

N O S O T R O S

BERGSON, FILOSOFO DEL LENGUAJE

AUNQUE la meditación sobre la naturaleza de la palabra no sea asunto exclusivo, ni siquiera central, de ninguna de las obras de Henri Bergson, sorprende la insistencia con que surgen en ellas las más variadas consideraciones de filosofía del lenguaje. Desde luego, el análisis del pensamiento verbal nos sale al encuentro generalmente como capítulo o anticipación de un análisis más vasto: el del alcance y validez de la inteligencia discursiva como instrumento del conocer y, sobre todo, como instrumento de investigación psicológica. Pero abundan también las observaciones sobre el lenguaje que, en vez de articularse sistemática y expresamente en la crítica del conocimiento conceptual, ocurren a modo de ilustraciones, de comparaciones, de ejemplos, en el curso de la exposición filosófica y a propósito de los más diversos temas. Ahora bien: en cuanto se contrastan y relacionan entre sí estas observaciones aisladas, resalta la admirable unidad de pensamiento que las anima a todas, aun a las que parecerían meras alusiones ocasionales o símiles que aclaran el objeto para el que se las emplea, iluminándolos por un solo y preciso lado, y de los que pudiera pensarse que el tomarlos por sí como afirmaciones independientes sería falsear la intención del escritor.

Al exponer, pues, la filosofía del lenguaje en Bergson, no hay por qué tratar separadamente estas observaciones fragmentarias, desligándolas de aquellas otras que el autor desarrolla de modo explícito en su sistema. Tal división sería puramente externa y accidental. En cambio, la exposición se organizará naturalmente siguiendo los temas centrales o los grupos de temas

tocados por Bergson: primero, el marco de crítica general del conocimiento en que se inserta la crítica del lenguaje; luego, el análisis del pensamiento verbal, y, por fin, el doble resultado de ese análisis: negación de la eficacia cognoscitiva del lenguaje conceptual y afirmación de la del lenguaje intuitivo.

Intelecto y acción

No bien el espíritu se vuelve sobre sí para dar comienzo a ese dramático soliloquio que es toda filosofía del conocimiento, advierte con estupor que el intelecto mismo de que se vale no tiene por fin propio la desinteresada contemplación de la verdad. Ni por su estructura ni por su modo de funcionamiento está llamada la inteligencia conceptual a ser un medio del puro conocer teórico. ¿Es acaso esta manera de conocimiento la que la vida nos reclama? La vida no necesita de contemplación, sino de acción: "Vivre consiste à agir" (1), y para las necesidades de la acción menos interesa saber la esencia interior y específica de las cosas que el modo de aprovecharlas. En el fondo, el pensamiento conceptual no pasa de simple recurso de la vida práctica. De ahí el fracaso de la inteligencia discursiva —instrumento creado para actuar sobre la materia, tan basto y rígido como la materia misma— cuando se propone llegar al conocimiento absoluto de la realidad. Sólo la intuición concreta y viva es capaz de alcanzarlo, transportándose simpáticamente a la entraña del objeto. Aquí el intelecto no es sino lastre inerte; traslada hábitos mentales nacidos del comercio con la materia, a la esfera del puro conocimiento, donde no pueden servir más que para suscitar problemas ficticios o para plantear en falso los verdaderos.

Pero la flexibilidad del saber intuitivo fallaría a su vez si el hombre la aplicara al aprovechamiento utilitario del mundo físico. Obra específica de esta necesidad de acción, y creada para su servicio, la inteligencia conceptual es herramienta inestimable por las infinitas posibilidades que ofrece a la utilización práctica de la materia. El instinto animal es perfecto, pero inadaptable, debido precisamente a su especificidad absoluta y porque está

(1) *Le Rire*, (París, Alcan, 1926), pág. 153; *Matière et mémoire* (París, Alcan, 1929), pág. 220.

ligado a la invariable conformación anatómica de un órgano corporal. La inteligencia, en cambio, nos proporciona un sistema de signos —los conceptos— no adheridos a las cosas, signos que nos permiten hacer concurrir a voluntad la memoria de nuestra experiencia pasada al servicio de la acción presente.

Y la memoria sólo se actualiza insertándose en una percepción. Percepción y recuerdo se compenetran inescindiblemente, se trasfunden uno en otro como por un fenómeno de endósmosis; en el acto mismo de formarse la percepción, el recuerdo se perfila junto a ella como la sombra junto al cuerpo (1). Los recuerdos llegan hasta a desalojar las percepciones mismas; “percibir acaba por ser una mera ocasión de recordar” (2), y los datos inmediatos de nuestros sentidos quedan así ahogados bajo la multitud de detalles provenientes de nuestra existencia pasada. Es menester un intenso trabajo de depuración filosófica para desprender de nuestras percepciones todo lo que la memoria ha añadido al dato directo *en atención a intereses activos*. Porque, en efecto, sólo conservamos los recuerdos con este fin práctico de traer oportunamente a conciencia los resultados, ventajosos o perjudiciales, de lo que en otra oportunidad hicimos, para que la memoria de las circunstancias que acompañaron y siguieron a la situación pasada aclaren y ayuden a resolver la situación actual (3).

