952

26

SUR

SUR

DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

DIRECCION Y ADMINISTRACION

Viamonte 548

Buenos Aires

CONDICIONES DE VENTA Y SUBSCRIPCION

Número suelto . . . . . $ 1.—

SUBSCRIPCION ANUAL:

Argentina, América y España . „ 10.—

(Por semestre $ 5.—)

Otros países { Año . . . . . „ 14.—
Semestre . . . . . „ 7.—

En venta colecciones completas
a precios especiales

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

VIAMONTE 548, BUENOS AIRES

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

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

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

11 PUNTOS DE SUPERIORIDAD

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

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

LUBRICANTES YPF

100% ARGENTINOS

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

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

9.527 LEYES 11.137

La Garantía de la Nación

y el PRIVILEGIO de la INEMBARGABILIDAD para los depósitos y la propiedad urbana o rural, amparan los ahorros de cerca de DOS MILLONES de depositantes.

1486 OFICINAS DE CORREOS HABILITADAS en todo el país, efectúan operaciones de depósitos y reembolsos.

UN PESO basta para abrir una cuenta

La correspondencia con la Caja goza de franquicia postal amplia.

ADMINISTRACION CENTRAL
CALLAO Y BARTOLOME MITRE
BUENOS AIRES

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

NOVIEMBRE DE 1936 AÑO VI

BUENOS AIRES

SUMARIO

DIARIO DE UN PRIVILEGIADO BAJO EL FASCISMO

Gina Lombroso Ferrero, madre de Leo Ferrero, ha tenido la deferencia de reservar para SUR *la primicia de estas páginas póstumas de su hijo. Transcribimos un párrafo de su carta, ilustrativo sobre el texto que hoy publicamos:*

"Este diario es muy interesante desde diversos puntos de vista; de una parte, porque cuenta día por día la vida de nuestra familia bajo el fascismo; de otra, porque se encontrará en sus páginas el origen de "Angélica", que va a ser estrenada dentro de una semana en París, el origen material y el moral. Para daros una idea del diario os envío el comienzo y el fin. Veréis de igual modo los géneros que se alternan en él: la parte narrativa y la parte filosófica. Esta última es tanto más interesante cuanto que entraña los mismos conceptos desarrollados en los últimos "carnets" que publicaremos dentro de algunas semanas en lo de Rieder como continuación de sus poemas italianos y franceses".

Diciembre 7 de 1926.

Puedo comenzar el diario de mi vida, ahora que sé que no lo escribo por cándido desahogo de melancolía.

Este será el diario de mi edad viril, pues si Dios quiere, has muerto en estos días, oh mi trágica y alucinada juventud.

No lloro mi juventud. Me conforta y me satisface la idea de que de hoy en adelante sólo experimentaré sentimientos por segunda vez.

Por lo demás ¿quién sabe? el Destino reserva quizá a ciertos hombres el lúgubre y desgarrador privilegio de permanecer siempre jóvenes.

8 de diciembre.

A veces, cuando pienso qué es la Italia de hoy me pregunto por qué me extremo en trabajar. Los contemporáneos no te aman, no te ayudan, a menudo te insultan y calumnian, la posteridad te olvida. Una sola edición se ha hecho del *Zibaldone* de Leopardi y nadie la ha leído. Y si acaba en la charca escolástica ¿no es quizá peor?

Si se te lee no se te quiere. ¡Oh! ¡No ser queridos por nadie! ¡saber que nadie se ocupará de tus obras, después que hayas muerto, como nadie se ocupó mientras vivías!

Este es el destino de los intelectuales que no quieren halagar las malas pasiones de los italianos. Para sobrevivir, debo hallarme un pequeño mundo fuera de Italia.

14 de diciembre.

Hace algunos días que no escribo aquí — y no porque me faltase materia. Pero a veces era materia demasiado tierna

y humilde para osar afrontarla de repente después de esta introducción — y esto me revela que aun aquí donde debería ser absolutamente *yo*, una inconsciente y urgente necesidad de composición y de unidad me limita la sustancia interior. Necesitaría llegar a decir las cosas terribles de mí mismo. ¿Pero para qué escribir lo que se puede decir? Todavía no me hallo aquí dentro, estoy molesto; tendría que lamentarme de tantas cosas que hacen a mi padre, pero no sé por dónde empezar.

20 de diciembre.

Este diario me cansa. Hablar de mí, en el fondo, no, no me divierte. Pero han sucedido y suceden todavía tantas cosas a nuestra familia (y continuarán sucediendo) que siento el deber de escribirlas.

Pero para escribirlas debo comenzar desde noviembre último.

Papá y mamá habían sido invitados a dar una conferencia, a mediados de noviembre, en la Universidad de Ginebra y en un círculo de Chambéry. Mamá debía repetir después su conferencia en Turín, el 20 de noviembre.

El 17 de octubre (estábamos en el campo y no teníamos el auto), como tenía que dirigirme a la ciudad para ir a Venecia y a Trieste, papá y mamá me encargaron que llevase sus pasaportes al Departamento de Policía para visarlos.

El primero de noviembre vuelvo de Trieste. Durante el viaje, gran alboroto, caras despavoridas, extraños rumores: "en Boloña ha habido un atentado contra el Duce", "hay un sálvese quien pueda general", "cierran las fronteras y no dan más pasaportes". No entiendo nada. ¿Qué relación puede haber entre un atentado contra el Duce y la clausura de las fronteras? Puesto que el Duce no ha muerto, ni está siquiera herido, puesto que el autor del atentado ha sido clavado a la pared, hasta falta la excusa de no dejar escapar al autor del atentado.

En el Ulivello encuentro la casa patas arriba... no por el atentado, porque nadie sabía nada, sino por el regreso. Mamá quiere volver a Florencia para ocuparse de Nina (que este año no irá más al Gimnasio), para buscar una nueva mucama, para hacerse un vestido. El tiempo es espléndido; es una verdadera lástima dejar el campo. Papá me manda al Departamento para retirar los pasaportes. Vuelvo con las manos vacías: "Por ahora no se dan más pasaportes". En el Departamento había una pobre señora de edad que imploraba: "Tenía el pasaje para Buenos Aires, los hijos partían, ¿es que querían dejarla sola en Italia? Jamás se había ocupado de política; el retardo tenía para ella consecuencias enormes". Los empleados se encogían de hombros: "Ordenes superiores".

El 6 de noviembre volvemos a Florencia; papá en persona

va a ver al Jefe de Policía. "Los pasaportes no están". "Pero, ¿cuándo estarán?". "No sabemos". "Pero no se trata de un viaje de placer, se trata de conferencias públicas, anunciadas hace seis meses; si no podemos partir, debemos avisar a los organizadores..." "No avise, las órdenes pueden cambiar de un día a otro, vuelva, etc., etc.". Vuelvo yo al día siguiente y al otro, vuelve papá con idéntico resultado negativo. El 12 papá telegrafía a Ginebra y a Chambéry "que ni él ni mamá pueden ir a dar las conferencias anunciadas porque el Departamento de Policía les ha negado los pasaportes". Papá y mamá mandan varios telegramas de este tenor a Ginebra y a Chambéry porque habían aceptado varias recepciones que los amigos de Ginebra y de Chambéry querían dar en su honor. El Departamento nos hace saber "que le ha molestado mucho nuestra manera de proceder", "que se podía telegrafiar en otra forma", "que los pasaportes no habían sido *negados* sino *diferidos*, etc.".

Pocos días después, al anochecer, salimos a acompañar a algunos conocidos que se habían detenido un poco en nuestros acostumbrados recibos del domingo. En la alameda veo ciertas fachas que a la legua apestan a Departamento. Un poco antes de Porta Romana encontramos a L., un amigo íntimo, que viene corriendo; "Un confidente del Departamento le ha avisado que se ha resuelto la confinación para papá y

que está rigurosamente vigilado. El miércoles se comunicarán las órdenes. La confinación, el tribunal especial, son cosas nuevas, votadas a tambor batiente, después del atentado. No se sabe cómo funcionan, son mucho más peligrosos que los Tribunales ordinarios. No es posible defenderse, y si queda uno preso en el engranaje, no sale más. Papá debería, según el confidente, partir ipso facto de Florencia a Roma''.

Papa se niega a partir. ''En tiempos de revolución corren más patrañas que en tiempos de guerra; que se informe el amigo y nos vuelva a contar mañana''.

El lunes otros íntimos, que han tenido la misma noticia de otras fuentes, se precipitan a nuestra casa con la misma alarma: ''Papá debe partir en seguida; nuestro portero es un agente de policía; la cocinera nos espía, nos vigilan el teléfono y abren la correspondencia, etc., etc.''.

''Es inútil que me vaya a Roma — dice papá —; en el hotel debería declarar nombre y apellido, seré hallado más fácilmente que en mi casa. Personas gentiles a quienes recurrir para que influyan sobre los fascistas, no tengo más que a Tittoni, Presidente del Senado. Le escribiré exponiéndole el caso. Mi carta será eficaz o no lo será. Si es eficaz, no tengo necesidad de partir; si no lo es, sólo me queda dejarme arrestar y confinar''.

''Escriba — le dicen los amigos — y parta. Es una ole-

ada. Si estas órdenes no se ejecutan de inmediato, por lo general ya no se ejecutan más. Es inútil dejarse cazar en la trampa como un pajarito; papá debe eclipsarse''.

Noche en vela, la del martes al miércoles. El miércoles a la madrugada, papá al fin se decide; irá así a la estación, sin valijas, para que ni siquiera la cocinera ni el portero ni los agentes de policía (que están a la puerta) sospechen nada y tomará un tren ómnibus en una estación secundaria, para una ciudad vecina. A la hora de siempre, Nina llevará el desayuno a su habitación. Así la cocinera no podrá avisar a nadie. Pobrecita, es una buena mujer esta cocinera que está en casa desde hace veinte años. Y daría la vida por nosotros... pero no entiende nada. Papá la ha amenazado con ponerla de patitas en la calle si continúa espiándonos. ''¡Que Dios me mate en este momento si hablo mal de ustedes o si digo una mentira!'' Imposible hacerle entender que decir al portero que nos vamos o nos quedamos, dar a los agentes el nombre de los amigos que vienen a casa o que telefonean es ''espiar'' o ''perjudicarnos''. En el fondo, espiar no es muy distinto de comadrear; bien mirado es un comadrear más interesante porque atrae en modo especial la atención del interlocutor y por tanto confiere mayor prestigio al que habla. ¿Cómo puede comprender la diferencia una cocinera simple y confiada? La mucama (16 años) resiste mejor, quizá por-

que sabe menos, o porque es bonita y tiene otros medios para ser cortejada.

A las 14 mamá parte con las valijas *coram populo,* ostensiblemente en dirección a Turín, donde todos saben que el 20 debe dar su conferencia, pero en realidad va a Roma.

Nina y yo quedamos tres días sin noticias. El 20 mamá nos escribe desde Turín que todo ha ido bien, que Tittoni había recibido la carta, se había indignado muchísimo y tenía intención de hablar directamente con el Duce. Tittoni, presidente del Senado, no quería las leyes excepcionales, pues sostenía que se haría de ellas el uso que se está haciendo ahora, y el Duce le había inducido a consentir, persuadiéndole que con estas leyes "excepcionales" él, Mussolini, habría podido oponerse a las necedades que querían hacer los exaltados de su partido.

Entretanto otros ilustres personajes de Roma se habían interesado en la amenazada confinación de papá, entre otros el senador Campello, ayudante del Rey. Parece que éste se alegró muchísimo con la noticia. "Muy bien, muy bien, — había dicho —; si ordenan esta medida, la ley salta; una ley absurda que no es una ley, que nadie quería votar, etc., etc.".

El viernes siguiente mamá había sabido que Tittoni había hablado con el Duce, quien había prometido telegrafiar al

Departamento de Policía de Florencia y Turín ordenando que en ninguna forma se tocase a Ferrero ni a su esposa.

El sábado por la tarde ya todos conocían en Florencia el telegrama del Duce, y todos de acuerdo en hacernos reverencias a las que no estábamos habituados.

El miércoles 23 de noviembre papá y mamá, que se habían reunido en Pisa, vuelven juntos, ostentosamente, de Turín. En el acostumbrado recibo dominical del 27, la casa estaba repleta de amigos; hasta los menos leales se habían empeñado en hacerse ver. Todos se han enterado del peligro de que hemos escapado, lo cual les da alta idea del poder de papá. Era algo parecido a lo que pasó en el cuartel después de mi enfermedad que creyeron fingida.

18 de diciembre.

Hasta el 10 todo iba bien. Papá continuaba trabajando en su novela; los recibos de los domingos eran brillantes. El 10 papá parte para una breve gira por Turín, Milán y Trieste en donde debe hablar con los críticos de la *Rebelión del Hijo,* el volumen de la *Tercera Roma* que debe salir en marzo. Vuelve el 16: el domingo, la recepción de costumbre estaba muy animada. Muchos amigos venían todavía a congratularse del "peligro de que habíamos escapado", muchos críticos de diarios extranjeros habían venido a hablar de las

Dos Verdades y de la *Rebelión del Hijo,* y también de la huída de Turati que había ocurrido mientras papá estaba de viaje. Yendo a acompañar a los amigos a Porta Romana vuelvo a ver a aquellas mismas fachas del mes pasado. "¿Qué diablos quieren de nuevo?". Al día siguiente, lunes, papá tenía que ir al dentista a las 16. Cuando sale, va a tomar un coche. Un señor se le acerca cortésmente y le pide subir con él. Papá se subleva:

—En el auto no quiero a nadie conmigo.

—Soy un agente, éstas son las órdenes.

—Si quiere seguirme tome otro auto.

—No tengo órdenes para eso.

—Entonces vayamos los dos a pie.

Papa vuelve furioso y escribe una carta de protesta al Gobernador. No hay respuesta. Dos agentes quedan frente a la puerta del jardín y siguen a papá cuando se mueve. Papá sólo sale al jardín.

20 de diciembre.

Papá encuentra en el jardín a dos agentes que se pasean delante de la casa.

—¿Quién les ha dado permiso de venir aquí?

—Nuestros superiores.

—Violación de domicilio: artículo 161 del código penal.

Ustedes tienen el derecho de arrestarme, de seguirme, pero no de estar en mi jardín.

—Tiene usted razón. Escriba al Jefe de Policía; estaremos encantados de obedecerle, pero hemos recibido estas órdenes.

Papá escribe al Jefe de Policía y al Gobernador: "Artículo 161. Los agentes tienen derecho de seguirme, de arrestarme, pero no de violar mi domicilio".

El Jefe de Policía y el Gobernador nunca están en el Departamento o en la Casa de Gobierno cuando papá telefonea. Ninguno responde a las cartas. Además de los dos vigilantes que vagan en el jardín, hay otros dos delante de la puerta de calle que interrogan a los que vienen a vernos y escriben el nombre y apellido en una libretita. Es fantástica impresión que pueden causar dos individuos de mala catadura que lo interrogan a uno. A ninguno de los amigos que se atreven a afrontar la libretita les tocan un cabello, pero son pocos los que tienen tal valor. Un coronel, un general retirado, Jack la Bolina, un abogado, un filósofo, un escritor y algún extranjero. Naturalmente quedamos aislados.

Papá no cesa de acosar por teléfono y por carta al Jefe de Policía y al Gobernador. Finalmente viene un enviado del Gobernador. "Que papá no se inquiete. Los vigilantes se retirarán o por lo menos se ocultarán para no ofenderlo a

él ni a la ley; el Jefe de Policía no ha entendido... Usted comprende... después de la huída de Turati, si usted se marchase sería un asunto más grave todavía; todos seríamos despedidos, desde el Gobernador y el Jefe de Policía hasta el último vigilante".

Fuga verdaderamente rocambolesca la de Turati, jefe del partido socialista. Turati era una figura típica, alto, anguloso, dos ojos negrísimos, vivísimos, movilísimos, diabólicos que él hacía girar en todos sentidos, barbilla corta, cuadrada. El que lo había visto una vez no podía olvidarlo. Vivía en Milán, en el corazón de la ciudad, en la plaza del Duomo. La casa estaba literalmente sitiada. Dos guardias permanentes ante la puerta de calle, dos en las escaleras, uno en la cocina de su departamento. Hacer huir a un hombre de 70 años en esas condiciones era un tour de force que sobrepasaba la imaginación de los hombres, pero no la de Rosselli. Convinieron en que Turati se hiciese el enfermo para no dar que sospechar al guardia de la cocina. Entretanto sus amigos alquilaron una habitación vecina y lentamente practicaron un agujero en un armario para que Turati pudiese pasar. La habitación pertenecía a otra casa y tenía otra salida. El día fijado, Turati salió disfrazado por la puerta vecina. Se refugió en la casa de campo de un amigo; se reunió después con

Parri y Rosselli que lo esperaban en Savona con una embarcación alquilada, en la que consiguieron transportarlo a Córcega.

Viaje lleno de emociones; ni Parri ni Rosselli eran marinos; dirigieron la embarcación como Dios les dió a entender. Después de acompañar a Turati en Córcega y de entregarlo a las autoridades francesas, con la misma embarcación Parri y Rosselli volvieron a Italia, donde se entregaron a los dos policías que estaban en la playa en que desembarcaron.

"Pero yo nunca tuve intención de irme — dice papá al enviado del Gobernador —. Ustedes leen mis cartas y saben muy bien que he recibido algunas ofertas ventajosas para vender mi villa, y que las he rechazado. Si quisiera irme, lo primero que debería hacer es desembarazarme de los bienes raíces que poseo. Ustedes que leen todo y saben todo, sabrán que he publicado el primer volumen de una novela y que estoy por publicar el segundo — y se los muestra — en el que estoy trabajando desde hace diez años. ¿Cuándo se ha visto que un autor se marche precisamente en el momento de la publicación de su libro? Y además yo soy uno de los pocos que ve claro en los negocios públicos en este momento. Un hijo no abandona a su madre cuando la ve enferma y ensangrentada".

"Por favor, no se deje extraviar por estas comparaciones; Italia no ha sido nunca tan poderosa; pero sus razones son

excelentes. Yo... usted comprende, comparto perfectamente sus ideas, son de su generación. Personalmente soy un gran admirador suyo. Siempre he leído sus artículos en la *Illustrazione* (hace veinte años que papá no escribe más allí). ¿Por qué no pide audiencia al Gobernador? ¿Por qué no repite al Gobernador lo que me ha dicho?" —"Lo pensaré". — "De todos modos estamos de acuerdo con el Jefe de Policía en que hoy mismo los policías se retirarán del jardín".

El enviado del Gobernador se va y los policías se quedan. Papá asedia al Jefe de Policía con llamados telefónicos. El Jefe contesta que los policías deben salir, que tienen orden de salir. Papá llama a los policías a oír la contraorden por teléfono. Los policías se niegan.

"Así hacen siempre los superiores. Nosotros debemos cumplir tal cual las órdenes recibidas. Los superiores fingen desdecirse... pero con usted. Nosotros tenemos orden de estar aquí, tenemos orden de seguirle, de entrar en su auto, aunque le hayan dicho lo contrario".

22 de diciembre.

Papá continúa protestando. Viene el Comisario del Departamento de Santo Spirito. Es menudo, gordo, pálido, de acento meridional, manos regordetas, untuosas, ojos falsos que miran de soslayo por todas partes, aun cuando fijan la

vista en uno. Papá estaba en el jardín haciéndoles una escena terrible a los vigilantes, a quienes, código en mano, les ordenaba retirarse.

"Aquí estoy, aquí estoy para explicar todo. Perdón, perdón, señor profesor. Yo soy un gran admirador suyo. Usted tiene razón, soy de los tiempos pasados. Hay que tener un poco de paciencia. Los policías se retirarán de su jardín. Nos hemos puesto de acuerdo con el patrón de la casa. Estarán en el jardín del propietario." Y el comisario hace una visita estratégica a nuestro jardín, al de Franchetti y al de Bobolino. Nuestro jardín, bastante vasto, es muy irregular, ancho al frente, espeso de árboles y setos; se reduce a una franja desnuda hacia la parte posterior de la villa en donde se abren el salón y el comedor, y sobre ellos, los dormitorios.

Esta franja estrechísima está limitada al este por los invernaderos de Bobolino, y al oeste por los invernaderos del propietario.

Después del almuerzo, se van de nuestro jardín los dos policías y son sustituídos por otros ocho, que se apostan, dos ante los invernaderos del propietario, a un tiro de fusil de los salones y de los dormitorios, dos en la portería, dos en el camino que separa nuestro jardín del de Franchetti, dos en el automóvil destinado a seguirnos que está estacionado ante la puerta de calle.

Los policías se alternan noche y día, hace un frío intenso, nieva, hiela. Se les oye toser toda la noche. Hacen fogatas en el jardín como en un vivac. Se arreglan como pueden, unos se refugian en los invernaderos, otros bajo el toldo, otros en el auto.

26 de diciembre.

Este juego no deja de tener su lado divertido al comienzo, cuando las conversaciones telefónicas y las escenas de papá con los policías y los Comisarios que vienen y van; pero hastía a medida que el tiempo pasa. Todos están nerviosos, papá está de mal humor. No quiere salir con estos polizontes que galopan detrás de él, le enerva pasear por el jardín con todos esos ojos fijos sobre él, no sale más. Los amigos no se atreven a venir, ni a telefonear ni a escribir. La cocinera continúa en su papel de espía, pero está furiosa contra nosotros por el mal que nos hace. Del portero no hablemos. Es un verdadero bandido toscano, muy inteligente, sin sentido moral; además de portero y jardinero, desempeña mil oficios sospechosos y aunque la policía no se ocupe de los asuntos de administración ordinaria, no le agrada mucho tener todo el día a los vigilantes en la portería. La mucama, 16 años, coquetea con los vigilantes; mamá dice que los policías nos vigilan a nosotros pero que nosotros debemos vigilar a los policías.

5 de enero.

El 31 de diciembre el portero nos avisa por carta que "deja el servicio". ¿Qué significa "que deja el servicio"? Nuestra pequeña villa no tiene acceso directo a la calle. Se entra atravesando el jardín al que se llega por dos portones que se abren sobre la avenida Machiavelli; uno grande por el que hemos pasado siempre, y otro pequeño escondido entre el follaje y que apenas conocíamos. Pero sólo el portón grande tiene campanilla, que resuena en la portería. ¿Cómo podemos oír cuándo suena la campanilla? Y aunque la oyéramos, ¿cómo distinguir si suena para Franchetti o para nosotros?

Papá manda una carta al patrón de casa por medio de nuestro abogado: "He alquilado la casa con el servicio de portería, el cual no puede ser desempeñado sin portero puesto que ni siquiera hay campanilla propia en la calle. Esto es una ruptura de contrato. Que se obligue al portero a continuar en el servicio hasta el fin del contrato".

El propietario responde por medio de su abogado. Este abogado es un buen hombre, un buen catador colorado y gordo que sólo aspira a la paz y a una buena cocina; no aprueba la conducta de Franchetti ni la de los fascistas y abre su corazón a nuestro representante. Pero es el abogado de Franchetti... Nos responde que "el servicio de portería no está comprendido

en el contrato escrito''. Hacemos observar la imposibilidad en que estamos de valernos por nosotros mismos. Para acabar: nos ponen una campanilla que resuena en nuestra casa, pero ninguno de nuestros amigos la conoce y ni siquiera la conocen los policías, los mandaderos, los mensajeros, los telegrafistas. Todos siguen tocando día y noche la antigua campanilla, y ni los porteros que deben hacer el servicio para el patrón de casa pueden distinguir cuándo tocan para nosotros y cuándo para Franchetti y los polizontes no dejan la portería un momento, por lo cual los porteros tienen los mismos inconvenientes que tenían cuando se les pagaba regularmente... y no se les paga más.

El portero está más furioso que nunca; el propietario también: los agentes están en su jardín, sus amigos son interpelados exactamente como los nuestros; está en nuestra situación; peor aún, porque aparentemente él es el vigilado; prevemos que cuando venza el contrato deberemos dejar la casa. Los amigos nos aconsejan ir a Roma a pedir explicaciones, a pedir que nos retiren la vigilancia. Papá no quiere: ''Esta vigilancia deshonra al gobierno, a mí no me deshonra; yo estoy muy bien. Que me vigilen todo lo que les parezca''.

15 de enero.

El 10 de enero le llega a papá una carta de Chicago. Un *manager* americano le propone ir a los Estados Unidos a dar diez conferencias. Condiciones: 500.000 liras anticipadas a depositar en el consulado; papá tendría también el 50 % de lo que rindan las conferencias además de la suma anticipada. Papá no tiene muchas ganas de ir a América; quiere acabar el segundo volumen de su novela; pero 500.000 liras son una suma y el trato que nos han dado no es como para despreciar semejante propuesta. Papá va a ver al Gobernador. Repite lo que ha dicho al Comisario: "Si hubiese querido irse, habría vendido la villa, está por publicar un libro, un *manager* le ha propuesto, etc."

El prefecto es muy cortés. "Soy un antiguo admirador suyo. Siempre he seguido sus artículos en la *Illustrazione*; he leído sus libros sobre Roma; soy de sus ideas. Esta vigilancia es una vergüenza, no sólo para Guglielmo Ferrero sino para Italia. Todos los que pasan por la avenida Machiavelli, todos los extranjeros se informan. El Gobernador es contrario a esta política, no la comprende, pero qué quiere usted... Papá debería ir a Roma, exponer sus ideas al Duce. Y con seguridad se retirará la vigilancia y se le darán los pasaportes".

Febrero.

El 27 de enero papá y mamá van a Roma para hablar al mismo tiempo de la vigilancia y del pasaporte. Anuncian el viaje al Gobernador y al Jefe de Policía que los hacen acompañar por un comisario. En Roma tienen un agente agregado a su persona que abre las cartas, les sigue en bicicleta, interroga a los visitantes, etc., pero es un agente inteligente que hace las cosas con discreción. Papá y mamá pueden ver a sus amigos. Y hasta ocurre una anécdota curiosa, característica de las "ventajas nacionales" del fascismo.

En el Hotel Continental, en donde se alojaban, había un señor alto, distinguido, que no conocían y que los saludaba siempre. Después de algunos días, el señor se les presenta. Era el conde X., ex-ministro de Italia en Chile, y había dejado el puesto a causa de papá. He aquí el porqué: Existe en Chile una institución que invita todos los años a algunos profesores a dar conferencias en la universidad de Santiago y en otros centros menores. El conde X. pensó organizar algo parecido para Italia aprovechando el hecho de que era Presidente de la República el señor Alessandri, de origen italiano. Habla con el Presidente, que acoge favorablemente el pedido y asegura una fuerte subvención. La colonia recolecta el resto.

Entre todos forman una suma que corresponde a cien mil liras italianas anuales y que se puede poner cada año a disposición de los profesores italianos para una jira de conferencias en Chile. Para los infelices intelectuales que son los profesores universitarios italianos semejante oferta es una ganga. El ministro está muy satisfecho, la colonia también y lo mismo Alessandri. Pero el gobierno chileno pone como condición a la subvención que el gobierno pueda elegir el primer conferenciante y que este conferenciante sea Ferrero. El ministro italiano encuentra excelente la elección, la colonia también; el ministro italiano telegrafía la propuesta a Roma encargando que expresen a Ferrero el deseo de la colonia italiana y del gobierno chileno... Pasan meses; no hay respuesta. El Presidente de Chile interroga, el ministro italiano acosa a Roma a fuerza de telegramas. "Que el gobierno de Roma dé una respuesta, que dé la respuesta de Ferrero o por lo menos que dé órdenes sobre lo que se debe contestar al Presidente de la República"... Roma calla. La cuestión resulta tan desagradable para el ministro italiano, que debe presentar su dimisión.

A pesar de este incidente, que debería confirmar las malas intenciones del gobierno hacia papá, los primeros contactos son favorables.

Papá pide una entrevista con el secretario del Ministro del Exterior, conde Paolucci de Calboli Barone. Pocas horas

después llega la respuesta afirmativa y amabilísima de Paolucci.

