, todo espíritu, únicamente existe como acto primario de la temporalidad.

Por no haber logrado una radical interpretación del fenómeno básico de la temporalidad, y permanecer anclado en el concepto vulgar de tiempo, quedaron veladas para Kierkegaard las específicas estructuras ontológicas del ente humano. Impelido por el íntimo resorte de su fe desesperada y filosóficamente prisionero en el esquema de la dialéctica hegeliana, tenía, siguiendo esta última línea problemática, necesariamente que rematar en su ya apuntada concepción de la religión. Existencialista apasionado en lo que concierne a la entrañada realidad de la vivencia religiosa (*), fué, no el Anti-Hegel,

(*) Véase, en nuestra obra *El Juego Existencial*. I Parte, Cap. IV, "Existencialismo religioso (Kierkegaard)."

que creyó ser, sino que, al determinar su posición religiosa por la "paradoja absoluta", pensó como un hegeliano! Esto, lejos de desvalorar su actitud mística, la potencia, revelándonos cuán viva y dramática fué su fe y la grandeza apasionada que alcanzó su combate espiritual.

Heidegger nos ha mostrado que el sentido de la existencia humana es la temporalidad misma. Las estructuras existenciales del ente humano funcionan como modos de la temporalidad. La existencia humana comprende e interpreta el ser desde la temporalidad; el tiempo es el horizonte de la comprensión del ser. Precisamente, la historicidad es un modo de ser temporal de la existencia humana. En el fenómeno del tiempo, interpretado en su auténtica realidad, tiene su raíz el problema central de toda ontología (*). Es peculiar a la existencia humana interesarse y comprenderse en su propio ser. De modo que ónticamente ella es ontológica. La tarea de una hermenéutica o analítica existencial es, en sentido primario, ser analítica de la *existencialidad*, o sea, del enlace de las estructuras del ser del ente humano. La existencialidad define la constitución ontológica del ente que existe, es decir, del hombre. Porque éste existe en el modo de una comprensión del ser él es ontológico. De aquí que aquella tarea esté ya prebosquejada en la constitución óntica de la existencia humana. El problema y la comprensión del ser no son nada más que la radicalización de la esencial tendencia ontológica propia del ente humano.

Toda esta problemática ontológico-existencial, traída a luz por primera vez por el filósofo germano, y el necesario replanteo del problema metafísico sobre la base que ella suministra — *metafísica exis-*

(*) Sobre la filosofía de Heidegger véase nuestro libro *Idealismo fenomenológico y Metafísica existencial*. II, "Momentos de la metafísica existencial". Ed. del Instituto de Filosofía de la F. de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1936.

tencial —, consecuentemente realizado por Heidegger, separa a éste del místico danés. El hilo de aquella problemática conduce al autor de *Sein und Zeit* directamente, sin desviación alguna de carácter religioso o místico, a la metafísica, a la ciencia filosófica fundamental y a su problema primario: el problema del ser. Desde el alumbramiento del problema, en Grecia, y el “pendant” de la gigantomaquia en torno al ser del idealismo alemán nos hemos desplazado más de un cuadrante hasta dar con el meridiano de la *existencia*, que pasa por todas las “eternidades” e “infinitos”, los que sin la referencia a la temporalidad y finitud de ella no tendrían sentido alguno. Pero hoy, centrados en la existencia humana, interrogamos, aquí y ahora, para nosotros, sin anegar nuestra estremecida finitud en el ensueño del espíritu eterno y absoluto. Queremos ser sólo lo que podemos ser. La esencia del hombre está en lo que éste realmente es, y no más allá.

La metafísica existencial mide la distancia que va de Kierkegaard a Heidegger. La diferencia entre ambos, la disparidad esencial de sus posiciones está, pues, bien marcada. Ciertamente pensar confusionista, encarnado en la actualidad por epígonos híbridos de existencialismo difuso y espiritualismo (a veces, dogmatismo espiritualista católico), para el cual existencialismo religioso y filosofía existencial son una y la misma cosa, no logrará, con su empeño, borrar esta diferencia. Es la distancia, filosóficamente insalvable, que va de la fe desesperada, de la paradoja absoluta de la creencia al gran juego de la metafísica, la aventura más persistente y de más alcurnia del pensamiento occidental.

CARLOS ASTRADA

A PROPOSITO DE IGOR STRAWINSKY

El hombre moderno, ya se sabe, es el hombre sin prójimo. No tiene sino "vecinos inevitables", como dice Keyserling. Y este aislamiento se nota particularmente en la crítica, que por definición debería ser un *encuentro* si los críticos y los autores no fueran lo que son.

Los críticos, en efecto, están, ante toda obra de arte, en el estado del romántico Amiel que decretaba que un paisaje no es más que un estado de ánimo, con lo que confesaba no tener nada que ver con él, puesto que por falta de amor y de contacto tenía que proyectársele él mismo, agregarle algo.

Ahora bien, los críticos proceden del mismo modo ante una obra literaria, un cuadro o una sinfonía: repasan sus impresiones y sus sensaciones, que se transforman luego en las significaciones profundas de esa obra literaria, cuadro o sinfonía; si en cambio los críticos son técnicos, tientan establecer una relación racional entre la técnica y la emoción, lo que es peor. Pero entonces, alguien dirá, ¿qué se puede escribir sobre una obra de arte fuera de su técnica o de nuestros juicios? Hay la forma.

Hablar de la forma, en efecto, no significa hablar del estilo. Es

una extraña contradicción de la crítica moderna el confundir forma y estilo en el momento mismo en que pretende aplicarse a las ideas por las ideas y no exigir la encarnación del pensamiento. No faltan artistas de talento que poseen lo que se convino en llamar "un bello estilo", una expresión armoniosa, vigorosa o lo que se quiera, pero que se mantienen *sin forma*, en los que el estilo queda juego exterior, en vez de manifestar, actualizar una marcha de creador, en vez de ser el terreno en que se encuentran y se oponen fuerzas inconciliables.

Siendo la forma, en arte, la marca misma de la vocación, son formadas las solas obras vividas y actuadas, en las que el autor no se destierra del mundo, ni por la contemplación de sí mismo, ni por la contemplación del objeto, las obras que se mantienen vivientes porque son el teatro de un drama, o, si es preferible, de una tensión.

De esto resulta que una forma no puede ser "explicada". Como lo escribe en modo notable Denis de Rougemont, ("Mystère de la Vision" - Hermès, Mars 1935), ella "*sólo puede interpretarse, simbólica y concretamente, por otras formas.*" "Estamos aquí, agrega el mismo, en el orden humano, en la totalidad y no en el orden científico, que es el del desmontaje mecánico, del aislamiento de las partes."

Pero este "orden humano" es una cualidad rara hoy. Y bien sería detenernos en la música de Strawinsky entonces, donde esa cualidad se halla con rara perfección.

Como traduce un jugarse entero, y no una sensibilidad desarraigada o una rebusca de lo sublime, esta obra, por mucho tiempo, ha desorientado la crítica y dado curso a las leyendas más asombrosas. Se la creyó seca. J. R. Bloch veía en ella una "insurrección contra la sensibilidad", y otros una "invasión de los escitas bárbaros", pero nadie pensó en descubrir lo que era más simple y más grande: una obra personalista. Por "obra personalista" entiendo una obra del

hombre total, espíritu y carne, expresión y comunión, tal como se lo define en Francia en agrupaciones como el Orden Nuevo o Espíritu Nuevo.

Pero ahora no puede haber más dudas, Strawinsky acaba de afirmar en dos volúmenes de crónicas, ("Crónicas de mi vida", I y II), su actitud frente a la música con una precisión que hace imposible la discusión.

He aquí cómo restablece a la música en su lugar, de creación del hombre: "considero la música, por su esencia, como impotente para expresar nada, sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno natural, etc.... Si, como es casi siempre el caso, la música parece expresar algo, no es más que una ilusión y no una realidad. Es sencillamente un elemento adicional que, por una tácita convicción inveterada, le hemos prestado, y que hemos llegado a confundir con su esencia". Así se desautoriza, al menos para el músico, ese rol de explorador de la "realidad profunda" que pretendían asignarle paparruchas de estetas o de periodistas. Toda la finalidad de la música está en su forma, en su orden: "El fenómeno de música, escribe Strawinsky, nos es dado con el solo fin de instituir un orden en las cosas, incluso, y más que todo, un orden entre el hombre y el tiempo. Para ser realizado, exige pues, necesaria y únicamente, una construcción. Hecha la construcción..... todo está dicho."

Esta aparente denudación del poder de la creación musical, contribuye en cambio, en vez de empobrecerla, a darle riqueza y cancha más amplia. La música deviene "el sólo dominio en que el hombre realiza el presente".

Esta última exigencia da el tono de toda la música de Strawinsky. Al través de las transformaciones del estilo, queda la misma voluntad de captar todo, de ir más lejos en su vocación imaginando nuevas

formas y combatiendo más apretadamente. Para él se trata de superar el “estado anárquico e individualista”, de abandonar la pendiente de la facilidad y del aislamiento romántico, y de no buscar otra posesión de sí mismo que la que procuran las combinaciones sonoras o la plástica orquestal. Ninguna sumisión a una inspiración ilusoria, sino una composición consciente día por día, casi siempre por encargo. (Creo que quizá sólo “*Oedipus rex*” ha sido compuesto del todo espontáneamente).

“El músico abre la jaula a las cifras”, escribía Cocteau antaño, en *El Gallo y el Arlequín*. En efecto, partiendo de signos abstractos, crea con ellos formas, las hace carne. Esta andadura que arruina los moldes de arte romántico e individualista, hace eco al apóstrofe de Rimbaud: “Tantos *egoístas* que se proclaman autores”, y restablece en música un arte de la persona.

De hecho, jamás Strawinsky se alarga, se desparrama o se deja ir; al contrario trata de concentrar siempre más sus fuerzas, de resumirse en el trazo más breve. Como todos los grandes artistas, lo que pierde en esta ocasión, en alejamiento del público, quiero decir, en la posibilidad de ser oído por la atención y la simpatía media de las salas de concierto, lo gana alcanzando más profundamente a cada uno. Cuanto mejor se encarna él en su música, y el camino para ello es más preciso y más largo, más también lo que nos ha conmovido y se nos hace meta tiene figura humana y no figura de nube. Y lo que hace “existir” la música de Strawinsky es que ella reconoce los obstáculos y los antagonismos, y por eso posee una gran potencia dramática y combativa. Si se ha exagerado algo diciendo que Strawinsky había hecho del piano un instrumento de percusión, es cierto que con frecuencia lo ha manejado como cortante espada; él mismo declaraba, a

propósito de su última obra, el *Concierto para dos pianos*, que había querido restablecer el viejo sentido de la palabra concierto, es decir: no más diálogo sino duelo.

Por otra parte la obra de Strawinsky no tomó nunca forma narrativa, y el período actual, que es para él el de la mayor maestría, lo ha orientado hacia lo opuesto, hacia una música modal. En conjunto, no hay producción suya, desde la *Consagración* hasta el *Concierto*, que no encubra en su forma conflictos y oposiciones, a los que sería estúpido, bien entendido, dar una explicación racional, pero que por su amplitud y fuerza mantienen el calor y la vida de sus obras.

Ante la música de Strawinsky se siente la impresión de plenitud que dan las carnes firmes y de sólida armazón. Pero eso no gusta a todo el mundo. Los débiles prefieren con frecuencia a los débiles, y los que no tienen medida lo desmedido. Ciertos jóvenes músicos prefieren una música más "humana" o más "popular", es decir, en fin de cuentas, una música más laxa, que deberá, parece, hacer volver al público a las salas de concierto. Una música para la masa, para el hombre sentado: tal parece ser su ambición.