Para la acción utilitaria, el exiguo cuerpo de intuición real es mucho menos eficaz que el imponente mecanismo exterior de recuerdos de intuiciones análogas, engranado a respuestas motrices fijas. Con este sistema de reacciones genéricas sustituimos los escasos datos directamente recogidos en la percepción actual. Hacemos entrar por fuerza los datos aislados en los marcos de la experiencia pasada. En nuestro comercio diario con las cosas, no vemos en realidad las cosas mismas, sino unos esquemáticos signos intelectuales destinados a evocar recuerdos: simples vislumbres o indicaciones valederas para todos los objetos situados en un mismo plano de nuestros intereses vitales, y suficientes para reconocerlos. La percepción no nos procura una imagen

(1) *Matière*, 20, 21, 60.

(2) *Matière*, 59.

(3) *L'énergie spirituelle* (París, Alcan, 1929), págs. 10, 153-154; *Matière*, 20-21, 59-60.

total de las cosas, ni siquiera lo peculiar de ellas, sino lo genéricamente útil.

Tampoco es nuestro pasado íntegro el que concurre al servicio de la percepción. El cerebro tamiza el pasado; prescinde acaso de los más auténtico y profundo de nuestra historia personal, pero deja abierto el camino a lo que, por interesar directamente a la acción, contribuye a iluminar en sentido utilitario la línea futura que arranca de la percepción presente. El recordar nos permite prever. La conciencia, que es esencialmente actualidad, mira a la vez al pasado y al porvenir: vierte en lo actual la memoria de lo pasado, pero anticipa también el porvenir; retiene y se aferra a lo que ya no es, y está siempre en acecho de lo que no es todavía. O, más exactamente, se vuelve hacia el pasado en la estricta medida en que puede serle de provecho para la acción futura. La vida, pues, requiere a un tiempo memoria y atención, vale decir, recuerdo y espera, ya que atender no es sino estar en expectativa (*attention-attente*) (1).

Y no se trata sólo de los recuerdos de esa experiencia personal nuestra, que en cada momento atiende a una parte de los datos de la realidad y desatiende a los demás; que rechaza, selecciona o deforma en mayor o menor grado los elementos efectivamente actuales de la percepción. El intelecto trabaja sobre una base de hábitos hereditarios, de supuestos y de intereses biológicos, a los que se somete pasivamente y que forman como un cuerpo inmenso de atención, memoria y raciocinio —memoria, raciocinio y atención de la especie—, en que se vienen a insertar las operaciones intelectuales de cada individuo. La percepción más simple comporta siempre una mayor o menor dosis de memoria y razonamiento genéricos. Si la memoria individual goza de un relativo margen de libertad dentro de la memoria específica, en el fondo acaba siempre por coincidir con ella, así como “la elección que el ojo individual hace de tal o cual objeto para mirarlo, se superpone a la elección que el ojo humano ha hecho, una vez por todas, de una región determinada del espectro para ver en ella luz” (2).

Descuéntese del complejo de la percepción el sedimento de

(1) *Energie*, 5-6, 10, 141.

(2) *Energie*, 155.

memoria, y quedará un núcleo de percepción pura, que no es sino el trazado de nuestra acción naciente. Toda percepción, cuando no remata un movimiento efectivo, es por lo menos el esbozo de un ademán posible; el pasado es pura idea, pero el presente es ideo-motor. La percepción actual es la chispa que pone en marcha el mecanismo de memoria orgánica, encargado, a su vez, de accionar con movimientos adecuados sobre el mundo exterior. Pues tanto en la percepción como en el acto que la continúa, la conciencia se revela como una fuerza enclavada en la materia para apoderarse de ella y aprovecharla mediante la acción. El presente es una anticipación activa del futuro; la actualidad de la percepción radica en su actividad, en los movimientos que la prolongan: "Conciencia significa acción posible" (1).

En toda percepción la memoria vierte, pues, aquel residuo de nuestra experiencia que sea de utilidad inmediata, aun a costa de dejar caer en la sombra lo que en esa percepción hay de original y único, siempre que no interese a nuestras necesidades. Si la conciencia acumula el pasado y anticipa el porvenir, que nos arrastra hacia sí solicitándonos ininterrumpidamente; si es como el lazo que une lo que ha sido a lo que será, esto lo logra merced a una continua labor de selección. Percibir conscientemente es ya elegir, retener unos elementos y desechar otros, aunque todos serían objetos igualmente legítimos para el saber teórico (2). En el cerebro, más que un almacén de recuerdos, más que un órgano de ideación o de especulación desinteresada, debemos ver un mecanismo material atento a la faena de enmascarar el pasado dejando trasparecer sólo lo prácticamente útil: es un conmutador que devuelve el estímulo bajo forma de acción voluntariamente dirigida. Vale decir que entre todas las respuestas posibles a una complicada excitación sensorial, el cerebro —que, por lo demás, sólo permite filtrarse determinados elementos de ese complejo de excitación— escoge luego la respuesta más justa y eficaz. El sistema nervioso entero es también, en lo esencial, instrumento de selección, destinado a limitar y recortar el alcance del espíritu en vista de lo que más convenga

(1) *Energie*, 6, 17-18; *Matière*, 40, 62, 78.

(2) *Matière*, 25, 39; *Energie*, 10; *Rire*, 153.

a la actividad práctica. Nuestros sentidos, tentáculos ávidamente estirados hacia los objetos, van subrayando las partes y aspectos de la materia en que podremos hacer presa. Percibir un objeto es como comenzar a palparlo y recorrerlo en todas direcciones, en busca de su mejor vía de aprovechamiento: las percepciones nunca son meramente contemplativas, sino que miden nuestra acción virtual sobre las cosas. Cada una de las cualidades que nuestros diferentes sentidos recogen en un objeto, representa una dirección determinada de actividad biológica.