El día fijado, papá y mamá toman un coche que deposita a papá a la puerta del Ministerio y luego se estaciona al lado izquierdo, frente a la *Rinascente*. Después de media hora, mamá, nerviosa de esperar en el coche, baja, comienza a mirar la vidriera de la *Rinascente*, echando una ojeada de tanto en tanto a la puerta del Ministerio para ver si papá salía. A los cinco minutos se le acercan dos señores y con tono grosero le aconsejan que se pare ante otro negocio. Para no provocar un incidente, mamá obedece y se detiene a pocos pasos más allá ante las vidrieras de un farmacéutico. Al cabo de cinco minutos los mismos señores con aire amenazador: "Le hemos prevenido que no se pare delante de estas vidrieras". "No estoy delante de la misma vidriera". "Déjese de historias y muestre sus documentos". Felizmente mamá tenía el carnet de abono al tren. "Ah, ¿usted es la señora Lombroso-Ferrero? ¿Qué hace aquí?" "Espero a mi marido que ha ido al Ministerio". "No es cierto. Síganos al Departamento de Policía". "Bien — dice mamá acercándose al coche. — Permítanme solamente avisar al cochero para que mi marido sepa cuando sale del gabinete del conde Paolucci de Calboli..." Ante el nombre de Paolucci los polizontes se apaciguan. Entretanto mamá había llegado al coche y el chauffeur comienza

un gran panegírico: "La señora para en el Grand Hotel, y es un gran personaje; todos los días vienen a verla condes, marqueses y ministros." Mamá se cae de asombro; era la primera vez que utilizaban ese chauffeur y no habían tomado el auto a la puerta del hotel. Conclusión: confusos por las palabras del conductor y por el nombre de Paolucci, los agentes toman resoluciones más suaves.

"Entre en el coche y no salga más. No está permitido pasear ni quedarse en los alrededores del Ministerio". Los dos agentes se van; el conductor hace sus confidencia a mamá. "No sólo no es lícito pasear en los alrededores del Ministerio, sino que además todas las calles que llevan de Villa Torlonia al Ministerio son despejadas por la policía cuando el Duce debe pasear. Una vez vacías las calles, salen de Villa Torlonia tres automóviles idénticos uno con el Duce, los otros con sosias, que se detienen los tres después de una carrera loca, ante la puerta del Ministerio..."

Llega al fin papá. Está muy contento; "Paolucci de Calboli ha estado muy cortés; es un gran admirador suyo· ha leído todas sus obras. *¿El pasaporte?* Pero, claro, no se comprende cómo el Gobernador se haya atrevido a negarlo. *¿La vigilancia?* Es una repercusión de la fuga de Turati, el jefe del Gobierno temía... Papá es una gloria de Italia y sus libros son los libros de cabecera de Mussolini. *¿Adversario?*

Sí, pero ya quisiera Mussolini tener mil de estos adversarios; envíe su novela, será la primera novela digna de este nombre que salga en el nuevo siglo, etc. Vuelva al día siguiente para la respuesta definitiva''.

Al día siguiente, puente de plata. La vigilancia será retirada inmediatamente; ha sido una estupidez del Gobernador, que ha interpretado mal los deseos del Duce. En cuanto al pasaporte, el Duce ruega personalmente que no vaya por el momento a los Estados Unidos. Hay en América tantos italianos mal intencionados. Aunque Ferrero en sus conferencias no dijese nada contra el régimen, podrían atacarlo, obligar al Duce a tomar medidas que le serían penosas, etc., etc. Quizá más tarde... en otra ocasión''.

Febrero.

Mamá y papá están muy satisfechos del viaje. La vigilancia ha sido retirada. Los porteros nos hacen grandes reverencias, el dueño de casa nos contesta el saludo; volvemos a esperar que podremos permanecer en Florencia.

Las recepciones del domingo se reanudan con más brillos que antes. Gran discusión por saber si las medidas tomadas provenían de Roma o de Florencia. Los amigos de Roma sostenían que el ambiente fascista de Florencia es particularmente malvado, que si nosotros estuviésemos en Roma no nos hu-

biera pasado nada. Los amigos de Florencia sostienen que todas las órdenes vienen de Roma, que los enconos locales se embotan rápidamente cuando no están apoyados en Roma. El truco del gobierno es éste. El Duce encarga a ciertos diaruchos locales "El salvaje", "El asalto", "La desesperada", "El badajo" y otros por el estilo, que tiran sólo un centenar de ejemplares, que lancen sus anatemas contra este o aquel individuo contra el cual se quiere atizar las iras locales. Los fascistas locales tienen el deber de no permanecer sordos a la invitación. Pero las órdenes vienen siempre de Roma...

Desde ahora la disputa es sólo teórica; ya no tenemos vigilancia y todo ha entrado en el orden acostumbrado. Papá escribe al *manager* americano declinando la invitación.

28 de mayo.

En los primeros días de marzo debía salir el segundo volumen de la *Tercera Roma — La Rebelión del Hijo.* Papá había entregado el manuscrito hacía seis meses. Hacía un mes había corregido las últimas pruebas y la novela no salía. Papá estaba inquieto, hace diez años que trabaja en esta novela; la ha rehecho por completo cuatro veces; ha combinado en Milán un gran almuerzo con críticos literarios de todos los partidos para festejar el acontecimiento. Y Mondadori no manda el libro.

El 10 de mayo decidimos invertir el programa, ir primero a Turín algunos días a casa de la abuela para esperar la publicación y volver a Milán después de la recepción.

Estábamos tomando el desayuno con la abuela en Turín donde nos hallábamos hacía ocho días, cuando Teresa entra en el comedor despavorida: "asómense al balcón, la esquina de la calle está negra de policía, hay agentes en la escalera, agentes en la portería. "La abuela se asusta, papá la calma, telefonea al Departamento de Policía: "Están equivocados; tenía vigilancia hace dos meses pero me fué retirada por orden expresa del Jefe de Gobierno". "Vaya a ver al Gobernador. Nosotros hemos tenido orden del Gobernador".

El Gobernador no contesta, no concede entrevistas; nos quedamos todavía dos días en Turín siempre convencidos de que hay un error, pero para no impresionar a la abuela, partimos. Los agentes nos siguen en el vagón, se sientan en nuestro compartimiento, otros nos esperan en Milán; toman asiento en el corredor del hotel donde paramos y abajo en el salón. Un agente, hasta pretende venir en nuestro automóvil, y para evitarlo nos vemos obligados a ir a pie. Papá telefonea al Gobernador: "La respuesta le será dada en Florencia. Parta enseguida".

Papá decide esperar por lo menos hasta que salga la novela. Pero la novela no sale. Papá da el almuerzo; el al-

muerzo es lúgubre; las tres cuartas partes de los convidados se excusan. Partimos de Milán sin *La Rebelión del Hijo* y sin saber a qué debemos estas nuevas persecuciones.

En Florencia, aislamiento completo; vigilancia bastante más indiscreta e insolente. Encontramos una cantidad de cartas que nos hablan "de aquel artículo", "de los disgustos que nos dará". Pero ¿qué artículo?

Por último, un amigo tiene la idea de mandarnos el cuerpo del delito: un artículo terrible del *Popolo d'Italia* contra papá basado en un telegrama de su corresponsal americano. Este corresponsal telegrafiaba que un periódico de Chicago había publicado una entrevista con el *manager* de Guglielmo Ferrero el cual, apoyándose en las cartas recibidas de Guglielmo Ferrero, había sostenido que éste no podía ir a América a dar las prometidas conferencias porque le habían negado el pasaporte, de lo cual se podía inferir "que era tenido en Italia como prisionero".

¡Una "negra mentira" como ésta merecía por lo menos prisión perpetua!

Ayer una carta del Gobernador invita a papá a ir a la Casa de Gobierno. Papá va con mamá a la hora fijada; encuentran también al Jefe de Policía. Los dos funcionarios están ceñudos y solemnes. Tienen en la mano el *Popolo d'Italia.* El Jefe de Policía lee en alta voz el artículo en cuestión

y comunica a papá con aire grave la *intimación* (el primer grado de las penas especiales antes de la confinación). Por la *intimación,* el notificado no puede ocuparse más de política ni tener contacto con los desterrados o con gente sospechosa, no puede hablar en lugares públicos, etc.

Después de la *intimación,* el Gobernador lee a papá una carta terrible del Jefe de Gobierno que termina diciendo: "que por delitos bastante menos graves los gobiernos revolucionarios mandaron cortar la cabeza a sus enemigos". Le comunica que desde la llegada de dicho telegrama de Chicago, han venido órdenes de Roma de volver inmediatamente a mantener vigilancia sobre Ferrero, no ya por precaución sino como *castigo.* Después de estos discursos, el Jefe de Policía se va; el Gobernador tomó un tono confidencial y dice a papá que *intimación* y vigilancia son sólo una amenaza que en realidad el Jefe del Gobierno quiere simplemente un *desmentido;* como amigo y admirador conjura a papá a redactar este desmentido *en seguida,* mientras está en la Casa de Gobierno; se trata de puntillos del Jefe, el desmentido será algo absolutamente privado. La vigilancia molesta bastante al Gobernador... Que le escriba dos líneas de desmentido y la quitará inmediatamente.

"Pero para dar un desmentido debo tener por lo menos el texto de la entrevista que debo desmentir; aquí no hay más

que un telegrama de un periodista a un diario. ¿Cómo puedo desmentir una entrevista cuyo texto no tengo?

Pasan cinco o seis días durante los cuales el Gobernador apremia cada día para tener el *desmentido*. "El Jefe de Gobierno está furioso, el Gobernador ansía retirar esta vigilancia, no comprendo por qué papá vacila, ¿qué importancia puede tener para él un desmentido absolutamente privado?..."

Los amigos le advierten a papá que sea prudente. "No se fíe de la promesa del Gobernador y ni siquiera de la de Mussolini. El fascismo tiene una habilidad diabólica para poner en situación desairada a todos los hombres honrados, para calumniarlos fraudulentamente. Es la habilidad que mas aprecia Mussolini en sus funcionarios. Nada le regocija más que ver degradado a un hombre honesto".

¡Por cierto no se precisa mucha habilidad para degradar a un hombre honrado cuando se dispone de la prensa, del correo, del teléfono, cuando no le queda a la víctima ni la palabra ni la pluma ni el correo para oponerse a las calumnias que el Gobierno esparce a su respecto!

"La respuesta, si la da — dicen los amigos — debe ser incontestable, debe poder publicarse, debe ser tal que papá pueda responsabilizarse de ella abiertamente". Veinte veces el desmentido va de casa al abogado y del abogado a casa. Ningún artículo de papá costó tanta fatiga como esta carta:

"No se trata de una entrevista directa, sino de una entrevista de un agente con un periodista americano. En el curso de esta entrevista se han citado trozos separados de cartas pertenecientes a distintos momentos, en las que, por lo demás, no se hablaba del fascismo, sino simplemente del pasaporte". La carta acababa diciendo qué impresión habría hecho en el extranjero ver que una oscura entrevista de la cual nadie se habría ocupado si los diarios italianos no le hubieran dado importancia, había podido provocar los pandemonios que había provocado.

Hoy papá lleva personalmente esta carta al Gobernador. El Gobernador la aprueba; da su palabra de honor de que la carta sólo saldrá de su gaveta para ser transmitida al *Jefe de Gobierno;* que evidentemente mañana mismo se retirará la vigilancia.

Dos horas después, los vendedores de diarios gritaban en la plaza "La nueva edición de la *Nazione* con el *desmentido de Guglielmo Ferrero.* "El historiador Guglielmo Ferrero en una declaración pública afirma no haber pedido jamás pasaporte para América, y haber aceptado voluntariamente la sugestión del gobierno de postergar para otra ocasión su visita a los Estados Unidos. Concluye diciendo que el *manager* de las conferencias ha interpretado mal su comunicación". El 25 de marzo, simultáneamente los diarios de toda la península

y los de Nueva York y Chicago publican "El desmentido de Guglielmo Ferrero". La vigilancia se ha intensificado todavía; el dueño de casa nos comunica el desalojo para el 1º de mayo.

DEL CARNET ..... 1925.

(Para el drama).

En el mundo moderno se ha perdido el sentido de la justicia porque todo lo que nuestra civilización procura desarrollar y fortalecer en el hombre es el *amor a sí mismo.*

Una verdadera civilización debe reprimir y no encender este *amor a sí mismo* que existe por naturaleza en el alma humana, porque tal amor es infinito y por tanto lleva a males imprevisibles, mientras el amor a los demás se regula fácilmente por la costumbre y lleva a ventajas previsibles.

La justicia sólo existe entre hombres profundamente honrados o por lo menos entre hombres en quienes las tradiciones hayan frenado el amor a sí mismos.

Para frenar el amor a sí mismo es preciso hacer ver al hombre también la parte torpe de su naturaleza; pero la civilización moderna acaba por adorar cualquier vicio, con tal que

sea violento, sólo porque está en el hombre. Lo cual proviene de la admiración al poderío, que tienen todos los modernos. Si se adoran en el hombre las cualidades de poderío egoísta sólo porque están en él, ya no se hará distinción entre bien y mal sino entre fuerza y debilidad. (Debilidad, incapacidad de desarrollar plenamente las cualidades egoístas). Luego, ya no será posible mostrar al hombre la parte miserable de su naturaleza, ni frenar en él el amor a sí mismo.

Para que se pudiese distinguir el bien del mal, se precisaría que los criterios del bien y del mal estuvieran situados fuera del hombre por una especie de tribunal que contemplase la tierra desde lo alto, y juzgase según principios que nada tienen que ver con nosotros. Es lo que ha hecho el Cristianismo. Porque si nos adentramos en el hombre y establecemos una regla tomando como base *lo que es,* ¿cómo haremos para separar el bien del mal? Sería como mirar la extensión de la llanura quedándonos inmóviles en medio de ella.

La moral debe presentarnos la imagen del hombre como debe ser; el hecho de que la gente se rebele cuando se quiere aplicar este principio a la política demuestra que no sólo no hay moral en la política sino que la masa *exige* que no haya moral. Porque si no, también la política debería hacerse te-

niendo en cuenta el hombre *como es* (de otro modo sería locura), pero para acercarse a un modelo más alto, y por consiguiente, a la política *como debería ser*. La ciencia del hombre debe ser un medio, mientras que para casi todos es un fin. Y así, aun en la política no podrá libertarse de la inmoralidad, porque busca sus reglas en sí misma en lugar de buscarlas en un principio situado fuera de sí misma.

En segundo lugar, para el hombre moderno la potencia es sencillamente la *riqueza*, que da una potencia de la que los hombres se sirven solamente para seguir aumentando la propia riqueza. Y en efecto, hasta en el prestigio de los hombres la riqueza ha tomado el puesto de la nobleza, de la inteligencia, de la cultura. Potencia y prestigio: los dos atributos de la realeza.

Pero ¿qué se puede esperar de una civilización en que reina la riqueza?

Además, enriquecerse es el esfuerzo más brutal del amor a sí mismo. Ver Rabeval, de Fabre. Ante las pillerías de su héroe, aun el autor no puede despojarse de cierta admiración. ¿Y por qué comete Rabeval todas aquellas pillerías? Por tener dinero, o sea, para tener comodidades físicas y prestigio — adocenado en el fondo — ¿Cómo se puede pretender justicia

cuando se admira a los hombres "que violan todas las leyes de la moral corriente" sólo para tener dinero?

Observo que una vieja costumbre me hace escribir todavía sobre estas leyes. Y en efecto, sería falso decir que no existen más, tan cierto es que se habla de ellas. Pero sólo existen — y pálidamente — para dar a los pillos la alegría de violarlas y a los honrados la tortura de verlas violadas.

Lo que no comprendo bien es por qué los hombres honestos se regocijan tanto al ver que los deshonestos violan las mismas leyes que ellos observan. (Naturalmente cuando la violación no redunda en daño de ellos). Quizá hay en este resentimiento una secreta nostalgia de hacer otro tanto.

Un hombre verdaderamente honesto, cuando sigue una línea moral, no lo sabe.

No es cierto que los santos y los místicos antiguos no razonaran muchísimo sobre su fe y no tuvieran conciencia de su fuerza. Si parecen distintos de nosotros es ante todo por la lejanía y además, en ciertos casos, porque de todo aquel trabajo interior sólo se ve la conclusión pública. Así, cuando vemos por la calle un cartel nuevo no pensamos nada en todas

las idas y vueltas que se ha dado el interesado por las escaleras de la Municipalidad para tener "el permiso".

Este no es precisamente el *siglo de la crítica.* Es el siglo en que la crítica hace mucho ruído y no llega a nada, como una motocicleta volcada que gira en vacío.

La crítica sólo tiene sentido si se aplica a algo. La crítica es eficaz en una época en que hay dos o tres grandes ideas opuestas que iluminar y reforzar; no en una época como ésta en que hay mil ideas pequeñas o, mejor dicho, no hay ninguna.

Un hombre es verdaderamente grande cuando sabe que está libre entre cadenas.

Más aún: para ser libre es preciso estar algo atado; porque el hombre atado aspira a la libertad, mientras el hombre completamente libre necesita cadenas.

"Los grandes" y "los fuertes" son los que quieren ser "grandes" y "fuertes".

Nunca hay que decir: "este esfuerzo no sirve de nada". Todos los grandes resultados se han logrado con mil esfuerzos que no servían de nada.

En este país se trata a los verdaderamente grandes como charlatanes y bufones y a los bufones como grandes. Pero sería demasiado cómodo que además de la conciencia de sentirse más grandes tuviesen también la alegría de ver reconocida su propia grandeza. Estas cosas quizá sucederán un día.

Es preciso guardarse de hacer consideraciones demasiado amargas sobre los hombres, porque se acaba por tomarles gusto.

En verdad, nunca sabemos si amamos u odiamos a estos hombres. A veces nos parecen sabios y buenos, a veces, locos y malvados. Pero es porque cambiamos nosotros o porque cambian ellos. ¡Dios mío, qué incierto es todo!

LEO FERRERO

CULTO A MALLARMÉ

PRIMERA PARTE

EL MUSEO DE MALLARMÉ

V. — EL GABINETE DE HUMO (*)

"Le tabac grimpe avec des sveltes feuillaisons".
(Verso que desapareció en la edición definitiva)

El pisito de la calle de Roma (49, Rue de Rome) aparece, en la memoria de los escritores de Francia, como un laboratorio secreto, de cuya chimenea escaparan, de tiempo en tiempo, entre la humareda del tabaco, algunas estrellas. Abajo, la calle abierta en trinchera, por donde corren — sin que nadie les preste atención — los trenes de San Lázaro.

Cámara irreal, con una puerta cualquiera y una fachada que no se nota. Pero su interior tiene algo de esa neutralidad engañosa de los gabinetes de sorpresa, de los cuartos de magia. ¡Cuidado! Una palabra puede cambiar el color de la luz o puede extinguirla. Todo de-

(*) Ver SUR, Nº 9, julio de 1934, págs. 114-151. Estas páginas, en su primera versión, fueron leídas en la Asociación "Amigos del Arte", Buenos Aires, 13 de octubre de 1929.

pende del menor gesto. A la mejor, los cigarrillos de los huéspedes dan en encenderse solos. Y cuando empieza a charlar el dulce mago, hay sospechas de que el cuarto todo se levanta del suelo, se balancea en el espacio y viaja como en los cuentos árabes. ¡Si no fuera por esos honestos rostros en penumbra — una esposa, una hija — desvanecidos en un polvillo a lo Carrière, que nos devuelven la confianza en la realidad domesticada y doméstica!

El humo se revuelve como un animal mitológico; se muerde la cola y undula bajo la campana de la lámpara, y poco a poco se decide a entrar por el embudo; sale por arriba en lenta columna, se aplasta contra el techo, cae rodando, — y vuelve a empezar.

Hay, en la moderna literatura francesa, dos fumaderos célebres: la salita de Mallarmé, primero; después, el salón de José María de Heredia. Como éste era seis veces más amplio que aquélla, y la densidad de la nube de tabaco era igual en ambos, concluye Mauclair que, en casa de Heredia, se fumaba todavía seis veces más que en casa de Mallarmé. También se hablaba seis veces más alto, porque Heredia era sordo y recomendaba a todos que gritaran.

"En casa de Mallarmé se reunían casi exclusivamente poetas o, a veces, pintores (pienso en Gauguin y en Whistler). En otra parte he descrito ya aquella piececita de la calle de Roma, a la vez salón y comedor. Nuestra época se ha hecho demasiado ruidosa para que sea fácil figurarse hoy la calma y la atmósfera casi religiosa de aquel sitio. Seguramente, Mallarmé preparaba sus conversaciones (*), que a menudo no diferían mucho de sus "divagaciones" más cuidadas; pero hablaba con tanto arte y un tono tan poco doctrinal, que parecía

(*) "Cosa extraña — ha dicho Gide en otra parte —: Mallarmé pensaba antes de hablar". Y todos recuerdan que, cuando el tema de la conversación se agotaba, los discípulos lo interrogaban sobre cualquier asunto de actualidad — la Exposición de París, por ejemplo — con resultado siempre feliz.

que a cada instante acababa de inventar la nueva proposición, la cual nunca era tan afirmativa que no afectara someterse al juicio de los demás, casi interrogativamente, mientras que él, con el índice levantado, tenía el aire de sugerir: "¿No podríamos decir también?... ¿Tal vez?..."; y con un "¿verdad?" después de las frases, que se apoderaba por completo de ciertos ánimos.

"A veces, alguna anécdota cortaba la "divagación", algún dicho feliz traído a cuento con preciosidad, donde se notaba el cuidado de la elegancia y la perfección llevado a la tortura, — lo que hizo que el arte de Mallarmé se apartara tan deliberadamente de la vida.

"Cuando los huéspedes no eran tan numerosos en torno a la mesita familiar, Madame Mallarmé se queda por ahí, bordando junto a su hija. Pero pronto el espesor del humo las ahuyentaba; pues en medio de la mesa redonda junto a la cual nos sentábamos, había un enorme pote de tabaco en que todos pizcábamos para torcer cigarrillos. Mallarmé fumaba sin cesar, pero prefería una corta pipa de barro. Y hacia las once, Genoveva Mallarmé volvía, trayendo grogs; porque en aquel interior sencillo no había criados, y cada vez que sonaba la campanilla, el Maestro en persona iba a abrir la puerta". (A. Gide, *Si le grain ne meurt. Nouvelle Revue Française,* 1º de enero de 1924).

Antes de seguir adelante, ocurre una digresión moral. El amor de Mauclair por la memoria de Mallarmé no puede inspirar sospechas. "Piedra angular de mi conciencia", le llama. Y en *Le soleil des morts,* Mallarmé aparece disfrazado bajo el nombre de "Calixto Armel", y toda la novela respira veneración para el Maestro. Mauclair encontró en la Rue de Rome las direcciones de su conducta literaria y los mejores camaradas de letras. Con todo, no puede disimular un serio reparo contra el fumadero literario de Mallarmé:

Mallarmé — viene a decir — era más auténtico en medio de la

naturaleza, en su casita de Valvins. Los fieles de su capilla literaria (cuyos ritos habían sido ya fijados, de años atrás, por los mayores, cuando se concedió acceso al joven Mauclair) creaban en torno al sacerdote un ambiente de sociedad secreta; y así, en su afán de protegerlo con sus escudos, lo fueron privando del aire de la vida. Mauclair sospecha que el propio Mallarmé se sentía algo incómodo en aquella actitud de "pitonisa al humo de tabaco" que sus íntimos le imponían. Asegura que lo dejaban hablar solo demasiado tiempo, desenvolver — monologando — el ovillo de sus divagaciones, y que se abstenían cuidadosamente de interrumpirlo o contradecirlo, al grado que el mismo Mauclair sintió frío cuando, recién caído en la tertulia, propuso alguna objeción tímida. Y así, con las mejores intenciones — concluye — contribuyeron a mantener a Mallarmé en ese ostracismo de su silenciosa existencia.

Camino de Mallarmé, todas las piedras tienen sentido, todos los hitos de la senda van a decirnos algo. Hé aquí la alta escalera que el pobre Verlaine muy excepcionalmente se decidía a trepar, arrastrando la pierna enferma; y hé aquí el banco en el descanso del tercer piso. En este banco se detenían los literatos del Simbolismo a reposar un instante; y a la salida, solían continuar — o mejor, dejar en libertad — alguna discusión latente sobre casuística prosódica, que la presencia de Mallarmé había estado conteniendo. ¿No hay, en *Paludes*, una escena semejante en una escalera? Conscientemente o no, es fácil que André Gide haya trabajado esa escena elaborando recuerdos. Un tramo más, y hemos llegado a la puerta de Mallarmé: cuarto piso. El departamento era pequeño. Un desatentado periodista, de los que arrojan palabras en montón, se deslizó a decir que el departamento era "mezquino", lo que lastimó mucho a Madame Mallarmé.

Entremos. El vestíbulo es tan estrecho, que hay que abrirse paso

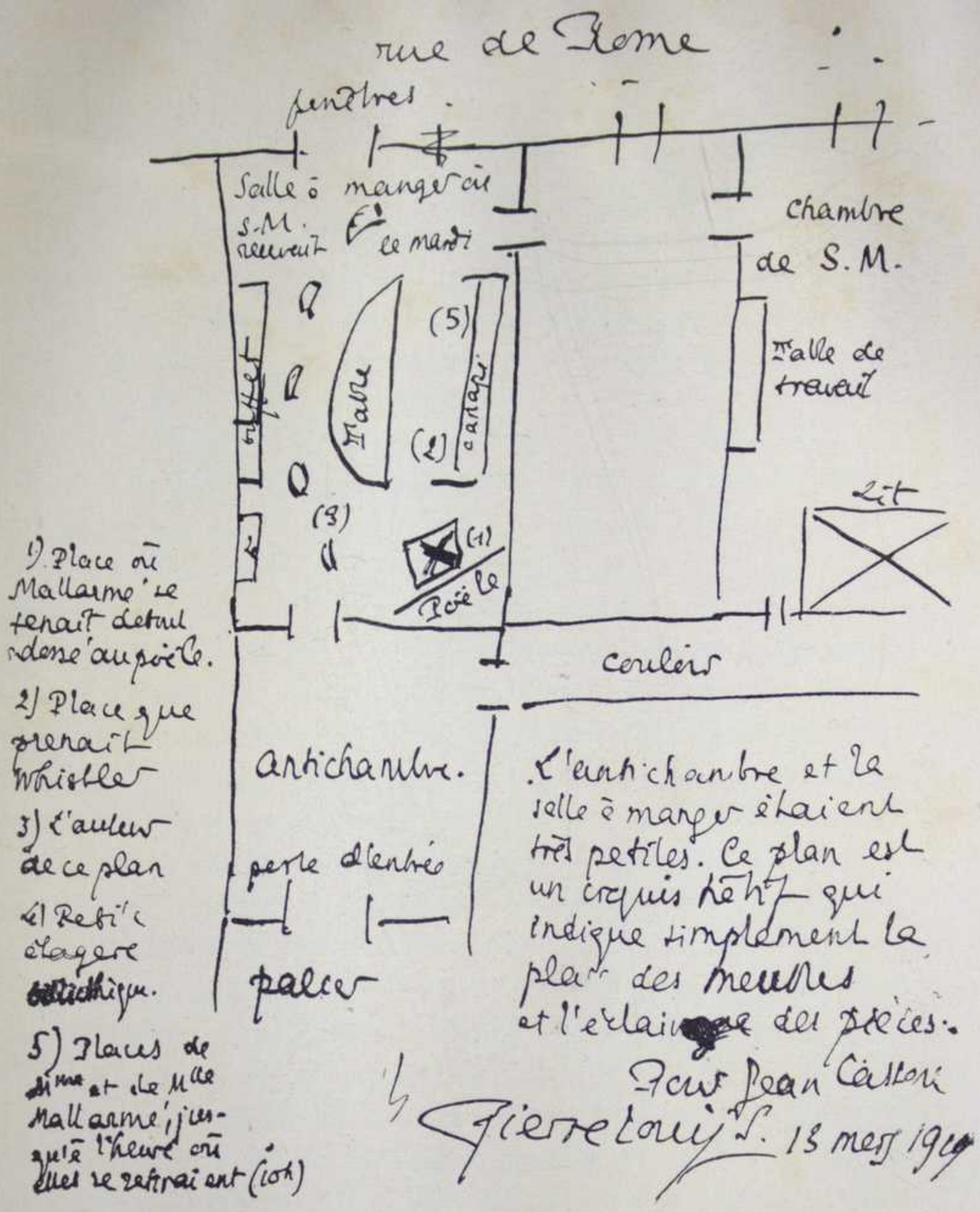
a través de los sobretodos. Ya estamos en la salita comedor que hemos empezado a conocer. Aquí, la mesa, y en torno a ella, Mallarmé y sus huéspedes. Osemos más: damos otro paso en este modesto interior, y llegamos al cuarto íntimo, alcoba y taller, mucho menos conocido en la literatura, por más que en él haya escuchado René Ghil la mejor lección sobre la estética evanescente del crepúsculo y sobre el anhelo de huir hacia la noche. En este cuarto íntimo hay un lecho de campaña y una mesita de trabajo, un sillón de madera labrada y, sobre la chimenea, un bargueño de laca antigua con cajoncitos, en cuyo centro, que forma nicho, aparece un retrato de Baudelaire junto a un dibujo que representa a Théodore de Banville. Y luego, si mueble es (y lo era, desde luego, para Mallarmé: al fin objeto de ausencia, despojado de todo bulto material redudante) el mueble de lujo: una ventana, una ventana que vuela al cielo.