Para nosotros preferimos la música de Strawinsky, música de "hombre en pie", y por ello bella y ejemplar.

Paris, 1936

ALBERTO OLLIVIER

RECADO SOBRE TERESA DE LA PARRA

Primeros encuentros. — Teresa de la Parra nació y tuvo las infancias en ciudad y campo venezolanos; se educó en Francia donde vivió la mayor parte de su vida; padeció las postrimerías de su dolencia en Suiza y se nos acaba de morir en tierra española, apagándose en manos cubanas después de una semana de agonía dulcísima.

Le conocimos dos partes y dos maneras, lo mismo que le recibimos dos formas de su arte. Y la segunda está tan próxima y era tan perfecta, que cuesta echarla atrás para traernos al seso la primera.

La conocimos allá por el 27 o el 28 en París, cuando acababa de ser premiada su novela *Ifigenia*, y la vimos en salud plena y en eso que llaman los campesinos de Elqui "el punto" de cualquier materia: planta aromática, dulce criollo o sazón de edad. Tan hermosa era la venezolana que su belleza hacía olvidar su rango literario, dejando a las gentes en el puro disfrute de una criatura lograda a toda maestría corporal. Mirándola se daba las gracias por ella al artesano o ángel de la raza.

La celebrada, la solicitada no era una mundana en el sentido espectacular de la palabra, aunque guardaba los adornos de mundanidad

que a todos nos humanizan y que a la mujer le subrayan lo femenino. Ella habría podido decir, con la linda espontaneidad de su carácter: — “Me satisface ser como soy, porque veo que causo alegría a los otros, dándomela también a mí misma”.

Teresa de la Parra no contaba a los colegas azorados del éxito fulminante que fué la *Ifigenia*, su formación literaria, muy interesante por ciertas coincidencias de su caso con el de los mejores americanos. Al igual de Sarmiento, leyó sin orden en nuestra América, donde lo mejor y lo pésimo se entreveran en las lecturas del aprendiz, pero un instinto seguro la dejó pronto con lo bueno; al igual de Juana de Ibarbourou, se encontró un día escribiendo, no versos, sino prosa, desde una completa posesión de su oficio, como si nunca hubiese hecho otra cosa. No tuvo en sus comienzos ni maestros de la línea tal o cual, ni profesor ilustre a lo niño Bolívar. Y como a Rómulo Gallegos, la única ayuda que le contaremos será la que le dió la lengua hablada de Venezuela, limpia y vivaz, bebida por sus poros de niña precoz.

Su belleza de entonces estaba hecha de la esbeltez que llamaremos europea, acordándonos de la pesadez en que cae la mujer del Trópico, y residía sobre todo en una mirada y un acento que eran dones mellizos y que a mí se me fundían en una sola cosa: ambas dulces y ambas regaladoras de quien las tuvo, desde la criada al académico francés. Y esta belleza se movía dentro de una gracia gozosa, de una gracia que llovía sobre los suyos y que como la luz los ayudaba a vivir anulando conflictos grandes y chicos. Aquellos que analizaban a “la pieza americana de París” con deseo de bajarla del superlativo, decían que sin ser sus facciones muy cabales, el conjunto resultaba óptimo. Pero así ocurre también en otras industrias de este mundo: las porciones fallan en unos gramos de más o menos, pero danza sobre

el conjunto una magia subida que se acaba por llamar sin regateos “la belleza”. Así es como se arreglan para ser lindos en el paisaje, sin medidas de partenones corporales, el quetzal de los mayas y el venado de Yucatán. Del primero tenía el lujo natural; del otro la fineza mimosa.

Criolla. — Educada en el país donde la mujer ha creado el arte ardidoso de la conversación, en la Francia maestra del buen charlar, Teresa se había quedado, por una linda persistencia de su infancia, con una conversación criolla entera, de una criollez, eso sí, depurada y decantada, tal vez la misma en la que hablarían don Ricardo Palma o don Juan Montalvo.

En la ancha colonia sudamericana de París, compuesta de tres a cinco mil personas, el festín de la criollidad lo servían por entonces, uno en su librería, la otra en su hotel, Teresa de la Parra y Ventura García Calderón. Y es que los dos venían de “buena sangre lingüística”, de los excelentes terrenos raciales que se llaman Perú y Venezuela.

¿Qué ingredientes formaban la criollidad de nuestra venezolana? Una sencillez fresca y sin gasto de pueblo niño; una linda efusión y llaneza en la convivencia; nuestro placer de conversar, que es un gozo de la expresión; nuestro apetito de calidad en la criatura, que no excluye la caridad hacia el individuo bajo; y es la escuela de nuestro paisaje que nos hace para toda la vida sensibles, por una sensualidad de la buena, al repertorio de las artes todas.

La dejé en París por el año treinta y dos, viviendo su deliciosa, su ancha fiesta de mujer que, por ingeniosa, había aprendido el arte de ser feliz con los medios que da el alma, y sólo después de ella la fortuna. La dejé rodeada de un corro mixto de adoradores y de letrados, que la celebraban sin engreirla, como a un regalo raro que les

hiciera la orilla "salvaje", el continente que sólo de tarde en tarde ellos ven y estiman. Al irme a Italia, perdí con otras ventajas la de mi nutrimento americano en su frecuentación y en la de los García Calderón, Zaldumbide, Arguedas y Belaúnde, transeúntes normales de París. Admirándola mucho y queriéndola más, poco nos escribíamos, manteniéndonos siempre cogidas como de la mano, en una alianza de criaturas que sirven al dios secreto de la América, que andan la misma ruta y truecan de tarde en tarde los trances de gozo o de pena que da la extranjería.

Saudade. — Por ese tiempo aparecieron, en español y en francés, *Las Memorias de Mamá Blanca*, relato de infancia magistral, acierto de un género no descubierto hasta entonces por nosotros y una maravilla de lengua donairoso, cuya serenidad sonriente ya estaba tomada de cierto clasicismo criollo-español. La crítica de ojo sagaz dijo de este segundo libro la superioridad que tiene sobre *Ifigenia* en la dignidad del idioma y en la experiencia madura de la contadora. Buena parte de la crítica cursilona lamentó la tala del romanticismo cumplida por Teresa entre las dos obras, y habló de la decadencia de ella, precisamente en la hora mejor de su producción.

La imaginería de la infancia, que Teresa había removido para vaciarla en las "Memorias", se le quedó hirviendo en tactos y vistas, y ella quiso volver al Trópico. Hizo el viaje peligroso de los regresos que, o es de un segundo enriquecimiento, o es de un desengaño disolvente.

Fué a Cuba, a Colombia y a Venezuela, en una jira que le devolvió las grecas borroneadas del paisaje, entregándole además a manos llenas el amor de los suyos, en una de las sabidas cornucopias sudamericanas cuyo exceso o deshace o tonifica... Tampoco la vi a su regreso; pero una carta suya, tendida como las rutas de su Orinoco,

me llevó hasta Italia su contento de la excursión larga y una especie de entrega nueva a lo americano, con la cual me daba toda complacencia.

La dolencia. — Pocos meses después me dijo Gonzalo Zaldumbide, su padrino de letras y su estimador más lúcido, que Teresa había entrado en un sanatorio. A mí, como a otros amigos nos costaba creer en que la tuberculosis pudiese amagar una vida que vimos tan placentera. Ni ellos ni yo nos dimos por notificados del desastre que venía. Tan normal parece el bien en ciertas criaturas, y tan absurdo el derrumbe de un cuerpo noble, que yo retuve como “la única verdad verdadera” la Teresa de París, que en aquellos meses mismos la tisis majaba como una presa entregada, como la medusa que desbaratan en la duna el aire y el sol. Teresa de la Parra había dejado la llanura del Sena, que hirió de muerte a la hija de Meseta, por su cielo bajo, su niebla mala y su aire industrial, y ahora vivía en la montaña suiza, de la cual no se baja sino para consumir un acabamiento.

Yo no creí en la desventura, hasta que me la encontré, en 1935 en Cataluña. ¡Qué asombro tan triste el mío en el hotel de Barcelona, después de cinco años de ausencia! Había que aprenderse como un paisaje trocado la corporalidad de la preciosa criatura; había que recoger de un golpe el estrago no seguido poco a poco en las facciones del rostro querido, honra de nuestra raza mestiza. Y había que estar tranquila y sonriente delante de la muy sutil para que el espejo de mi cara no le devolviese su mudanza lamentable. La Teresa de antes, el venado rápido de nuestra sierra, andaba ahora lentamente; el jadeo se había aposentado en su garganta; su espalda se deformaba ligeramente; las canas acudidas le habían dado de un golpe edad madura, aunque le allegasen mayor dulzura todavía de la que siempre llevó aquel rostro que era piadoso además de bello. El derrumbe

cumplía en su cara un curioso trabajo: aparecían los rasgos indios de la criolla, en los pómulos ahora ostensibles. —“Gabriela, ya soy indita para su gusto; ahora cualquiera me conoce, mirándome, la doble vertiente de sangres.” Yo miraba la faisana nuestra, la gala de mi raza, con una ternura deshecha y una tristeza indecible.

Pero todavía yo confiaba, viviendo la misma y terca esperanza de su única y noble enfermera, la cubana Lydia Cabrera (*), que a la hora del desbande de las amistades, estaba con ella y quedaría a su lado hasta las postrimerías.

No se va un bien tan grande como la belleza, que a veces se llamaría sobrenatural, no abandona a ciertos privilegiados, sin que la reemplace alguna cosa fascinante como ella misma, que trae una fuerza igual. Esta contraparte es la que cuenta D'Annunzio en la agonía de Adolfo Bermond. (“Contemplación de la Muerte”). Y yo me he visto el fenómeno oculto sólo en el caso de la extraordinaria venezolana.

Ultimos moldes. — Nos nació en la montaña suiza la segunda Teresa de la Parra, que sus amigos de esta y la otra orilla no conocerían, y que yo tuve bajo mis ojos, por diez meses, para consolación permanente de mi pesar y quien sabe si para volteadura de mí misma.

Teresa de la Parra buscaba ahora la vida sin sensualidad alguna, y lo hacía de un modo especial y secreto. “Puede convenir el que me salve; pero pudiese también no tener eso ninguna importancia para los asuntos de mi alma”.

El alma como la mira absoluta, se le había revelado en la montaña alpina hasta un punto que no se sabe decir, porque aquí damos nada menos que con el bulto de aire de la gracia.

(*) La admirable cuentista del negro cubano en: *Contes nègres*, “Nouvelle Revue Française”, Paris.

Teresa de la Parra hablaba de sucesos grandes y de menudencias caseras desde un centro o eje especial, y el tema serio o trivial no importaban: eran acento, actitud y dejo los que habían mudado. Daban ganas de preguntarle qué experiencia había tenido en los días y las noches del sanatorio extranjero. Sus respuestas, a veces esquivadoras, a veces fiadas a mí, me las cuento entre las cosas sin precio que yo he alcanzado saber de lo inefable en este mundo, donde nada me importa como este género de noticias.

Lydia Cabrera podrá contar para los suyos esa industria callada y definitiva del trueque de la Teresa mujer de mundo en la Teresa gobernada por un manejo divino y sordo.

Entre pedazo y pedazo del pan y sorbo y sorbo del café que le gustaba servirme de su mano, yo bajaba los ojos y lloraba a hurtadillas. Parecía una reina santa, Isabel de Hungría o Isabel de Portugal, ayudando a su cocinera torpona o sirviendo a la mesa. Se tenía una punzada de intuición respecto de su secreto viendo estas y otras grandes humildades suyas; quemaban de pronto *por lo que había en ellas de otro orden*, y yo recibéndolas, sentía alguna cosa como un calofrío de vergüenza.