Y todas estas distintas percepciones de un cuerpo no reconstruyen, al combinarse, su imagen fiel y completa, sino un entrecruzamiento de sistemas variables de interpretación de la realidad (1). No respetan las líneas interiores de la estructura de las cosas, pues sólo tienen en vista las exigencias de la vida práctica (2). Intereses prácticos son los que, concentrándose como haces de luz en la continuidad de las cualidades sensibles, trazan en ella el contorno de cuerpos distintos, que cambian de lugar, es decir, de mutuas relaciones espaciales, fácilmente reducibles por la inteligencia a esquemas geométricos. El mundo nos devuelve reflejado en cosas —superficies, aristas— el diseño de nuestra posible influencia sobre él, de los caminos que la percepción va abriendo a la acción por entre la confusa maraña de la realidad (3).

Ahora bien: para influir certeramente en las cosas, saltamos sobre la individualidad de lo percibido y hasta lo deformamos ajustándolo a nuestros esquemas simplistas de acción. "Pensamos para obrar". El universo de la materia nos envuelve, en verdad, como un fluir continuo de impresiones, y si nosotros distinguimos en él objetos independientes, es porque nuestros sentidos no recogen sino lo aprovechable, y desarticulan el mundo siguiendo las líneas de la acción útil (4). Hasta el mismo curso temporal de la vida es segmentado por el intelecto, al servicio de la acción: el pasado se solidifica en una serie de acaecimien-

(1) *Matière*, 38.

(2) *Matière*, 202.

(3) *Matière*, 6, 25, 197, 201, 220; *Energie*, 9, 61; *L'évolution créatrice* (París, Alcan, 1926), pág. 12.

(4) *Evolution*, prefacio, 12.

tos sucesivos, y el presente, simple e indivisible, en una serie de posiciones simultáneas en el espacio. Tal desarticulación, en el espacio y en el tiempo, del *continuum* de la experiencia por obra del intelecto —desarticulación que siempre importa, en mayor o menor grado, un falseamiento de la realidad— es a la vez natural y arbitraria: por una parte, resultado natural de tendencias activas; por otra, ordenación accidental de la realidad. Accidental justamente por depender de esas tendencias, pues si fueran otras nuestras necesidades prácticas, es decir, nuestros centros de interés, serían también otras las coordenadas de nuestros movimientos útiles, los cortes con que segmentaríamos el fluir de la experiencia inmediata. Y los sistemas posibles de articulación, por ser accidentales, son en número ilimitado, ya que, como hemos visto, ninguno de ellos corresponde a la estructura interior de la realidad (1).

El lenguaje, creación de la inteligencia

Nuestro pensamiento, fundamentalmente utilitario y organizado en vista de la acción práctica, crea, a su imagen, un instrumento de comunicación: la palabra. ¿Cómo ha de sorprendernos el descubrir en ella ese mismo carácter pragmático, esa misma adecuación a lo espacial y esa falta de flexibilidad para la expresión de lo individual de las percepciones —que desaparece en al incolora generalidad del concepto— y para la concepción del cambio y del movimiento como unidad simple e indivisible, y no como sucesión de puntos inmóviles? (2). Volvemos a encontrarnos en el lenguaje con un continuo falseamiento de la realidad vivida, a la que se quiere verter en moldes sólo adecuados a lo físico y extenso, en formas nacidas del trato con la materia. El lenguaje, con sus categorías inmóviles, reduce, por ejemplo, a estados fijos la realidad psicológica que intentamos percibir —y que sólo podríamos alcanzar horadando

(1) *Matière*, 218; *Energie*, 139.

(2) "Notre intelligence et notre langage portent en effet sur des choses: ils sont moins à leur aise pour représenter des transitions ou des progrès". (*Les deux sources de la morale et de la religion*. París, Alcan, 1932; pág. 56).

esa costra de intelecto y de hábitos sociales cristalizados en las palabras comunes—, y así creemos ver en lo psíquico una rigidez y un estatismo que no están sino en las toscas palabras a través de las cuales lo observamos.

El sentido común, interesado ante todo por aprehender las cosas en su relación con nuestras necesidades, opera sobre la base de la percepción corriente, a la que hace objeto de una elaboración mecánica. También la lengua corriente —traducción verbal del sentido común— es instrumento práctico, moldeado sobre la acción, dirigido hacia las cosas en la exacta medida en que interesan a los fines vitales (1). También ella traduce en espacio la duración; el movimiento en trayectorias geométricas y posiciones de puntos inmóviles; el devenir en un engranaje de cosas, fijas y utilizables. También el lenguaje está, pues, bajo la obsesión de un espacio homogéneo, donde objetos de claro contorno se mueven según trayectorias geométricas (2).