Y ahora volvamos a la salita mágica. Donde, ciertamente, los espíritus que acostumbran comunicarse con los hombres, tecleando su abecedario mediante las patas de las mesas, desperdiciaron la mejor ocasión que hayan tenido, durante todo el siglo de beligerancia que ya cuentan, para emprender un cambio de ideas trascendentales con el más escogido concurso que pueda juntarse en torno a una Tabla Redonda. (Más exactamente: ovalada).

Porque cada noche del martes, entre nueve y doce, acuden a casa de Mallarmé amigos escogidos. El joven Mauclair encontró allí al digno Henri de Régnier; al ardiente André Gide; al Pierre Louys anterior a la *Afrodita,* blondo y azorado; a Fontainas y a Hérold, barbudos e imponentes; a Valéry, estudiante de Montpellier, cuya Musa va a esperar ocho veces más que la de Horacio (éste, según creo recordar, guardaba sus versos unos tres años; aquél, cerca de veinticuatro); a Dujardin, wagneriano y deportista; a Whistler, Asmodeo

mundano o, según Fargue, mosquetero de Poe, refinado y levemente cómico, que pintaba cuadros color de ala de noctua y usaba barbilla, mechón blanco y frac negro, y que gustaba también de recibir a sus amigos los domingos, en el Nº 108 de la Rue du Bac, — un pabellon-cito con jardín. Wizewa y Kahn ya nunca aportaban por ahí, aunque no debemos olvidar que Kahn había sido la primer visita joven de Mallarmé. Ya hemos dicho por qué Verlaine no venía casi nunca (además de otras razones discretas). Para entonces, Villiers de l'Isle-Adam había muerto. Una que otra vez podremos encontrar a Marcel Schwob y a Paul Claudel. Y, entre los extranjeros, a Viélé-Griffin y a Stuart Merril, incorporados a las letras de Francia, a Arthur Symons, Stefan George, Georg Brandès, Byanck, Verhaeren, Maeterlinck. Kahn recuerda a los amigos de juventud, que llegaban a los martes trayendo una atmósfera campestre: el grabador Prunaire, el poeta y músico Léopold Dauphin, Henri Roujon y Jean Marras, — parnasianos éstos últimos, y gente además llena de noticias; Henri Laujol, el de *La République des Lettres;* Germain Nouveau; Ingram, el erudito biógrafo y editor de Poe, y John Payn. Y Le Rouge recuerda a Rodenbach, flaco y pálido, con unos bigotes rojizos y una corbata verde, por cierto demasiado vistosa. La silenciosa tertulia de Mallarmé — los martes solitarios — acabó por convertirse en el sitio donde se recibía el bautismo para figurar en el mundo de la nueva literatura.

Mallarmé — dice Fargue — unas veces parece sátiro de puntiagudas orejas, y otras veces parece ángel. Sus ademanes eran "inclusivos". Al contestar, enganchaba su respuesta en la última frase de su interlocutor, que era con frecuencia Paul Valéry. Escuchémoslo: ahora revuelve el cofre del sentido común, y saca una paradoja arma-



El departamento de Mallarmé en la rue de Rome, recordado por Pierre Louys.

da. Está demostrando, por ejemplo, la influencia del acorde de nona sobre los matrimonios de conveniencia.

Su benevolencia es activa. En su casa no se puede hablar mal de nadie. Para ahuyentar el rencor, dispone siempre de esa palabra en punta con que también lo veremos atajar, en el Liceo, al alumno que — aprovechando el aire de olvido del profesor de inglés — intenta propasarse. Su cortesía de oriental no teme parecer femenina. Para no molestar a nadie, sólo con la imaginación se permite "cometer" hazañas. Como se ha declarado inepto para cuanto no sea lo absoluto, tiene que ser humilde en las cosas de todos los días. Es — dice Thibaudet — el buen sacerdote que quisiera infundir la estimación de sus propios hábitos aun a los que viven fuera de su creencia.

Entre todos, escoge al más intimidado, y le concede una atención singular. A presencia de la hermosa Georgette Leblanc, del compositor André Rossignol y de cierto príncipe ruso lleno de historias militares y bailarinas desnudas a quienes se obliga a bailar a latigazos, Mallarmé descubre la timidez de un muchacho que escondía en la penumbra sus mangas raídas, su traje sin estilo: es Gustave Le Rouge. Desde aquel instante, Mallarmé se dedica a él preferentemente, y lo interroga con interés sobre sus proyectos literarios. Más aún: se vale de él para llevar la conversación a mejor terreno, invitándolo a que cuente anécdotas de su paisano Barbey D'Aurevilly. Cuando el chico ha dicho todo lo que sabe, Mallarmé cuenta la anécdota mejor:

Una noche, en la Maison Doré, Barbey sólo encuentra un asiento libre. Y quiere la fatalidad que sea exactamente frente al Vizconde Armand de Pontmartin, su encarnizado enemigo. Pero la perspectiva de las ostras le sonríe y, sintiéndose conciliador, se acerca: —"¿Da Ud. su permiso, Vizconde?". Este, que acaba de servirse una docena de ostras, contesta malhumorado: —"Lo siento mucho, señor, pero

acostumbro comer solo''. Al punto, inspirado por la cólera, Barbey, señalando las ostras, le retruca: ''¡Diantre, Vizconde! No lo entiendo: yo veo que aquí hay trece a la mesa!''

Conviene a la historia de las ideas que fijemos la disposición de ciertos muebles, y que sepamos a qué atenernos sobre el aspecto y las actitudes del poeta. Recordemos que nos encontramos en un comedorcito con honras de salón. En el centro, la mesa redonda (más exactamente: ovalada). Sobre la mesa, los grogs con luquetes de limón, un bol de porcelana de China, un tintero de laca roja de que sólo Henri de Régnier conserva memoria, un tarro de tabaco, y un librillo de papel de fumar precisamente marca ''Job''. ¿Será cierto que Mallarmé torcía sus cigarrillos con una sola mano, al modo de Fernando VII, de Douglas Fairbanks, de Charles Chaplin? Antonio Marichalar, al menos, asegura que Paul Valéry se lo ha negado. El retrato que figura en el volumen *Vers et Prose* fué hecho por Whistler, con lápiz litográfico, en uno de esos papeles de fumar, acaso un martes, en una sesión del fumadero.

Los muebles estilo Imperio le agradaban. Le parecían lo más propio de una época en que el hombre se viste de negro. Pero su mesa era más bien Luis XVI, y los asientos, Ancien Régime. En algún muro, un aparador con platos de estaño. A un lado de la mesa está la banquilla de los privilegiados (''¿Cuánto tiempo de puntual asistencia hace falta — le preguntó un día el rumano Jean de Mitty — para tener derecho a la banquilla?''). Los discípulos, como los vió Poizat, aparecen vueltos al Maestro, en la disposición de un cuadro de Rafael. La señora y la hija, altas y esbeltas ambas, tienen las manos en las rodillas. La señora, siempre de negro, es morena, pálida, ojerosa, fatigada. La señorita es blonda, linda, castamente audaz. Aseguran que la señora, de origen inglés, dijo un día a Madame de

Banville: "Ud., como es francesa, tiene por lo menos la suerte de entender los versos de su marido"; pero yo nunca he dado crédito a estas hablillas. La señorita ha advertido que los contertulios no pasan nunca de catorce.

En el ángulo de la sala hay una chimenea de loza. El Maestro, mientras habla, se apoya en la chimenea y tiene la pipa corta en la mano. La silla mecedora está reservada al irlandés Georges Moore, "porque — le decía Mallarmé — Ud. está acostumbrado al mar, Ud. puede sentarse ahí". En las paredes, unos cuantos cuadros: dibujos de Manet y, sobre todo, el bello retrato que representa a Mallarmé joven; el boceto de Hamlet en la terraza de Elsinor; una cabeza de Mallarmé por Renoir — entiendo que no muy famosa —, después propiedad del Dr. Bonniot; un paisaje de río, de Claude Monet; el portentoso retratito de *Vers et Prose,* que a Gourmont se le antojaba un retrato del tiempo de la Pléyade; una pequeña acuarela de Berthe Morisot. Al rincón, un yeso de Rodin, fauno y ninfa, y una escultura en madera enviada desde Tahití por Gauguin, cuyo perfil de salvaje maorí se parece mucho al joven Mauclair. (Como la literatura sólo viene de noche, no parece haberse enterado de que, durante el día, hay en el balcón — último encanto de la casa — una jaula con dos loritos verdes de esos que en algunas partes se llaman australianos y en otras paraguayos. Siempre se les encuentra en parejas, como si se dieran dos en cada rama, y cuando uno escapa el otro muere).

Jean Cassou, secretario un tiempo de Pierre Louys, me dejó ver un día cierto curioso dibujo que representa la tienda de humo de Mallarmé, en la Rue de Rome. Es un diseño o plano hecho por Pierre Louys, que nos da la distribución de las personas y de los muebles. En el lugar de los oráculos, junto a la chimenea, hay una crucecita. Nos inclinamos en silencio sobre la hojita de papel — de esto hace

ya mucho mar y tierra — Miguel de Unamuno (el Unamuno de entonces!), aquel suave Reiner María Rilke y yo. Como Rilke había de morir pronto, me apresuré a ser su amigo íntimo durante toda la tarde, y creo que anduvimos paseando junto al Sena hasta muy entrada la noche.

ALFONSO REYES

LA SIESTA EN EL CEDRO

Hamamelis Virginica, Agua Destilada 86 % y una mujer corría con dos ramas en las manos, una mujer redonda sobre un fondo amarillo de tormenta. Elena mirando la imagen humedecía el algodón en la maravilla curativa para luego ponérsela en las rodillas; dos hilitos de sangre corrían atándole las rodillas. Se había caído a propósito, necesitaba ese dolor para poder llorar. Hamacándose fuerte, fuerte hasta la altura de las ramas más altas y luego arrastrando los pies para frenar se había agachado tanto y soltado tan de golpe los brazos que, finalmente, logró caerse. Nadie la había oído, las persianas de la casa dormían a la hora de la siesta. Lloró contra el suelo mordiendo las piedras, lágrimas perdidas; toda lágrima no compartida le parecía perdida como una penitencia. Y se había golpeado para que alguien la sintiera sufrir, adentro de las rodillas lastimadas, como si llevara dos corazones chiquititos doloridos y arrodillados.

Cecilia y Ester, sus mejores amigas, eran mellizas, delgadas y descalzas — eran las hijas del jardinero y vivían en una casa modesta cubierta de enredaderas, con pequeños canteros de flores, enredaderas de madreselva y de malvas.

Un día oyó decir al chauffeur: "Cecilia está tísica, van tres que mueren en la casa de esa misma enfermedad". En seguida corrió y

se lo dijo a la niñera, después a su hermana; no sé qué voluptuosidad dormía adentro de esa palabra color marfil. "No te acerques mucho a ella por las dudas" le dijeron y agregaron despacito "fíjate bien si tose", la palabra cambió de color, se puso negra, del color de un secreto horrible, que mata.

Cecilia llegó al día siguiente, con los ojos hundidos; recién entonces la oyó toser cada cinco minutos, y era cada vez como si el mundo se abriera en dos para tragarla. "No te acerques demasiado" oía que le decían por todos los rincones pero bebió agua en el mismo vaso. Cuando Cecilia se fué sola a las cinco de la tarde por los caminos de árboles, Elena corrió al cuarto de su madre y le dijo: "Cecilia está tísica"; esa noticia hizo un cerco asombroso alrededor de ella y una vez llegada a los oídos de su madre acabó de encerrarla.

Desde aquel día vivió escondida detrás de las puertas, oía voces crecer, disminuir y desaparecer adentro de los cuartos "es peligroso" decían, "no tienen que jugar juntas — Cecilia no vendrá más a esta casa". Así poco a poco le prohibieron hablar con Cecilia — indirectamente, por detrás de las puertas. Y pasaron los días de verano con pesadez de mano blanda y sudada, con cantos de mosquitos finos como alfileres. A la hora de la siesta miraba el jardín dormido entre las rendijas de las persianas. Las chicharras cantaban sonidos de estrellas: era en los oídos como en los ojos cuando se ha mirado mucho el sol de frente; manchas rojas de sol. La veía llegar a Cecilia desde el portón juntando bellotas cuyos tronquitos parecían pequeñísimas pipas con las cuales fingían fumar como hombres cuando estaban juntas. Sintió que era para ella que las estaba juntando, esas bellotas verdes y lisas que contenían una carne blanca de almendra. Después de alzar la cabeza insistentemente, como si la persiana fuese de vidrio, se acercó

corriendo hasta la puerta y tocó el timbre, alguien le abrió y dijo palabras que no se oían. Le entregaban paquetes de dulces y juguetes antes de cerrar la puerta y decirle que Elena no estaba, que Elena tenía dolor de cabeza o estaba resfriada. Pero volvía todos los días juntando coquitos y bellotas, mirando la persiana cerrada detrás de la cual se asomaban los ojos de su amiga. Hasta el día en que no volvió más.

Elena seguía asomada por entre las persianas a la hora de la siesta; el jardinero estaba vestido de negro; Elena esta vez huía de los secretos detrás de las puertas, corría por los corredores, hablaba fuerte, cantaba fuerte, golpeaba sillas y mesas al entrar a los cuartos para no poder oír secretos, pero fué todo inútil, por encima de las sillas golpeadas y de las mesas, por encima de los gritos y de los cantos Cecilia se había muerto — Cecilia descalza corriendo por el borde del río se había resfriado, hacía dos semanas, y se había muerto.

Pocos días después Micaela la niñera la llevó a escondidas de visita a casa del jardinero. Elena trató de reproducir su rostro más triste, sus movimientos más inmóviles; la nerviosidad le robaba toda tristeza, trataba en vano de llegar al estado de sufrimiento anterior para no interrumpir el dolor numeroso de una familia. Pero cuando llegaron a la casa la familia hablaba de manteles bordados, cuellos, tejidos, la mejor manera de ganarse la vida, casamientos, todo interrumpido de risas. Nada parecía haber sucedido adentro de esa casa. Micaela escuchaba con severidad, como si alguien la hubiera engañado. Esa visita no podía terminar así; ella no había ido para hablar de manteles ni casamientos, había ido para reconfortar a los deudos y apiadarse de ellos. Trataba de entrar una frase triste en la conversación como los chicos cuando entran a saltar a la cuerda. ¡Al fin pudo! — preguntó si no conservaban ningún retrato de la finada. Hasta

ese instante la familia entera parecía esperar la llegada de Cecilia de un momento a otro; esperaban que llegara del almacén, que llegara del río, o de las quintas vecinas. Inmediatamente hubo un revuelo de accidente, en los cuartos, adentro de los armarios y de los cajones en busca de retratos como medicamentos. No, no había ningún retrato salvo la fotografía de la cédula de identidad. Una nube obscurísima se cernía sobre la casa; la madre traía la fotografía que se estaba borrando; sólo quedaba claramente el dibujo de la boca. Ester era lo único de ella que quedaba; habían nacido juntas pero no se parecían. Ester sentada en una silla se reía; la madre le gritó "andá lavate la cara" — y volvió con urgencia la conversación de los manteles. La madre pasó la mano por sus ojos al despedirse. Micaela la miró intensamente buscándole lágrimas. Abrió la pequeña puerta y se quedó parada en la vereda con las manos cruzadas sobre el delantal gris.

Hamamelis Virginica, Agua Destilada 86 %, la mujer corría enloquecida sobre la caja de cartón. Elena se levantó y se asomó por la persiana, el jardinero vestido de negro se reía con el otro jardinero. Nadie sabía que Cecilia se había muerto — y al fin y al cabo quién sabe si esperándola mucho en la persiana no llegaría un día juntando bellotas — entonces Elena bajaría corriendo con una cuchara de sopa y un frasco de jarabe para la tos — y se irían corriendo lejos hasta el cedro donde vivían en una especie de cueva entre las ramas a la hora de la siesta.

SILVINA OCAMPO

LA IDEA Y LA CIUDAD

Yo ya sé lo importante que es la Idea, lo imperecedera, lo intangible y lo diamantina, pero también sé que implantación de la Idea es la Idea. Tipos mediocres de chaqueta oscura y pantalón claro desaconsejan a la vida y han permitido que suceda lo innombrable. Flojos, ideáticos, sin el sentido ingenieril y preciso del freno y sin noción de la previsión — alardeando tanto de previsores — ayudaron y fomentaron la precipitación en el abismo.

En estos días hay que andar con más cuidado que nunca con eso que se llama la Idea.

La Idea resulta la culpable, la onerosa, la que causa muertes, la que despeña. He tomado miedo a la Idea; lo confieso.

Querría maniobrar sin Idea, explicar lo ideal con esos cuerpos geométricos de madera que podrían ser palabras concebidas en volumen, hasta explicar los conceptos con piedras de distinto tamaño.

Sin embargo a veces se recibe un anónimo que pide la Idea.

Antes de haber asistido a la última experiencia de la Idea me quedaba cohibido ante esa petición aunque al fin decidía no hacer caso porque me parecía demasiado fácil proyectar la Idea ya que la Idea está en manos de todos los oficiantes desde el momento que son oficiantes y es siempre la misma Idea.

Ahora la Idea ya no me apremia y cuando reciba esas cartas acuciosas y anhelantes pensaré que sus autores son unos desdichados dignos de explotación.

Si no comprenden el lirismo de las cosas, el lirismo que no quiere responsabilizarse con la Idea ¿cómo comprenderán la Idea?

Porque la Idea no es la que les ofrecen con vaguedad de vez en cuando los llamados ideólogos. Ese es el gran tópico instituidor de la Idea que no ha sido declarada nunca.

No hay más que las cosas y la Gran Cosa que es el Dios que engloba todas las cosas. La verdadera Idea resulta por eso el respeto a las cosas y como flor de todas las cosas, como la única eficiencia de la civilización: la Ciudad.

Los espíritus finos tienden a un cambio total de táctica, a una negativa a la incitación que les piden las pobres almas y es muy sintomático que Huxley preconice la no resistencia al agresor, es decir al que cree tener una Idea, al que ha convencido a bastante número de gentes de que tiene una Idea. Así Huxley se inclina, sin que él mismo acabe de saberlo, del lado de las cosas, de las cosas permanentes, a cuya sombra sólo se puede tener resignación. Hay que preferir ser el que se ampara en el quicio del templo durante la noche que el que grita desesperado exasperando más a los demás.

Wells acaba también de encararse con esa desorientación de los adolescentes a los que todos prometen la Idea pero que como son ya los adolescentes que no puede creer en la Idea, oscilan sin ancla.

¿No les convencería más a esos nuevos jóvenes la exaltación de las cosas, esa elevación de la Ciudad sobre la misma abstracción tan discutible del Estado que es sólo una Idea?

Ya habíamos sospechado que Grecia fué Atenas y que Italia fué Roma y así en un recuento de ciudades famosas, que cada ciudad fué

su hora o su siglo de triunfo. Por eso resulta tan inútil y tan de neoclásicos — que es como decir teñidos — querer volver a Grecia sin Atenas.

Es ahora cuando hay que tener más cuidado con la confusión de la Idea. La policía hace bien en preguntar todo lo que pregunta no conformándose más que con el que la contesta: "Yo sólo voy a escribir sobre las regaderas".

Yo sé de qué modo sutil, venenoso, con qué hipocresía de hiedra errátil influye la Idea en el derrumbe, en la pérdida de todo, en la ruina.

Entre las visiones luminosas que han aparecido ante mis ojos en esos momentos de oscuridad por que ha pasado, han figurado panoramas de ciudades de tipo norteamericano y he pensado mucho en aquellos sitios en que las ciudades tienen un instinto ciudadano que las hace salvarse de todo. El ejemplo de Norteamérica es antología de ciudades que se imponen como ciudades y de pueblos y afueras de grandes urbes que tienen plena materialidad de ciudades y por eso no tiembla en sus ámbitos el espíritu.

Para no discutir, para que la polémica no nos desplace de la vida y nos lleve al final al homicidio, opongamos a todo: la ciudad. Hagámoslo todo por ella.

Vale más un escaparate tranquilo de la ciudad, una vidriera que da a lo que no hemos de comprar nunca, al bibelot y a la filigrama, que la disyuntiva que plantea la Idea.

Opongamos a la Idea hasta un escaparate de zapatería, con su ritmo de formas, con su oferencia de calzado nuevo para viajar por calles de ciudad, evitando la controversia que puede quebrar su luna de cristal y dejar la ciudad a oscuras e inutilizada en un solo día.

El único producto original de los siglos es la ciudad, porque la

Idea da la casualidad de que ha sido muy parecida a sí misma antes del progreso de los siglos.

Ninguna incitación que pueda ir contra la ciudad según es en la noche de calles iluminadas y con la razón de todos sus anuncios de gas Neon.

No hay justificación posible para que una bala agujeree ese marco de ventana perfecta en que el hierro se abraza a la madera sin dejar un resquicio.

Podemos llegar a ser miserables en la ciudad, hasta es posible que estemos próximos a serlo, pero la ciudad nos permitirá que recorramos sus calles el último día de nuestra exangüidad y admiremos la salida de los cinematógrafos y el escaparate de aparatos eléctricos que queda encendido toda la noche.

Nada que pueda conturbar la ciudad fabril y febril, nada que pueda romper su hechura puede ser bueno. El propio azar de la diferencia de barrios y posiciones y puertas de la ciudad es algo admirable e intocable.

Los grandes almacenes con su criado negro en el aspa giratoria de la entrada son casi una gran Idea realizada y dejan suponer una gracia compleja y complicada. La invención de su engranaje, la consecución de su variedad hace que no pueda haber polémica a sus puertas.

Un escaparate de discos vale más que un escaparate de libros extremistas — comprendido el extremo I y el extremo D — y un escaparate de Kodak alienta la vida y hasta tiene un buzón para que se echen por él las fotografías que se quieran revelar o ampliar con urgencia y que llegaron tarde.

Los laureles de bola que esquinan las terrazas de los cafés y los bares tiene cabeza de genios y esperan la ciudad del día siguiente a la

puerta de la madrugada como la gran señal de continuidad de la adorada ciudad. ¿Hay justificación posible para arrasarles y dejarles sin su relevo de la mañana?

No es comparable con la Idea ese escaparate en que sólo hay un modelo de algo, ni ese escaparate de pescadería en que se reunen pescados de distintos mares y la langosta da en el cristal con sus muletas.

En vista de todo eso y puesto que íbamos a estar discutiendo siempre la Idea, pongámonos conformes en la ciudad y lleguemos a esa conclusión definitiva.

Tiempo y ciudad colaboran, colaboran aunque no quieran sus detentadores y de ese compadrazgo surge el calumniado progreso, lo único que puede contener a los descontentadizos eternos.

En la Ciudad sucede el cinematógrafo que es representación de ciudades en perspectiva ideal, un film de ciudades en la ciudad.

Por eso, por como el cinematógrafo es la ciudad y he visto en mi última y trágica experiencia que la Idea no había aceptado la lección del cinematógrafo sino que conspiraba contra él, he estado de luto por las ideas y he tenido una temporada de ausencia de los cinematógrafos por causa de ese mismo luto, por como aleja de la diversión una muerte y da asco por lo más vital al sorprender la contradicción nefasta de la nada.

Norteamérica no ha hecho caso de las diatribas que se la han dirigido en estos últimos años y vuelve a ser la almacenadora de Progreso. Por eso la democracia está con ese país, porque se apoya en la exaltación de la ciudad, en la mejora de los cacharros para hervir la leche y en la perfección de los tostaderos de pan.

Cuando pasaron por los paisajes atónitos los primeros vagones que habían salido de las ciudades que habían resumido bien y almacenado mejor la progresión de la historia, iba el Progreso en esos vagones

admirables, con muebles de recibimiento, de comedor, de gabinete y hasta de rotonda de exposición.

Aquellos hombres y mujeres — de corsé recto — creyeron en lo que debía creerse, en el ventilador, en el traje a rayas, en el sombrero hongo color café, en la lámpara eléctrica.

Los malagoreros vinieron a hacer dudar de todo eso y sin embargo sólo eso era la superación de los tiempos, lo que los había de salvar de toda asechanza.

Pero con el instinto de la ciudad el gran pueblo evitó la anonadación de la Idea y pasó el puente del tiempo con sus aparatos en vilo, con sus artefactos ilesos.

Hoy volvemos a ver que son los únicos que tienen razón, que han salvado la herencia, que han tenido algo bueno que oponer a la Idea destructora.

¿Por qué reaccionaron ciertos hombres contra la idea de progreso? Quizás porque es un fenómeno que no admite impostores, que casi no admite orgullos personales, que desprestigia a los oráculos, que no tiene que ver con nadie, que corrige las teorías y que es lo que no se deja gobernar por los que se nombran a sí mismos idealistas.

Frente a la Idea primaria de la tribu en plenitud de reparto, se levanta el bar automático.

A la miopía de la Idea se opusieron las tiendas de óptica, maravillosas, ofreciendo lentes para ver mejor hasta a los que no necesitan lentes.

Al quedarse sin ciudad sólo queda la sórdida mina. ¿Es que vamos a ser mineros? Sagrado papel en los repartos pero que siempre será sorteado y tocará a algunos porque siempre — siempre — habrá mineros. ¿Pero vamos a ser todos mineros en la ciudad obscura?

Ahora que la Idea ha tenido uno de sus reflejos más atroces, se ha

visto que en la contienda hasta desaparece la Idea y no defiende ni puede defender la ciudad y en ese momento sólo se ven como pensamientos — puesto que los sostenedores del pensamiento han desaparecido — las cosas, los elementos arquitectónicos y luminotécnicos de la ciudad.

En la ciudad espantada, sentenciada a la incineración, todo era lamentable.

Al mirar a las tintorerías se veían con tristeza los trajes colgados por los que nadie vendría ya y las tiendas de pájaros morían de espectralidad y las esquinas no tenían ese rizo detrás del que se busca algo y se va a alguna parte. ¡Ya nada después de trazar los ángulos curiosos de la ciudad!

Quien no haya visto eso sin mezclarse en las dos pasiones que se atravesaban como dos espadas en X no sabe cómo vale la ciudad mucho más que la Idea.

Por la Idea se apagó todo, se apagaron hasta esas arañas que penden de los techos de las tiendas de antigüedades y que eran la luz de lujo regalado de la ciudad.

El mismo espectáculo de las tiendas de ultramarinos exhaustas es un espectáculo que contradice todo el ideario de la vida. Sólo cajas vacías, cadenetas de papel, estanterías vacías como librerías sin libros.

El espectáculo de las conservas de los tarros, las latas y los embotellados graciosos, es un espectáculo de civilización práctica que no tiene semejante. Están ahí las medicinas para provocar el microbio que hace presumir de intoxicación, la farmacopea segura para inventar el espiroqueta del regusto.

En los escaparates amontonados de las tiendas de ultramarinos está el gusano que nos ha de comer y que nos comeremos antes de que nos coma y está la dulzura de saborear *morgues* permitidas.

Es bonito ver las mostazas en que mueren desenvenenadas las plantas venenosas y ver la leche condensada como no la podría producir ni la diosa láctea.

Todo eso debe estar en las tiendas de ultramarinos como reserva cultural, como reflejo de lo que se inició en el París de 1820 y tuvo su apoteosis en el Chicago de 1905.

Lo más doloroso de lo que sucede en las luchas del presente es ver que se pierde el derecho a la ciudad, la esperanza de asomarse a sus pequeños comercios, el no ver la *frigidaire* que no compraremos nunca y que señalan con un puntero los pingüinos que la rodean.