Supo vivir como pocas la juventud en su rojez de fruto cabal, sin disminuciones míseras, pero siempre con un perfecto decoro; supo vivir su madurez amagada de un mal terrible, en un estoicismo exento de sequedad; y supo padecer su acabamiento, hincada ya en unas realidades del espíritu que bien veía "quien tuviese ojos para ver".

Grande y querida criatura, ayudarla parecía en ocasiones un privilegio ganado y en otras, un afán inútil. Ni servicio, ni conversación religiosa, ni nada de nuestra medida parva le hacían falta a la que en dos años de la montaña trabajaron no sé qué filos delgados de escoplo oculto.

La herramienta invisible que la labró en unos años de soledad alpina, yo no puedo llamarla con este o aquél nombre. Me basta saber que existe esa cuchilla devastadora o lengüetada y toque de fuego, porque ví y palpé su logro en esa criatura al alcance de mi mano.

Yo sabía lo que cuento de una manera vaga y sin embargo muy segura. Cuando ella llegaba a mi casa de Ciudad Lineal, yo la acomodaba en sillón o cama, dándole sobre la espalda, ahora gibada, y sobre las piernas frioleras, el zarapé guatemalteco o mejicano, por allegarle cosas nuestras, creyendo, como el indio mago, que nos ayuda con su exhalación sólo aquello que es nuestro, que fué hecho o que viene de sitio o circunstancia de nuestro parentesco.

No puedo contar al curioso que lee, con la objetividad que él querría, la "vía de Teresa", los santos dados de principios espirituales que corrían por sus manos. Es probable que no hubiese en todo ello ninguna novedad de doctrina, como no la hay en muchos cristianos o en todo cristiano al que de pronto le crece la luz sobre la cabeza y delante de los pasos. Cuanto sabía se le vuelve más aguzado y exigente; cuanto había recitado en regazo materno o en nave de iglesia, cobra súbitamente dentro de él una vivacidad grande: se le pone a vivir la cristiandad desde el pecho a los tuétanos y no ocurre nada más que eso, siendo eso un trueque del ser.

El señorío natural de Teresa, suelo en el que vivió siempre, se había vuelto una especie de cortesía ancha que ahora abrazaba pueblos, amigos, enemigos, paisajes y animales. Llegaba a la conciliación total que en los más se produce a los bordes de la muerte, pero que ella ejercitó mucho tiempo antes; y no era la simpatía espectadora y más o menos estética de las almas delicadas que llegan hasta ahí por disciplinas lentas, sino una iluminación vertical, un desgarrón de nuestras cortezas íntimas. Su entendimiento, que siempre quiso com-

prender para excusar, parecía ahora entender por un relámpago alumbrador, cada hecho, cada caso, y responder a lo visto con una acción inmediata de sus nuevos sentidos. Se habían rasgado sus ojos de mujer rica a la vista de la miseria del mundo y la afligía el hambre del pueblo castellano, último espectáculo de su vista. Le dolían en las potencias vivísimas las injusticias temerarias, y la última escritura suya que yo leí sería una carta que quiso enviar a sus amigos bogotanos sobre cierto manifiesto de señoras católicas en el que se decían tristes torpezas respecto de las actividades diplomáticas de Palma Guillén, cuyo cristianismo de diamante Teresa conocía tanto como yo. (No la dejé enviar su protesta asombrada porque no la envolviese también a ella la torpe disputa).

Antes le repugnaba, ahora le entristecía infinitamente el mal. Oía crugir el mundo del lado de Europa por culpa de la ceguera de los poderosos y de la cólera atolondrada de los hambreados. Y echaba sus ojos, junto conmigo, hacia la América Latina en consulta ansiosa de nuestro "pasado mañana"...

Me parecía Teresa en este punto de su vida criatura tan preciosa que yo le seguía los actos menudos ávidamente por no perderle nada. Como el dibujante japonés que quería atrapar a su modelo prócer desde el modo de comer hasta el de volver la cara, yo le seguía desde la mano que mondaba la naranja hasta su risa niña por la criollada gruesa de su visitante llanero...

Despojo. — Todavía yo volteaba en mis vacaciones de Lisboa mi cinta de imágenes de esta segunda Teresa conocida; todavía me fiaba a la pericia o la vanidad del último médico, cuando el telegrama de la cubana fiel vino a notificarme del fracaso. El aviso llegó en un día de salud rota, consecuencia de una noche que estuvo llena de esos tics de aire y luz que no alcanzan a señales y que vienen de alguna

parte. No creo mucho a tales muecas, a veces embusteras, y siempre mancas. Si señales son, ¿por qué tan inseguras todas ellas? Y, si pueden venir, ¿por qué quedó el aire tan vacío de ellas en otros trances iguales? — “Teresa vino, Teresa no vino. Eran las horas de su agonía. Era ya pasado el trance”.

Como siempre me quedo sin comprender cabalmente. Pero lo que sí veo claro y me desconcierta es el que una criatura que atravesaba el meridiano mejor del alma para ayudarnos a los demás con lo que acababa de saber, se nos borre en esta hora precisa, se nos invalide en el tiempo mismo de su aptitud ya consumada para socorrer nuestra confusión.

Al nacimiento de cada uno, el cuerpo y el alma nuestra firman con la tierra un vago convenio, el uno dando la robustez de buen esclavo Esopo, la otra ofreciendo buen pozo que devolverá el jadeo en cántaras colmadas. El esclavo trabaja cuarenta años, recibiendo poca liberalidad de la linfa mañosa, hasta que un buen día su cubo acierta con una veta repentina. En este momento de la Navidad de su oficio de hombre y de aguador, precisamente en esta coyuntura, el esclavo cae rebanado por la urna del aire que le falta, lo ahoga y lo tumba. Parece un absurdo de alfarero que quiebra el torno; parece un atarantamiento de lamparero que no acordó bien el depósito bruto con el globo aéreo. Entonces sentimos los que vemos el descalabro, un desprestigio de la vida entera y de la nuestra por añadidura.

Así como era normalidad feliz comer con Teresa el melón y el pan de Castilla, oyéndola alabar el bocado y la tajada solar; así como era acto dulce alargar el agua mejor a su boca reseca, se vuelven ahora desabrimiento completo y no sé qué indecoro el comer, caminar y el alentar, después de su enajenamiento definitivo.

En el oficio o condena de escribir donde duelen las palabras por

desabridas e incapaces, de pronto ellas mismas abren unos disparaderos de consolación.

Se dice “enajenamiento”. Casi es decir “traspaso”, casi insinuar el préstamo. ¿A quién y en qué clase de transacción? Yo lo pregunto a ella, sabiendo que no me contestará, que esta vez ya no me vale para tener respuesta ni siquiera esa cortesía de ella, flor de su naturaleza, que yo llamaba “natural y sobrenatural”.

Devolución y regreso. — El único daño real que yo debo a la españolada santiaguina que me hizo dejar los Madrides es la pérdida de los últimos días de Teresa de la Parra, a los cuales yo no pude asistir. Una tontería imperdonable tuvo la culpa de que yo no peinase para la sepultura, con Lydia Cabrera, aquella cabeza querida y de que no pusiese mi mano criolla, sobre la caja, la piedra y el suelo extranjeros que apretujaron y recibieron su forma.

En el nicho número 101 del Cementerio del Oeste, espera Teresa de la Parra su tránsito a la meseta de América que le dió la infancia maravillosa. A Rómulo Gallegos, su hermano mayor en el *relato* de América, y a las mujeres de Venezuela, yo les hago el encargo de ir preparando esta vuelta que ella aprobará en donde esté y que le llevará mayor gozo a donde tenga gozo. Haya o no haya resurrección de la carne “en especies físicas”, bueno es que cada cual responda al cuerno de llamada desde su célula natural y su yacija legítima, y las de Teresa se llaman tierra, limo y pedruscos de Venezuela.

Lisboa, Septiembre de 1936

GABRIELA MISTRAL

NOTAS

P. L. LANDSBERG, *ÉSSAI SUR L'EXPÉRIENCE DE LA MORT* (ENSAYO SOBRE LA EXPERIENCIA DE LA MUERTE). DESCLÉE DE BROUWER & CIE., PARIS, 1936

“Yo no soy más que un escita — dice una de mis reminiscencias escolares de Barthelemy —, y a menudo escapa a mis oídos demasiado torpes la armonía de los versos de Homero”. Mas se me ocurre que inútil sería preguntar cuál escita, qué distante habitador de la *vida* no percibe con alguna frecuencia la voz ahogada de su mortalidad. Creo que puede aceptarse sin violencia que cualquiera sabe que ha de morir, necesariamente. Pero ¿se ha de seguir por fuerza de ahí que hay una *experiencia* de la muerte? Landsberg se propone un estudio “fenomenológico” de tal experiencia.

Cabría decir que bien puede admitirse un saber de la ineluctabilidad de la muerte, sin que sea preciso para ello una “experiencia de la muerte”. De esta opinión parece ser, con muchos, Voltaire. “La especie humana es la única que sabe que debe morir, y no lo sabe sino por la experiencia, *par l'expérience*”. Notemos, con Landsberg, que Voltaire dice “por la experiencia” y no “por experiencia”. Por “la experiencia” Voltaire entiende la observación reiterada y sin excepción del hecho de morir, de muchos sucesos que son *muertes*. La certidumbre de morir me sería, conforme con esto, una certidumbre lógica, sacada de la generalización empírica. Mas, como cualquiera que lo piense lo comprenderá, la generalización empírica no puede originar verdadera conciencia de *necesidad* — sino, cuando más, de una probabilidad muy grande —, y de otra parte, el

saber de la muerte necesaria se destila en nosotros como una convicción *cercana*, inmanente a la vida personal, y no como una aserción fundada en una encuesta.

¿Hay, pues, una experiencia (personal) de la muerte? Podría alegarse aún que si bien la necesidad de la muerte no deriva de una certidumbre lógica, no es tampoco una experiencia particular. Lo que tenemos (diría Max Scheler) es una experiencia personal de nuestro envejecer, y el conjeturado fin de este proceso del envejecer, este envejecer empujado hasta su límite, es lo que vivimos, o nos representamos, como muerte. Contra esta posición, Landsberg se insurge resueltamente. “La experiencia que tiene el hombre de la necesidad de su muerte nada tiene de común con la hipótesis de una muerte natural del organismo. Yo tengo no sólo la evidencia de que hay que morir alguna vez, sino también la evidencia de que estoy inmediatamente ante la posibilidad de la muerte a cada instante de mi vida, hoy y siempre”. De esa manera, el saber de mi mortalidad no es tampoco un dato de la ciencia biológica, ni la incertidumbre en torno a cuándo ha de suceder mi muerte, un vacío de la Biología. Lo que ocurre como dado inmediatamente es que yo me siento mortal: *homo circumferens mortalitatem suam* (San Agustín, *Confess.*, I,1). Digamos entonces: la seguridad de la muerte se constituye en un “acto” en que la muerte se da como una “presente ausencia”: *mors certa, hora incerta*.

Empero, bien que en la experiencia de la muerte la muerte hable desde dentro de la existencia humana, bien que ella sea una “ausencia” siempre “presente”, no puede por eso decirse que la muerte constituya la dimensión fundamental de la persona, que el ser del hombre sea un “ser para la muerte”, *Sein zum Tode* (M. Heidegger). Por el contrario, según Landsberg, “la persona humana, en su existencia propia, está dirigida hacia la realización de sí misma y hacia la eternidad”.