Y no sólo debemos ver en el idioma un reflejo pasivo de las tendencias utilitarias de nuestro pensar. Ocurre que, cristalizado el pensamiento en palabras, son a su vez ellas las que le imponen su propia inmovilidad. Para los intereses de la comunicación es preciso fragmentar el pensamiento en una serie de elementos aislados y combinables a voluntad como objetos materiales en el espacio: “El lenguaje exige que establezcamos entre nuestras ideas las mismas distinciones netas y precisas, la misma discontinuidad que entre los objetos materiales” (3). En

(1) *El lenguaje y la vida*, se llama el magnífico libro de Charles Bally. Sería relativamente fácil —pero inadecuado a los límites de una nota— señalar la raíz bergsoniana de muchas de las doctrinas de Bally. Sirvan de ejemplo algunas proposiciones que entresaco de la obra citada: la inteligencia es un conmutador que transforma impresiones en acciones; el lenguaje es instrumento de acción vital, obedece a fines prácticos y sociales, falsea de continuo la realidad en vista de esos fines extra-cognoscitivos; no vemos la realidad tal como es: irresistiblemente le atribuimos valores. Bally afirma la función biológica del lenguaje en sentido tan radical, tan como función física, que hasta con ello da por explicado el carácter inconsciente de los procesos lingüísticos. De aquí infiere la imposibilidad de analizar en forma directa el lenguaje, que no llegará a ser consciente sino cuando “l’homme pourra arrêter ou accélérer à son gré les battements de son coeur” (pág. 88).

(2) *Essai sur les données immédiates de la conscience* (París, Alcan, 1926), pág. 104; *Matière*, 211; *Rire*, 154.

(3) *Données*, prefacio.

el lenguaje es procedimiento usualísimo la traducción de lo temporal a términos de espacio, de lo cualitativo a lo cuantitativo, de la intensidad a extensión: la mera palabra *intensidad* ¿no lleva ya encerrada “la imagen de una contracción presente y, por lo tanto, de una dilatación futura, la imagen de una extensión virtual y, si así pudiera decirse, de un espacio comprimido”? (1).

El lenguaje ofrece a la conciencia un a modo de cuerpo inmaterial, más sutil que las cosas del mundo externo con las que ella opera de continuo; un sistema de vasos donde acumular la experiencia pasada en vista de su eventual aprovechamiento. Y tampoco aquí se trata sólo de la experiencia personal de cada individuo. Lenguaje y sociedad son signos diversos de una misma conquista de la inteligencia: en ambos casos se tiende a una organización económica de esfuerzos destinada a facilitar la acción útil. Almacenando experiencia pasada, el lenguaje, como la vida social, establece un nivel medio al que llegan sin esfuerzo todos los individuos; y esta excitación inicial, espontánea y gratuita —puesto que el mero vivir se encarga de ejecutarla—, impide la caída total de los mediocres y eleva a mayor altura a los mejores (2).

En la palabra, instrumento social, se advierte con toda claridad cómo los intereses, no cognoscitivos, sino activos, a que responde su creación, urden en torno del ínfimo cuerpo de la intuición pura una red de representaciones utilitarias e inconscientemente materialistas. Así como razones de mayor eficacia activa determinan que toda percepción actual se inserte de modo automático en una percepción genérica preexistente, aun cuando haya que violentar la individualidad de lo percibido, así el lenguaje atiende en cada objeto a lo que puede encerrarse mecánicamente en el casillero de sus categorías. No mira, pues, sino a lo que la percepción tiene de reducible a recuerdo aproximado y neutral de percepciones pasadas; prescinde de lo individual e intransferible, porque del individuo sólo interesa, para

(1) *Données*, 3. La confusión de lo temporal y cualitativo con lo espacial y cuantitativo procura base solidísima —como que responde a hábitos inextirpables de sentido común y de lengua— a todo género de contradicciones y sofismas. Ejemplos insignes, los de Zenón de Elea.

(2) *Evolution*, 287.

los fines de la acción, aquello que la memoria ha fijado como producto o término medio de su experiencia (1).

La explicación discursiva de lo individual tiene que limitarse por fuerza a ir señalando abstractamente la posición del objeto individual en el cruce de dos coordenadas genéricas de las que ya disponíamos. No otro es el proceso del conocimiento conceptual: reducir el dato nuevo y desconocido a una intersección de categorías previamente conocidas. Todo lo original es así devorado por los esquemas simplistas de clasificación con que salimos a su encuentro, y queda oculto bajo el rótulo —la palabra— con que de antemano contábamos para aplicarlo al objeto de la intuición.

El lenguaje no traduce intuiciones, sino conceptos, representaciones genéricas, igualaciones de diversidades hechas desde el punto de mira de su utilidad práctica. Porque si la intuición individual nace y muere sin endurecerse en palabras, el género es, en cambio, de dócil manejo: se acuña en conceptos calcados sobre los cuerpos sólidos, útiles para la acción, no flúidos como el curso de la experiencia psíquica.

Cuando valiéndonos de la palabra, ese instrumento tosco y material, queremos explorar el curso de nuestra vida interior, lo reducimos ingenuamente a un sucederse de estados definidos, de magnitudes espaciales que comienzan en un punto y acaban en otro. El discurso desmiembra y acumula luego pieza sobre pieza: "sólo se siente cómodo en lo definido y en lo inmóvil" (2). Es natural, por lo tanto, que la palabra participe de esta pendiente mecanicista a materializar lo inmaterial —procedimiento característico de la actividad biológica (3)— y a disgregar la experiencia en elementos yuxtapuestos. Fraccionamos en objetos independientes la continuidad de lo percibido, y expresamos ese fraccionamiento en palabras distintas (4). Pero de este modo no traducimos la realidad tal como la conoceríamos por intuición

(1) "Les noms qui désignent les choses —observaba Proust— dépendent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion". (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, III, pág. 98).