He presenciado los escaparates de maquinarias inútiles en el eclipse de la ciudad y he visto vacíos las escaparates de automóviles.

Ver fundida la ciudad es no encontrar en la ciudad ni la Idea y por eso la desesperación matadora que se despierta en el hombre al darse ese caso.

Si morimos de desigualdad en la ciudad por lo menos quedará clara la injusticia ¡y ese ya es un consuelo para la muerte!

Lejos de la ciudad o arrasada la ciudad no se vería la injusticia de morir, la hermosa riqueza de no tener más remedio, la saciedad venturosa de expirar. ¡Y siempre en la oscura vida muchos morirán injustamente, mudos, en el mismo sector sombrío de lo ya redimido aparencialmente!

Sin la ciudad encendida en su ritmo de Progreso todo será lo mismo sino que más lóbrego.

La ciudad por ser mucho es el único lugar en que consolar la misma doblez de la mujer que si es infiel vale menos que cualquier mujer desconocida porque el amor es un estímulo de la abnegación por causa de la lealtad.

La Idea no consuela de la desesperación del infraganti pero la

ciudad puede consolar y toca sus bandoneones como dando balones de oxígeno a los desalientos.

La ciudad no puede faltar porque sin ella todo se borra y no quedan más que las pelusas que llevamos en los bolsillos y la pretensión de otra ciudad que costará siglos construir.

Lo que más pierde a las propagandas conservadoras es la Idea pues no logra convencer y en definitiva sucede la disolución. Para evitar eso hay que tener el descaro de propugnar el valor de los almacenes de espejos, de la iluminación regalada de los letreros y contar como riqueza compartida el valor de los relojes que hay como faroles del tiempo en la muestra de las relojerías.

¿Es que ver hacer guantes no da un sentido a la vida y la regala la idea de una misión sin tendenciosidad?

No íbamos a comprarnos ya más bastones pero ver el eclipse de una bastonería nos sume en la más horripilante de las desesperaciones.

Hay unos fanáticos de ojos nublados que no tienen conmiseración de la ciudad porque ya no la ven, porque viven ciegos como en edificaciones lacustres, porque se tienen prohibido hablarse unos a otros de la belleza inenarrable de la nueva bisutería y no aluden siquiera a las sederías.

Para sostener su Idea tienen que hacer caso omiso de las observaciones que concretan la vida, que hacen sentarse a la ventana de un café para ver los escaparates lejanos y la afirmación de la vida que es una tienda de objetos de goma o una tienda de elementos de caza.

Como con la obsesión de los jugadores que no ven sino la revancha hay un momento — el momento más ofuscado de los momentos — en que los hombres se juegan la ciudad. Caen los cierres metálicos como guillotinas sobre las grandes lunas y todo se pierde. Vuelve la ciudad a ser bosque sin árboles, valle sin verdura, el perímetro de

la ciudad y el mundo se han vaciado de sentido porque su verdadero sentido estaba en los bolsillos de cuero, en los abanicos, en las lías de cordel, en las medias de seda, en los utensilios de las papelerías, en las tiendas de botones y en las tiendas de baúles y maletas.

Pasan todos los días por la ciudad y como si padeciesen enajenación o hidrofobia no cuentan con las disculpas que se amontonan a su paso, con la polarización de ideas que hay en sus constataciones, con la pureza de miras que hay en las carpinterías y con la posibilidad de aperturas que hay en los talleres de cerrajero.

La gran verdad del mundo está en ese conjunto que guarnece las cosas y que pone a la vista a través de transparentes cristales las entrañas de lo que consiguieron los siglos, de lo más a lo que pudieron llegar los esfuerzos, regalando al que pasa exposiciones permanentes que son el sí-sí frente al no-no.

En un momento de envidia se gritó "¡Abajo la ciudad!" pero ahora todo más sensateado se ve que lo que hay que hacer es convertir en pequeñas ciudades los pueblos y agrandar la ciudad hasta que superándose haga el milagro de la multiplicación y convierta en maravilla todo residuo.

Alambicando, alambicando ha sacado alcohol de todas las cosas y ha convertido en aceite todo lo que parecía no poderlo ser. En su entraña, en los grandes galpones en que se medita la transformación de las cosas, la ciudad logra ensanchar la naturaleza, encontrando la riqueza oculta que en el campo hubiera sido simple bobería.

A lo más a que se puede llegar después de todas las vueltas imaginables es a la creación de esa ciudad que será con sus cererías y sus librerías, acopio de razones gratuitas para vivir, alicientes — sin que haya que comprar nada — para dormir el sueño de cada día.

Al no pensar en la ciudad sino como motivo de odio se llega a no

tener ideal ninguno y surge el nihilismo más avieso. Al escepticismo de la Idea sólo se puede oponer la fe en las cosas, en la visión de las estererías, de las droguerías o de las oscuras tiendas de los estufistas. De la suma de cosas y de calles que es la ciudad puede brotar la fe reconquistada, la defensa contra los corruptores.

El armisticio íntimo por la ciudad debe ser incondicional porque en ella está el molde laberíntico de la justificación de vivir.

Sin ser un urbanista — eso es otra cosa — encuentro en ella la única razón de permanencia en la vida, el único objeto que ayuda al pensamiento evolucionado, el único motivo para la no disolución.

Ahora bien, hay que plantear con desenvoltura lírica y generosa esta doctrina de la ciudad porque puede haber defensores de la ciudad que violenten tanto su defensa que la lleven a la misma ruina que los nihilistas o que combinados con éstos — aun siendo sus contrarios — provoquen la explosión en sus alcantarillas.

Los poetas de la ciudad — para lo que sólo hay que tener fervor callejero de transeuntes encandilados — podrán hacer más que nadie por la salvación de lo único que debe salvarse sobre todos los naufragios.

"Pensad en la ciudad en el momento de la discusión" — les dirá a todos.

"Es filósofo — les diría también — el que tiene cátedra en la ciudad, no el que tiene sed de sabiduría y busca la verdad como dice la definición clásica".

Todo, en todo programa hay que supeditarlo y hay que corregirlo en sus líneas generales, según vaya o no vaya bien al engrandecimiento, perduración y orden de la ciudad. Muerta o destruída la ciudad ya no importa nada, ni su reconstrucción.

¡Qué concepto más nuevo del ciudadano se perfila dentro de esa concepción reivindicada y absoluta de la ciudad!

Lo peor de todo lo que puede suceder es que el ciudadano haya perdido su calidad de tal para ser votante, preopinante o recalcitrante. Ya lo de "buen ciudadano" o "ciudadano libre" fueron añagazas contra la condición extensa y excelsa de ciudadano a secas, ciudadano de vocación, ciudadano espectante y silencioso, — ciudadano que ¡claro está! quiere decir "no esclavo". La misma figura retórica de "ciudadano del mundo" vino en menoscabo y detrimento de ciudadano de la ciudad que es lo único que se puede ser y lo que no dispersa esa aptitud completa del ser humano.

La ciudad no es artificial de ningún modo pues el captador de madrugadas sabe que en ella cantan más gallos que en el mismo campo y el trigo florece en panes que tienen un sabor diccionario que no tienen en los pueblos.

Quien apriete las ciudades en leyes democráticas fuertes y las salve del desmedro de la negación, será un buen técnico de ciudadanía.

Ese azar que respeta al azar — la fórmula de equitativo ideal — sólo se da en la ciudad tal como se ha logrado en la libre competencia, presentando un rico producto especulativo a la par que sustancioso a los mismos que se declaran neutrales en la competencia y sólo piensan en callejear toda la vida.

¿Cómo gentes que se compran en la ciudad cosas de gusto o cosas que les caen bien van contra la ciudad? Sólo se explica por una aparición de estados sonambúlicos y desdoblados que aparecen ahora en la vida, como contradicción flagrante de la misma vida que se lleva o que se quiere llevar. Hay ahora gentes que actúan con más rigor e intemperancia según su desdoblamiento que según su personalidad originaria e indesdoblada. Viven dos maneras, dos tertulias,

dos espionajes, dos sexualidades diferentes, resultando por todo eso los fratricidas de sí mismos y por ende los fratricidas más feroces fuera de sí mismos.

He visto traer la revolución a los que menos dispuestos estaban a ella por su egoísmo, su género de vida, su afán de bienestar, su comportamiento de nuevos ricos y sus afanes de parentesco.

¿Que vencía una sinceridad a la otra? No. La mayor sinceridad era la de su vida antirrevolucionaria y sin embargo el embate de lo sonambúlico fué más fuerte que lo mayor. Su ciudadanía tenía aficiones, arraigos, vicios, pero no tenía religiosidad practicante, rezos desinteresados, contención.

Gozaban y explotaban la ciudad más que uno mismo y en su filia había una fobia descompensada y feroz.

No hagamos nada por el precio de la traición, ni por las resultas de la confidencia, ni por el esnobismo de la lectura, ni por conservar nuestro puesto en el escalafón, sino por que a las seis y media de la tarde el giro de la ciudad tiene el supremo desconsuelo de la inmortalidad en lo mortal, de la incógnita en la novela, de la cita sin pareja.

Lo que hay que gozar son los misterios y el misterio de la ciudad que es mayor que el misterio del espíritu y lo anega en su lago de luces y en sus vísperas de periódicos. Dejar al espíritu solo, sin posible viaje a la ciudad, sin excursión de anochecido es dejarlo frente a la eterna lección primera.

¡Terrible paradoja de nuestros días la que comete el que hace el camino retorcido de asesino a través de sus calles y se ampara de su novelería para conspirar contra ella!

¿Por qué la detesta tanto la tuberculosis? ¿Por qué se vuelve contra sus faroles la neurastenia? ¿Por qué el hígado desarreglado la

hace culpable de sus males? ¿Por qué la agorafobia la carga con un pecado de ideación excesiva que ella no ha fomentado?

¡Ojalá las hojalaterías les salven! ¡Ojalá el escaparate inesperado del herbario les cure! ¡Ojalá el chorizo colgado de un gancho les sobrealimente!

Contra la Idea inconsútil que falla, la cementosidad, las fallebas, las anquelerías, las hormas, los sopletes, las planchas eléctricas, las polveras, los cofre-fort, los pulverizadores, las chapas de portal, los montacargas.

Ya sabemos que no es leche la de las lecherías, pero el concierto lechero equilibra la ciudad, la da tipo de alimenticia y maternal, en combinación con las farmacias que por su condición de innumerables multiplican las probabilidades y curan la ciudad del miedo esquinero.

¿No compensa de la Idea un paquete de añil o una caja de agujas de gramófono o una bombilla de radio sin estrenar?

Si estuviésemos en un pueblo la lontananza de la ciudad cicatrizaría nuestro duelo de sombra y de silencio. Los buenos pueblos se sobrepusieron a su soledad porque conservaban la superstición de la ciudad, la única superstición verdadera de la vida.

Queda como estímulo humano suficiente que no disuelve las entrañas como las consumidoras discusiones políticas, la opción por un puesto mejor de la ciudad, la comparación del figón en que se come con el gran hotel en que comen otros, surgiendo un maravilloso escalofrío de la contradicción de los sitios y no pudiéndose calcular si es más feliz el que tremula o el que está bien cordializado.

Yo pondría un telegrama a la Idea redactado en estos términos:

"Ciudad muere impasibilidad, espera evolución, sordera asumida, pérdida cartera papeles, postergación miedo muerte, detención inde-

finida de los hombres ignaros, porque la ciudad tiene radiografía, guantes, aspirinas y hasta sirve para suicidarse bien".

La ciudad tiene que enseñar a esperar, tiene que dar la lección de sus cementerios infinitos, tiene que alquilar sus buhardillas.

Hay que inventar argumentos para salvar la ciudad, para que nada la pueda poner en peligro y hay que nombrar delitos de lesa majestad los que se comentan contra la seguridad y permanencia de la ciudad.

—No me importa la Idea que usted tenga... No voy a entrar a dilucidarla. Sólo sé que va contra la constante apertura de la ciudad, que quiere someter a escatimaciones su destino libre y eso es lo que no le puedo perdonar.

Los que hemos visto perderse a una ciudad querida hasta quedarse como insupuesta y sin recuerdo, no podemos olvidar ese crimen y comprendemos que hay que anticipar el pacto que sea necesario — ninguno nos repugna — con tal de que se salve la ciudad, con su tinglado que inventaron los siglos, con su albur de vida, con su imitación de la inmortalidad que es la mejor imitación que se conoce, la más amena, la que en ningún programa reluce mejor.

Siempre había sospechado que detrás de la Idea había un engaño, un medro lento, pero nunca hubiera podido comprender que había tanta desolación, tanto punto muerto, tanto desconcierto irreconstruible.

—¡Usted quiere su puesto, su sinecura, lo que consiguió en recomendación de tiempos!

—Nada de eso... No tengo nada seguro... Soy el más abandonado a una suerte independiente y sin premio, pero creo en la ciudad como compiladora de cosas, con su Domingo de Museos gratis,

con sus escaparates de ferretería y de relojerías. ¡Siempre aspiraré a un buen berbiquí y a un mejor reloj!

La ciudad es el tiempo reunido, es el recuerdo de todos los pasados, pero está hecha precisamente en contra de toda idea igualitaria como también está hecha a regañadientes de la misma aristocracia.

—¿Y no puede Ud. venir con nosotros a la reunión de esta noche?

—No amigos míos... No voy porque en su comité van a intentar horadar la ciudad.

—No pensamos ocuparnos de eso.

—Todo lo que hablan va contra la ciudad y por eso no puedo oírlo.. Los esnobs que a veces acceden a ir a sus reuniones y que se morirían antes que yo sin ciudad, porque son los verdaderos peces del agua de la ciudad, no saben el mal que hacen al asistir a sus reuniones... Por el pábulo que dieron a los que han devastado a mi ciudad son culpables de su muerte...

París se salvó siempre y se salvará otra vez porque en el fondo subconsciente de los más disolventes triunfa la idea de lo que significa como ciudad y se sobrepone a todo plan infernal... Se ha hecho tan simpático al instinto que cuando pone su mano sobre el fuego apaga el fuego.

No me pidáis que argumente la Idea, que os dé la clave de la vida o discuta vuestra clave arbitraria. Yo ya no creo más que en la integridad de las cosas, en la escultura de la Ciudad, en como hay que callar la boca para que el jarrón de la Ciudad no se quiebre.

—¡Pero hablar de la Idea no puede resquebrajar la gran ciudad!

—Cualquier palabra de más la desquebraja y hace bastidores de teatro sus fachadas. Lo melífluo y lo puramente dialéctico son un destrozo posible en sus escaparates de juguetes o de pipas... Los

pobres incondicionales de la Idea no saben como comprometen la ciudad engatusados por la eterna promesa de que la Idea es la Idea.

Los que quisieron robar la Idea de Progreso, que está en la ciudad, en sus cornisas progresadas, en sus ascensores progresados, en sus cuartos de baño progresados, ayudaron a todos los que han conspirado contra la ciudad y han vuelto al progreso contra el progreso.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

MARCEL PROUST

III - LA PSICOLOGIA DE LA METAFORA
ACCION SAGRADA

Para comprender la génesis psicológica de la metáfora revelación en Proust, es indispensable darse cuenta del cuidado que pone en escapar a las nociones racionales de causa y objeto. De ello no se desprende que Proust se aparte de toda realidad objetiva, pero esta realidad tendrá siempre un carácter irracional. Ya se trate de la presencia de los tres campanarios o de la oscura reminiscencia de los tres árboles, ya sea la muerte de la abuela o la partida de Albertina, el elemento imprevisible, imborrable, exterior a la persona y verdaderamente creador de la personalidad a la vez, penetra directamente en la zona afectiva sin someterse a las categorías del espíritu. Es recién al final de la obra, en un esfuerzo de exposición en lo abstracto, heroico y paradojal a la vez, que intenta Proust, afirmando que "todo está en el espíritu", reducir una vez por todas el conflicto entre la aspiración a la unidad y la experiencia de la diversidad. Esta tentativa no conduce, por otra parte, a una racionalización de lo real, sino a una especie de misticismo de la sensación estética, que, queriendo adelantarse, se niega a sí misma porque destruye el valor del presente. Pero ahí no está sino el límite del esfuerzo proustiano. Muy útil, porque es

él quien nos informa sobre la dirección de este esfuerzo, orientado por entero hacia la exploración metódica de los datos afectivos e irracionales; permanece exterior a la obra misma, cuyo centro verdadero, como lo ha indicado expresamente el autor, está constituído por las revelaciones metafóricas enumeradas al principio del presente trabajo.

Para intentar exponer la formación psicológica de éstas, hay que volver a su esencia: yuxtaposición en lo afectivo de una sensación presente y de una sensación pasada, participando místicamente una de la otra.

1. La revelación en Proust. — La creencia en la participación tal como se la encuentra entre los primitivos, los niños o los paranoicos (*), se explica fácilmente; ella resulta de la contigüidad de dos percepciones: la repetición de una de ellas evoca automáticamente el recuerdo de la otra; con tal que las condiciones afectivas estén reunidas, la participación de las dos sensaciones, una presente, la otra pasada, se impone al espíritu no prevenido.

El error consiste en objetivar, en generalizar esa relación y sobre todo en hacer, sin verificación experimental, una relación de causa a efecto. El mecanismo de la evocación legitima psicológicamente la ley de participación despojada de su carácter práctico. El primitivo que sueña con una muchacha está persuadido de que ese sueño es a la vez un presagio favorable a su amor y una manifestación de la voluntad de la muchacha; su error no es total: hay una relación entre la imagen de su ensueño y la muchacha, pero esa relación, aunque psicoanalíticamente pueda presentar un valor científico, no tiene, desde luego, ningún carácter de objetividad. Si, por el contrario, dejando el terreno

(*) Atacados del delirio de la persecución.

de la realidad exterior, nos aventuramos en el dominio psicológico, se torna muy difícil decir lo que hay de verdadero o de falso en la ley de participación (*).

Se puede hacer de una imagen sensible la causa de otra, pero es imposible probar que es esa la verdadera relación. Nosotros comprobamos solamente la existencia de una serie de imágenes, correspondientes unas a lo que llamamos lo moral, otras, a lo que llamamos lo físico; pero esta distinción no es primera, es agregada por el lenguaje y la experiencia a los datos de los sentidos y del recuerdo. Partiendo de esta comprobación Proust nos da a entender que la causa única de un acontecimiento le parece imposible de precisar, que no hay a priori ninguna razón para creer en una jerarquía cualquiera entre las diversas sensaciones o los diversos sentimientos. (Consultar un pasaje que hará comprender mejor lo que quiero decir: *Jeunes filles en fleur*, I, 167).

Proust no sabe si es el malestar físico lo que ha despertado el dolor moral o viceversa: comprueba solamente su solidaridad. Igualmente comprueba la mezcla íntima de la sensación y del recuerdo que hace que no se pueda estar seguro de no equivocarse entre uno y otro (*Jeunes filles en fleur*, II, 195-196 y *Guermantes*, I, 68). Es el aspecto anárquico del infantilismo proustiano lo que conduce al autor a ese escepticismo metódico.

Los efectos de ese escepticismo llegan hasta a disociar por una operación de "clivage" las sucesivas instantáneas por las cuales percibimos una persona; en la totalidad de las imágenes que nuestra memoria superpone para dar al conjunto lo que podría llamarse el *relieve psico-*

(*) Para quien admita que el postulado de la objetividad no es más que una convención sólo hay una diferencia de grado entre lo prelógico y lo lógico y el error del primitivo o del niño no puede ser considerado como absoluto.

lógico, base de la personalidad, es muy difícil saber si no hay entre ellas algunas referentes a otras personas y no a la que quiere uno representarse. Albertina, tal como Proust la ve, está constituída por la superposición de fotografías semejantes tomadas por la sensibilidad de Marcel; una de esas fotos, por lo menos, es de origen dudoso (la joven que vuelve a su casa con los clubs de golf). Sin embargo, esta imagen de una desconocida forma parte del agregado Albertina que va a servir de punto de apoyo al amor. Es más, en el personaje de Albertina se encuentra fundido el recuerdo de todos los miembros encantadores de la pequeña banda. Al principio, así como al final del amor de Marcel, se encuentra esta complejidad, este desparramo de documentos que la pasión bate y mezcla hasta hacer de ellos una unidad casi perfecta (*Albertine disparue,* I, pág. 100).

Ese escepticismo se reconoce en el procedimiento señalado a menudo y frecuentemente empleado por Proust que consiste en enumerar todas las causas posibles (aun siendo contradictorias), de un acontecimiento que él busca explicar. Cuando no está armado más que de la lógica, Proust avanza en el terreno de las causas sólo con precauciones y reticencias infinitas. Y si emplea el "porque" o el "a causa de", jamás lo hace sin habernos prevenido que eso no es sino una manera de hablar (J. F., II, p. 160, por ejemplo).

Sin tomar jamás un carácter de precisión científica, la noción de causa aparece sin embargo en Proust, y se refiere a su experiencia de la participación afectiva: es el lado constructivo del infantilismo proustiano. La asociación de imágenes que participan una de la otra afectivamente se muestra naturalmente en el sueño; se han visto en *Du Côté de chez Swan* y *Le Côté de Guermantes,* varias descripciones de sueños. No insisto en esto más que para subrayar la semejanza que ofrecen estas descripciones con las de numerosos sueños despiertos, y

para afirmar una vez más la primacía de lo afectivo en el microcosmos proustiano.

Pero el sueño no debe ser confundido con la evocación propiamente dicha. El no revela nada. No establece relaciones nuevas. No resucita el pasado. (Ver *Le Côté de Guermantes*, I, p. 82). Y eso, por una buena razón: porque ignora el presente. La noción no intelectual sino sentimental del presente es indispensable a la revelación proustiana y a la creación artística. El progreso del arte que, según Proust, existe y se confunde con el progreso de la memoria, en el sentido completo de la palabra, sólo se hace a condición de conservar un punto de apoyo sólido, es decir, una sensibilidad intacta y normal, sin la cual los andamiajes psicológicos más complicados y el más rico juego de recuerdos no servirían de nada (*).

Cuanto más claro sea el presente, más distinto será el pasado, más fecunda será la relación que se establecerá entre ellos, pero será también más rara. Podría citar casi toda la obra de Proust destacando en ella los ejemplos de pequeñas evocaciones involuntarias, comentarios explicativos del texto central. Tienen además, todas ellas, una espontaneidad, una "novedad" que les confiere el valor especial de impresiones de adolescente, puras de toda reflexión intelectual y de las cuales Proust ha hecho una acertada apología (J. F., II, p. 30-31). Se encontrarán ejemplos sorprendentes en J. F., II, p. 183; A. D., II, p. 135; P., II, p. 229; P. II, p. 282 (particularmente interesante porque muestra la atracción de una serie); P., I, p. 112, etc.

En todos esos casos, recorremos la zona del sueño despierto y de la fantasía (según Freud); los contornos son leves, a penas indicados.

(*) Hay pues que guardarse bien de hacer de Proust un caso patológico. El estudio de sus tendencias esquizofrénicas, tal como está esbozado al final del presente ensayo, sólo puede ser comprendido si se deja a Proust de este lado del umbral patológico.

Diríase una imagen percibida en la filigrana del papel. Presente y pasado se unen sin oponerse; la única diferencia que se encuentra entre el sueño despierto y el otro, consiste en la tonalidad más generalmente agradable y también más abstracta del sueño despierto; es verdaderamente una actividad exterior a la actividad central y como un lujo de la facultad creadora. Retengamos solamente el parentesco seguro que hay entre esas asociaciones metafóricas de detalle y las verdaderas revelaciones a que llegamos.

No obstante es sólo la revelación propiamente dicha lo que aporta verdaderamente el sentimiento de la novedad, lo que da conciencia de la cristalización y a la vez de la unificación de los recuerdos. Lo que distingue esas evocaciones privilegiadas de la metáfora ordinaria es ante todo su intensidad. Lo repentino del "revival" de la inspiración creadora sería tal vez mucho menos inexplicable si uno quisiera primero persuadirse bien de que expresa una relación (bien entendido no se trata aquí de una relación abstracta entre dos términos racionales, sino de una relación experimental, de un *conflicto* afectivo que se reduce bruscamente). Estando uno de los términos de esta relación sumergido en la sombra mientras el otro se encuentra en plena luz, bastará traer *bruscamente* el segundo término a la luz para obtener esa impresión de milagro, de creación espontánea que aparecerá ante el sujeto como si le fuera absolutamente exterior. Cuanto más intensa y convergente sea la luz más súbitamente será revelada la existencia de la relación. Esta hipótesis introduce aquí el problema tan oscuro de la *tensión* y de la *fuerza* psicológicas, estudiado con la penetración que sabemos por Pierre Janet.

Es de hacer notar de una manera general que, semejante a aquel que va a ser tocado por la gracia, que va a conocer el éxtasis del "revival", Proust, antes de entrar en el estado privilegiado, está general-

mente triste o más bién *desalentado,* es decir que ha perdido enteramente de vista su poder de evocación y el valor verdadero de la obra literaria (Ver T. R., II, al principio). Es precisamente durante ese momento de reposo, cuando no hace ningún esfuerzo por pensar, es decir, por establecer relaciones entre sensación y recuerdo, que se produce la revelación, por ejemplo, por la presencia de las dos losas desiguales bajo su pie.

Esta conciencia que hace de nosotros unos cobardes, como dice Hamlet, puede también reducirnos a una verdadera impotencia psicológica o por lo menos artística. De esto han aportado los grandes líricos testimonios irrecusables.

La hipótesis de una tregua preliminar a la explosión creadora se comprende cuando se compara esta tregua al estado del convalesciente. Cuando a consecuencia de enfermedad o de fatiga la tensión psicológica disminuye, la atención está obligatoriamente concentrada sobre el presente. Todo lo que le queda de fuerza, debe consagrarlo el espíritu a hacer frente a las dificultades inmediatas de la vida. A medida que se agota contra el obstáculo, puede cada vez menos dejar penetrar recuerdos de lujo en el campo de la conciencia. Ya se trate de un dolor interno o de un obstáculo externo, es a fuerza de concentrarse demasiado exclusivamente sobre un presente peligroso que finalmente (habiendo ya desaparecido ese obstáculo, ese dolor) el espíritu se encuentra deprimido. Desde hacía mucho tiempo no había tenido un momento para *acordarse;* la memoria no funcionaba sino de una manera mecánica. Sin embargo, habiendo en cierto modo desaprendido por razones prácticas la evocación profunda y no osando ya hacerla, como el corredor que no osa darse vuelta para no dispersar su esfuerzo, el espíritu, después de haber franqueado el obstáculo, de haberse librado del dolor, conserva algún tiempo esa prudencia. Su fuerza se reacu-

mula rápidamente sin él saberlo, tanto más cuanto que sigue economizándola. El presente del convalesciente queda estrecho, limitado a veces a las acciones físicas más triviales de la vida cotidiana; es necesario entonces que, lanzada por una sensación cualquiera más o menos inesperada, la revelación del pasado se produzca en su pureza, *por sí misma,* para que el espíritu reconozca su maravillosa facultad de evocación; pero esta actividad renace así de una manera gratuita, absolutamente desinteresada. Ese sería, en nuestra hipótesis, el momento privilegiado del impulso lírico.

Se ve en consecuencia que la diferencia subsistente entre la metáfora ordinaria y la verdadera revelación es que la primera no está acompañada del sentimiento de la discontinuidad que caracteriza a la segunda. La revelación está, en efecto, caracterizada por el ansia, la angustia descriptas por los psicólogos que estudian el sentimiento de lo *ya visto* o de la *presencia.* Por otra parte, que el sujeto sitúe el objeto en el pasado (ya visto), en lo exterior (presencia, aparición) o en el futuro (premonición), el sentimiento es el mismo. Mientras que el romántico dirá: yo busco el nombre del Dios que me inspira, Proust dirá: yo busco la fecha. Pues es la fecha el fin de su encuesta, no, si se quiere, la fecha espacial, irreal y abstracta, sino la fecha recuerdo, la fecha fetiche que le servirá para presentificar su recuerdo.

Vamos ahora a considerar en sí mismas esas revelaciones que son como los pilares macizos de una catedral de donde se desprenden todas las nervaduras de las naves. Todavía estas nervaduras son de la misma materia que los pilares, mientras que las redecillas intelectuales que unen entre sí estas especies de aerolitos caídos con una fecha o un nombre más o menos ilusorios de la riqueza de lo inconsciente proustiano, permanecen extraños a esta materia preciosa, incorruptible, y, en lo sucesivo, agotada.