De esta manera, el fundamento ontológico de la persona, o sea, del ser espiritual, es la esperanza, *l'espérance* — que no es la esperanza de esto o aquello: simple *espoir*. “La esperanza constituye una estructura del ser trascendente al sujeto psíquico”. Y si bien tanto a la esperanza como al *espoir* les es entrañable el porvenir, “el porvenir de la esperanza es el porvenir de mi persona en que yo debo realizarme”: es un futuro por así decir presente y activo en mi ahora. “La esperanza es confianza que tiende hacia el porvenir, y paciencia (y seguridad) en este acto mismo”. En cambio, el *espoir* “tiene su raíz en la im-

paciencia; anticipa de continuo su porvenir, dudando siempre de sí mismo”: el *espoir* es la esperanza que puede salir vana.

La esperanza constituye, pues, el ambiente o fundamento ontológico de nuestra existencia como persona. Mas si esto es así ¿cuál es el sentido de la experiencia de la mortalidad? (*) El sentido de la muerte varía según se dé la relación entre la “vida personal” y la “vida corporal”. Allí donde nuestras experiencias nos hallan con nuestra “personalización” impedida por la vida corporal, la muerte se nos ha de presentar como la destrucción y vencimiento de la persona — a manos de la corporalidad. Aquí, el miedo o la angustia de la mortalidad es “el temblor de la persona ante un abandono metafísico” — abandono de la esperanza.

Pero cuando nuestras experiencias nos instalan en la “actividad propia de nuestra existencia *personal*”, allí es vencida la angustia de la muerte. La muerte coincide, entonces, con la conciencia de la vida personal y, por lo tanto, con el aniquilamiento de los obstáculos que se oponen a ella. Por eso, la filosofía misma, en que ese vivir “personal” se extrema (Platón, los Estoicos, Espinoza), se deja definir como un triunfo sobre la muerte o, según se prefiera, una anticipación de la muerte — destrucción anticipada de todo obstáculo a la vida (eterna) de la persona. “La metafísica no tiene su origen en la nada revelada por la angustia, sino en el ser en que el eros filosófico participa por su misma naturaleza”.

Este mismo motivo, afinado y enriquecido, está presente en la experiencia cristiana de la muerte: *Que muero porque no muero*. Aquí, la experiencia de la muerte es quejido de apretura e indirecta y jubilosa afirmación del ser.

Tal es la línea esencial — no sin el inevitable acento personal puesto en algunos trazos — del ensayo de P. L. Landsberg.

ANGEL VASSALLO

(*) Cfr. mi artículo “Esquema casi dialéctico del miedo a la muerte”, en “La Nación” del 29 de abril de 1934.

LAWRENCE Y LA ODISEA

En tiempos de reforma, la esperanza ilimitada y el asco suelen imaginar una operación que linda con Dios: el incendio total de las bibliotecas. Hacia 1910, los futuristas concibieron ese propósito y aprovecharon los diversos servicios de la Unión Postal Universal para que figurase en los diarios. Hacia 1650, se discutió en el Parlamento Inglés la aniquilación de cuanto pudiera recordar el orden antiguo, empezando por los archivos depositados en la Torre de Londres. Dos siglos antes de la era cristiana, el rey de Tsín abolió el sistema feudal, asumió el título de Primer Emperador y decretó la quemazón de todos los libros anteriores a El... Si un incendio no menos analfabeto consumiera todas las bibliotecas de Londres y no se rescataran sino las traducciones de la Odisea, yo afirmo que éstas bastarían, no a reemplazar a Bernard Shaw o a Sir Thomas Browne, pero sí a presentar la evolución, la diversa y ardiente evolución, de la literatura británica. La amistad de Inglaterra y de la Odisea es larga en el tiempo y numerosa de fatigas y glorias. Hay la efusión isabelina de Chapman, hay el glacial y reluciente edificio de Pope, hay la rapsodia miltónica de Cowper, hay la "saga" de Morris, hay la *Authorized Version* de Andrew Lang, hay la novela de costumbres burguesas de Samuel Butler, hay veintiocho versiones. Hay la más reciente de todas ellas, la de Lawrence de Arabia: muerto hace poco en Inglaterra, pero que no necesitó de la muerte para ser mitológico. Fue ejecutada en 1928, en Miramshah, "en un fortín de adobe, cercado por las tribus del Uaziristán". Una edición barata acaba de aparecer en New York (Oxford University Press).

Inútil agregar que la prensa ha abundado en elogios. El *New York Herald Tribune* ensayó el epigrama y dijo que se trataba de la versión más interesante del más interesante libro del mundo. *Harper's* declaró con algún candor que la versión de Lawrence era más fiel que la de Chapman — que data de 1614, fecha que ni buscó ni sospechó las virtudes de la precisión literal. La naturaleza homérica del traductor no pasó inadvertida: todos sintieron que una Odisea traducida al inglés por el coronel T. E. Lawrence era no menos prodigiosa que una Odisea traducida al inglés por el hábil Ulises, hijo de Laertes, rey de Itaca, de la si-

miente de Zeus. El mismo Lawrence alegó en un catálogo conmovedor sus muchas aptitudes. “He cazado jabalíes”, dijo, “he acechado leones, he navegado el Mar Egeo, he doblado arcos, he vivido con pueblos pastoriles, he urdido redes, he construído botes y he muerto a muchos hombres”. En esa enumeración de capacidades, nótese el buen contacto de hechos tranquilos y de hechos de violencia y de sangre; es rasgo que demuestra la posesión de la aptitud retórica, quizá no menos conveniente en un traductor que las de orden textil, naviero, sagitario, marítimo, leonino y homicida. Por lo demás, la destreza verbal del historiador de *Revolt in the Desert* — otra coalición eficaz de una palabra tumultuosa y poblada y otra vacía — es harto célebre.

¿Qué juzgar de la novísima Odisea de Lawrence, hombre sin duda heroico y gran escritor? Digo que es admirable, pero — y el pero es alarmante — no es superior a la que suministraron Butcher y Lang, hombres de letras sedentarios del siglo diecinueve. Daré algunos ejemplos, cuya forzada brevedad, lo prometo, no encierra una perfidia.

No hay ser humano que haya alcanzado el Hades en uno de nuestros barcos negros (Lawrence, página 149). *Ningún hombre, hasta ahora, ha navegado hasta el infierno en un barco negro* (Lang, pág. 169).

Con el tiempo, esas yeguas fueron su muerte, porque lo enfrentaron con aquel supremo hombre de acción: Herakles, hijo valeroso de Zeus. (Lawrence, página 281). *Esas yeguas le trajeron muerte y destino en el fin postrero, cuando llegó al hijo de Zeus, valeroso de corazón, el hombre Hércules, que sabía de grandes aventuras.* (Lang, página 344).

Una cabeza obscena, con tres hileras de poblados colmillos negramente cargados de muerte (Lawrence, página 171). *Una terrible cabeza y en la cabeza tres hileras de dientes apretados, llenas de negra muerte* (Lang, página 195).

En medio del vinoso mar está Creta, una hermosa isla rica poblada más allá del cálculo, con noventa ciudades de habla mezclada, donde coexisten varios idiomas (Lawrence, página 260). *Hay una tierra que se llama Creta en el medio del mar vinoso, una tierra fértil y placentera, rodeada de agua, y en ella hay muchos hombres innumerables y noventa ciudades. Y todas no hablan el mismo idioma, sino que hay confusión de lenguas* (Lang, página 316).

A través de mi traducción de esas traducciones, algunos rasgos de Andrew Lang se adivinan: el manejo un poco sonriente de modos de decir de la Biblia

— *confusión de lenguas...* —, la preservación graciosa o conmovedora de los pleonasmos y torpezas del griego. Creo que no es menos sensible el método irregular de Lawrence, o su falta de método: el vaivén de locuciones familiares (*con el tiempo, esas yeguas fueron su muerte... aquel supremo hombre de acción*) y de los epítetos clásicos: *el vinoso mar*. Lo anterior no quiere decir que no haya en la *Odisea* de Lawrence, pasajes resueltos ejemplarmente; los hay y muchos. Verbigracia, la apasionada invocación liminar; verbigracia, la breve escena cavernario-amorosa del quinto libro y las altas palabras que la preceden; verbigracia, la gran matanza de los reyes, del libro XXII.

Puestos a imaginar la epopeya, Lawrence — con el caudal de “vivencias” que conocemos — lo supera infinitamente a Andrew Lang. Puestos a traducirla, el sedentario helenista de Oxford no vale mucho menos que el héroe que guerreó en el desierto. Lo cual nos restituye a la casi escandalosa comprobación: La literatura es arte verbal, es arte de palabras.

JORGE LUIS BORGES

EL TALLEYRAND DEL CONDE DE SAINT AULAIRE

Refiere Thibaudet que estando en Londres el 12 de mayo de 1924, en la embajada de Francia, su huésped le dió la idea del libro *La República de los profesores*. La víspera habían triunfado las izquierdas en las elecciones francesas, y Thibaudet estaba con el embajador cuando llegaron a Londres las noticias de la derrota sufrida por Poincaré y su bloque nacional. “El embajador, para quien el acontecimiento comportaba consecuencias personales muy serias, encaraba aquellas oscilaciones políticas, aquellos fuegos turnantes, con un despego de gran estilo que evocaba el tiempo del señor de Choiseul. El triunvirato Herriot-Poincaré-Blum triunfaba. Lector y culto, el embajador conocía *Los Príncipes loreneses*. En el momento de sentarnos a la mesa, me dijo: “Pues bien, señor, he aquí “ que la facultad de Derecho y la Escuela de ciencias políticas ceden el lugar a la

“Escuela Normal. Vd. reclamaba algo por el estilo en su libro”. La anécdota no acaba ahí. La conferencia de Thibaudet versaba sobre la personalidad de Alberto Sorel, autor de una obra monumental y clásica de historia diplomática, *Europa y la revolución francesa*. Y el embajador, que patrocinaba la conferencia, había sido discípulo de Sorel en la Facultad de Ciencias Políticas; y habló tan bien sobre su viejo maestro que arrancó el siguiente comentario del Director del colegio inglés donde se desarrollaba el acto, a Thibaudet: “Vd. ve que si el embajador pierde su puesto no se hallará muy embarazado para hacer carrera en la literatura”.

Ese diplomático era el autor del libro que motiva éstas líneas. Las dos profecías de la anécdota se cumplieron. El cambio de gobierno producido en Francia por las elecciones del 11 de mayo de 1924 quitó su puesto de Londres al conde de Saint Aulaire, y éste debió forzosamente cambiar de profesión, haciéndose escritor.

A un *Richelieu* muy comentado hace unos años acaba de agregar este *Talleyrand* que revolucionará la literatura del tema. En efecto, el conde de Saint Aulaire trata de revisar el juicio recibido sobre el príncipe de Benevento desde que los grandes románticos, Chateaubriand, Víctor Hugo, Balzac, Jorge Sand, como en un jurado todos a una, dictaron sentencia condenatoria contra él y los historiadores dieron los fundamentos de la misma. La tentativa es seria. Porque su autor tiene todo lo necesario para hacerla triunfar, siempre que ello fuese posible.

Ha colocado la discusión en el terreno político, de donde la habían sacado para llevarla al terreno moral los contemporáneos de Talleyrand y su inmediata posteridad. Conoce el expediente al parecer como el que más; lo interpreta desde los puntos de vista más diversos, del historiador, del casuista, del abogado. Y tiene gran destreza dialéctica en la discusión de cada episodio de la vida de Talleyrand.