(2) *Energie*, 156.

(3) *Energie*, 202.

(4) *Matière*, 202.

directa, sino sólo un simulacro de realidad, una adaptación de lo real al contorno de los intereses prácticos y de las exigencias sociales (1). Todo se reduce así a imágenes de espacio. Hasta el tiempo mismo —única dimensión de nuestra experiencia interna— lo pensamos como una manera de espacio homogéneo, y nos es imposible percibir nuestros propios estados de conciencia sin disponerlos como objetos alineados en el espacio: ilusión que la psicología “exacta” —la psicofísica— ha llevado a sus últimas consecuencias y expresado en fórmulas matemáticas. El lenguaje es lo que más decisivamente refuerza esta confusión. La palabra atiende de preferencia a los objetos exteriores, campo mostrenco que justamente por no ser de nadie —es decir, de todos— atrae nuestro interés social mucho más que los estados subjetivos adscritos a la incomunicable personalidad de cada hablante, y nos interesa muy sobre todo inmovilizar esos estados reduciéndolos en lo posible a representaciones físicas de acciones y reacciones mutuas entre objetos extensos y fijos (2): La filosofía implícita del lenguaje humano comporta una visión estática del mundo.

Donde más claro se manifiesta ese desconocimiento de la realidad inmediata del espíritu por el lenguaje común, que desgarra el vivo fluir de la conciencia cuando la pretende encerrar en sus propias categorías, moldeadas sobre la materia, es en la introspección de nuestros estados afectivos. Aquí el análisis conceptual —por lo tanto, en mayor o menor grado, verbalista— se limita a sustituir la compleja unidad de su objeto por una acumulación de hechos inertes, traducibles, eso sí, cada uno por una palabra, porque cada una de estas incoloras unidades psíquicas es un *más o menos*, un residuo impersonal de las emociones o pasiones sentidas, ante determinada situación genérica, por toda la sociedad (3). Los estados afectivos se reducen así a ideas pensadas en blanco, como objetos de caras y aristas de-

(1) *Matière*, 201.

(2) *Données*, 52.

(3) *Données*, 101. Ya Mauthner denunciaba que las palabras no son más que signos —cómodos signos, sin duda— para nuestros recuerdos. (*Contribuciones a una crítica del lenguaje*, traducción de J. Moreno Villa, Madrid, 1911; pág. 301).

finitivamente talladas: piezas simples, móviles y asociables a voluntad.

Y es que cada palabra, rótulo aproximativo de un género, sólo logra aplicarse a todos sus individuos porque en realidad no se ajusta a ninguno. Al hacer ingresar un individuo en su género, *mi* sentimiento en *el* sentimiento, lo empobrecemos y mutilamos; sacrificamos todo lo que, en un determinado respecto, no tenga de común con los demás individuos congéneres. Porque lo que nos interesa prácticamente es lo duradero y común de las reacciones útiles con que la humanidad contesta a un estímulo dado, y esto solo es lo que retienen los símbolos abstractos que constituyen la lengua.

No es extraño que la invencible tendencia del lenguaje a considerar lo inextenso y cualitativo bajo especie de extensión y cantidad, sea origen de graves dificultades en la elaboración de los problemas psicológicos. Si desde su planteamiento se empieza por sustituir la visión directa de los procesos anímicos por imágenes y palabras que, reduciéndolo todo a puntos en el espacio y a acción mecánica de fuerzas, “instalan la contradicción en la entraña misma del problema, ¿puede asombrarnos que la contradicción vuelva a hallarse en las soluciones que se proponen?” (1). El psicólogo sagaz vislumbrará, por debajo del tiempo homogéneo y atómico —símbolo espacial con que, para mayor comodidad del lenguaje, reemplazamos la duración pura—, un tiempo vivido, todo cualidad: un fluir de momentos originales y heterogéneos; descubrirá, tras la multiplicidad de estados psicológicos discontinuos, un yo organizado y unitario. Pero al hablar preferimos valernos de meros signos de esa realidad profunda: ese yo que se despliega en el tiempo, lo reemplazamos por “una sombra del yo proyectada sobre el espacio homogéneo” (2). En vez de esforzarnos por penetrar lo real, nos detenemos en sus símbolos y con ellos operamos, puesto que, fijos y claramente delimitados, se prestan mucho mejor que la realidad misma a las exigencias del lenguaje y de la vida social.

Hábitos de lengua, o hábitos de pensamiento nacidos de la comodidad del lenguaje, son también los que favorecen la con-

(1) *Données*, pág. VII.

(2) *Données*, 97.

cepción de lo intensivo como cuantitativo y espacial. Decimos y pensamos que una hoja de papel iluminada por cuatro bujías es cuatro veces más brillante que la misma hoja iluminada por una sola bujía. Pero lo que de veras se percibe, si con un esfuerzo consciente se logra dejar de lado recuerdos y hábitos de lenguaje, es, no una disminución, no una reducción cuantitativa de la luminosidad de esa misma superficie blanca, sino un objeto totalmente diverso del primero: un ala de sombra que pasa sobre el papel en el momento de apagarse la bujía. "Y para la conciencia esa sombra es tan real como la luz misma" (1).