No elegiré como tipo de la revelación proustiana la famosa "taza de te" que permanece la más misteriosa de todas, aunque tal vez la más completa: examinemos más bien "el olor a moho" (J. F. I., 61). Es de observarse ante todo que la revelación se encuentra encuadrada en una escena completamente diferente: la del diálogo con Gilberta y el breve abrazo que le sigue. No puede dudarse de que el héroe de la novela se encuentra en ese momento en un estado de profunda desesperación, pues acaba de enterarse de que tiene que renunciar a Gilberta. Cuando la deja un instante para seguir a Francisca, su atención está concentrada en el momento presente: es entonces cuando, en ese momento de ociosidad y de hastío, lo *ya visto* se revela a su alma súbitamente transportada de gozo. La impresión es tan fuerte y tan durable, que después de haber visto de nuevo a Gilberta y haber obtenido de ella la semisatisfacción que se sabe, esa impresión persiste aun, triunfando sobre las sensaciones más vivas y más próximas. En una semi conciencia la búsqueda de la fecha ha continuado en su espíritu y cuando el olor mágico es situado al fin en un lugar preciso del pasado, se vuelve más fuerte y más exaltada aun.

La intensidad, la independencia, lo súbito, los caracteres de la revelación, todas las condiciones, las circunstancias que acompañan el establecimiento de la relación tipo entre sensación y recuerdo, están aquí breve y fuertemente indicadas; sería fácil volver a encontrarlas apenas modificadas en los otros seis o siete pasajes antes citados estando cada uno de ellos relacionado con una impresión de lo *ya visto.*

Se observará sin duda que entre esos momentos privilegiados sólo hay uno que deja intervenir la creación consciente: es el ocurrido primeramente, el de los campanarios. Pero, como se esforzará en ponerlo de manifiesto la continuación de esta exposición, la división de James entre la revelación *pasiva,* y sacrificio *activo,* no es más que un proce-

dimiento de clasificación (*). La inspiración viene en todos los casos directamente de lo subconsciente; lo único que puede ser voluntario es la expresión del sentimiento, no el sentimiento mismo; y la expresión misma encuentra su fuente en la percepción que hace surgir la evocación. Una cultura metódica de la revelación, tal es después de todo, la verdadera definición de la acción sagrada. Vamos a intentar demostrar cómo se puede pasar de la revelación fortuita e impuesta por el azar a la creación artística verdadera, susceptible de traducirse en símbolos y palabras.

2. El problema de la personalidad. — La sinceridad de la tentativa de Proust le coloca más allá de la literatura. Todo esfuerzo poético tiende sin duda a *recuperar* el tiempo pasado; pero el convencionalismo literario permite al artista y al poeta librarse de ello a poca costa. En el fondo, en la mayor parte de los casos no busca más que engañarse a sí mismo engañando

(*) "El espíritu humano funciona de dos maneras tan diferentes que parecen opuestas, y eso da lugar como lo ha hecho notar Starbuck, a dos modos de conversión muy distintos. Sabemos lo que sucede cuando uno intenta recordar un nombre olvidado. Uno ayuda la memoria pasando rápidamente en revista las personas y las cosas con las cuales la palabra olvidada parece tener alguna relación. Este esfuerzo puede tener buen éxito; algunas veces, por el contrario, uno siente que cuanto más se busca menos se encuentra; la palabra es como un cuerpo pesado sumergido en el cieno, que más se hunde cuando mayores esfuerzos se hacen para sacarlo a flote. Se puede hacer uso entonces de una estratagema, renunciar a hacer esfuerzo, pensar en otra cosa completamente distinta; al cabo de media hora, la palabra que parecía perdida se presenta de súbito en el pensamiento, como un paseante distraído que no parece sospechar que se le espera. El esfuerzo inicial ha puesto en movimiento un mecanismo secreto cuyo último engranaje hace surgir la palabra deseada, como si viniera espontáneamente. Una maestra de piano, cuenta Starbuck, después de haberle indicado claramente al discípulo cómo había que ejecutar un pasaje difícil, y cuando el discípulo lo intentaba en vano, le decía: "Ahora, no piense más en eso, se hará solo..."

Estos dos procedimientos del espíritu, uno consciente y voluntario, el otro inconsciente y espontáneo, proporcionan, como lo ha mostrado Starbuck, dos tipos opuestos de conversión: el uno a voluntad, el otro por abandono." (L'Expérience religieuse, por William James, p. 174-175).

a los otros, crear una ilusión. Así pasa al lado de los problemas. Proust, por el contrario, confiriendo a la obra de arte un valor místico, tropieza desde los primeros pasos con el problema esencial: el de la personalidad. No ha tenido inconveniente en hacer volar en pedazos el maniquí cartesiano con gran escándalo de varios hombres de juicio. Pero parece que se han equivocado sobre las verdaderas intenciones de Proust. Lejos de querer destruir la personalidad, había advertido a pesar suyo que las concepciones abstractas que de ella se tenían generalmente no correspondían a ningún substratum afectivo, y buscaba desesperadamente una nueva base para la unidad humana. Esta base es, según él, la revelación que le aportan sus estados privilegiados. En todo momento opone Proust la noción abstracta social de la personalidad a su propio conocimiento de la persona. Por ejemplo, el caso típico de Albertina. He aquí primeramente una Albertina Simonnet a la vez objetiva y convencional, tal como aparecería en una novela mundana o en un informe de policía, es decir, definida por sus idas y venidas en el espacio, por su filiación, sus relaciones, las medidas y los colores de su cuerpo; esa Albertina es una personalidad según el paralelismo racionalista. Aun Stendhal, no podría dejar de identificarla con la persona amada: por ejemplo, esa Matilde tan cara para Julián Sorel es precisamente la Matilde social con el orgullo y la fineza de su raza. He aquí ahora a la Albertina incorporada a la sangre y al alma de Marcel; se desprende lentamente de un grupo encontrado en la playa de Balbec y como nacido del mar. Se define en el curso de encuentros y de acontecimientos a los cuales no está forzosamente mezclada la Albertina Simonnet del estado civil. Sus actos, sus gestos permanecen obscuros, misteriosos, a veces incoherentes. No deja de ser por eso una e indivisible ante los celos amorosos

de Marcel. Por más imperfecta que sea, tiene el gran mérito de ser algo más que una forma del lenguaje. No es otra cosa lo que ocurre respecto de la personalidad del propio Marcel. Su edad, sus acciones, sus pensamientos quedan a menudo flotantes e implican contradicción. No dejan por eso de aparecer como un dato de la experiencia afectiva sin toque de la inteligencia o de la literatura, resultante de la superposición de las revelaciones metafóricas.

Entre las revelaciones hay una que merece retener particularmente nuestra atención, es la de las "intermitencias del corazón" (*).

Lo que hace que la mayor parte de los críticos reprochen a Proust el negar la personalidad, el rehusarle no solamente la existencia, sino hasta la posibilidad de existir, es que casi todos ellos son cartesianos; sólo conciben la personalidad, es decir la unificación de las percepciones y de los recuerdos, bajo el contralor absoluto de la inteligencia. Voluntad e Inteligencia están además sólidamente unidas ante sus ojos. A los ojos de Proust, por el contrario, la revelación se hace por lo inconsciente y como impuesta desde afuera aunque aparentemente subjetiva y nacida de los recuerdos. El pensamiento puramente consciente le parece a Proust extremadamente superficial e ineficaz. La realidad percibida, según él, a través de la impresión de lo ya visto, sólo es asible para la inteligencia por una especie de fotografía instantánea, testigo ya abstracto de una realidad intraducible directamente. Es necesario que la realidad venga a nosotros para que nosotros la descubramos; ese fatalismo, ese jansenismo de Proust, nos recuerda la

(*) Me remito aquí al texto de R. Fernández, *Messages*, p. 30 y siguientes. Y también, íd., p. 147. Hay que hacer esta justicia a Fernández que ha sido el primero en percibir toda la importancia de las "intermitencias del corazón"; pero lo ha utilizado para hacer un juicio sobre Proust que aparece como erróneo. (Ver también: Paul Desjardins, Hommage à Marcel Proust, p. 134. Un aspect de l'œuvre de Proust: dissolution de l'individu).

idea que los psiquiatras de la escuela francesa (Dupré) se hacen de la necesidad fisiológica que preside la evolución de las enfermedades mentales. Ciertamente, la obra de Proust llega a la revelación liberadora; no obstante, el pesimismo original de Proust no estaría aquí exagerado; el pensamiento que le hace escribir las "Intermitencias del corazón" lo hace escribir también "Cada persona está muy sola", pues para Proust pesimista, estamos separados unos de otros del mismo modo que está cada uno de nosotros esparcido a lo largo de la duración; nuestro cuerpo sirve a la vez para aislarnos del mundo y para hacernos olvidar nuestro pasado.

Así como Descartes hace tabla rasa antes de reconstruir, del mismo modo Proust destruye la personalidad antes de revelarnos su verdadera génesis. Pero queda más allá de su pesimismo la afirmación de que la impresión de lo ya visto (*) nos aporta algo *nuevo*, esto se nota desde el principio de la obra de Proust; esta novedad no entra en el cuadro determinista y nos libera de la necesidad físico-lógica.

Así, por una parte, la revelación está sometida al capricho de nuestro cuerpo, cierta actitud es suficiente para hacerla surgir; por otra parte nos permite escapar al tiempo mensurable. Viene de la necesidad y aporta la libertad: contradicción que parece irreductible (**).

(*) La muy curiosa impresión de lo *ya visto* ha atraído, desde hace mucho tiempo, la atención de los psicólogos y de los psiquiatras. No solamente comporta una reminiscencia más o menos auténtica, sino ante todo cierto estado afectivo que puede ir hasta una especie de trance o de éxtasis.

(**) "La filosofía habla frecuentemente de actos libres y de actos necesarios. Tal vez no haya ninguno que se nos imponga tan acabadamente como aquel que, en virtud de una fuerza ascendente comprimida durante la acción, hace de este modo subir hasta allí, una vez el pensamiento en reposo, un recuerdo nivelado con los otros por la fuerza opresiva de la distracción, e impulsarlo, porque sin nosotros saberlo, contenía él más encanto que los otros, de lo cual sólo nos damos cuenta 24 horas después. Y tal vez tampoco haya otro acto tan libre, pues todavía está desprovisto de la costumbre, de esa especie de manía mental que favorece en el amor el renacimiento exclusivo de la imagen de cierta persona." (A l'Ombre des jeunes Filles en fleurs, II, p. 112-113).

Tenemos que intentar ahora penetrar más adelante en la constitución de esta impresión de lo ya visto. Observemos: primero, que el mecanismo de la evocación supone un punto de apoyo material. Aquí es una actitud del cuerpo, allá una taza de té, más allá un árbol, una losa, una servilleta, un olor, un sonido, etc... Indudablemente, Proust, al final de su libro, intenta rehusar todo valor a ese elemento material. No es menos cierto que nosotros tenemos ahí, en esa misteriosa revelación, un punto de apoyo susceptible de *experimentación;* lo que constituye su debilidad, su imperfección, va a servir, por lo menos, para hacerla más comprensible, más dócil también al deseo humano.

Este elemento material que se expresa por la sensación está en el prolongamiento directo del cuerpo, del cual, en cierta manera, forma parte; es un punto de apoyo interno y externo, exactamente como el cuerpo; es tan misterioso como él (*).

El cuerpo es a la vez para Proust el medio de descubrir la libertad y la prueba sensible del error de los filósofos espiritualistas, partidarios de la libertad metafísica. Veremos cuán difícil es escapar a esta contradicción. Es evidente, si tratamos de verificar retrospectivamente el dato proustiano, que estamos determinados por nuestro cuerpo y por las necesidades físicas, económicas, sociales, por no decir cósmicas. No es menos cierto que el *sentimiento* de la libertad es irresistible, que se apoya sobre esa evidencia de lo concreto de que habla alguna vez Whitehead (*Science and the modern world*).

Si consideramos el elemento material en general, nos daremos cuenta de que el problema es el mismo que el del cuerpo. Por un lado, forma parte del espacio presente, tangible y limitado. Por otro lado,

(*) A este respecto, véase el libro del Dr. Allendy, *La destinée humaine.* Ver sobre todo: G. Marcel, *Journal Métaphysique,* pág. 266-267.

participa de lo inefable, del pasado del cual es vehículo y a cuya evocación ayuda.

Aquí estrechamos más de cerca el problema de la participación. Todo el misterio reside en la definición de la *parte común* al recuerdo y a la sensación. Esta parte común, el primitivo la sitúa en el *fetiche* que es a la vez parte del dios (y del recuerdo) y parte del ambiente material (y del presente). El papel del fetiche es doble: tiene fines materiales y fines místicos: si es un arma, su poder será, en efecto, doble: tendrá una eficacia visible y una eficacia oculta, mágica. Pero el primitivo no distingue entre esas diversas cualidades más de lo que, en un caso de fetichismo mórbido, distingue el enfermo entre la fantasía, el sueño despierto a que da rienda suelta la vista del fetiche y el deseo fisiológico que éste despierta. El fetiche no se transforma en símbolo hasta el momento en que deja enteramente de ser buscado por sí mismo, y en que no es más que el signo de lo que evoca. Para ser más claro, sacaré de Proust un ejemplo de fetiche nuevamente encontrado en el símbolo: los nombres de lugares y los nombres propios.

Desde largo tiempo atrás, mucho antes de haber concebido su obra, Proust conocía el poder de evocación del nombre y de la palabra. Para él, como sucede en el niño, el nombre está siempre adherido a la cosa, es decir, a la impresión afectiva. Por ejemplo, él lee con voluptuosidad el indicador (S., p. 349); el nombre basta para producir un brusco cambio en la tonalidad afectiva (Id., pág. 350). En la página siguiente, opone con precisión el nombre considerado como cosa, a la palabra considerada como signo. El nombre, para continuar siendo un fetiche eficaz, debe permanecer cargado de concreto. A los signos que el lenguaje ha desactualizado, desensibilizado, Proust quiere devolverles su vida propia, reconocer en ellos al fetiche bajo el símbolo, pues bien sabe él que cuando el símbolo es puro, la relación que es afectiva

entre presente y pasado, no se establece. El nombre es para Proust un verdadero fetiche sexual (siente un vivo placer en escribir o repetir el nombre de Gilberta, en imitar su acento, etc...); cuando hay conflicto entre la personalidad sensible y la idea que concretiza su nombre, (ver G., I, pág. 26) la lucha es difícil, y es necesario que el fetiche no sea sacrificado, sino transformado lenta e *inconscientemente*. En resumen, el nombre es la materia artística más cómoda, transportable y permanente, contiguo y adherente a la cosa por medio de hilos infinitamente elásticos, lo cual explica la importancia del nombre en la obra de Proust y su parte en la creación de la personalidad. Se podría partir del nombre para hacer el estudio de la estética de Proust: retengamos solamente que lo despoja de su carácter abstracto y de su carácter social a la vez. Lo trata como animista puro, exactamente como hacen los niños.

Volvamos ahora al elemento material en general: psicológicamente, no es más que una imagen con una tendencia especial a la persistencia: es únicamente por su persistencia que se distingue de las otras. En Proust, en los casos en que la afectividad está quebrantada, la persistencia de la sensación es extraordinaria. Esta persistencia de la sensación es verdaderamente el rasgo dominante del carácter de Proust; él podría decir como Baudelaire: "Tengo más recuerdos que si tuviera mil años". (Véase A. D. I, pág. 103). Esta impresión de riqueza de la memoria se explica por la posibilidad de evocar un mayor número de recuerdos a la vez o en un corto espacio de tiempo. Es ese verdadero don de la evocación lo que lleva a Proust a aceptar la afirmación bergsoniana según la cual la memoria retiene todo. (J. F., I, pág. 48); es, en realidad, lo esencial de su bergsonismo; y en este punto coincide también con los psicoanalistas. Pero la memoria de Proust no se contenta con ser fiel, es también tiránica. Para comprenderlo, tenemos

que resignarnos a no separar a priori sensación y recuerdo; debemos excluir de la sensación el elemento perceptivo puro para poner en lugar principal la adhesión afectiva al presente. La sensación, lentamente elaborada en recuerdo, persistirá a menudo con carácter de presencia; creará ritos (el beso de la madre de Proust y el de Albertina antes de dormir). El amor por Gilberta y Albertina se manifestará primeramente por la creación de una cantidad de fetiches (J. F., II, pág. 208) cuya reunión en estrecho manojo da forma, no solamente al deseo subjetivo de Marcel, sino también a la realidad, ya presumida objetiva, de Albertina o de Gilberta.

Felizmente Proust no es siempre víctima de su memoria afectiva. Conserva, en la mayor parte de los casos el dominio de ese prodigioso poder de evocación que no es otra cosa que el esfuerzo de rememoración llevado a un grado hasta entonces desconocido.

Hemos dicho que la memoria proustiana no era intelectual. Proust nos ha demostrado muchas veces que se retienen los conjuntos y no los detalles porque es la inteligencia quien recorta, quien copia, mientras que el deseo, utilizando el esquema bergsoniano, evoca el todo por medio de un signo característico (como el niño que, para dibujar un objeto, traduce el modelo interno). Para comprender todo el interés de esta cuestión del fetichismo en la obra de Proust, hay pues, que precisar primeramente de qué manera se reunen en él la sensualidad y la imaginación, el deseo sexual y la impresión artística; en este terreno presenta Proust una verificación constante de la psicología freudiana. Al principio, Proust mezcla íntimamente el deseo de la mujer con el sentimiento de la naturaleza. (S., pág. 145). Jamás se ha demostrado mejor que el deseo surge de un conjunto confuso y moviente que sólo la experiencia logra precisar. Igualmente el amor de Albertina brota lentamente del olor del mar y de la visión de la pequeña banda: no se

individualiza hasta mucho después. Oyendo a Proust, parece que no hubiera diferencia de naturaleza entre la admiración de los bosques de Roussainville y el gusto de la posesión.

Desde el principio, hay en el deseo sexual (por ejemplo) algo más que un instinto: contiene la pasión metafísica del objeto, que sirve de base a toda nuestra vida psíquica, desde la más elemental sensualidad hasta la concepción de ley científica o la creencia más evolucionada; así se explica la formación de fetiches por la mezcla de la sensualidad y de la imaginación (*): desde la infancia, la imaginación precede, acompaña y sigue al deseo; pero también desde la infancia, la vida instintiva y la vida espiritual van divergiendo; y este divorcio, como lo señala, entre otros el Doctor Hesnard (La vie et la mort des instincts) es difícilmente reparado a veces. Es así como Swann a la vez que ama libertinamente a las mujercitas de nariz chata, tiene un amor casto para la tristeza, no obstante sensual, de las vírgenes de Botticelli. Aunque haya en efecto, sensualidad en su impresión estética y un refinamiento artístico en su gusto del amor él no junta los dos elementos de origen común. Sin embargo, estos se encuentran unidos en su amor por Odette, que sirve, en cierto modo, de punto de partida a la experiencia de Proust. Pero este juego de la sensualidad y de la imaginación no es enteramente libre, y es aquí que interviene el elemento traumático, resorte esencial, tanto de la psicología psicoanalítica como de la psicología proustiana.

Utilizando la terminología del psiquiatra, se llamará traumatismo todo "choc" doloroso que dé rienda suelta en Marcel a una nueva fase psicológica: amor, celos, pasiones de toda clase. Son estos "chocs", traumáticos los que determinan la fijación del recuerdo que, según nosotros,

(*) Lo que digo de la sensualidad, Proust lo aplica a la sensibilidad en general (T. R. II, pág. 56).

contiene el secreto de la formación de la personalidad, ha sido abordado por Stendhal cuando habla de la *cristalización* (*).

Es de observar que así como se pasa del deseo al amor-pasión por la cristalización, también así se pasa de la actividad fantasista (los líricos ingleses dirían *fancy*) a la creación artística verdadera (*Imagination* según Coleridge) por la fijación de la metáfora original. No se trata, precisando mejor, de una elección consciente del fetiche, sino de una especie de selección inconsciente.

Stendhal y Proust están en esto completamente de acuerdo con las teorías psicoanalíticas. Proust particularmente, ha insistido sobre la importancia del dolor tanto en la formación de la personalidad como en la de la obra de arte (**).

He aquí pues, las tres etapas de la formación y de la fijación del fetiche, tales como se las encuentra descriptas en Proust:

1º Período preparatorio — repetición de las percepciones. Creación de una atmósfera.

2º Traumatismo y fijación.

3º Idealización (en el sentido ordinario y no intelectual de la palabra) es decir, sublimación freudiana, formación de la poesía del pasado.

(*) Véase al respecto el estudio de Delacroix sobre Stendhal.

(**) Ver el volumen de L. Pierre-Quint sobre Marcel Proust; él constituye la primera obra de conjunto que le haya sido consagrada y probablemente continúa siendo la más completa y la más fiel. Encontramos ahí sobre ese punto particular, estas acertadas líneas que resumen el pensamiento de Proust: "¿Cómo nace el amor?" Después de un tiempo de elaboración, es un deseo contrariado quien fija la cristalización. Los encantos de una persona no son tan frecuentemente causa de amor como lo es una frase del estilo de esta: "No, esta noche no estaré libre". La ausencia inesperada de una mujer a la que todavía no amábamos es suficiente para despertar en nosotros "una necesidad ansiosa", una necesidad desde ese instante exclusiva. Y nuestro amor se prolongará con el mismo prolongamiento de esta angustia.

Sin duda, querría uno que en el caso de Albertina, por ejemplo, el amor de Proust existiera ya antes de la sospecha traumática que hace nacer el nombre de la Srta. Vinteuil o aún antes de la evasión de Albertina. Pero nada nos permite afirmarlo. Hasta parecería que si a Marcel no lo invadieran súbitamente los celos, si Albertina no se escapara, la fijación no tendría lugar.

Por otra parte, hay que recordar que, salvo en los casos graves de pasión profunda, la fijación se efectúa casi siempre en lo inconsciente; el instinto pragmático de la vida aparta el dolor. Es el refluir normal, es decir, conseguido. Sólo reaparece el recuerdo afectivo en la conciencia cuando se ha efectuado la sublimación, cuando el dolor está apaciguado o es soportable, como los objetos de arte que no son puestos de nuevo en circulación hasta alrededor de medio siglo después de la explosión del ridículo que los ha declarado fuera de moda.

Volvamos ahora a las diferentes fases de esta evolución. La repetición representa por cierto un papel importante en la cristalización, aunque sea ella inútil cuando la sensación originaria es suficientemente impresionante o ha sido acompañada de circunstancias inesperadas (Véase G. F. II, pág. 114). Por lo demás, aún esta repetición, no ocasiona por sí sola la fijación; hay, pues, otra cosa, que es, precisamente, un traumatismo.

El mejor ejemplo de fijación consciente en la obra de Proust es, evidentemente, el amor de Albertina. Luego bien, es en el momento en que Marcel descubre o cree descubrir que Albertina no lo ama, cuando siente precisarse en él su deseo, y al mismo tiempo aglomerarse, confundirse en una unidad, en apariencia indisoluble, las diversas "pruebas" de Albertina diseminadas hasta entonces en las innumerables fotos del grupo de muchachas (J. F., II, pág. 196; S., II, pág. 213).

Así como el sueño es desatado por un malestar fisiológico, una

perturbación cualquiera en las costumbres físicas del que duerme (G., I, pág. 76), del mismo modo la individualización, la "realización" de lo que es objeto del deseo sólo puede hacerse por el dolor. Es conocida la teoría del recuerdo traumático, factor determinante de la neurosis obsesionante; ¿es qué el amor no presenta casi siempre un carácter de obsesión semejante? Los celos, aspecto esencial del amor, están ampliamente descriptos en *Sodoma y Gomorra* y en la *Prisionera.* Es inútil citar las célebres páginas en las que Proust nos hace recorrer los senderos de ese jardín de los suplicios; solamente sacaré de ahí esta conclusión: y es que: desde el momento en que se ha penetrado en el dominio de los celos, YA NO ES CUESTIÓN DE DUDAR DE LA REALIDAD DEL OBJETO (*). Cualesquiera que sean las nuevas imágenes que Albertina le ofrece, aún cuando ellas sean falsas, su amor ya no tiene dificultad en juntar esas imágenes con las precedentes: él sabe bien, con *una creencia absoluta,* que es Albertina, *siempre la misma.* Y sin embargo: ¿no es justamente en ese momento cuando está el modelo interno más alejado de la realidad fotográfica? Esa Albertina que Proust ama ¿no es más bien un fetiche que una entidad social? Poco importa. Asimismo, Saint Loup ama a Raquel, quien, a los ojos de Proust (Véase G., II, 51) no era más que una mujerzuela sin importancia y la dificultad de la persecución le permite a Saint Loup superponer a la sensación Raquel todos sus recuerdos sobre la mujer. Raquel no es más que un medio de hacer figurar la participación mística entre el pasado y el presente.

Esta importancia del dolor tan claramente explicada por Proust

(*) Es notable que el escepticismo del objeto sea tan extraño a la ciencia propiamente dicha como al sentido común (V. Meyerson, *De l'explication dans les ciences,* Cap. 1º: La ciencia exige el concepto de cosa). Es el filósofo quien pretende contentarse con relaciones y con fenómenos. El sabio, lo mismo que el amante, postula la realidad del objeto.

al final de su obra, nos vuelve a todas las antiguas tentativas de justificación del mal. Por no ir más lejos, está esto muy cerca de la teoría romántica; pero en Proust, el romanticismo está despojado de toda ilusión. Cuando Musset exclama: "El hombre es un aprendiz, el dolor es su maestro...", se expresa en términos demasiado generales y en el lenguaje de los cristianos; si bien el sentimiento es exactamente el mismo que el de Proust, la interpretación es diferente. No son sus penas, en verdad, lo que el poeta canta, sino la causa de ellas; no es la música, sino la pasión que ha nacido del dolor. Es la poesía quien inventa el recuerdo feliz, nos dirá Proust, pues crear, es acordarse. Se ha buscado mucho tiempo la solución del problema de la poesía del pasado; pero la verdad es que no hay poesía sino del pasado.

Proust mismo no ha situado claramente la importancia del traumatismo y del dolor en la formación del fetiche; en el tomo II de *Le Temps retrouvé,* a partir de la página 53, ha descripto ampliamente las razones por las cuales el dolor se transformaba para el artista en un incomparable instrumento de trabajo, y hasta ha podido escribir: "La felicidad no tiene más que una utilidad: hacer posible la desgracia" (íd. p. 63). Proust parece creer que el sufrimiento sólo toma parte en la formación intelectual de la obra de arte, en la composición de esas transiciones necesarias entre los estados privilegiados que, como raras cimas, emergen de la vida cotidiana. No ha visto que el proceso era muy semejante, ya se trate de la revelación propiamente dicha, como en el caso de la taza de té o del descubrimiento del dolor como en el caso de la desaparición de Albertina. Por estas razones no se debe vacilar en colocar entre los estados privilegiados la famosa revelación de las intermitencias del corazón. Pero mientras que en el caso de la taza de té, el proceso es completo (y es la memoria espontánea quien ocupa),

en el de Albertina desaparecida, es la voluntad de introspección quien después utiliza al dolor: la huída de Albertina ha impedido que se terminara el proceso, ha detenido la evolución en el estadio traumático; el pasado continúa siendo demasiado doloroso para permitir el establecimiento de una relación creadora; la *presentificación* no ha podido hacerse en las condiciones normales; todo lo que la memoria puede hacer es actuar como censora e impedir que la neurosis obsesionante de la pasión paralice demasiado tiempo la vida del sujeto. Desde el punto de vista del escritor, el recuerdo sólo hace aquí el papel de signo abstracto utilizable por la inteligencia. La angustia y la pena han tenido el maravilloso efecto de atraer la atención hacia los puntos salientes, *que la memoria no ha sido, sin embargo, bastante fuerte para asimilar, para sublimar.* Hay además en Proust varios ejemplos de esas revelaciones medio abortadas, es decir en las que la sublimación no es bastante completa para eliminar el dolor del campo afectivo, y en las que el fetiche está ya demasiado formado para permitir la existencia de una relación presente-pasado que, por encima del dolor extiende como una atmósfera poética: tal es el caso de Swann cuando oye de nuevo en casa de la Princesa de Laumes la pequeña frase de la sonata, antes de haber tenido tiempo de decirse: "es la sonata de Vinteuil, no escuchemos", (pág. 314). Las expresiones abstractas: "tiempo en que yo era feliz, tiempo en que yo era amado" que había él pronunciado a menudo, no le hacían casi sufrir, pues su inteligencia sólo había registrado del pasado pretendidos extractos que no conservaban nada de él. Por el contrario, el fetiche en formación de su amor que era la pequeña frase de la sonata, ha bastado no solamente para despertarlo por entero transformándolo en dolor, sino también para hacer de él algo de superior a la vida y al tiempo, casi una obra de arte. Podría

juntarse este ejemplo con el del recuerdo dulcificado de Albertina en el comienzo del olvido.