Bastará dar unas muestras de su estilo para probar que se ha cumplido la profecía del inglés. Véase cómo describe la juventud disipada del abate de Perigord, nombre y profesión con que Talleyrand se inició en la época después de la cual no se conocería ya más, según él, “la dulzura de vivir”, los primeros años del reinado de Luis XVI: “El trato de las mujeres más ingeniosas de su época afinará ciertas dotes que tal vez son las esenciales en el diplomático; el sentido de los matices más delicados del pensamiento y de la expresión: el arte de agradar,

de ocultar los secretos propios y de sorprender los ajenos, de alentar sin comprometerse y de rehusar sin desalentar, de quebrar sin enojarse, de tergiversar las responsabilidades en un conflicto, en fin de volver a la amistad después de haber pasado por el amor, es decir, el arte de hacer la paz después de la guerra” (p. 55). Y en el largo raciocinio sobre la defección de Talleyrand durante el Imperio, Saint Aulaire escribe, “él comprobaría hoy que del monumento elevado por Napoleón casi no subsisten sino escombros. El Imperio se derrumbó como un castillo de naipes. El reducto central de todo el sistema, el Estado francés a que el Imperio estaba adosado, lejos de ser conmovido por su caída, experimentó un alivio. Después de haber abrigado a Francia durante varias generaciones, he aquí que, al sufrir el embate de fuerzas nuevas, ese Estado se agrieta y tambalea. ¿Qué es lo que de él queda intacto, entre el electoralismo, el sindicalismo y los feudalismos financieros o industriales? Su armazón más templada — las instituciones que tan a menudo hicieron las veces de un verdadero gobierno, los códigos, el aparato judicial y administrativo — se disloca y cae en pedazos. Bajo la monarquía absoluta del Imperio, Francia estaba administrada, no representada. Toda la vida nacional dependía de los funcionarios. Hoy el funcionarismo, que en la fuerte mano de Napoleón era el arma del Estado, se vuelve contra él en manos de la revolución. El Estado napoleónico es devorado por el monstruo que crió” (páginas 223-224).

No son páginas excepcionales en el libro, pues el estilo sostenido y noble es la característica literaria del señor de Saint Aulaire, como la compostura “antiguo régimen” lo es de sus modales, según la observación de Thibaudet. En esa actitud y con ese instrumento ha examinado todas las dificultades que ofrece la vida de Talleyrand. Que son muchos. Que no resultan de controversias sobre la verdad de los hechos, ni su nuevo biógrafo ha provocado una sola. Pero cuya interpretación puede diferir cuanto difieren los criterios individuales en una época como la nuestra, tan pagada de sus heterodoxias.

Aunque Saint Aulaire homologa sobre algunos aspectos fundamentales de su biografiado, los juicios recibidos, aún desfavorables, al hacerlos incidir sobre cada episodio de la vida de Talleyrand los diluye o desvirtúa de modo tal que equivale a apelar de ellos ante una nueva instancia de la consabida posteridad magistratura. Por ejemplo, dice de la sentencia de Chateaubriand sobre la capacidad política del procesado: “Talleyrand refrendaba los acontecimientos, no los hacía”,

que: "en conjunto la fórmula de Chateaubriand es justa". Pero todo el libro de Saint Aulaire gira, como sobre un gozne, alrededor de la influencia de Talleyrand en los grandes acontecimientos de su época. Con ella disculpa su oportunismo, lo que generalmente se llama sus "traiciones", como una especie de profetismo científico. Y en tanto cuanto la voluntad del profeta contribuyó a la realización de las profecías, disculpa aquellas "traiciones" como en resumidas cuentas beneficiosas para su país. Es demasiado delicada la casuística de que se vale el señor de Saint Aulaire, para resumirla. Hay que leer su libro, notable ejercicio de razonamiento acerca de hechos que hasta hoy no habían sido interpretados de dos maneras distintas.

Precisa estar muy sobre sí para resistir a las demostraciones del nuevo biógrafo de Talleyrand. Ciertamente, el señor de Saint Aulaire sabe muy bien su historia, sus clásicos políticos, su teología moral, y no omite ninguna reserva obligada en sus juicios favorables a Talleyrand. Pero la acumulación de las disculpas y explicaciones produce a la larga el efecto de una rehabilitación lisa y llana de un personaje cuya rehabilitación es imposible.

Cualquiera sea la superioridad del oportunista sobre la felonía del sinvergüenza vulgar, el mérito de su constancia en la concepción del interés francés no obstante la infinidad de sus metamorfosis partidarias, poner el acento sobre su habilidad, su destreza, su condición felina para caer siempre sobre sus patas en la gimnasia intelectual a que obligan las épocas agitadas, es algo así como sustituir el éxito al bien común en el fin de la política. No son los personajes de la especie de Talleyrand los que echan las bases de las grandes fundaciones civiles; las ciudades se cimentan con heroísmo y se conservan por el modo como se hacen. Y cuando más se necesita esa cualidad en los profetas y en los testigos es en las épocas revolucionarias como la que le tocó vivir a Talleyrand. Saint Aulaire le acepta la escapatoria de que violó sus principios para conservarles un defensor. La óptica de la biografía le impide ver que sin aquellos que combatieron a la revolución y al Imperio desde fuera jamás habría llegado el momento de aplicar los principios diplomáticos de Talleyrand, cuya originalidad parece excusar a los ojos del señor de Saint Aulaire todas las fealdades del oportunismo que practicó su biografiado para conservarse en el poder. Por una parte, exagera la importancia de la intervención de Talleyrand en la restauración de la monarquía, descuidando la cerrada demostración del Marqués de Roux en su reciente libro sobre el tema,

y por otro exagera la originalidad de Talleyrand en la concepción de la diplomacia francesa. En este mismo libro que comentamos se nos explica muy bien cómo las exigencias de Talleyrand en Viena eran las mismas que Luis XVIII establecía en el destierro, desde los lejanos tiempos de su permanencia en Mitau; y que las instrucciones de 1814 eran comunes al ministro y al rey, quien las tenía de su tradición familiar, y no de ninguna fuerza extraordinaria de su espíritu. Admitamos que de no sobrevivir Talleyrand a costa de sus palinodias, Francia no hubiese tenido en 1814 negociador comparable a él. El resultado de la negociación no habría sido notablemente diverso pues dependió más de la física política, de la situación de unos aliados respecto de otros y de todos ellos respecto de Francia vencida, y de que ésta viera en conjunto las ventajas de su posición para negociar, como las vió el rey, según consta de todos los hechos conocidos.

En cambio, la influencia de Talleyrand en la restauración repercutió en el interior sobre la suerte futura del régimen que era más apropiado para realizar sus principios diplomáticos. Su necesidad de garantías, su interés personal le preocupaban más que la realización de aquellos principios. Y en cuanto debió abandonar el gobierno, volvió a conspirar, contribuyendo, con una nueva traición, a la caída de Carlos X.

El señor de Saint Aulaire ha hecho los necesarios distingos, y p. e., al parangonararlo con otros personajes, para caracterizarlo, reconoce que Talleyrand es inferior a Richelieu: "No es el "Altísimo", como Richelieu, porque es el hombre de la razón pura. No tenía esa mezcla sublime de razón y de exaltación que hace a los grandes estadistas y a los grandes místicos fundadores de órdenes" (pág. 428). No obstante su actitud de abogado, su trabajo es refrescante, pues lleva la discusión con la libertad necesaria. Aunque deja una impresión demasiado favorable para un hombre cuyo brillo no paga los desastres que costó, aporta grandes luces al conocimiento de un papel indispensable en la economía de la política. La tendencia a radicar en Talleyrand el bien en sí de que algunas veces fué instrumento parece poco fundada, y de ella pueden resultar la glorificación de un oportunismo inglorioso, la admiración de la habilidad por la habilidad, la difusión de un estetismo político enervante. Pero los conceptos que maneja el señor de Saint Aulaire son verdaderos, aunque su aplicación no lo sea tanto. Y en aquello hay un valor que no pueden hacer olvidar las divergencias de criterio que provoca su libro.

JULIO IRAZUSTA

AJUSTE DE UNA ESTETICA

El problema que también hoy atormenta a los artistas es el mismo que en todas las épocas se les demostró ser el más difícil: la definición de una estética. Para las realizaciones del arte puro, la estética puede asumir un valor de sola contribución cultural; pero para el control de la verdad del arte, por sus relaciones con la vida, para la clarificación del pensamiento y por sus reales características, el problema de la estética debe observarse en sus aspectos más salientes, como permanente estado de cosas de un determinado modo de ver, de pensar, de sentir.

Tratándose de plástica moderna, debe prevalecer el concepto arquitectónico que está en la base de toda manifestación artística, el que reviste carácter más duradero, el que posee mayores facultades de dar potencia a la obra de arte. A través de las vastas posibilidades que abren para la creación constructiva los datos de las nuevas técnicas, la arquitectura ha retornado, como en los períodos áureos del arte edilicio, a aquellas reglas elementales que tienen finalidades prácticas bien colocadas y serias razones de desarrollo plástico. Los resultados contradictorios de las teorías racionalistas ofrecen la flamante prueba de que los sistemas de la nueva arquitectura europea no abolieron en nada la fantasía creadora del arte, del arquitecto o del decorador. Lo que el espíritu individual perdió lo volvemos a encontrar bajo mejor ropaje en la expresión original de formas colectivas. Admitida esta tendencia surgirán cualidades estéticas que consentirán constituir las clasificaciones útiles de los problemas del estilo de nuestra época. La conciencia del tiempo presente resuelve con audacia, fuera de cualquier especulación simbolista, una libre confrontación de los elementos constructivos más capaces de imprimir una fisonomía estética que sea la imagen completa de la arquitectura moderna.

Lo que más importa, en la formación de una nueva estética, es *la toma de posición*, pues en arte hay argumentos orgánicos que habiéndose tratado mucho, y con frecuencia muy mal, han perdido la mayor parte de su interés. Por lo tanto deben ser examinados de nuevo a la luz de la época, revalorados y, si se puede, por razones de perenne vitalidad, reasumidos como *elementos*

universales capaces de nueva adaptación. Y también todo lo que es *célebre*, *conocido*, *estimado* entre los hombres debe ser readmitido en el sentido de las nuevas conquistas, descartado, modificado o aceptado luego de un profundo análisis. La función primordial, la real razón de ser de este procedimiento, debemos hallarla en un inspirado orden cualitativo de orientación, el que justifica en parte el *clima* de los nuevos elementos estéticos. Esta rigurosa selección, en su movimiento ascensional, tiende a aumentar el juego psicológico fundado en los contrastes estructurales del modernismo contemporáneo. Unido por las fuerzas nuevas, la estética racionalista vibrará en potencia y expresiones típicas definidas por los métodos actuales.

Aunque la arquitectura sea entre las artes la que se enlaza más con la vida práctica, no nos induce a renunciar a esas embriagueces imponderables, a esas emociones escondidas — cinemática del arte que sólo la estética puede revelar — de las que se puede deducir que ella también vive de las armonías más abstractas, de los conceptos más cerebrales, de los equilibrios más sapientes, más refinados, más sutiles, más íntimos. Por esta su continuidad plástica en el mundo de la abstracción, la estética del racionalismo sirve para diferenciar netamente a la arquitectura de las demás artes.

Acercándonos a la actividad creadora de la nueva arquitectura, un examen atento de las individualidades más singulares (J. J. P. Oud, Le Corbusier, Szymon Syrkus, Marcel Breuer, Theo van Doesburg, Antonio Sant'Elia, Walter Gropius, André Lucart, El Lissitzky, Hans Scharoun), sería como alejar de un conjunto de obras nacidas de los aspectos de un organismo constructivo adherido a nuestra sensibilidad, el prestigio de un estetismo positivista en abierto contraste con las ideas de lo *bello* y que nada tiene de común con la estética moderna del pensamiento racionalista. En efecto, los principios del racionalismo confinan, en cierto modo, con los del *neorrealismo* o *realismo mágico*, porque las expresiones más características del realismo arquitectónico contemporáneo no presentan el aspecto, sino que dan más precisamente la sensación, de la naturaleza, la visión de una realidad. No la realidad positivista, sino el abandono premeditado de todo lo que en la vida no es esencial, no es de importancia prepicua.