El filósofo debe abrirse un camino por entre los conceptos comunes que la lengua nos ofrece ya hechos y por entre los hábitos empedernidos del discurso. Reemplazará la marcha mecánica de la inteligencia analítica a través de lo inmóvil, por un salto intuitivo que lo traslade directamente a la contemplación del ser latente de las cosas, que es devenir y duración vivida. Y ya no acudirá a esquemas, ni a símbolos, ni a reconstrucciones simplificadas, ni a vistas inmóviles de la cambiante realidad, con las que nunca se conseguiría reconstruir la realidad misma. Porque de la intuición se puede descender al análisis y a las definiciones, pero, por más que se multipliquen los análisis, no lograrán componer una intuición viva; ni hay definición que se ajuste rigurosamente a las propiedades vitales: sólo se define lo acabado y perfecto, y lo vital no es hecho cumplido, sino acto en su devenir; no es estado, sino tendencia (2).

El signo lingüístico

Ya vimos cómo en el lenguaje, suma creación del intelecto, se reflejan los rasgos más característicos de la actividad intelectual. El triunfo de la inteligencia humana está como documentado en la creación de instrumentos materiales de eficacia activa cada vez mayor. Bien mirado, el lenguaje no es más que uno de esos instrumentos de acción práctica sobre la materia; en lo esencial coincide con todos ellos.

(1) *Données*, 40.

(2) *Introduction à la Métaphysique (Revue de Métaphysique et de Morale*, 1903, pág. 19); *Evolution*, 14.

Frente al instinto de los insectos y de los pájaros, que se sirve de órganos naturales —de modo que su actividad depende en mayor o menor grado de la forma de sus órganos—, la inteligencia crea artificialmente instrumentos materiales para operar sobre la materia. El repertorio de actos posibles del insecto debe ser tan preciso y limitado como el de las formas de los órganos correspondientes. En cambio, el hombre fabrica objetos cuya forma no está prefijada en sus órganos corporales: su acción es variable, porque sus instrumentos no forman, como el pico del ave, parte de su cuerpo. Y su idioma, de limitado número de signos, debe poder aplicarse a un ilimitado número de objetos, transportándose de unos a otros. Justamente el aprendizaje de la lengua por el niño radica sobre todo en un progresivo transporte de la designación de un objeto a otros objetos que se le parecen por tal o cual rasgo.

Aunque admitiéramos que los insectos se comunican instintivamente entre sí (1), no podríamos, por eso mismo, admitir que lo hagan valiéndose de signos convencionales, aplicables a voluntad a este o aquel objeto. Pero el lenguaje humano sí se reduce a un sistema de signos portátiles, no adheridos a las cosas significadas, y cuya naturaleza es totalmente distinta de la de las cosas mismas. Nada hay en el vocabulario ni en la sintaxis que proceda de la naturaleza (2). En este sentido podríamos hablar de una función metafórica o traslaticia, esencial al lenguaje humano en cuanto constituido de signos convencionales.

Y las designaciones particulares y los sistemas de designaciones impuestos a la realidad por la inteligencia son movibles porque no dependen sino de la actitud interesada del hombre ante las cosas, esto es, de motivos prácticos siempre variables. Son como letras algebraicas que pueden aplicarse a cualquier contenido, precisamente porque lo dejan intacto. La inteligencia discursiva, atenta al servicio de la acción útil, no se interesa por las cosas mismas, por su realidad interior, sino por las relaciones útiles entre las cosas, y elabora un sistema de rótulos movibles que se limitan a determinar los objetos desde fuera.

(1) *Sources*, 23.

(2) *Ibidem*.

De ahí el carácter de generalidad del signo lingüístico, es decir, el ser virtualmente aplicable a infinito número de objetos, que constituyen un género porque tienen de común un rasgo que accidentalmente nos interesa. Generalidad que no es sino consecuencia de la movilidad del signo lingüístico (1), derivada, a su vez, de lo arbitrario del significante con respecto al significado (2). Precisamente Henri Frey (3), relaciona la pareja bergsoniana de conceptos de *signo adherente* y *signo móvil* con la oposición que establece Saussure entre símbolo y signo arbitrario. Recuérdese que el signo lingüístico no es, para Saussure, un símbolo, porque en éste la relación entre significante y significado nunca es del todo convencional; está adherido de alguna manera a su significado: la balanza —atributo corriente de la justicia— no puede sustituirse a voluntad, en esa función simbólica, por cualquier otro objeto. Pero semejante enlace, necesario y natural, falta en el signo idiomático. La necesidad de economía —explica Frey, en sentido bergsoniano— determina en el lenguaje la sustitución de una multiplicidad de signos particulares por un corto número de signos móviles y manejables a voluntad, capaces de traducir sucesivamente gran número de categorías mentales, significaciones y valores distintos (4).

También Bally, refiriéndose al lenguaje como instrumento material y económico (5), aduce las conclusiones de Jespersen y Meillet sobre la progresiva simplificación y regularización de la gramática con miras a las necesidades prácticas de la comunicación, y relaciona este hecho, en parte, con la “permutabilidad cada vez más fácil de las funciones con un minimum de cambio de los signos”.

(1) “Lo que caracteriza a los signos del lenguaje humano no es tanto su generalidad como su movilidad. El signo instintivo es adherente; el signo intelectual es móvil”. (*Evolution*, 171-172).

(2) FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de Linguistique générale* (París, Payot, 1922), págs. 100-102.

(3) *La grammaire des fautes* (París, Geuthner, 1929), pág. 132.