Hay que observar que la conmoción que asegura la fijación sólo puede verdaderamente llamarse traumatismo o dolor en el caso en que la sublimación no se hace sino difícilmente; y, por una paradoja, sobre las sensibilidades vivas, es decir las más aptas para formar fetiches, toda conmoción resulta traumática. Es probablemente por esto que la sensibilidad artística, aún fecunda, queda manchada de dolorismo y roza la esquizoidia. Sin embargo, la conmoción que provoca la cristalización no se confunde con el dolor.

Según el psicoanalista, va, por el contrario, generalmente acompañada de placer: de una victoria del sujeto sobre el medio exterior. Aquello que en el espíritu débil, exageradamente sensible, creará una idea fija, sobre una sensibilidad normal no engendrará sino un sentimiento pasajero de potencia (*).

3. La individualidad y la obra de arte. — He aquí, pues, que hemos llegado al centro mismo del problema de la personalidad tal como Proust lo plantea. Divisamos la nueva base que él le da: es el conflicto de la memoria afectiva con un irracional que surge bruscamente y le sirve de obstáculo a la vez que de punto de apoyo. La presencia de este irracional que, en determinadas condiciones antes reseñadas, da origen al fetiche, crea, si el traumatismo es convenientemente absorbido por la memoria, la posibilidad de

(*) Para terminar este esquema de la cristalización, habría, en fin, que hacer intervenir los misteriosos agentes hereditarios que, bajo la forma de *personimágenes*, para emplear la terminología de León Daudet, o mezclados a los instintos más oscuros, determinan verosímilmente la elección de tal o cual fetiche con preferencia a tal o cual otro. Pero el aporte hereditario no hace más que diferir la dificultad; no es suficiente para dar cuenta del privilegio del fetiche que le permite hacer de vínculo entre el presente y el pasado.

la metáfora-acción sagrada, base de la individualidad a la vez que de la obra de arte (la cual no es más que la expresión social de la personalidad del artista). El problema de la personalidad está, en efecto, estrechamente ligado en Proust a la técnica misma del arte, y es a propósito del artista que Proust intenta, al final de su obra, plantear ese problema en términos finalmente satisfactorios. El problema de la especificidad de la persona permanece, por otra parte, insoluble; parecería en muchos casos que Proust tiene igualmente miedo de negar la personalidad o de afirmarla. Una y otra hipótesis conducen efectivamente a un callejón sin salida, a una soledad absoluta. Sólo la obra de arte permite escapar a ese dilema: ella comporta a la vez *fijación de los recuerdos individuales* y *establecimiento de un lenguaje social,* lo cual hace que ella sea para Marcel Proust la acción más eficaz de todas.

Hay una cosa evidente, y es que la relación mística está estrechamente ligada a la noción de individualidad en cuya base se encuentra, en efecto, una sensación privilegiada. La impresión de "novedad" y la de "ya visto" se confunden finalmente en Proust como en los psicólogos que explican a ambas por el sentimiento de *intelección* o de *presencia.* Afectivamente, son dos revelaciones semejantes las que explican, uno de ellos diciendo: "amo, es decir, descubro algo nuevo"; diciendo el otro "me acuerdo, es decir, descubro algo pasado". Esto nos confirma una vez más que sujeto y objeto no son más que hipótesis que se han hecho necesarias por la toma de conciencia de un irracional que es el único verdadero dato psicológico.

La individualidad de los otros nace de los celos, del sentimiento mismo de nuestra soledad, es decir, del descubrimiento de un fetiche que nos esforzamos por transformar en símbolo. Indudablemente, esta individualidad no puede describirse hasta el momento en que la trans-

formación del fetiche se ha efectuado por lo menos parcialmente, que el sufrimiento se ha sublimado y que, gracias a la obra de arte, Albertina ocupa un lugar en el tiempo recuperado; pero la *creencia* en la existencia de la personalidad de los demás, el sentimiento de la unidad de Albertina se establece desde el traumatismo. No sucede lo mismo con nuestra propia personalidad; sólo la revelación afectiva del pasado, es decir, la metáfora acción sagrada, da origen al sentimiento de nuestra propia existencia y nos hace esperar nuestra propia unidad, mucho más profundamente percibida por cierto que la de los otros. De este modo hemos visto nacer el fetiche fijador con el traumatismo, hemos asistido al trabajo de la memoria en torno a ese traumatismo; nos encontramos, en fin, de nuevo, ante la posibilidad de la revelación metafórica; es la última fase en la elaboración de la obra de arte-acción sagrada.

En realidad, entre el fetichismo propiamente dicho y la obra de arte no hay separación neta; estoy por decir que no hay más que una diferencia de punto de vista. El fetichista se equivoca al dar al fetiche un valor absolutamente concreto, no siendo él sino un medio para tornar el pasado en presente. La gran diferencia que hay psicológicamente entre el fetichismo propiamente dicho y la actividad artística, está en que la segunda es completamente desinteresada (véase T. R., II). Mientras que el amante, como Swann, a quien la pequeña frase de Vinteuil recuerda bruscamente el placer pasado, experimenta un profundo sufrimiento porque su recuerdo es interpretado únicamente como el medio de correr tras el objeto supuesto exterior, la mujer, considerada como meta de su deseo; el artista, por el contrario, ha comprendido que el recuerdo era el verdadero fin, del cual la sensación fetiche no es sino la representación simbólica y evocadora. El fetiche es todavía bastante concreto a sus ojos para no resultar un signo inte-

lectual, utilizable científicamente y suficientemente liberado ya del instinto para no confundirse enteramente con las percepciones ordinarias. Ha substituido la participación mágica y utilitarista por la comunión desinteresada sin llegar a la abstracción (A. D., I, p. 124). Después sólo queda al artista hacer que el fetiche sea transmisible por medio de una técnica cualquiera.

Es en la *Prisionera* donde las teorías de la individualidad del artista están presentadas con mayor desenvolvimiento. La cuestión es saber si esta individualidad es real o solamente el fruto de un artificio. Es únicamente en el *Tiempo recuperado* donde parece ceder al fin el escepticismo de Proust. Se llega así a las conclusiones siguientes:

1º Sólo nos es revelada la individualidad por medio del arte; ni la vida ni el amor nos permiten llegar a su secreto.

2º El arte es a la vez creador de nuestra individualidad puesto que une las diversas revelaciones y nos obliga a tomar conciencia de su valor, y revelador de la individualidad de los demás puesto que sólo él permite significarla por medio de símbolos. Sólo podremos salir de esta soledad, a la que ninguna conversación, ninguna amistad puede sustraernos, por intermedio de un lenguaje evocador (así se restablece el papel social del lenguaje).

3º El arte es a la vez la confirmación del relativismo psicológico y el medio de escapar de él. Ninguna medida común es dada a los sentimientos de las diversas personas. Nada de general podemos pues afirmar ni de nosotros ni de los demás; las intermitencias del corazón nos prohiben creer en una medida dada de nuestra personalidad, aunque fuera válida para cada uno de nosotros separadamente; pero el que toma nota de esas intermitencias ofrece a su individualidad una probabilidad de existir: ahí está el verdadero descubrimiento de la unidad por medio de la utilización y de la coordinación consciente de

los datos dimanados de lo inconsciente. Antes de la concepción proustiana de la memoria y del arte, no teníamos sino el deseo de existir; tenemos ahora los medios para crear esa existencia verificándola.

El arte es pues para Proust el reconocimiento y la traducción de la patria interior; toma su origen en "los remolinos de dulzura y de tristeza" (*Albertine disparue,* I, p. 124) provocados sobre todo por la música. Es de base lírica y de base afectiva a la vez: antes de ver claramente los dos términos de la relación mística, el artista percibe la presencia de esa relación. Hace así una confirmación de la filosofía contemporánea (*).

Ahora nos es posible volver sobre el significado profundo de los reproches que hace Proust al realismo (ver no solamente *Temps retrouvé,* II, sino también F. II, p. 65). El estado de espíritu en que uno observa es infinitamente más pobre que aquel en que uno *inventa,* aun desde el punto de vista del conocimiento; es por eso que Proust creador conviene tan fácilmente en que le falta el don de observación, en que no ve el color de los ojos de las personas a quienes habla, y en que no se acuerda de ellas sino de una manera vaga o más bien sintética. Del mismo modo Montaigne conviene fácilmente en que él no tiene memoria porque sabe bien que la memoria mecánica es muy distinta a su memoria, que es constructiva y creadora. Proust es semejante al astrónomo que para ver los astros los mira en un espejo dándoles la espalda. Los múltiples detalles de que su obra está, por así decirlo, cubierta, no son sino facetas destinadas a ocultar los intersticios que hay entre las revelaciones. Pero estas observaciones no arrojan ningún resplandor original, todo su valor radica en las verdades inventadas y reveladas.

(*) En un pasaje de las *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs,* Proust describe de una manera muy precisa la fecundidad de la poesía del pasado, fuente de todo estado lírico (J. F., II, pág. 21 - 22).

El verdadero trabajo artístico se hace pues en profundidad y retrospectivamente (F., II, p. 186). La relación mística que establece el artista por medio del fetiche es bastante poderosa para trastrocar el orden de la materia que evoca o cree evocar y recomponer sus átomos siguiendo un orden nuevo, en armonía con la individualidad del artista: así procede Elstir, quien afea sus modelos y los hace no obstante bellos, con una belleza que les es inaccesible. (F. II, p. 146). También mezcla la tierra y el mar y crea una ciudad nueva donde los navíos parecen estar en las calles, reconcilia el modelo interno con la fotografía, la perspectiva interna y la perspectiva externa. (F., II, p. 124-125).

Por el hecho de ser el arte un descubrimiento, el arte no se enseña (F., II, p. 149); no solamente revela él la verdad estética, también engendra la verdad moral. La cordura y el sentimiento de la belleza coinciden en efecto en Proust, puesto que el arte es creador de la individualidad; el sentido moral y muy ruskíniano de la obra de arte constituye su verdadera acción sagrada. Por consiguiente la obra de arte, cuando es perfecta, debe mantenerse enteramente natural (G., I, p. 43-44) y, por así decirlo, *antiliteraria*.

> Cuando se trabaja para gustar a los demás, puede no lograrse tal objeto, pero las cosas que uno ha hecho para contentarse a sí mismo tienen siempre probabilidad de interesar a alguien. Es imposible que no haya gente que se plazca en lo que tanto me ha hecho gozar a mí. (*Bible d'Amiens*, p. 17).

Este principio es esencial a todo el arte de Proust. En efecto, veamos en *Por el camino de Swann* las líneas que preceden inmediatamente a la revelación de los tres campanarios (*).

(*) Tengo entendido que du Bos ha sido el primero en subrayar la importancia de ese pasaje esencial. Approximations.

Muy lejos de todas esas preocupaciones literarias y sin ninguna relación con ellas, de pronto un techo, un reflejo de sol sobre una piedra, el olor de un camino hacíanme detenerme por un placer particular que me daban y también porque parecían ocultar, más allá de lo que yo veía, algo cuya posesión me ofrecían y que, a pesar de mis esfuerzos, yo no lograba descubrir.

Así, desde el principio, aún antes de tener conciencia de lo que es la obra de arte-acción sagrada, Proust no considera los objetos de su admiración como objetos ordinarios, sino como fetiches; *supone que algo hay detrás de ellos.* Esos fetiches no difieren profundamente de la taza de té, ni de la servilleta o del pavimento del principio del segundo volumen de *El tiempo recuperado.* Sin embargo, en ese momento, Proust se dedica sobre todo a recordar exactamente "la línea del techo, el matiz de la piedra que le habían parecido plenas, prontas a entreabrirse, a entregarle lo que ellas guardaban".

En ese momento, el objeto tiene para él una importancia evidente; está lejos de declarar que le es indiferente, de reducirlo a un simple resorte de escape; conviene solamente en que esas impresiones estaban siempre ligadas a un objeto particular desprovisto de valor intelectual y no correspondiendo a ninguna verdad abstracta. Esta confianza en lo concreto, muy ruskiniana, hacía que el niño no "se ocupaba más de esa cosa desconocida que se envolvía en una forma o en un perfume, muy tranquila, puesto que él la traía a la casa protegida por el revestimiento de imágenes bajo las cuales la encontraba verdaderamente viva, como los peces que, en los días que lo habían dejado ir a pescar, traía en su cesta cubiertos por una capa de hierbas que preservaba su frescura". En ese momento tomaba Proust el fetiche para el recuerdo; más tarde, cuando al final de su obra y de su vida crea él escapar a la materia y a lo actual, afectará despreciar el fetiche. "Todo está en el espíritu", escribirá. No obstante, es el nombre del fetiche

lo que distinguirá las diversas revelaciones y les dará su maravilloso carácter puramente cualitativo. Es una impresión en ese estilo la que sirvió de tema a la página sobre los campanarios. Esta revelación es en realidad la primera acción sagrada de la obra de Proust aunque la relación entre la percepción y el recuerdo no se desprenda claramente; parece que se tratara simplemente de una descripción de esos campanarios, pero la misma naturaleza de las metáforas, el placer de la creación, todo atestigua el valor de lo que hay más allá de esos campanarios; "detrás de ese movimiento, detrás de esa claridad". Ese "algo que parecían contener y sustraer a la vez" no es otra cosa que el "pasado" el cual va a ser *presentificado* por el esfuerzo artístico.

Un indicio entre todos que no nos permite equivocarnos sobre la naturaleza de esa página, es que, ya ahí, el entrelazamiento de las imágenes se encuentra tejido de tal manera que los campanarios pierden su carácter material; ya no ofrecen su especificidad terrestre de inmovilidad, de resistencia. Gracias a los efectos de perspectiva debidos al movimiento del coche que lleva a Marcel y al Doctor, también ahí, como en los cuadros de Elstir, la apariencia y el modelo interno se encuentran providencialmente de acuerdo. Los campanarios no son más que la expresión de una relación mística entre una percepción y un recuerdo. No son ni objeto, ni signo abstracto, sino lo concreto puro. El joven Proust se expresa aquí más bien como un poeta o un escritor corriente que como un psicólogo. En lugar de descubrir y aislar la percepción primero, y después el recuerdo, se deja llevar por el deseo de creación artística, en resumen, compara en lugar de fotografiar su inspiración, en cierto modo en frío, como hizo más tarde cuando escribía *En busca del Tiempo perdido*. En la página de los tres campanarios, Marcel adolescente se encuentra en el estado propio al poeta lírico:

Cuando en el rincón del asiento donde el cochero del doctor colocaba habitualmente un cesto con las aves que había comprado en el mercado de Martinville, hube terminado de escribirla (esta página) me encontré tan feliz, sentía que ella me había desembarazado tan perfectamente de esos campanarios y de lo que detrás de ellos ocultaban, que, como si yo mismo hubiera sido una gallina y acabara de poner un huevo, me puse a cantar a voz en cuello. (S., p. 168).

Pero, es profundizando la naturaleza de ese placer, analizando, o más exactamente distinguiendo los elementos que, para el observador impregnado del método científico, parecen componer la relación mágica, y un poco como lo han hecho Lévy Bruhl o Sir James Frazer para con la mentalidad primitiva, que, en lo sucesivo, Proust ha estudiado y descripto la creación artística.

Tal cosa ha podido muy bien perjudicar la calidad propiamente artística de su expresión lírica; el esfuerzo de inmovilización que coincide en Proust con el sentimiento de la presencia, no deja de crear una discordancia entre las palabras y los movimientos, bastante penosa cuando no es de un efecto patético o trágico. Pero lo que Proust pierde en conseguimiento estético, lo gana y más allá en profundidad y en alcance. Es el primero que ha tomado completamente en serio el juego de escribir. Ni Flaubert, ni Meredith, ni Stendhal, ni Balzac vaciaban totalmente sus bolsillos cuando se ponían a jugar; Proust ha restituído el arte a sus orígenes, le ha pedido mucho más que una creencia, palabra sobre la cual es fácil engañarse, le exige la felicidad, la felicidad afectiva e inmediata. Es aquí donde alcanzan todo su valor las palabras antes citadas: "Cuando se trabaja para gustar a los demás, puede no lograrse tal objeto, pero las cosas que uno ha hecho para contentarse a sí mismo tienen siempre probabilidades de interesar a alguien".

Indudablemente Proust ha amado la gloria, pero independiente-

mente de su obra, pues las revelaciones y los sacrificios que son sus sostenes esenciales preexisten con respecto a la edificación intelectual de la expresión literaria. Pero precisamente porque ha *jugado todo a la vez,* ha ganado más que cualquiera. SI LA LITERATURA QUIERE SALVARSE TIENE QUE RENUNCIAR A SÍ MISMA. Todo eso se encuentra ya sin duda en Ruskin, y también en Jean Jacques Rousseau, pero de una manera infinitamente menos consciente; en cuanto a aquellos que, como Claudel, creían sacrificar la literatura a algo que le era exterior, esos tenían una preocupación moral o aún social. Proust, por el contrario, pide a la creación artística que muera sin esperanza, para poder resucitar en seguida en el mismo lugar con algo completamente espontáneo, totalmente imprevisto, salido directamente de los procesos inconscientes.

Independientemente de toda creencia en la objetividad racional, Proust *ha reconstruído un concreto.* He ahí la verdadera conclusión de este ensayo, y aún cuando no haya logrado totalmente su objeto, es innegable que ha desplazado la base de nuestras preocupaciones. La gratuidad de su obra podría parecer a ciertos espíritus superficiales, inconciliable con su preocupación de explicaciones psicológicas y su manía de introspección. Es evidente, por el contrario, que introspección y revelación son para él una sola y misma cosa. Antes de él las literaturas preromántica, romántica y otras habían creído escapar a la fosilización. Sin embargo, en Nietzsche mismo y más aún en sus imitadores, hay mucho del viejo encantador en quien, si bien el hombre está frustrado, el farsante tiene genio. Proust por el contrario ha traspasado desde el primer instante la zona ética; tuvo la respiración bastante larga para bucear hasta las raíces psicológicas de la moral, en el fondo de sí mismo, y traer de allí al mismo tiempo que, como perlas, su lirismo cristalizado, una serenidad de examen, una profun-

didad de discernimiento de la cual no puede uno hacerse una idea exacta sino comparando su obra con los trabajos más puramente objetivos. Me parece que el trabajo de Proust recuerda en más de un punto el de Frazer. Se ha hecho a este último el reproche de confusión, de acumulación estéril de detalles se le ha abrumado con una admiración literaria hasta el día en que las leyes fecundas se desprendieron por sí solas como las nervaduras centelleantes del ramo de oro. ¿Osaremos comparar el proceso psicológico de Proust partiendo de sus revelaciones (taza de té, etc....) al de Sir James Frazer procediendo del estudio del tabú?

Un atento estudio de los escritos de observadores que habían visto el tabú en todo su florecimiento en Polinesia pronto nos llevó a cambiar de opinión. Las analogías que ese sistema ofrece con las supersticiones, no solamente de los salvajes de otras partes del mundo sino también de las razas civilizadas de la antigüedad, eran demasiado numerosas y sorprendentes para poder dejarlas de lado; eso nos llevó a la conclusión de que el tabú no es más que uno de los numerosos sistemas de supersticiones que, en muchas, ya que no en todas las razas humanas, han contribuído ampliamente, bajo muy diversos nombres e innumerables diferencias de detalles, a levantar el edificio tan complejo de la sociedad con sus aspectos o elementos variados que calificamos de religiosos, de sociales, de políticos, de morales o de económicos.

Para aquellos que hacen a Proust el reproche de infantilismo o de esterilidad, no podrá hallarse mejor respuesta que estas líneas de Frazer:

Existen pocas cosas que puedan preservarnos de la estrechez y de la parcialidad en nuestros juicios morales como el examen de las sorprendentes diversidades de teoría y de práctica que presenta la historia de nuestra raza en sus diferentes épocas; el método comparativo aplicado al estudio de los fenómenos morales está

pues llamado a hacer por la moralidad, lo que el mismo método aplicado a los fenómenos religiosos, hace hoy por la religión; ensancha nuestro horizonte mental, aleja las fronteras del saber, ilumina el origen de las creencias y de las prácticas corrientes, y nos ayuda así directamente a reemplazar lo que está gastado y anticuado por lo que es vigoroso, y lo falso por lo verdadero.

ARNAUD DANDIEU

CONSECUENCIAS ETICAS DE LA TEORIA DEL CONOCIMIENTO

Maximilian Beck, el autor de este ensayo, es un filósofo de renombre. Edita y dirige, actualmente en Praga, los Philosophische Hefte, *único y prestigioso órgano del pensamiento filosófico europeo consagrado especialmente a reflejar, de modo crítico, la problemática de la filosofía existencial, a la que la obra de Heidegger ha dado, a la par que una dimensión original, apasionante actualidad. Beck ha publicado, entre otros trabajos filosóficos de importancia, "Wesen und Wert", en el que concibe la* vida *como crecimiento, despliegue y realización de una interna posibilidad (lo que la nueva ontología llama "ser"), derivando de tal idea central el concepto de un* devenir *interno* sui generis *como proceso enteramente intemporal. En el presente artículo plantea y discute un problema de marcado interés ético y gnoseológico — proponiéndolo expresamente a la meditación de los estudiosos argentinos —, cuál es el de la posibilidad de un conocimiento liberado de todo lastre utilitario y jerarquizado desde la afirmación primaria de los peculiares valores de la personalidad espiritual.*

La destrucción filosófica del concepto natural del conocimiento, es decir, de la opinión de que conocer algo es asirlo tal como en sí realmente existe, la destrucción de este concepto natural del conocimiento conduce obligadamente a la desvaloración del conocimiento, del hombre cognoscente y del mundo conocido. Esta desvaloración obliga además a dar al conocimiento, como sucedáneo de un valor pro-

pio, un sentido instrumental, *práctico,* sentido que él no tenía ni en el pensamiento antiguo ni en el medieval. Tal desvaloración ha habituado poco a poco al hombre a *tornar absolutos, práctica y conceptualmente, valores secundarios,* lo ha cegado para todos los valores primarios, hasta para los valores fundamentales de toda cultura: Dios, bondad moral y valores sensuales del goce.

Aquí yo quiero sólo bosquejar brevemente cómo esta destrucción del concepto natural del conocimiento ha repercutido en la ética.

Es digno de notar que la filosofía moderna tanto menos logra fundamentar un valor absoluto del hombre cuanto más ella tiende teoréticamente a desvalorar el mundo extra humano. Cuanto más la filosofía rebaja el mundo sensible de las cosas a un mundo instrumental meramente utilitario tanto más, al mismo tiempo, tiene que degradar al hombre a un mero ser animal, instintivo. Cuanto más *pierde el mundo sensible la dignidad de un ser seriamente real* tanto más él se rebaja a un mero mundo aparente por obra de las funciones anímico—corporales sensibles; tanto menos digno el sentido que logra la existencia humana misma cuanto más carente de seriedad e insignificante es aquel sentido. Ni Kant, ni los filósofos del idealismo alemán y menos naturalmente los positivistas consiguieron *descubrir en el hombre una sustancia para la que el existir en este mundo sensible aparente tuviese sentido absoluto,* y mucho menos les fué dable a ellos justificar claramente los mandamientos morales de la conducta social en este mundo aparente.

El imperativo categórico de Kant y las éticas de sus sucesores no dejan de tener un carácter de juego, si todo lo que un hombre a su prójimo puede hacer, dar o robar tiene sólo un carácter ilusorio. Todo lo que yo mismo para mí experimento y hago, cómo me conduzco en este mundo aparente, es en último término de tal modo inesencial y

sin valor si lo *propio* sólo debe decidirse y concretarse en un carácter formal de cualquier especie. Por último falta también a tal modo formal toda hipótesis consecuente de lo formal: el contenido de peso en que la forma solamente podía realizarse. Es a priori absurdo que un valor absoluto último debe decidirse por un proceder formal cualquiera en un mundo de mera apariencia. *Seriedad absoluta no puede fundarse en una seriedad ficticia de juego e ilusión.*

En tanto se reconoció como esencia y valor propio del conocimiento la aprehensión adecuada de lo que por sí mismo como algo real objetivo es previamente dado para esa aprehensión, mientras tal aconteció se podía también reconocer un *sujeto espiritual del conocimiento* como esencia sustancial del hombre, *sin* negar con esto precisamente un valor propio absoluto del hombre. La existencia del hombre, del hombre que puede conocer el mundo real y su valor peculiar en su verdadero ser en sí, tiene el peso *de la seriedad y de la dignidad,* un peso que falta completamente a aquel hombre cuyo conocimiento posee un carácter meramente aparente. En verdad, todo lo que él tiene por realidad conocida en su verdadero ser en sí es mero engaño, ilusión, fantasmagoría y juego. Imagínese simplemente si para un hombre despertado del "sueño dogmático" jamás puede ser posible adoptar frente al mundo la actitud religiosa fundamental de devoto recogimiento y gratitud, tal como ella ha encontrado clásica expresión en los Salmos o en las Bendiciones de San Francisco de Asís. Si entonces él ensaya, sólo mediante enérgicos esfuerzos, suprimir su ayuno saber de carácter meramente ilusorio, de lo que se ofrece a nosotros, por ejemplo, la sublimidad del mar y de la montaña y el cielo, el aroma de una flor, el buen sabor de una fruta, la magnificencia de color de un prado; si él tal intenta tiene que aparecer a sus propios ojos como un impostor y como que se engaña a sí mismo cuando huyendo de tal

saber se refugia en las teorías románticas y estéticas de los sentimientos, de los estados de ánimo y cosas por el estilo. Auto-mistificación en gran escala son todos los ensayos filosóficos por recobrar de nuevo para el hombre como ser espiritual su absoluta dignidad porque se mal interpreta la esencia del sujeto espiritual: de un *cognoscente* que aprehende una realidad objetiva deviene él un *creador* de ilusorios mundos aparentes y conscientes. Pero la fuerza de la lógica conduce en las distintas filosofías a que frente a un mundo en el que todos los hombres singulares viven siempre es colocado un creador supra-individual, universal y transubjetivo de este mundo aparente. De este modo, aún mediante un tan alto encumbramiento de su ser en un creador del mundo, no se logra absolutamente rescatar para el hombre concreto, singular, la dignidad que a él, como cognoscente que aprehende el mundo, se le ha sustraído. Al contrario: el individuo humano singular tiene que tolerar ser interpretado él mismo como una parte constitutiva del mundo aparente, mundo que una conciencia supra-individual construye. Todo valor decae para lo universal supra-individual; pero yo mismo no soy nada, soy sin valor, ni siquiera una vez existente: ¡yo mismo sólo soy un mero producto constitutivo de una conciencia supra-individual!

No menos desvalorado llega a ser el individuo humano singular mediante una interpretación puramente *utilitaria* del sentido. Si él persiste firme en ser propiamente sujeto sustancial y esencial del conocimiento, es decir, espíritu, entonces, en una simultánea interpretación utilitaria del sentido de la técnica, se rebaja a sí mismo hasta un instrumento de la praxis utilitaria. Tiene un valor peculiar fuera de sí, en la medida en que conociendo se ocupa de su provecho.