Para valorar tal afirmación, considérense las proporciones en la naturaleza y en las artes desde el punto de vista estético, y se convendrá fácilmente que

la *verdad* en el arte (la realidad absoluta), y más especialmente en la arquitectura, no ha existido nunca. Siempre hubo transposición, como en la doctrina racionalista de ogaño, que tiene carácter permutador, se tiene cuenta, además, de la dinámica de la vida (futurismo italiano), de la estática de la vida (cubismo francés), de la funcionalidad de la vida (elementarismo holandés).

En la arquitectura, las proporciones no implican en nada que haya relaciones fijas siempre iguales entre las partes que tengan un objeto determinado. Al contrario de cuanto sucede en la naturaleza, las relaciones arquitectónicas son variables con el fin de conseguir la máxima armonía del organismo constructivo, armonía máxima en que todas las dimensiones y todas las proporciones se enlazan en un esquema octogonal, en un tema de correspondencia general con ritmos recurrentes, los que se unen para exteriorizar la euritmia plástica del edificio. Así que para fijar las reglas de una estética de la nueva arquitectura, se deberán investigar las influencias del paralelismo matemático y arquitectónico, las leyes imperativas del *número de oro* y las constantes de la geometría en el campo de la morfología estética.

Hoy, la tendencia racional pone la arquitectura frente a contingencias sociales y a entidades psicológicas y técnicas ignoradas hasta ahora. Ella no es ya más solamente, como afirmaba Federico Schelling (*Obras completas*), en su posición filosófica de un idealismo subjetivo, *la forma artística inorgánica de la música plástica*, puesto que, ahora, lo útil puede también ser bello dado que lo útil constituye ya por sí mismo una propia belleza. Axiomas, éstos, que hacen converger la arquitectura hacia aspectos plásticos insólitos, y que le imprimen la posibilidad de transformar lo útil, en las transposiciones de la realidad mágica.

Gracias a los nuevos alcances de la ciencia abstracta del espacio, el fenómeno metafísico del arte modernista ha establecido, en el conjunto de las doctrinas racionales, un sistema de ordenamientos constructivos de los que se prevalece la arquitectura europea. El tratamiento estético de tales ordenamientos se conecta con el espíritu muscular de nuestra civilización, y en virtud de los elementos universales del arte que enriquecen — como se ha dicho — los principios y las tendencias de la arquitectura moderna, encuentra una correspondencia hasta en el formalismo estético de San Agustín (*De vera religione*), el que, a pesar de la marcada influencia del idealismo de Platón, nos descubre

que la cualidad fundamental de la estética medieval reposa sobre el concepto de *la unidad en la variedad*, que es, aun hoy, una de las razones de la arquitectura racionalista.

La idea general de que todo lo que es *humano* y *práctico* puede ser superado en el ambiente de las teorías dadaístas y surrealistas, sugiere al racionalismo europeo (caballero del infinito), una conducta inicial casi idéntica, pero un desarrollo bien diverso, puesto que sus finalidades últimas no se cristalizan en sí mismas, (en tal caso, estando en contradicción con la conciencia superior, tendrían un valor de realización puramente negativo), pero expresan con sentido utilitario lo que hay de grande y de eterno en los hombres: la pasión de crear, de crear la obra bella, la obra elevada. En lo que es la propiedad determinada del *momento estético*, el postulado racionalista objetiva plasticidades arquitectónicas puestas por la cultura de nuestro siglo en la marcha de las tendencias modernas, fundidas en auténticas claridades verticales.

Evidentemente, toda forma de arte despojada del elemento humano queda como esquema formal ligado al tiempo quizá, pero no al espacio: por lo tanto es natural que sea recusada la posibilidad de materializar los medios expresivos de la nueva arquitectura con los solos motivos *técnicamente* negadores del *dadaísmo* y del *surrealismo*, los que se pueden desarrollar sobre todo en el ámbito de la pintura y la literatura, estando éstas menos ligadas que el arte edilicio a métodos constructivos y estructurales de carácter eminentemente utilitario y colectivo.

Si el *dadaísmo* y el *surrealismo* carecen de la interpretación plástica que define los volúmenes arquitectónicos (por el hecho de representar un estado de mera transición, debido a los eventos del arte moderno y a estar ambos ligados inconscientemente a las filosofías simbolistas), han retraído sin embargo los nuevos dogmas de la estética hacia el estudio de problemas que reflejan las tentativas y las experiencias primitivas de la arquitectura racional.

En modo análogo, raciocinio que infiere por semejanza los argumentos más significativos del espíritu mecánico de la nueva arquitectura, el *neoplasticismo*, contemplando los aspectos reales del arte que nuestra era comporta, analizó los objetos de la arquitectura funcional, deduciendo las razones, los fervores y los principios de la estética moderna. Estética constructivista que asume

densidades plásticas preponderantes, ceñidas a particularidades idóneas y conscientes, estética indispensable a quien quiera, con medios tomados al arte, evadirse del campo inmediato para entrar a la atmósfera del racionalismo.

“Chateau de Glérolle”, Suiza, 1936

ALBERTO SARTORIS

CRITICA DE ARTE

SALON DE PINTORES ARGENTINOS EN “AMIGOS DEL ARTE”

No obstante la ausencia, creemos que fortuita, de diversos elementos óptimos, este Salón alcanza, en una forma bastante selecta, el nivel de las fuerzas productoras de la pintura moderna argentina. Creemos que este inesperado ejemplo práctico de selección, en completa ventaja de la calidad sobre la cantidad, se tendrá en consideración como base para la futura exposición colectiva.

Si bien no todos los artistas están representados por sus mejores obras, y otros, como decíamos más arriba, están ausentes, no podemos resistir a la tentación de unir, en una continuada línea ideal, este salón con la reciente exposición *Un siglo de Arte en la Argentina* por las enseñanzas que de ello puedan derivar.

Un siglo de Arte en la Argentina finalizaba, como una broma del destino, con dos pequeñas obras de Tairolí que, aún en su modestia, revelaban un tormento y una angustia, siendo como un reproche a la exagerada y fácil elocuencia del mundo representativo de Fader y Guttero, y era también una invitación seria a la reflexión para la crítica que hoy tanto se obstina contra la inquietud de la pintura moderna, con mil silogismos abstrusos e infantiles.

En nuestros rapidísimos apuntes tendientes a establecer valores reales en la visión panorámica de la pintura argentina, hemos sorprendido muchas veces en erradas valoraciones a la crítica que hoy tiene autoridad, y hemos extraído, como

ejemplo no sofisticable, la analogía del caso de Malharro, con la situación de diversos pintores modernos.

Estamos seguros que hoy ni el más ignorante y reaccionario a la pintura moderna y ni el más teórico creador de la estúpida pretensión de un arte argentino, que debería esconder como un vergonzoso pecado la influencia cultural europea, tenga el coraje de lamentar la importación de los cánones del impresionismo hecha por Malharro, y de negarle la influencia benéfica — aunque demasiado débil — sobre la pintura académica de entonces. Esta comprobación tan precisa debería hacer reflexionar sobre el valor de la obra de diversos pintores que exponen actualmente en “Amigos del Arte”, y debería hacer reflexionar no sólo a la crítica oficial sino a toda la gente que continúa, en las manifestaciones más importantes, premiando y alentando a los epígonos de una pintura ya muerta.

En este ocasional Salón de Pintura Argentina, organizado en honor al P. E. N. Club, teniendo impresa en la mente la visión panorámica de *Un siglo de Arte en la Argentina*, se puede uno dar cuenta claramente del progreso que ha hecho, en estos últimos años, la pintura argentina, y con un poco de perspicacia se puede también intuir el desarrollo que podría tener el arte argentino si no se respetase, oficialmente y críticamente, la manía burguesa de valorar y comprender a los artistas sólo después de su muerte.

El ejemplo de Malharro, para insistir con un ejemplo inequívoco e indiscutible, puede hacer intuir el gran mal irreparable que se provoca si se persiste en hostilizar y confundir a los artistas como Badi, Basaldúa, Butler, Del Prete, Gómez Cornet, Pettoruti, Soldi, Spilimbergo, etc., cuya obra supera ya las contingencias de las simpatías y de las tendencias, para asumir un papel de orientación para los jóvenes y para el público en general.

Entre las obras de Gómez Cornet y de Spilimbergo, entre la obra de Badi y la de Basaldúa puede ver, hasta un profano, las diferencias notables de temperamento, y, sin embargo, es común a todos estos artistas el afán de ser sinceros consigo mismos en las difíciles etapas del arte moderno.

Gómez Cornet se nos presenta en sus figuras, en una atmósfera encantada, arriesgadísima, grata sólo a los hombres de valor. Los sentidos buscan en vano la ayuda hasta de un error, de uno de esos sutiles hilos olvidados que pueda hacer penetrar en la trama emotiva que tanto turba; todo está subordinado a una rela-

ción exacta entre la intuición y las posibilidades que denota un temperamento dueño de su mundo interior. El color como la forma buscan un fin espiritual con una renuncia a los recursos fáciles y con una soberbia un poco hermética capaz de despertar el deseo de visitar su estudio para penetrar en las interesantes intimidades de sus tormentos.

Badi se presenta con tres obras donde ostenta siempre su fina desenvoltura, fruto de un trabajo continuo. De "Desfile del circo" a "Fiesta en Nápoles" es visible un paso notable, especialmente hacia la especulación del detalle descriptivo, y una depuración del color, especialmente en ciertos tonos donde el negro abundaba sin alcanzar las profundidades esperadas, mientras en "Interior", sin renegar de la representación de lo real, nos somete uno de esos buenos trozos de pintura que se realizan en los momentos felices.

Cerca de las obras de Badi encontramos las de Horacio Butler: un paisaje, un retrato y una naturaleza muerta. En el retrato y en la naturaleza muerta Butler no agrega nada a su valor; en cambio en el paisaje hay un salto en el vacío por falta de control, pero no carente de interés. En el *Salón de Acuarelistas* exponía, en pequeño, el mismo tema donde sol, aire y luz hacían el papel preponderante que se necesita para expresar una sensación tan lujuriosa de la naturaleza.

En el trabajo actual, la entonación rojiza que emana de la totalidad del empaste, y especialmente del cielo, quita todo el oxígeno y la luz, y lo acerca a la limitada expresión de un tapiz.

En la misma pared encontramos los trabajos de Spilimbergo y de Basaldúa. A Spilimbergo debemos reconocerle, en su honor, que su pintura de hoy es mucho más íntimamente sincera con su temperamento que la "Terraza" aquí expuesta, impregnada más de lógica que de emoción interior.

Basaldúa con la "Italiana" nos somete una obra notable y nos transporta a otro mundo del color. Un amarillo de la falda en la plenitud del tono, un rojo del delantal, unas flores sujetas por la mano sobre el rojo del delantal, quedarán como una nota inolvidable para quienes han visto esta obra. Lástima que una sombra fría y recortada en la cara altera, un poco, la unidad de valor.

En "El beso", el correr veloz del pincel que dibuja y pinta con simultaneidad de instinto creativo, no consigue la estructura de la "Italiana". La estructura fresca y sin esfuerzo, que es una de las necesidades esenciales de esta pintura.

Del Prete se define cada vez más y aumenta nuestra estima de sus posibilidades.