(4) *Ibidem*.

(5) *Le langage et la vie* (París, Payot, 1926), pág. 205.

**El lenguaje intelectual y la expresión
de la realidad psíquica**

Los hábitos de lenguaje invaden continuamente el conocimiento de la realidad interna. Y lo grave es que, para acomodar a las fórmulas endurecidas en palabras la corriente de nuestra vida interior, la endurecemos a su vez, falseándola sin echarlo de ver. El lenguaje necesita de la concepción materialista de la realidad. Lo mismo que otras funciones utilitarias y sociales (1) —contar, abstraer—, no puede operar sino a base de distinciones netas y exige que, frente a la compleja heterogeneidad de las cualidades sensibles, tal como nos la ofrece la conciencia, admitamos la concepción de un espacio vacío y homogéneo (2) El discurso se siente a sus anchas trabajando con conceptos que podemos retener y manejar como moldes rígidos, separados de la realidad concreta con que eventualmente los llenamos. De este modo acaba por representar con una misma palabra multitud de estados originariamente diversos, polarizándolos alrededor de un limitado número de ideas indeterminadas y vacías. El lenguaje, atento a fines activos, logra con esa trasposición de lo individual en fórmulas neutras y claramente deslindadas, economizar el esfuerzo que nos exigiría la evocación de la imagen fugitiva y la representación consciente y viva de las cosas, pues las sustituye por un mecanismo genérico de asociaciones motrices, de respuestas útiles que siguen maquinalmente a nuestras percepciones (3), sin detenerse en el contorno y la coloración peculiar de cada una.

Volvemos aquí a encontrarnos con que la palabra no está hecha para expresar el variable matiz de los estados internos (4). Los ejemplos se suceden abundantemente a lo largo de la obra

(1) Concebido el lenguaje como instrumento social y utilitario, podrían perfectamente extenderse al mecanismo de la lengua, y en especial al de sus cambios, las consideraciones de Bergson sobre la alternativa colaboración del individuo y de la colectividad en las funciones sociales: La sociedad subordina a sus propios fines el esfuerzo de todos los individuos —dirigiéndolo, o violentándolo, o anulándolo—, pero sólo subsiste y avanza gracias a la acción del individuo. Cf. *Energie*, 27.

(2) *Données*, 74.

(3) *Matière*, 81.

(4) *Données*, 123.

de Bergson (1). Recordemos algunos de los que ilustran el capítulo III de los *Datos inmediatos de la conciencia*. Me resuelvo a abrir una ventana; me pongo de pie, pero olvido mi propósito inicial, y quedo perplejo, sin otra cosa en la conciencia que el olvido mismo. Debemos por fuerza admitir que la idea que nos hizo entrar en movimiento coloreó con una totalidad peculiar la imagen de ese movimiento y de la posición final, y que la tonalidad habría sido otra de haber sido distinto el objeto de nuestra acción. Y sin embargo el lenguaje hubiera expresado de la misma manera ese movimiento y esa posición (2). La palabra es capaz de traducir sólo los estados de conciencia claramente delineados. De ahí que las mallas del lenguaje no puedan retener sino lo impersonal y neutro. Las ideas que, en el fondo, menos nos pertenecen, son las que mejor expresamos por palabras (3). El lenguaje común nos ofrece un repertorio de núcleos impersonales sobre los que vamos aplicando innumerables estados de conciencia personales que coinciden en tal o cual elemento exterior. Por comodidad nos contentamos con que uno de estos variables elementos nos sirva de símbolo general para tantas intuiciones y, en definitiva, las reemplace. Pero la generalidad del símbolo se obtiene a costa de una mayor o menor deformación del objeto, de cuyos rasgos distintivos debe prescindir (4).

(1) "...Nuestros propios estados de alma... se nos escapan en lo que tienen de íntimo, de personal, de originalmente vivido... Cuando experimentamos amor u odio, cuando nos sentimos alegres o acongojados, ¿es en verdad nuestro sentimiento mismo el que nos llega a la conciencia con los mil matices fugaces y las mil resonancias profundas que hacen de él algo absolutamente nuestro?... Lo común es que de nuestro estado anímico no percibamos más que el despliegue exterior..." (*Rire*, 156). En *Les deux sources* la acusación de verbalismo contra la psicología usual impresiona ya como un recurso peligrosamente sistematizado. Cf. pág. 10 (imprecisión del término *remordimiento*), pág. 34 (crítica de la concepción psicológica latente en las designaciones de *amor a la familia*, *amor a la patria* y *amor a la humanidad*: tres nombres que favorecen la visión cuantitativa de su supuesto objeto común), pág. 37 (inadecuación de las palabras genéricas *alegría*, *tristeza*, *piedad* a los sentimientos provocados por la música), págs. 42 y 110 (confusión —estimulada por el lenguaje— de las distintas formas posibles de la atención y de la imaginación).

(2) *Données*, 123.

(3) *Données*, 103.

(4) *Métaphysique*, 8.