Pero precisamente él llega a ser desvalorado del todo cuando se interpreta propia y sustancialmente como un ser no cognoscente, tal

vez únicamente como ser viviente animal, como ser instintivo o volitivo y como ser puramente práctico en un mundo de puros valores utilitarios. ¿Tiene todavía sentido, frente a un hombre así interpretado, atribuirle, como persona moral singular, un valor absoluto propio y una peculiar finalidad? ¿Pero está establecido en los imperativos morales qué sentido, pues, tiene que dársele? No es que el sentido del hacer moral sea únicamente auto-perfeccionamiento del obrar moral mismo, sino que el valor del hacer moral yace en su rendimiento, en su *efecto*. Por consiguiente no debo — así se piensa, pues — odiar, mentir, robar, matar porque yo mismo en mi ser sustancial fundamental soy dañado, moralmente decaigo, sino solamente en interés del prójimo; para no dañar corporal y anímicamente a los *otros* hombres. Parejamente, entonces, no debía yo amar, ser veraz, servicial, justo, etc., porque yo mismo como persona propiamente moral me perfecciono en tal proceder, sino que debo conducirme moralmente sólo por interés en el bien de los otros. Es digno de notarse que la conciencia de aquel ser fundamental, sustancial y supra-animal, del hombre, del sujeto espiritual, que es propiamente el terreno de realización de toda moralidad, de tal modo totalmente se ha perdido que la consideración a esta auto-perfección moral del hombre, a la *salud de su alma* se osa estigmatizarla como "egoísmo". Tal manera de pensar niega la única hipótesis plena de sentido de toda moral, a saber, *la persona espiritual singular como el sujeto peculiar al que en definitiva solamente le corresponde con pleno sentido el predicado de valor del bien moral.*

Con esto queda abierta la puerta para aquellas arbitrarias construcciones éticas que, en vez de interpretar justamente la moral *fáctica*, creen legitimarse al poder derivar imperativos morales y crear nuevos. Pero encerrado uno en un mundo en el que no es visto ningún valor, ni del lado objetivo, de las cosas, ni del subjetivo, del hombre,

se está obligado a obtener subrepticiamente para la conducta y el hacer humanos un sentido y un valor morales, y de esta manera se hace anclar los valores utilitarios en un valor propio *fingido*. ¿En cuál? En aquel que hace posible, por un lado, condenar, conforme a la moral vigente, la persecución de intereses materiales utilitarios, pero, por otro, como uno mismo no ve absolutamente otros valores, aprobarla en la *suprema comunidad, en lo colectivo*. Entiéndase bien: cuando se ha abandonado el principio de la auto-perfección moral del yo que se conduce socialmente es necesario dominar la contradicción que entonces surge para la exigencia de la sedicente conducta altruísta o social. Porque en el terreno de este principio no es *ninguna* contradicción si yo renuncio para mí a las ventajas materiales en favor de otro hombre, si yo mismo sufro hambre y frío para que otros coman y se calienten. Pues yo me conduzco así por amor a la criatura, por compasión con el sufrimiento del prójimo, por satisfacción por su alegría: todas, actitudes de amplitud interior, de fervor íntimo, de interna plenitud, en las cuales yo moralmente me completo. En el ascetismo moral, en la propia renuncia a los bienes materiales se acrece la actitud de nobleza interior, de interior dignidad. Se acrece también cuando yo me he esforzado por hacer que precisamente los mismos bienes materiales, a los que para mí he renunciado, les pertenezcan a los otros.

¿Pero qué sucede si yo me afirmo como puro ser animal instintivo, sin aquella esencia metafísica espiritual en mí, esencia que se perfecciona en la conducta social? Además, el privarse de los bienes materiales, los que sirven la satisfacción de las necesidades animales, en favor de los otros es para mí, sin duda, un *déficit*. ¿Cómo es posible que a mí, sin embargo, moralmente se me valore de modo positivo? O ¿cómo puede ser moralmente condenable satisfacer sus necesidades

animales a costa de los otros si el hombre sólo es un ser animal instintivo?

Se trata de salir entre tanto de esta confusión otorgando a la *comunidad o a lo colectivo*, a la sociedad humana, al Estado, al pueblo, a la raza y a entes parejos aquel valor propio absoluto, que aquellas entidades colectivas rehusan al individuo singular. Todo obrar y esfuerzo utilitario son permitidos cuando ellos sólo sirven a la suprema comunidad. Pero ahora el individuo singular es, a su vez, beneficiario del bien de su más alta comunidad; luego ésta le sirve en su provecho. Con esto, tal conducta no logra superar la interna contradicción de una función en ninguna parte consolidada, de un provecho al que finalmente le falta un *quien* para cuyo propio interés aquél debe ser utilizado.

Pero si falta para el hacer moral tanto del lado del sujeto como del objeto, aquel valor propio realizable, como motivo pleno de sentido, entonces en definitiva, no resta otra cosa que decretar un valor *para este hacer mismo como tal.* Esto acontece en la *ética de la sedicente ascética "fáustica".* Trabajo, privación, empeño, aspiración, por sí mismos, son tenidos por moralmente valiosos. Pero esto significa una capitulación no meramente *teorética* ante una absurdidad (absurdidad, porque evidentemente yace en la esencia de todo trabajo y de toda aspiración el ser sólo *medio* para la realización de valores, sea de bienes exteriores e interiores, sea de la perfección del sujeto moral, la que tiene lugar en el trabajo y en el esfuerzo). ¡Significa también una capitulación *práctica* de la razón, ilustrada por el hecho de que se termina por aniquilar bienes económicos sólo para hacer posible una *nueva* y rentable *elaboración* de los mismos bienes!

En tal fetichismo del trabajo a todo precio, del trabajo como fin absoluto, aquella orgullosa evolución, que se había iniciado en el comien-

zo de la modernidad europea, es llevada *ad absurdum*: interpretar como lujo sin sentido todo conocimiento a causa de sí mismo, y con esto también toda respetuosa contemplación en religión, ciencia, arte, poesía y goce sensible, y hacerlos sopechosos como parasitismo.

Corresponde a nosotros, filósofos, crear una revisión del concepto del conocimiento, la hipótesis que el conocimiento en relación a sí mismo llegue a ser de nuevo valioso. El hombre ha adquirido el milagro de su técnica con un crudo utilitarismo y fanatismo del trabajo, los que hoy le impiden llegar a ser dueño de esta técnica. Para sentar, finalmente, para este hombre fines espirituales, de dignidad humana, además se requiere el descubrimiento de valores propios, los que sólo le son acordados a un conocimiento liberado de la utilidad.

Praga, 1936

MAXIMILIAN BECK

NOTAS

FILOSOFIA

PERDIDA Y RECUPERACION DEL SUJETO EN HUSSERL

La filosofía de Edmund Husserl es toda ella un acto de austeridad, de renunciamiento. Un solo propósito la guía: edificar sobre bases incontrastables sin escuchar el canto de sirena que a cada paso invita al filósofo a confundir lo posible con lo real, lo verosímil con lo seguro. El Positivismo proclamó la necesidad de atenerse a la experiencia, de no contar sino con ella; pero su noción de experiencia claudicaba de dos maneras: por ser demasiado angosta y por estar cargada de interpretaciones naturalistas; esto es, por no venir antecedida de una crítica que estableciera la índole y los límites de lo experiencial y el valor propio de cada dato obtenido. Husserl, como es sabido, reclama para sí y para su grupo el mérito de ser los verdaderos positivistas en un sentido cabal y riguroso; hasta qué punto se mantiene en este terreno, es cuestión que exige ser examinada despacio. Más de una vez se le ha acusado, y con razón, de infidelidad a los principios que le sirven de programa, de incurrir en extralimitaciones metafísicas. Estos desfallecimientos del ilustre pensador podrían dilucidarse en un debate que, acaso con el título de *Grandeza y Miseria de la Filosofía,* debería estar permanentemente abierto entre cuantos intervienen de algún modo en la faena filosófica: un debate en el que la soberbia alternaría con la humildad, y en el que con frecuencia la

soberbia se convertiría en humildad y la humildad en soberbia. Porque el reconocimiento de las fronteras y peligros de la filosofía es una incitante función filosófica, y la dignidad de la filosofía consiste más en la actitud que en el logro, y aun habría mucho que decir sobre esta separación de logro y actitud.

La morosa prudencia de Husserl se revela tanto en su método como en su conducta. En cuanto al método, un descriptivismo originariamente rehacio a toda explicación, que se circunscribe a registrar datos, a practicar reconocimientos con la máxima cautela; originariamente, digo. En cuanto a la conducta, una parsimonia desesperante en la publicación de sus escritos, de los cuales sólo una parte ha pasado por la imprenta. A la lenta maduración y a la demora en publicar, señales de honestidad intelectual, se agrega su falta de reparo en rectificarse cuando la meditación posterior le conduce a nuevos puntos de vista. Nadie más distinto que él de esos pensadores que conciben tempranamente una doctrina, y luego se pasan los años buscando argumentos con que sostenerla. Un claro ejemplo de esta actitud suya, tan desacostumbrada y ejemplar, es su interpretación del sujeto, o, mejor dicho, las tres sucesivas interpretaciones del sujeto que hallamos en sus obras.

En las *Investigaciones lógicas*, al estudiar la conciencia (*), niega terminantemente Husserl la existencia de un yo puro diferente del complejo total de las vivencias. Las vivencias son los sucesos reales en la conciencia en cuanto fenómenos de conciencia, no en cuanto objetos ajenos a ésta, y transcurren en el tiempo inmanente, vivido. En esta primera interpretación, la subjetividad consta únicamente del flujo de las vivencias en el tiempo íntimo. "Si distinguimos el cuerpo del yo y el yo empírico, y restringimos el yo psíquico puro a su contenido fenomenológico, el yo puro queda reducido a la unidad de la conciencia, o sea, a la complexión real de las vivencias, complexión que nosotros (esto es, cada uno para su yo) encontramos, por una parte, como existente con evidencia en nosotros mismos y admitimos con fundamento, por la otra parte complementaria". La reducción fenomenológica poda todos los momentos de trascendencia, siempre problemáticos, para dejar limpia la pura inmanencia, campo de la evidencia absoluta, de la indubitabilidad. Realizada esta operación en la noción del yo, comprueba Husserl que no la resiste, que se desvanece sin dejar residuo. "El yo, fenomenológica-

(*) *Logische Untersuchungen*, 3. A, 1922, Zweiter Band, I. Teil, págs. 353 a 363. En la trad. esp., tomo III, págs. 136 a 146.

mente reducido, no es, por ende, nada peculiar que flote sobre las múltiples vivencias; es simplemente idéntico a la unidad sintética propia de éstas''. En la índole de las vivencias, de los diversos sucesos reales que componen la conciencia como tal, está el enlazarse de cierta manera, el fundirse y entretejerse, y la unidad resultante constituye el yo fenomenológico — la última realidad del yo —, sin que haya necesidad de recurrir para concebirlo a ninguna instancia ajena a la conexión vivencial.

Esta primera interpretación es corregida en las *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie,* del año 1913. El cambio es uno de los más importantes y significativos entre los muchos que introducen las *Ideen*... en la doctrina sustentada en las *Investigaciones lógicas.* Antes el yo no era nada peculiar; era una especie de hipóstasis de la unidad y conexión en que se dan las vivencias, los fugaces sucesos de conciencia. Ahora se repara en que, aun efectuada la reducción fenomenológica, llevado todo al terreno de la pura inmanencia, se mantiene la forma explícita ''pienso en'', con su estructura bipolar que por uno de sus extremos apunta al sujeto. Tal sujeto puro no es una vivencia entre las demás, ni tampoco un fragmento o parte real de las vivencias que con cada una aparezca y desaparezca. El yo se nos ofrece como constante, y hasta como necesariamente constante, con constancia que no tiene nada que ver con la de una vivencia empecinada en permanecer, con la de una idea fija. El yo es algo idéntico; su ''mirada'' se proyecta hacia las objetividades a través de cada ''cógito'' actual. Cada ''cogitatio'', cada vivencia, en principio, puede cambiar, ir y venir; el yo puro, por el contrario, parece ser algo necesario por principio, absolutamente idéntico en todos los cambios reales y posibles de las vivencias (*). Entre todas las peculiaridades de la conciencia reducida fenomenológicamente — esto es, considerada como mera inmanencia, como desfile de vivencias en el tiempo inmanente —, corresponde el primer puesto a la relación de cada vivencia con el yo puro: cada ''cógito'' es un acto del yo. Pero el yo, si se prescinde de este hallarse en relación o conexión con las vivencias, carece por completo de componentes, de un contenido que se pueda explicitar; es indescriptible, es yo puro y nada más, y tomado por sí nunca puede convertirse en tema especial de

(*) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie,* § 57.

indagación (*). La nueva interpretación del yo puro obtenida en las *Ideen*... se indica sumariamente en notas a las ediciones sucesivas de las *Investigaciones lógicas* (**).

En las *Méditations cartésiennes* (***), reelaboración y ampliación de cuatro conferencias pronunciadas en París en febrero de 1929, Husserl avanza un paso más en el problema del yo puro. El yo no es ahora un polo de identidad vacío. Es algo que vive, que se modifica viviendo; es un ente esencialmente histórico. "Con todo acto que efectúa y que tiene un sentido objetivo *nuevo*, el yo... adquiere una *propiedad permanente nueva*. Si me decido, por ejemplo, *por la primera vez*, en un acto de juicio, por la existencia de un ser y por tal o cual determinación de este ser, este acto pasa, pero yo *soy* y *permanezco* en adelante un *yo que se ha decidido de tal o de cual manera*". Considerado en la plenitud concreta de la conciencia, en la corriente multiforme de la vida intencional, el yo funciona como polo idéntico de las situaciones vividas y se refiere intencionalmente a cada una de ellas; el *hábitus* es como el sedimento que dejan en el yo puro estas situaciones, su correlato subjetivo, la adquisición personal. —Según manifestaciones de quienes están al tanto de la marcha de los trabajos de Husserl, en escritos todavía inéditos desarrolla este planteo del problema del sujeto, con un comienzo de esclarecimiento fenomenológico de los problemas de la personalidad (****).

Bastan estas indicaciones sumarias para establecer las tres etapas que recorre en el estudio de la cuestión. La última es, desde luego, la que ofrece una temática más compleja e interesante, más hirviente de dificultades también; pero tal comprobación dista mucho de ser un reproche, porque la hoguera filosófica arde con leña de dificultades. La distinción entre el yo puro y el complejo de las vivencias se mantiene con todo rigor, pero el yo puro, inexistente según la interpretación primera, concebido después como un mero polo idéntico, termina cobrando densidad, se corporiza y deviene.

Husserl ha confesado el motivo — que cualquier buen conocedor de su pensa-

(*) *Ibid.*, § 80. Celms (*El Idealismo fenomenológico de Husserl*, págs. 105-106) se refiere exclusivamente a esta segunda interpretación.

(**) *Logische Untersuchungen*, 3ª edic., 1922, 2. Band, I. Teil, págs. 354, 357 y 361. Trad. esp., tomo III, páginas 137, 140-141 y 144.

(***) Bibliothèque de la Société Française de Philosophie, Colin, París 1931. Páginas 56-57.

(****) Véase, por ejemplo, Levinas, *La Théorie de l'Intuition dans la Phénoménologie de Husserl*, Alcan, París 1930, pág. 83.

miento hubiera podido sospechar — de su resistencia a la admisión de un yo puro distinto del complejo vivencial: el temor a caer en los errores de una metafísica del yo (*). Temor que tiene justificación sobrada si recordamos pasados extravíos de la especulación. Lo ocurrido acaso muestre que todo exceso es perjudicial — aunque sea un exceso de cautela. El afán de atenerse al dato, principio director de su filosofía, le ha llevado en el primer momento a denunciar una seudopresencia donde había una presencia verdadera, bien que de índole mucho más delicada y tenue que la de las vivencias. Por ventura, Husserl no es de los que temen rectificarse, y es capaz de brindarnos, con el fruto de una meditación sabia y tenaz, ejemplos de prudencia y de honestidad intelectual.

FRANCISCO ROMERO

UNA OPINION DE SANTAYANA SOBRE EL TESTIMONIO FILOSOFICO DE PROUST

Al expediente Proust abierto por *Sur* con el magnífico trabajo de Dandieu, me parece oportuno agregar una pieza. Se trata de una opinión de Santayana. Este dedicó en la revista londinense *Life and letters*, dirigida por Desmond Mac Carthy, un artículo al testimonio de Proust sobre las esencias, preocupación central en la filosofía del gran escritor anglo-español. Entre los juicios de filósofos contemporáneos sobre *En busca del tiempo perdido* que cita Dandieu, merece figurar el del autor del *Reino de la esencia*.

(*) En la última de las notas a las *Investigaciones lógicas* que cito antes. En la edic. esp., la última coma es ociosa y oscurece el sentido.

Dice éste que Proust ha llegado a una percepción notable en un espíritu que se ha sumergido tan profundamente en el fluir de las sensaciones, la de que el fluir les es accidental "y que la positiva realidad en cada una de ellas no es el hecho de que aparezca o desaparezca, sino más bien la calidad intrínseca que manifiesta, esencia eterna que puede aparecer o desaparecer mil veces. Tal esencia puede, cuando se habla de ella, parecer misteriosa e inventada innecesariamente; pero cuando es percibida resulta la cosa más clara y menos dudosa — la única especie de cosas que en realidad puede observarse con directa y exhaustiva claridad. Una esencia es sencillamente el carácter reconocible de cualquier objeto o sentimiento, todo lo que de ellos puede actualmente poseerse en la sensación, recuperarse con la memoria, o transcribirse por medio del arte o comunicar a otro espíritu". Luego agrega que Proust ha hecho en *El tiempo recuperado* una bella y apasionada confesión del descubrimiento de la esencia. Y transcribe diversos pasajes sacados de las páginas 13 a 23 del segundo tomo de aquella obra. Aunque muchos de esos pasajes figuran en el trabajo de Dandieu, no creo redundante incorporarlos a esta nota. Santayana ha extractado, más que transcripto, yuxtaponiendo unas a continuación de otras las expresiones con valor filosófico en las siguientes páginas de Proust.

"Esas diversas impresiones felices... tenían entre ellas de común lo siguiente: que yo las experimentaba a la vez en el momento presente y en un momento alejado... El ser que entonces disfrutaba en mi esa impresión la disfrutaba en lo que tenía de común en el pasado y ahora, en lo que tenía de extratemporal, un ser que no aparecía sino... en el único medio en que podía vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo... Aquel ser no había jamás venido a mí, manifestándose sino fuera de la acción, del goce inmediato, cada vez que el milagro de una analogía me había hecho escapar al presente. Era el único que tenía el poder de hacerme recuperar los viejos días, el Tiempo Perdido, ante el cual los esfuerzos de mi memoria y de mi inteligencia siempre fracasaban... Yo había podido hallar fastidiosos el mundo y la vida porque los juzgaba por recuerdos sin verdad, mientras experimentaba tanto deseo de vivir ahora que acababa de renacer en mí... un verdadero momento del pasado".

"¿Nada más que un momento del pasado? Tal vez mucho más: algo que, común a la vez al pasado y al presente, es mucho más esencial que los dos".

"El ser que había renacido en mí... no se alimenta sino de la esencia de las

cosas, en ella solamente halla su sustancia, sus deleites... Que un ruido, que un olor, ya oído o respirado antes lo sean de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado, reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, en seguida la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas se halla liberada y nuestro verdadero yo... se despierta, se anima al recibir el celeste alimento que le aportan... Esta contemplación, aunque de eternidad, era fugitiva. Y sin embargo, yo sentía que el placer que ella me había dado en raros intervalos de mi vida, era el único verdadero y fecundo ¿La señal de la irrealidad de los otros no se muestra lo suficiente, sea en su imposibilidad para satisfacernos, sea en la tristeza que sigue a su satisfacción?... Así aquella contemplación de la esencia de las cosas, yo me había decidido a dedicarme a ella, a fijarla... Y si recapitulaba las decepciones de mi vida, en tanto cuanto vivida, que me hacían creer que su realidad debía residir fuera de la acción... yo sentía bien que la decepción del viaje, la decepción del amor, no eran decepciones diferentes, sino el aspecto variado que toma, según el hecho a que se aplique, la impotencia que tenemos para realizarnos en el goce material, en la acción efectiva''. (*El tiempo recuperado*, T. II, págs. 14-23).

Santayana critica el aspecto formal de la percepción proustiana, que Proust necesitara dos fenómenos para tener la revelación de una esencia, como si las esencias precisasen aparecer la segunda vez para hacerse perceptibles. ''Un espíritu menos volátil y menos retentivo'' dice, ''pero más concentrado y más leal podía haber discernido fácilmente la esencia eterna en cada momentáneo hecho singular... Con todo ésta verdadera inhumanidad e inocente franqueza, esta inclinación a dejarse llevar por inacabable percepción vagabunda, hace su testimonio sobre la realidad de las esencias tanto más notable. No podíamos haber deseado testigo más competente o más inesperado acerca de este hecho: que la vida, a medida que fluye, es tiempo perdido, y que de ella no puede jamás recuperarse o poseerse verdaderamente nada sino bajo la forma de la eternidad que es también, como Proust nos lo dice, la forma del arte''.

Siempre son las obras de arte las que expresan mejor la actitud espiritual de una época. Porque los libros filosóficos, son en todo aquello que atañe a la comunicación del pensamiento, demasiado individuales, expresivos de modos muy particulares de temperamento, estilo, etc., de que el pensador no puede estar absolutamente exento, por libre que haya logrado hacer su espíritu de las ligaduras que le imponen los medios de expresión. En cambio las obras de arte

expresan una actitud filosófica que, por ser habitualmente implícita, es más generalizada, aunque su arte sea tan particular como lo puede ser el idioma filosófico de los verdaderos pensadores.

Si a esa consideración se agrega que la escuela filosófica contemporánea afín al pensamiento que encierra el método novelístico de Proust no ha dado todavía una obra universalmente conocida, como las dieron otras escuelas — el empirismo, el bergsonismo, el idealismo italiano — hasta ahora el realismo crítico tiene grandes posibilidades de difusión en las notables formulaciones de Proust. Por eso es tan valioso el trabajo que *Sur* ha dado a conocer. Y por eso he creído útil agregar la opinión de Santayana a las que toma en cuenta Daudieu.

JULIO IRAZUSTA

CINE

WELLS, PREVISOR

El autor del Hombre Invisible, de los Primeros Hombres en la Luna, de la Máquina del Tiempo y de la Isla del Doctor Moreau (he mencionado sus mejores novelas, que no son por cierto las últimas) ha publicado en un volumen de ciento cuarenta páginas el texto minucioso de su reciente film *Lo que vendrá.* ¿Lo ha hecho tal vez para desentenderse un poco del film, para que no lo juzguen responsable de todo el film? La sospecha no es ilegítima. Por lo pronto, hay un capítulo inicial de instrucciones que la justifica o tolera. Ahí está escrito que los hombres del porvenir no se disfrazarán de postes de telégrafos ni parecerán evadidos de una sala de operaciones eléctricas ni corretearán de un lugar a otro, embutidos en trajes luminosos de celofán, en recipientes de cristal o en calderas de aluminio. ''Quiero que Oswald Cabal (escribe Wells) parezca un fino caballero, no un gladiador con su panoplia o un demente acolchado... Nada de jazz ni de artefactos de pesadilla. En ese mundo más organizado tiene que haber más tiempo, más dignidad. Que todo sea más amplio, más grande, pero que no sea nunca monstruoso''. Desgraciadamente, el grandioso film que hemos visto — grandioso en el sentido peor de esa mala palabra — se parece muy poco a esas intenciones. Es verdad que no abundan las calderas de celofán, las corbatas de aluminio, los gladiadores acolchados y los dementes luminosos con su panoplia; pero la impresión general (harto más importante que los detalles) *es* ''de artefacto de pesadilla''. No me refiero a la primera parte, donde lo monstruoso es deliberado; me refiero a la última, cuya disciplina debería contrastar con el fárrago sangriento de la primera y que no sólo no contrasta, sino que la supera en fealdad. Wells empieza mostrándonos los terrores del futuro inmediato, visitado de plagas y bombardeos; esa exposición es eficacísima. (Recuerdo un cielo abierto que ennegrecen y ensucian los aeroplanos, obscenos y dañinos como langostas). Luego — lo diré con palabras del autor — ''el film se ensancha para desplegar la visión gran-

diosa de un mundo reconstruído''. El ensanche es poco feliz: el cielo de Alexander Korda y de Wells, como el de tantos otros escatólogos y escenógrafos, no difiere muchísimo de su infierno y es todavía menos encantador.

Otra comprobación: las líneas memorables del libro no corresponden (no pueden corresponder) a los instantes memorables del film. En la página 19, Wells habla ''de un entrevero de instantáneas que muestren la confusa eficacia inadecuada de nuestro mundo''. Como era de prever, el contraste de las palabras *confusión* y *eficacia* (para no mencionar el dictamen que hay en el epíteto *inadecuada*) no ha sido traducido en imágenes. En la página 56, Wells habla del aviador enmascarado Cabal, ''destacándose contra el cielo, un alto prodigio''. La frase es bella; su versión fotográfica no lo es. (Aunque lo hubiera sido, no correspondería nunca a la frase, ya que las artes del retórico y del fotógrafo, son ¡oh clásico fantasma de Efraim Lessing! del todo incomparables). Hay acertadas fotografías, en cambio, que nada deben a las indicaciones del texto.

A Wells le desagradan los tiranos pero los laboratorios le gustan; de ahí su previsión de que los hombres de laboratorio se juntarán para zurcir el mundo destrozado por los tiranos. La realidad no se parece aún a su profecía: en 1936, casi toda la fuerza de los tiranos deriva de su posesión de la técnica. Wells venera los *chauffeurs* y los aviadores; la ocupación tiránica de Abisinia fué obra de los aviadores y de los *chauffeurs* — y del temor, tal vez un poco mitológico, de los perversos laboratorios de Hitler.

He censurado la segunda parte del film; insisto en el elogio de la primera, de operación tan saludable en esas personas que todavía se figuran la guerra como una cabalgata romántica o una oportunidad de *picnics* gloriosos y de turismo gratis.

JORGE LUIS BORGES

CRITICA DE ARTE

XXVI SALON ANUAL DE ARTES PLASTICAS

Pasan muchas cosas curiosas que pueden interesar a estas notas nuestras más allá de una simple comprobación. Esta vez lo que nos interesa muchísimo es la actitud de la crítica oficial al XXVI Salón Nacional: mientras las acusaciones directas a las obras modernas se han resuelto en la acostumbrada importancia de juicio, el fragmento que precedía al texto crítico, en forma de introducción, era una especie de proceso filosófico y ético a la pintura de vanguardia, paralelo a los recursos oscurantistas que se están formando con éxito en Europa para negar las legítimas aspiraciones de un arte vivo. ¡Y pensar que la misma crítica no cesa nunca de reprochar, como un pecado capital, a los artistas modernos, la influencia de las corrientes inteligentes de Europa!

La cruzada contra el arte moderno, en estos últimos tiempos, después de la clamorosa prohibición hecha en Alemania y la condena de la arquitectura racional en la U. R. S. S., ha ganado terreno y se ha transformado genialmente en un embrollo de conservadorismo ético, medio nacionalista y medio religioso, que está amputando brutalmente las verdades más elementales, adquiridas por la inteligencia.

En nombre de este conservadorismo se instauran procesos morales e interferencias políticas al arte moderno; se declara, muy genéricamente, a cada paso, que el mundo y los artistas sufren de extravío moral, y se llega hasta el intento de demostrar que una de las principales consecuencias del malestar del arte actual es la demolición de todos los símbolos tradicionales, aparecida a través del proceso de revisión revolucionaria del arte moderno. Con todo este trabajo se quería, evidentemente, hacer olvidar a los más jóvenes el engorroso proceso de estos últimos años y llevar el arte al servicio de las *mentiras convencionales* que todos conocemos.

La estructura del embrollo, es menester no desconocerlo, está bien combinada y puede ser aceptada cándidamente por cualquiera que no conozca la historia de

la polémica del arte moderno. No ciertamente por nosotros que la hemos vivido y sabemos demasiado bien que la polémica del arte moderno ha sido, ante todo, una batalla psicológica a base de expresiones paradojales opuestas a la lógica letárgica y hereditaria que había reducido la vida y el arte a un cúmulo de formalismos estúpidos y dañosos. Nosotros podemos también aclarar a los jóvenes que puedan tener algún escrúpulo sobre la legitimidad de las aspiraciones del arte moderno, que los símbolos llamados espirituales y sociales, demolidos por el arte moderno, ya estaban muertos desde mucho tiempo atrás y superados por los inevitables acontecimientos y progresos sociales archiconocidos. Vivían sólo como residuos rutinarios del espíritu coleccionista del buen burgués, que los tenía en casa inmortalizados en la fea oleografía y en el formalismo burocrático oficial, siempre atrasado. Podemos también precisar, para que se comprenda bien el intento de falsificar la realidad, que el inmenso movimiento iniciado a principios de siglo, era inevitable porque fué provocado por uno de esos impulsos de redención que se libertan, por reacción, en las energías sanas, cuando la degradación y el servilismo superan los límites.