En este Salón encontramos tres obras que son casi un paso evolutivo; desde la descomposición casi total de un paisaje en una atmósfera perlada de sueño que capta sólo elementos vaguísimos con el único pretexto del color, llega hasta una composición geométrica de planos vastos más rigurosamente abstracta; donde el color está puesto en contrastes parabólicos y no ya esclavos de la contingencia de la realidad.

Próximo a Del Prete un cuadro de deformación chocante, a pesar de los tonos interesantes del vestido, de Laura Mulhall Gironde, aboga, involuntariamente, en favor de la pintura de Del Prete.

En "Mujer secándose" Raúl Soldi no se nos presenta a su altura, se entiende, calculada por nuestro rigor y por nuestra certeza sobre las dotes de este artista. Es una obra que carece de equilibrio entre el dualismo de la intención y de la realización. Hasta el color, más cercano de los tonos rosa y rojos de Renoir, nos parece que ayuda a hacer resaltar, en forma más extraña, el volumen irreal de sus figuras. Personalmente, nosotros preferimos los hermosísimos amarillos fríos de otras obras suyas más cercanas al mundo abstracto y noble de sus figuras que representan, por contraste, tareas vulgares.

No por un estúpido preconceito de coherencia sino como expresión de nuestro optimismo sobre las posibilidades naturales de Berni, repetimos cuanto hemos escrito sobre sus dibujos en el *Salón de los Acuarelistas*. No creemos que se puedan captar los valores espirituales de la vida a través de la lente de aumento, por eso reclamamos la atención de Berni sobre la dispersión enorme de energía que no le permite ser más íntimo con la realidad ya que parece haber elegido definitivamente ese camino. En el retrato de mujer, donde creemos que ha hecho más esfuerzo en la realización que en la composición, la observación insistente y exterior de la realidad lo lleva a pintar hasta el brillo de las uñas como cualquier pintor de oficio.

Víctor Pissarro nos presenta tres retratos, siempre en una atmósfera monócorde de claro-oscuro sin color. Confesamos no comprender tal renunciamento al color que es el oxígeno de la pintura. Creemos que si Pissarro afrontase una atmósfera menos hostil al color podría infundir un nuevo impulso vital a la pintura sin perder la intimidad, un poco descuidada, en la colocación de sus figuras y en los simples y gozados detalles de ambiente que no nos desagradan.

Nos ha complacido volver a ver "La mujer de Lot" de Raquel Forner des-

pués de la poco feliz exposición personal en la "Galería Müller". Esta composición, si bien no ha sido siempre bien juzgada, nos gusta por la energía de su intento no obstante una cierta frialdad que limita el poder emotivo. Y nos gusta aún más si la comparamos con la atmósfera pesada de "Ritmo" que, expuesta al lado, parece incitar a la comparación.

La colocación de las pequeñas y fantásticas acuarelas de Xul Solar, junto a las enormes telas de sabor ingenuo de Berni, parece ocurrencia del humor de Xul Solar. Las energías de este artista parecen polarizadas en torno al problema de buscar una anatomía adecuada para representar con formas y colores su rica fantasía sin preocupaciones pictóricas excesivas y esto, a pesar de las inevitables interferencias y recuerdos, lo diferencia del lenguaje extremadamente lógico de Kandinsky. Pero mientras Kandinsky ha nacido lógico, Xul Solar es un ilógico instintivo, dotado de una sensibilidad colorista en busca de una nueva lógica adecuada a sus fantasmas.

Por las conclusiones que hemos intentado extraer, se comprende fácilmente que el Salón de Pintores Argentinos es muy superior a la ocasional organización del P. E. N. Club, por asumir un valor de demostración y de clarificación sobre la situación real de la pintura argentina moderna. Demostración simple de obtenerse si se quiere, pero nunca lograda en ninguna exposición colectiva donde actúan las preferencias y la incomprensión de las comisiones. La crítica oficial ha preferido esquivar esa demostración práctica no dedicándole ni una línea, tan buena parece ser la excusa de que sólo pocas obras son verdaderamente inéditas, para no encarar las fuerzas reunidas de los hostilizados.

EMILIO PETTORUTI EN LA "GALERIA NORDISKA"

En aquella época delirante de los "manifiestos" que derrumbaban los castillos de naipes de las academias y que maltrataban la metódica mentalidad del tranquilo burgués, en aquella época en que las inteligencias más vivas de Europa se prestaban a sostener a todos, inteligentes o no, con tal que se hicieran adeptos a las nuevas teorías, los artistas que evadían la representación de la realidad eran numerosísimos; luego, poco a poco, el camino se hizo más difícil. Se trataba de

seguir inventando, y no reproduciendo, los contornos de aquella realidad que se aprende a conocer, automáticamente, desde la niñez. Lentamente, los más se dispersaron, el tiempo hizo su inequívoca selección. Sólo los hombres que comprendieron la totalidad del cataclismo que sobrevenía a las artes plásticas y que vislumbraron la iniciación constructiva de una nueva estética que debería ser, con la arquitectura racional, la espina dorsal definitiva, prosiguieron sin dispersarse; entre esos pocos hay que incluir, sin reserva, a Emilio Pettoruti.

Una exposición de Pettoruti es un acontecimiento notable en la pintura argentina. Es aguardada con desprecio por la gran muralla construída por la pereza mental, con reserva por las personas vacilantes y con gozo por toda la gente que ama el arte noblemente, sin preconceptos. La personalidad artística de Emilio Pettoruti impone respeto. Su obra no ha sufrido oscilaciones de sustancia — no por la coherencia del asno como insinúan los enemigos de la pintura moderna — sino simplemente porque es emanación directa y sincera de su temperamento y de su sensibilidad nerviosamente tendida hacia el orden. El amor al oficio reviste en Pettoruti el carácter de una verdadera y noble dedicación que subtrae al diccionario del crítico reaccionario el fácil estribillo sobre la deficiencia de oficio de todos los artistas modernos. Y destruídas esas dos o tres escenas fáciles nos percatamos en seguida que la pintura de Pettoruti es un ejemplo demasiado serio para ser superficialmente juzgado por los detractores que no se cansan nunca de gritar contra la repetición mecánica frente a un orden geométrico, mientras exclaman continuamente "Eureka" ante la acostumbrada naturaleza muerta de un mantel y cuatro naranjas.

Frente a las telas expuestas en la "Galería Nordiska", es menester que el crítico encarne sus convicciones, que haga, con generosidad, profesión de fe o de negación, porque la obra de Pettoruti ya no forma parte de las tentativas y tampoco necesita aliento. Es ya la expresión definitiva de un temperamento, es ya fruto de un trabajo profundizado.

La pintura de Pettoruti como, por otra parte, toda la pintura moderna, desprovista aún de la sugestión histórica, hay que amarla intensamente, noblemente, sin preconceptos, como a una persona a quien se quiere; sólo así se llega a penetrarla, sólo así se puede comprender el lenguaje, intensamente emotivo, que habla ese manajo de líneas entrecortadas misteriosamente en rectángulos, en

cuadrados, en rombos de tonos grises, de tonos suaves, de tonos violentos, como el músico oye cantar en su cerebro las notas frente a un pentagrama escrito por el genio de Bach. La visión primitiva y molesta de los ángulos agudos, de los ángulos obtusos y de todo un lenguaje plástico no familiar y esquivo en invocar las modulaciones tentadoras de la curva, desaparecerá para dar lugar a la emoción a la fascinación que emanan de la "creación", suprema fantasía y aspiración del hombre de todos los tiempos.

"Amiga", "Caminantes", "La Copa", "Dos vidrios", "Tres vidrios", cesarán de ser todos iguales. Se vislumbrará el camino ascendente, lento pero continuo, tendido siempre a la conquista del color más emotivo, a captar formas, cada vez más líricas y bellas, de los objetos más comunes e inexpresivas para los ojos de la mayoría.

En veinte obras de una unidad magnífica, Pettoruti nos demuestra que ahora está en completa posesión de la humanidad de sus músicos y cantantes, de la transformación de sus objetos, sin renunciar a su voluntad de orden y de transformación espiritual de la realidad visual en arte de invención y de intelecto. Esa victoria permitirá a Pettoruti romper sin peligros el hermetismo de su color rigurosamente plano y hecho de relaciones para volver a fortalecerse en el empaste más sensible y festivo de "Amiga". Y quizás en una segunda época pueda hasta llegar a una evasión totalmente abstracta, utilizando toda la linfa que ya se transparenta en las pequeñas composiciones captadas a la magia de la luz y del cristal. Entre tanto aprovechamos la ocasión de suscribir con entusiasmo el grito de fe y de invocación al cubismo de Guillermo de Torre en su "Apología del cubismo y de Picasso". ¡El cubismo ha muerto! ¡Viva el cubismo! ("Gaceta de Arte", Tenerife, fascículo 37, Marzo de 1936).

LA COLECCION DE RAFAEL A. CRESPO EXPUESTA AL PUBLICO EN LAS SALAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

Entre las muchas actividades de la "Asociación Amigos del Museo", la de organizar exposiciones serias de colecciones privadas de buena pintura, nos parece una de las más loables y provechosas. Y es fácil comprender las razones enfocando el objetivo sobre la situación actual de los jóvenes.

La situación económica, cada vez más difícil y la intranquilidad política de Europa, hacen casi imposible, para las nuevas generaciones, los viajes y las largas estancias en Europa. Por otra parte, los premios y los estímulos oficiales parecen volverse todos, en estos últimos tiempos, a la zona más inerte y mediocre de la pintura argentina completando así la peligrosa situación.

La historia del arte estudiada en los libros tiene su valor, da sus frutos pero llega hasta un cierto punto, luego es necesaria la reflexión en los Museos, los coloquios íntimos y directos con las obras de los maestros para poder alcanzar una verdadera estructura y para poder comprender las asperezas del camino a recorrer.

La hermosísima y selecta colección de Rafael A. Crespo que nos presenta, con sus cuarenta y cinco obras, veinte pintores, entre españoles, franceses, italianos, rusos, etc., es, en ese sentido, un soplo de oxígeno para la estancada atmósfera artística de Buenos Aires, y los jóvenes, como era fácil y lógico imaginárselo, lo han respirado a pleno pulmón. Nosotros mismos hemos oído discusiones y exclamaciones de asombro por parte de los jóvenes que por la primera vez veían un conjunto representativo y vital de obras de arte auténticas.

En nuestras repetidas visitas hemos sorprendido siempre a jóvenes extasiados frente a los patéticos retratos de Modigliani, y cada vez que buscábamos comentar alguna obra con un amigo nos sentíamos inmediatamente circundados por un interés tan vivo que concluía siempre en presentaciones inesperadas, intercambios de dirección y cortesías que revelaban un deseo noble de saber y de aprender.

A la "Asociación Amigos del Museo" debemos una alabanza también por la edición del hermosísimo catálogo con inmejorables reproducciones y especialmente por la buena idea de poner en venta, en una edición barata, el prólogo de Oliverio Girondo documentado con rectitud y utilísimo para el visitante concienzudo de la exposición. Sólo en la avaricia excesiva para la obra de Picasso y en ciertas conclusiones sobre el cubismo no estamos de acuerdo.

Para nosotros el cubismo es la gran aventura estética de nuestro tiempo y estamos seguros que volverá a retoñar con más violencia porque es un movimiento sanamente plástico en oposición a todas las corrientes literarias de la pintura y morbosamente sentimentales. El tiempo responderá, como siempre, inequívocamente. En tanto tenemos las cotizaciones bursátiles de los cuadros cubistas, que nos dan la más viva seguridad.