Los hechos prácticos son también claros a ese respecto. Los grandes premios del "Salón des Artistes français" alentaban, en aquel tiempo, un arte *bluffista*, del tipo no excepcional del "Le marché aux chevaux" de Rosa Bonheur que, vendido en aquellos años en Nueva York por una cifra fantástica, que traducida en francos serían cerca de 1.500.000 (hoy los cuadros de la misma pintora valen pocos cientos de francos) y, con la misma psicología, el Director de la Galería Nacional de Berlín sustraía a la vista del Kaiser Guillermo II una obra de Cézanne porque se consideraba comunista y anarquista. En medio de esta situación (típico triunfo de mercantilismo ideológico) los verdaderos artistas, indiferentes a los preceptos oficiales, estudiaban a Cézanne y comprendían a los clásicos de un modo totalmente diverso que la academia. En vez de copiar la pátina y el polvo de las obras maestras o, vanamente, el espíritu de otras épocas demasiado distantes de nuestra sensibilidad, Picasso y Juan Gris extraían la medida de oro y la aplicaban a sus mgníficas obras cubistas que debían ser luego reconocidas como el principio de una nueva estética que no tardó en manifestarse hasta darnos aquel milagro que es la arquitectura racional y la pintura abstracta. ¿Quién puede creer, todavía hoy, en un retroceso? Sólo el formalismo oficial, siempre atrasado medio siglo en el pulso de la vida real, puede creerlo. Los

jóvenes no. El movimiento moderno ya no es sólo cuestión de hombres, es una inquietud que está en el aire y en la vida misma. Todo este trabajo conservadorista, esta especie de rebelión de toda la gente que se ha quedado atrás, que parece tener suerte en la actual situación política, no llegará a cancelar las obras de las vanguardias y a frenar su impulso vital. Tal vez conseguirá mantener viva por algunos años todavía la decadencia académica.

Recuerden todo esto los jóvenes que prefieren las simpatías oficiales a las satisfacciones íntimas que da la obra de arte sincera.

A quien ha seguido, como nosotros, todas las manifestaciones artísticas, exposiciones colectivas, personales, concursos, monumentos, conferencias, críticas, en suma: el pulso del clima artístico local, el XXVI Salón Anual de Artes Plásticas no puede asombrar porque es su más lógica resultante. Rehusar el análisis o abandonarse a negaciones fáciles y expeditivas, no sería honrado porque el Salón es la visión panorámica casi total del arte contemporáneo argentino. Lo que no dejará nunca de asombrar, no sólo lo hay sino también en la historia del arte argentino, son las asignaciones de ciertos premios a obras acaso discutibles de ser aceptadas en el Salón. Y como lógica consecuencia no dejará nunca de asombrar la actitud de la crítica más cotizada, que se ha tomado tanto trabajo, hasta con invocaciones a la filosofía del arte, para negar, en masa, las mejores energías de la pintura argentina y exaltar funambulescamente a artistas mediocres.

Nuestras repetidas y atentas visitas al Salón, sin hostilidad anticipda, nos dan la tranquilidad de escribir lo que sigue.

En todas las salas vemos reunidas obras de tendencias opuestas. Los más honrados, especialmente en la intención, son los modernos. El color está usado con una sensibilidad y un respeto que no es ciertamente el fuerte ni de Mazza, ni de Larrañaga, ni de la nebulosa pintura, de modelo ochocentista, de Ana Weiss de Rossi, y tampoco de Scotti que con su pintura truculenta e insoportable hace añadir un insulto más a la pintura moderna porque, desgraciadamente, es tomada por tal.

Una composición tranquila de Borla, gana mucho colocada junto a "Camarín" de Scotti. Pero nos parece que en esta composición, "Descansando", Borla revela una cierta intención exagerada de hacer la paz con el romanticismo agradable.

No basta la unidad plástica, si ella desciende hasta tener demasiada confianza con ciertos empastes de resultado previsto como el manto sobre las piernas de la mujer, de un color rosa casi en escala con el color de su carne. Pasamos, casi por reacción de tanto cálculo, al "Retrato de Muchacho" de Butler y a "Día de Sol" de Raúl Soldi, dos temperamentos distantes y en busca de resultados opuestos. Butler quiere resolver composición representativa y empaste en la descripción inmediata de un cierto momento, y tiene, por eso, en cuenta la realidad, captándola con toda maestría, sin caer nunca en lo banal. La sombra que modela el mentón de la figura, hecha de un trazo, el gris luminosísimo del pantalón, el rojo obscuro y vibrante de carmín que se insinúa en toda la modelación del ambiente, y que no permite que las sombras se vuelvan negras, no se ven, ciertamente, en la pintura que recibe los laureles de la crítica oficial. Soldi, en cambio, somete la realidad vulgar a un proceso de encantamiento, y coloca luego sus figuras, en acción sólo representativa, sobre fondos de una abstracción dificilísima y peligrosa. Este "Día de Sol" es un ejemplo: cuatro figuras; una estática y central, dos en movimiento, en dirección opuesta, una pequeñísima y lejana, ubicadas en el cuadro con sólo ritmo especial, en una atmósfera de color que nos recuerda las cálidas entonaciones pompeyanas. El apoyo de estas figuras, nada aéreas en el volumen, lo confía a geniales sombras directas del sol. De Soldi pasamos a Lino Spilimbergo para saborear todo lo grande que es el campo de la pintura y todo lo rico que es de emociones para las personas sensibles.

De los dos envíos de Spilimbergo preferimos, sin dilación: "Figura" al retrato. Hay en esta obra una compostura digna y una atmósfera tan dramática que consigue transmitir al observador una intensa emoción.

Plásticamente Spilimbergo es macizo, por temperamento, y no lo abandona en ningún detalle. Su claro-obscuro es insistente y, a primera vista, monótono pero cesa de serlo si se descubre y se saborea su tarea constructiva y rigurosa. Spilimbergo es también un virtuoso de la composición, y en esta "Figura" ha querido encerrar la especiosidad de un ambiente truncando, con riesgo, los elementos, y lo consigue satisfactoriamente.

El retrato nos gusta menos: la luz, excesivamente artificial y dirigida en una sola dirección, sin el hálito de la fantasía, roza la academia. Tal vez el rigor temático y clásico del color, basado en el tono de oro, haciendo juego con el rojo del plano de apoyo, ha ayudado a transportarlo a un problema de luz

artificial. Si Spilimbergo está muy lejos de merecerse los reproches de José León Pagano, Raquel Forner con su "Chola" se los merece sin reservas. En un número de "Martín Fierro" hemos visto la reproducción de una obra de Raquel Forner, rechazada del Salón del año 1925, que representa una muchacha jovencita, realizada ingenuamente, pero con tanta riqueza de observación que nos hace deplorar la actual superficialidad. Decididamente la señora Forner debe abandonar las grandes composiciones porque matan lo que hay de mejor en ella. Hemos querido esperar también el Salón Nacional, antes de hacer un juicio definitivo; mas ahora, frente a este envío, donde un verde y un rojo quedan, brutalmente, como simple materia, y un pardo monótono modela y dibuja sin vida y sin emoción, ya no hemos tenido más escrúpulos. Badi con su "Buenos Aires 1936", y Basaldúa con su "Figura" nos ponen un poco a la merced de las irascibles comadres de la crítica adversaria. Los colores de Badi esperan siempre libertarse por la contingencia de la representación de la realidad, aunque sea transformada. Frecuentemente, más bien, sus colores se vengan de servir a los recuerdos de la realidad, no respetando con rigor los planos, como en "Buenos Aires 1936". Entre los dos envíos preferimos "Composición" porque es más armonioso en el uso de las formas: curvas y rectas responden más a necesidades vitales y constructivas del cuadro; en cambio en "Buenos Aires 1936" se ve que las curvas son recursos forzados para romper la monotonía de los volúmenes lineales.

Basaldúa, con la "Figura", nos da una sombra de sus capacidades ya demostradas. La sensibilidad del color es viva, algún trozo revela la desenvoltura de un temperamento alegre, pero no hay ni unidad ni aliento, y los claro-obscuros en vez de dar relieve y de crear la bella forma y el volumen, crean una deformación molesta.

Caminando por los corredores, una nota fina y sutil de color nos atrae: un verde, un violeta, un rápido contorneo de blanco, un rectángulo en perspectiva. Es un cuadro de Del Prete, relegado entre la pintura más floja del Salón.

En el corredor opuesto hay una monumental composición de Berni titulada "Chacareros". Sobre este pintor hemos expresado, varias veces nuestras opiniones, y hoy deberíamos repetirlas.

Digo lo mismo de Pissarro, quien presenta dos retratos y a quien se le otorgó el premio "Cecilia Grierson". Alberto Morera nos somete una "Figura" pin-

tada sin indecisión. Emilio Centurión, tal vez sin suponérselo, ha desilusionado a los admiradores de su "Venus Criolla". Buena señal.

Jorge Larco nos da la medida de su confusión con dos obras distintas y contradictorias. De dónde ha recibido la inspiración de la fea Madonna verdosa, es difícil adivinarlo.

Situándonos en la atmósfera del paisaje y recorriendo las paredes cubiertas de obras con el fin de seleccionar, encontramos poco material verdaderamente sustancioso, no obstante la cantidad nada escasa. En el campo de la naturaleza muerta se da el mismo fenómeno. A los más les falta inteligencia y cultura del gusto, así caen fácilmente en una monotonía, para nosotros, exasperante.

Italo Botti, Daneri, Vecchioli, son los paisajistas que tienen el favor total de la crítica; en tanto pasan casi olvidados, Domingo Pronsato y Onofre Pacenza.

Preferimos Italo Botti y Daneri a Vecchioli no obstante estar los tres muy lejos de nuestros conceptos sobre el paisaje. Preferimos el empaste más sustancioso de Botti y el color áspero y rudo — si bien en total es excesivamente monocorde — de Eugenio Daneri a los grises, de fuerza y entonación fotográfica, de Vecchioli.

Los dos envíos de Pacenza, "Cosas" y "Paisaje", representan una voluntad evolucionista decidida; queda un poco en deuda, en la sustancia del color, con su pintura precedente pero, en compensación, descubre un camino de evasión para su excesivo sentimentalismo del detalle, que hubiera concluído por viciar negativamente su atmósfera. Un pequeño muro blanco, una gran cabaña verde sin ventanas, un velero en medio del amplio horizonte del Río, una casilla, una barca en seco, hacen soñar a quienquiera que tenga el don de la fantasía. Pacenza, observador insistente y amoroso de la realidad, no ha sabido traducir completamente el tema fantástico en los primeros planos, y se pierde un poco dibujando mechones de hierba y el suelo del camino. Son recuerdos bien comprensibles de su pintura anterior, en que necesitaba dibujar la calle porque se sentía que el hombre pasaba en ella su vida cuotidiana.

En el otro envío, menos metafórico en el concepto, consigue obtener una estructura sólida, y estimularnos el deseo de ver sus próximas obras.

De Domingo Pronsato hablamos extensamente en este mismo número de "Sur" con motivo de su exposición personal realizada en la galería Nordiska. Los dos envíos al Salón aumentan nuestra estimación por este pintor. Son dos

paisajes donde la Pampa nos muestra su gran desolación, plena de un misterio por descubrir. Pronsato substituye, en este problema esencial, elementos atmosféricos y transforma tres arbolitos en personajes melodramáticos de la pampa. La conciencia con que están pintados, las vislumbres de luz roja en uno, y de plata en el otro, esparcidas en toda la atmósfera, nos hacen tolerar los defectos, de los que no están exentos.

Juan Carlos Faggioli parece querer construir fábulas con sus verdes y sus figuras patéticas. Pero cae en una representación más escenográfica que sentimental porque abandona el control riguroso del color.

LA ESCULTURA

La escultura debe preocupar seriamente a quien ama y espera un porvenir del arte argentino. Las alabanzas y la superficialidad de la crítica son más culpables en este campo, un poco demasiado desierto de verdaderos valores y fuerzas orientadoras. ¡Cómo desearíamos algo de la inteligencia e inquietud que circula en la pintura moderna, expuesta en las mismas salas, aunque no sea la linfa mágica que otorga los grandes premios!

Hemos buscado en vano algún trozo de escultura viva donde se vea en la superficie que el escultor ha puesto en su lugar los huesos y los nervios, pero en vano. Más veces nos hemos encontrado frente a las presunciones de las expresiones del heroísmo académico, cabeza de volúmenes preestablecidos y agradables, o frente a la estatua decorativa de feliz memoria.

Nos hemos sentido atraídos por una cierta gracia de la "Primavera" de Alejandro Bustillo, mas luego una observación un poco insistente nos hace descubrir defectos imperdonables. La colocación, demasiado alta, de los senos crea una desproporción en la largura del busto. Las caderas se apoyan en las piernas, sin gracia, y carece completamente de los matices dificilísimos de la modelación, porque no hay ni huesos ni contornos que sirvan de control.

Se comprende muy bien que sería inútil un examen detallado de muchas obras porque los defectos de Bustillo son muy comunes a todos.

Ricardo Musso es, tal vez, el único que instintivamente es escultor y vive y siente en su obra las tres dimensiones. Lamentamos la escasa fantasía de presentar un torso, de psicología siempre limitada al mundo arqueológico. Una mención especial merece la obra "Milena" de María de Aráoz Alfaro, por un logrado equilibrio entre la modestia del modelado y de la expresión.

¿Qué decir de Lagos? Sus himnos no nos parecen merecedores del premio máximo nacional de escultura, pero es inútil hablar de esto. A nosotros, la impenetrabilidad formal de "La Dama Blanca" o la modelación vulgar de "Pampa", nos dicen, emocionalmente, muy poco. Los ojos pequeñitos y exentos de toda expresión nos parecen un defecto gravísimo.

Concluyendo, queremos sugerir a la crítica oficial que antes de instaurar con facilidad a los pintores de vanguardia procesos morales, como destructores de la moralidad y de la nobleza del arte, debería preocuparse de ciertos desnudos femeninos (pintados por mujeres) de grandes dimensiones, hasta en actitud obscena que no tienen nada que ver con la desnudez purificada por el espíritu del arte.

Las obras de los artistas modernos las hemos examinado con escrúpulo y rigor particular, pero no hemos visto ningún cataclismo que pueda justificar toda la complacencia de la crítica oficial en declarar la bancarrota de la pintura moderna. Los artistas modernos, en este Salón, siguen su línea de lenta ascensión normal, sin nada tal vez, para celebrar con himnos gloriosos, pero sin nada tampoco para despreciar fácilmente. Sus obras son pues las que realzan la dignidad del XXVI Salón Nacional.

La comparación, y el colocar más abajo a Butler, Badi, Basaldúa, Del Prete, Spilimbergo, Soldi, Pacenza, Pronsato, Pissarro, Victorica, etc. que a la acuarela de Soto Acébal, y al psicologismo raquítico, hecho a medida para el "Gran Premio", de Larrañaga, no entra en los límites de una polémica de tendencia; es una ofensa grosera al arte. Para evitar una prosa vulgar, único lenguaje tentador y capaz de responder a tanta corrupción de valores, transcribimos estas breves líneas de un joven artista y crítico de arte italiano, muerto recientemente, que se prestan maravillosamente a nuestro caso, aunque se refieren a la situación del arte italiano: "*...arte abstracto, arte social, arte independiente, otras tantas pala-*

bras que el tiempo ahuecará como los frutos del desierto llenos de ceniza. Mas quedará siempre, de toda esa rebusca, de esa inquietud, el mito de una voluntad que busca su destino, fuera de toda norma y más allá de todo límite...''

''Cuando vosotros habláis contra el arte moderno, arriesgáis, no sólo el ser injustos, que no querría decir nada, pero arriesgáis algo más: vaciaros de todo contenido ideal. Os olvidáis que en Italia hay un arte vivo; renegáis de él — y tenéis el derecho de hacerlo —; pero él es, de todas maneras, una gran aspiración''...

DOMINGO PRONSATO EN LA GALERIA NORDISKA

Hay una forma de candor recogido, en la pintura de Domingo Pronsato, tan lejana de las turbaciones de las vanguardias que, por contraste y asociación de ideas, nos recuerda la exposición de Emilio Pettoruti, realizada anteriormente en las mismas salas.

Dos temperamentos opuestos por naturaleza, y de sensibilidad totalmente diversa, y, sin embargo, semejantes en la noble y sincera entrega a la pintura: Pronsato, sereno y modesto, en su íntimo coloquio con la naturaleza; Pettoruti tendido, hacia el arte de imaginación, con viril optimismo en el porvenir. Ambos artistas, sinceramente antagónicos en la expresión, aportan una real contribución a la lenta y difícil evolución del arte.

Estamos seguros que a ninguna persona inteligente, aún partidaria violenta de una tendencia dada, se le ocurriría pretender de Pettoruti una pintura a lo Pronsato, o al contrario, y, menos aún, definido como inútil la pintura de uno o del otro.

Eso deberían comprender, al fin, la crítica y las personas que por no enfocar nunca la atención hacia la esencia inconfundible del arte, se pierden en los enredos de las mil maneras académicas de imitar el arte, concluyendo, como lógica con-

tradicción, por alabar la obra de Pronsato y negar, en masa, la buena pintura de vanguardia que vive de la idéntica moralidad de la obra de Pronsato.

A nosotros, dos óptimas exposiciones tan diversas, en las mismas salas, en vez de turbarnos, nos permiten rebatir, una vez más, que nuestras entusiastas simpatías por la pintura abstracta, no nos privan de reconocer y de dar nuestra adhesión a toda la buena pintura de cualquier tendencia.

Conocimos primero las obras de Pronsato y luego lo conocimos a él personalmente. Su sonrisa cordial, más marcada en los ojos que en los labios, su robusta y apacible estructura, característica propia de los hombres exentos de malicias sutiles, nos han dado las más amplias seguridades sobre la autenticidad espiritual de su pintura. En Pronsato es fácil adivinar que domina el equilibrio en continua medida con sus posibilidades factibles de artista, sin presunciones equivocadas, rara cualidad que podría parecer aparentemente exceso de modestia. Esta afirmación puede comprobarse, sin duda alguna, observando la circunspección con que se acerca al terrible horizonte pampeano, y los recursos aún un poco impuros que imagina para superar la pobreza descriptiva del paisaje.

En este grupo de treinta y cinco obras expuestas en Nordiska, no obstante la mayoría ser visiones del paisaje argentino, es fácil encontrar recuerdos de atmósferas europeas en los cielos, en el color de las calles o en un techo rojo — tan raro en el paisaje local — como en "Una calle Bahiense". Pero son recuerdos que no chocan porque es una expresión sincera de una paleta que se ha refinado en los paisajes de Europa. A un observador atento no se le oculta que en algunas obras se ha iniciado una lenta y profunda transformación que trae consigo progresos notables. El efectismo del corte, y algún negro de más que estorba en "Montichiari di Asti" han desaparecido cómpletamente en los paisajes argentinos, de atractivo menos fácil, para dar lugar a una penetración más sentida de la naturaleza, a una vibración estupenda del color.

Una observación más atenta y estudiada de la perspectiva del color, y aún una superación de ciertos goces del empaste con ciertas transparencias ingeniosas entre tela y color — demasiado finas para concretarse en una expresión duradera — y entonces Pronsato podrá darnos visiones dramáticas del campo argentino que demostrarán, además, lo epidérmica que era aún la representación de Fader. Domingo Pronsato tiene la estructura y la preparación del artista, nece-

saria para no naufragar frente al pavoroso horizonte pampeano; tiene, especialmente, la sensibilidad y la sencillez para captar el lirismo que emana de un paisaje, que se expresa, en toda su sugestión, sólo con el más elemental dibujo de perspectiva de una línea de horizonte que se pierde en el infinito. Bajo este aspecto es una verdadera lástima que Pronsato torne aún al paisaje europeo.

ATTILIO ROSSI

MUSICA

"GIULIO CESARE" NO TIENE INFLUENCIA STRAWINSKIANA

Desde el principio de su carrera, Malipiero desdeñó los ritmos pedestres, las inflexiones enfáticas, los cortes efectistas, la pobreza armónica y el amaneramiento general de la ópera del siglo pasado.

Observando su recitado monteverdiano vemos, no obstante, que saltando por sobre una época, busca su expresión manteniendo vivo contacto con las fuentes de la propia patria. Y más aún, todos sus afanes han tenido por norte la reivindicación de las antiguas glorias.

Se comprende que después de cada período evolutivo sean aprovechadas las nuevas conquistas alcanzadas por una época o por un artista de excepción.

Así la técnica orquestal llega con Monteverdi a una altura jamás alcanzada cuando él fija el instrumental de cada parte de la obra: "Questo balletto fu cantato al suono di cinque viole da bracchio, tre chittaroni, duoi clavicembani, un'arpa doppia, un contrabasso de viola e un flautino alla vigesima seconda".

Sammartini fija por extenso la parte de cada instrumento; Haydn aprovecha ese progreso.

Beethoven se encuentra con formas definidas y sistemas avanzados; organizada la orquesta, realiza de ella una división lógica y dirige el pensamiento hacia la concepción orquestal directa.

Wagner reclama los instrumentos que completen las familias no bien representadas, toma la polifonía italiana y, desde el golfo místico hasta la propiedad caracterizadora de los timbres, casi todo lo que en su teatro no es pesado emana de la "camerata fiorentina" — quiero decir de lo bueno que ella motivó. ¿Se le puede pedir a un autor de nuestros días que no aproveche los frutos de la evolución armónica de los impresionistas?

¿Habría que discriminar en la obra de cada artista de nuestros días y fijar

el origen de cada elemento utilizado por él para saber qué queda en condiciones de ser aceptado como original?

Al contrario de lo que se ha dicho por ahí con motivo del estreno del "Giulio Cesare", la sencillez de medios y la grandiosidad esencialmente musical del coro que pone fin a la obra, no guarda semejanza con los "concertati" de las óperas. La crítica fué llevada al error por un solo factor: el ritmo encuadrado; aunque la desgraciada aparatosidad escénica tiene que haber contribuído a la falsa apreciación.

Pero hay una manía en la crítica de buscar influencias y antecedentes en todo lo que no se conoce. Es verdad que resulta muy desdichada la obligación de tener que opinar siempre, aun en los casos en que los hombres de mayor capacidad no sabrían cómo salir del paso si estuviesen costreñidos a esa misma tortura.

Y por eso es que las referencias forman puntos de apoyo en los que se suele hallar el descanso del rengo en la muleta.

Forman ellas como una caja tipográfica susceptible de ser abierta y utilizada cuando se quiera, pero que de por sí no nos enseña ni siquiera la ortografía y puede convertirse, no sólo en el arma potente y hermosa que ya es, sino en el peligroso instrumento que siempre ha sido y que puede marcar con el signo de la ridiculez toda reputación barata.

¿Debemos tener en cuenta la opinión que descubre la influencia de Strawinsky, sin excepción, en todo lo que no sea lánguidas armonizaciones? ¿Puede atribuirse algún valor al individuo que sabe de música menos que de literatura y en este orden asegura que el libreto de "Giulio Cesare" es adaptación de "Sueño de una noche de verano"? Pongámonos en guardia contra la ignorancia infatuada y el atrevimiento esgrimido a guisa de velo para encubrir desnudeces de conocimiento y de juicio.

La superposición de acordes en planos diversos es un procedimiento caro a Malipiero y que utilizó desde el principio de su carrera.

Ciertamente, no puede sonar como armonía verdiana... entonces hay "sombra de la fronda strawinskiana", aunque Strawinsky utilice de paso tal fórmula y Malipiero haya conocido la primer obra de Strawinsky varios años después de haberla empleado.

Lleva Malipiero la libertad rítmica de los polifonistas a su orquesta — siguiendo así la tradición italiana en otro aspecto — ... y se dice que aprendió de

Strawinsky la irregularidad en el acento. Siguiendo su gusto de lo bizarro y su deseo, siempre insatisfecho, de "belle trovate", asigna en algunos puntos gran importancia a la percusión... y en eso también aparece el famoso precedente.

Las necesidades expresivas de la obra, exigiendo determinados medios que bien pueden coincidir con los que ha requerido en otro caso un creador distinto; las influencias de época; las coincidencias exteriores han de tomarse como una semejanza sentida y aprobada por el autor que se critica o, lo que es peor, como un cómodo partido que escoge y adopta con desenfado.

Ante ese encasillamiento de una crítica tatuada, pregunto: ¿Todas las personas que al escribir no crean que en Shakespeare "Julio César" y "El sueño de una noche de verano" son la misma obra, si creen que se le puede achacar a un autor esos defectos y conjuntamente llamarlo "enjundioso creador"?

H. SICCARDI

PALABRAS PRONUNCIADAS EN EL ACTO INAUGURAL DEL PRIMER CONGRESO GREMIAL DE ESCRITORES

Los escritores de la América española observarán con atención e interés este primer Congreso Gremial de hombres de letras que se reune en Buenos Aires. Es señal de que se va formando entre nosotros la conciencia de la función social del escritor.

En las naciones de nuestra América apenas ha existido hasta ahora la profesión de escritor. Ha existido, desde luego, la profesión de periodista, que no le es exactamente idéntica. La función del periodista, cuando no es meramente informativa, es esencialmente política, en sentido amplio: orienta a la opinión en todas las cuestiones de interés público. El escritor puro, menos ligado a los intereses del momento, ejerce función espiritual: ejerce una parte de las funciones que en sociedades poco complejas se concentraban en el sacerdocio. Si su obra

ejerce influencia, será menos rápida, menos inmediata que la influencia del periodista, pero será más duradera. Precisamente porque en la América española apenas ha existido la profesión de escritor, nuestros escritores invaden el campo de los periodistas como en muy pocos países: con eso, nuestra prensa ha salido ganando. La de Buenos Aires, con su alto tono de cultura, que sorprende a todos los viajeros, es ejemplo magnífico.

El escritor ha sido en nuestra América, en general, portavoz del hombre que hace otras cosas: cuando no ha sido el hombre de fortuna, o de situación modesta pero firme, que dedica sus ocios a las letras, ha sido el hombre de acción — estadista o apóstol — que usa de la literatura como uno de los medios de dar realidad a sus ideales. Por eso el escritor ha sido en América maestro, creador de corrientes de opinión, fundador de instituciones, miembro de gobiernos, presidente de repúblicas, libertador de pueblos. Nuestro escritor se ha llamado Bello, Bilbao, Montalvo, Hostos, Varona, Sierra, Rodó, Núñez, Caro, Avellaneda, Mitre, Sarmiento, Martí.

Pero la complejidad creciente de las sociedades va diversificando funciones. Ya se da mucho menos que antes, entre nosotros, la conjunción de escritor y hombre público. El tiempo no es ya, como en épocas pasadas, amplio, elástico. El escritor necesita horas y necesita darles seguridad y tranquilidad. Es más: nuestras sociedades, si quieren justificar su título de civilizadas, tienen la obligación de darle al escritor seguridad y tranquilidad. Pero el escritor, por su parte, debe saber reclamarlas.

El actual Congreso de Escritores revela que la Argentina se da cuenta de sus necesidades y obligaciones de cultura. Esperemos que sus deliberaciones sean los primeros pasos, modestos pero seguros, para definir y afianzar la situación del escritor en la América española. Si así ocurre, todas las naciones de nuestra lengua tendrán gratitud para la Argentina.

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

INDICE

NOTAS

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

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

ESTE VIGÉSIMO SEXTO NÚMERO DE "SUR"
ACABOSE DE IMPRIMIR EL DIA TREINTA
DE NOVIEMBRE DE MIL NOVE-
CIENTOS TREINTA Y SEIS, EN LA
IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES

LA VISTA TRABAJA INCESANTEMENTE Y ES UNA PARTE MUY DELICADA DEL ORGANISMO.

LA SALUD DE SUS OJOS REQUIERE UNA CORRECTA ILUMINACION.

SUR

SUMARIO DEL Nº 25

S U M A R I O

$ 1.--