Leíamos en el primer número de la buenísima revista "Compás", un artículo, justamente amargo, de Emilio Pettoruti con el título de "Nuestro mercado artístico". Este importantísimo problema nos parece de un interés tan fascinante que podría llegar a ser una de las actividades de los coleccionistas inteligentes como Rafael A. Crespo ¿y por qué no de la "Asociación Amigos del Museo? Buenos Aires, centro y mercado artístico de Sud América, no puede ser considerada como una idea totalmente fantástica.

JUAN DEL PRETE EN "AMIGOS DEL ARTE"

Una de las exposiciones personales que rompe violentamente la rutina del público, que termina sin una obra vendida y que podría servir para hacer una recopilación de imbecilidades por quien tuviese la paciencia de anotar las expresiones de los visitantes, es esta exposición de Del Prete en "Amigos del Arte".

Sus cuadros, sin ni siquiera el marco habitual que los concilia de algún modo con el cuadro consuetudinario, están alineados en las paredes en una incandescencia de colores y de formas tan rebeldes que parecen burlarse de esa categoría de *amateurs* que tienen el diabólico aparato de radio en un mueblecito del estilo del 1500 y que en toda su vida no han cometido la irregularidad de salir una noche sólo para admirar las estrellas en su belleza de dádiva colectiva para los hombres ricos y pobres.

También la categoría de cultos-ignorantes que han almacenado el drama de quinientos seis siglos de arte, con todas las fechas impresas en la mente con la precisión de una máquina calculadora, pero que están dispuestos a olvidar que un estilo se forma de un encadenamiento de esfuerzos de generaciones enteras, para escandalizarse frente a las jóvenes y legítimas reivindicaciones de la pintura moderna, pueden considerarse insultados por esta exposición de Del Prete.

En cuanto a nosotros, esperábamos esa exposición con interés, y nos complace que nos confirme todo lo que habíamos previsto por las últimas obras expuestas por Del Prete en las diversas exposiciones colectivas, con el agregado de una seguridad más para el futuro que deriva, lógicamente, de poder abarcar en un sólo plano, todas sus últimas obras.

Composiciones verticales, composiciones horizontales, cuadradas, de todas dimensiones, de todas las entonaciones y contrastes, desde los grises más tranquilos hasta los rojos más dramáticos, desde los azules lejanos y espaciados hasta los amarillos de sol, toda una poesía de colores y de ritmos interpretados violentamente por la impaciencia instintiva de Del Prete.

Quien está habituado a la lógica especulación del objeto o de la figura que representa algo, o una lógica cualquiera que no es la fantasía, frente a estas líneas no compuestas, como saetas, a estos colores estridentes, a veces chocantes, a veces armoniosos, puede sentir la pesadilla de un mal sueño.

La crítica oficial no dedica una línea benévola, si es que no permanece en silencio; la mayoría del público está perpleja o se ríe.

Del Prete nos confiesa que está satisfecho de haber resuelto el problema económico; así podrá pintar como quiera, tomar parte de las vanguardias que inventan el *a b c* de la pintura del porvenir. Luego en un momento de intimidad trata de que se entienda su inquietud instintiva que lo impulsa hacia los fascinantes problemas del surrealismo, nos recuerda los años de los paisajes de su barrio, de sus figuras patéticas y sentimentales, como cosas lejanas; luego la larga y electrizante estadía en París, las primeras interpretaciones libres de lo real, luego el lirismo cada vez más demoledor de la visión representativa, y, por fin, la evasión total de hoy.

Un recorrido atento ante las paredes llenas de cuadros, deteniéndose frente a los más concretos. Veamos: una composición cuadrada, dos colores primitivos emocionalmente simples, un rojo y un verde violentísimos, establecen un contacto, una armonía difícil con un gris pesado en el fondo. Más allá una composición vertical tiene el poder de hacernos evocar ciertas obras de Miró: un fondo verde obscuro y simbólico surcado de arabescos dinámicos que parecen fecundados por una raíz rosa tenue, de forma embrional que se encuentra en la parte baja de la composición. Luego una composición de curvas plenas, con gentes en el centro resuelve en armonía una gama de olivo y verdes tiernos, sólo interrumpidos por manchas cálidas de tierra siena natural. Y se podría seguir analizando una a una todas estas obras para refutar la acusación de monotonía, si no fuera tarea inútil.

La premisa de esta exposición todavía en estado un poco larval, en su complejo nos gusta. Del Prete hasta en la exaltación de su temperamento exube-

rante de pintor, no olvida los límites y la armonía de la composición. Tal vez, muchos trabajos no deberían ser expuestos porque engendran confusión en su estructura incompleta, pero la corriente surrealista que se puede ya intuir por diversas obras, nos complace porque es más plástica y parabólica en el color y menos inclinada al concepto y a los fantasmas psicológicos, es decir, más afín al temperamento natural de Del Prete y más alejada del peligro literario que parece invadir, por ejemplo, la obra de Dalí.

ATTILIO ROSSI

CARTA ABIERTA

Buenos Aires, octubre de 1936.

Señora Directora de SUR:

La certidumbre de que una injusticia se está cometiendo con el arte y con un artista, y el deber en que me hallo de aclarar algunos puntos, como testigo de la obra en su nacimiento, me mueven a solicitarle la publicación de las líneas que siguen. Un viejo error, que creíamos desterrado para siempre, vuelve a levantar cabeza y a girar en torno del monumento a Bolívar, proyectado por el escultor Fioravanti; y vuelve dando un mentís a nuestra cultura, en el momento preciso en que Buenos Aires, justamente orgullosa de su progreso material y cultural, celebra el cuarto centenario de su fundación.

Se ha producido, ante todo, un caso de ilegalidad en el ejercicio de la crítica de arte, caso que podría resumirse así: nuestro país quiere honrar la memoria de Bolívar, por medio de una "obra de arte"; naturalmente, se reúne a los artistas en un concurso y se instituye un jurado de "peritos en materia de arte", a fin de que juzgue el mérito de las "maquettes". Dicho jurado, ubicándose como juez de arte frente a la obra del artista, premia el trabajo de José Fioravanti, y lo hace en el pleno ejercicio de su autoridad legítima. Y ahora resulta

que instituciones y personas, de indudable competencia en el orden que les es propio, pero sin autoridad reconocida en materia de arte, discuten el fallo de los jueces auténticos, que debiera ser inapelable, como lo es corrientemente. Esa invasión de dominios y esa investidura ilegal de atribuciones ajenas ha producido una confusión muy peligrosa para el arte.

Los opositores dirán que no se discute el mérito artístico de la obra, sino la conveniencia de su aplicación a los fines establecidos; pero veremos que la objeción de los opositores se basa, no en una razón de arte, sino en un envejecido escrúpulo de moral, altamente injurioso para el arte, escrúpulo que nunca se dió en la conciencia de los pueblos cultos, sino en la de algunas individualidades, más o menos privadas de sentido artístico, las cuales ofendieron al arte, sin quererlo, arrojando sobre la pureza de lo bello la sombra de una desconfianza injusta.

Se ha vuelto a discutir la moralidad del desnudo artístico en general, y en particular su conveniencia en la figura ecuestre del monumento. Dejo a un lado el primer escrúpulo, cuya resurrección inesperada nos inspira más asombro que inquietud y más tristeza que ira: recuerdo las ciudades europeas, cuajadas de obras ilustres cuya desnudez al sol no sabe ser otra cosa que un limpio elogio de la belleza; recuerdo el museo del Vaticano (tan rico en esas graciosas criaturas del arte) el cual se ofrece todos los días a la contemplación de los ojos puros, con el beneplácito del Santo Padre de la cristiandad; y me pregunto si ante ciertas miradas se salvaría la desnudez de una rosa.

Es sobre la figura ecuestre de Bolívar que necesito dar algún testimonio. En 1928, conversando con Fioravanti, en París, sobre ciertas figuras ecuestres realizadas al desnudo por los griegos, observábamos cuánta belleza resplandecía en la combinación de las dos formas desnudas, la del jinete y la de su caballo. Desde entonces acaricié Fioravanti el proyecto de su obra; y el monumento a Bolívar le dió una oportunidad de realización. Recuerdo que Fioravanti, al concebir su proyecto, tenía dos preocupaciones paralelas: una de índole puramente artística, que lo impulsaba a reflejar en el jinete y su caballo el esplendor de las formas, ese "splendor formae" con que los escolásticos definían la belleza; y otra, no menos importante, que lo guiaba a dar un sentido simbólico a su figura, en honor del héroe glorificado. Si el heroísmo es un movimiento de amor hacia los demás, que exige del héroe un despojo absoluto de sus intereses individuales, justo es reconocer que la figura de Bolívar, en su desnudez, expresa ese despoja-

miento heroico; y con ese símbolo de la naturaleza heroica quiso el artista glorificar al héroe. Recuerdo, además, que Fioravanti hallaba en su Bolívar una clara figuración del "espíritu militar", ordenado, sereno y fuerte, y que no se le ocultaba esa correspondencia, plástica y simbólica, que había entre la desnudez del soldado y la desnudez de su espada.

Este conjunto de intenciones puras hizo su obra: da pena ver que algunos le hayan respondido con una sospecha fuera de lugar y con una incomprensión lamentable. El arte, más que un artista, se resiente con ello, y la esperanza de los que trabajan para que nuestra ciudad tenga un arte digno de su grandeza.

Saludo a la señora Directora con todo respeto,

LEOPOLDO MARECHAL

ESTE VIGÉSIMO QUINTO NÚMERO DE "SUR"
ACABOSE DE IMPRIMIR EL DIA TREINTA
Y UNO DE OCTUBRE DE MIL NOVE-
CIENTOS TREINTA Y SEIS, EN LA
IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,

07 BUENOS AIRES ..
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

Cuajada de La Martona

Procedimiento Metchnickoff



Alimento para intelectuales
y sedentarios en general

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

E1

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

LOS GRANDES EXITOS EDITORIALES DE "SUR"

<i>C. G. Jung</i>	<i>Aldous Huxley</i>	<i>André Malraux</i>
"Tipos Psicológicos"	"Contrapunto"	"La Condición Humana"
(\$ 6.- m/n.)	(\$ 5.- m/n.)	(\$ 2.50 m/n.)

Eduardo Mallea

"La Ciudad Junto al Río Inmóvil"

(\$ 3.- m/n.)

QUEDAN POCOS EJEMPLARES. ADQUIERALOS EN TODAS LAS LIBRERIAS
Y EN LA ADMINISTRACIÓN DE "SUR" VIAMONTE 548.

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

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

"SUR"

Publicará próximamente
obras de James Joyce •
Aldous Huxley • Virginia
Woolf • Nicolai Hartmann

SUR

SUMARIO DEL N° 24

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".

Adquiera los siguientes libros publicados por "SUR"

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

S U M A R I O

HENRI MICHAUX: Búsqueda en la poesía contemporánea. — *CONRADO NALE ROXLO*: En la muerte de Federico García Lorca — *ARNAUD DANDIEU*: Marcel Proust (II - Formación histórica de la metáfora proustiana) — *CARLOS ASTRADA*: De Kierkegaard a Heidegger — *ALBERTO OLLIVIER*: A propósito de Igor Strawinsky — *GABRIELA MISTRAL*: Recado sobre Teresa de la Parra — NOTAS — *ANGEL VASSALLO*: P. L. Landsberg, "Essai sur l'expérience de la mort" — *JORGE LUIS BORGES*: Lawrence y la Odisea — *JULIO IRAZUSTA*: El Talleyrand del conde de Saint Aulair — *ALBERTO SARTORIS*: Ajuste de una estética — CRITICA DE ARTE — *ATTILIO ROSSI*: Salón de Pintores Argentinos en "Amigos del Arte" — *LEOPOLDO MARECHAL*: Carta Abierta.

\$ 1.--