El curso de la conciencia individual, turbio e inquieto; la flúida sucesión de estados en la que cada uno anuncia al que le sigue y contiene al que le ha precedido —todos tan profundamente animados de vida común que es imposible decir dónde termina uno y dónde comienza el otro—, esto es intraducible a palabras, porque el lenguaje no puede aprehenderlo sin fijar su movilidad, ni adaptarlo a su forma trivial sin desnaturalizarlo, entrecortándolo en estados discontinuos como escenas de una comedia (1). La progresiva intensificación de la vida social y el consiguiente triunfo de los intereses de la colectividad sobre los del individuo entrañan también una progresiva solidificación de los estados de conciencia, que se automatizan, se endurecen en cosas, se destacan no sólo unos de otros, sino también del sujeto mismo. Fijados y uniformados en la palabra común, confuso término medio de incontables sensaciones y emociones individuales, acaban por no sernos accesibles si no es precisamente a través del lenguaje. Así llega a formarse un segundo yo que recubre al yo original: “une croûte solidifiée à la surface”, contra de momentos distintos, de situaciones netamente deslindadas que se expresan sin dificultad por palabras, de estados inertes y superficiales que recubren nuestro yo profundo “como hojas muertas flotando sobre las aguas de un estanque” (2). Un orden artificioso y mecánico sustituye así a la confusa complejidad natural de la vida psíquica. Y para el lenguaje es de sumo interés no alterar esta ingeniosa yuxtaposición de elementos, lo que significaría introducir la confusión allí donde reina un orden cómodamente expresable en palabras (3).

Mientras nuestras representaciones permanecen encerradas dentro de nosotros, responden a la coloración común de toda nuestra vida interior: son legítima parte de nosotros mismos. Pero en cuanto tratamos de expresar con palabras nuestras ideas,

(1) *Données*, 98; *Métaphysique*, 5; *Energie*, 138.

(2) *Données*, 102, 105; *Métaphysique*, 4; *Sources*, 131. Para la historia de esta concepción del “yo profundo” recubierto por el “yo superficial”, véase PAOLO SERINI, *Bergson e lo spiritualismo francese del secolo XIX* (Biblioteca di Filosofia, de Antonio Aliotta, 1923). “La distinction de l’homme intérieur et de l’homme extérieur est capitale; ce sera le fondement de toutes mes recherches ultérieures” (MAINE DE BIRAN, *Journal intime*, 28 de octubre de 1819; cit. Serini, pág. 9).

(3) *Données*, 105.

en cuanto acudimos a razonamientos abstractos para justificar nuestras opiniones, se vuelven al punto triviales las ideas y las opiniones, aplastadas bajo el mismo nombre genérico con que se cubren estados semejantes —pero siempre distintos— de otros espíritus (1).

La abstracción necesita disociar los complejos naturales de percepciones, para retener sólo las que en un momento dado le interesan. Procedimiento cómodo, sin duda, para la vida práctica, y del que es difícil desprenderse aun en el razonamiento filosófico. Pero aquí el trueque de lo inextenso en espacialidad y de lo unitario y complejo en yuxtaposiciones de sombras y símbolos muertos, debe llevar a errores y confusiones (2). El asociacionismo, en psicología, es ejemplo de ello. El asociacionismo sustituye la experiencia verdadera, nacida del contacto inmediato del espíritu con su objeto, por una experiencia desarticulada —y por lo tanto falseada, o al menos artificiosamente dispuesta para mayor facilidad de acción del lenguaje. Se detiene en manipular ideas perfectamente expresables con palabras y en colocar estas ideas-palabras en serie, sin fundirlas unas con otras y sin que se asigne el menor papel a la naturaleza interior de cada una (3). De ese modo, el asociacionista nunca estudia el pensamiento mismo, en su vida concreta y real, sino una copia artificiosa del pensamiento, producto de una combinación de imágenes e ideas, que no puede menos de falsear la verdadera naturaleza del pensamiento: Ideas e imágenes son elementos estáticos y discontinuos con los que jamás se logrará recomponer la continuidad y movilidad del pensamiento en cuanto proceso actual, como no es posible reconstruir el movimiento combinando posiciones en el espacio. Ideas e imágenes son *detenciones* del fluir de la conciencia; nacen cuando el pensamiento, en lugar de continuar su marcha, se inmoviliza en un descanso o se vuelve deliberadamente sobre sí mismo. “El pensar era un movimiento

(1) *Données*, 102.

(2) Cf. asimismo en MAINE DE BIRAN, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, edición de Tisserand, 1924, pág. 238: “Ajoutez les obstacles naissant d'un langage qui ne peut exprimer un seul point de vue pris en nous-mêmes, sans une métaphore qui nous rappelle au dehors”. (Cit. L. BRUNSCHVIG, *Le progrès de la conscience...*, París, Alcan, 1927; pág. 606, nota).

(3) *Données*, 102-103.

indivisible, y las ideas que corresponden a cada una de las palabras son meramente las representaciones que surgirían en el espíritu en cada instante del fluir del pensamiento si éste se detuviera... pero es que no se detiene" (1). El verdadero filósofo, cuyo oficio —siquiera como previa depuración del material— es volverse reflexivamente a los "datos inmediatos de la conciencia", separará con un poderoso esfuerzo de visión interior el vivo hecho psíquico de las imágenes corpóreas a que va adherido: símbolos teóricos interpuestos entre la realidad y nuestra conciencia (2).

Las formas lingüísticas pueden llegar hasta a alterar la naturaleza misma de nuestros estados internos. Por poco que reparemos en la marcha de nuestra vida afectiva, nos será fácil advertir, por ejemplo, cuán a menudo confundimos el sentimiento, que está en perpetuo cambio, con el objeto exterior, permanente, que lo provoca, y sobre todo con la palabra que designa ese objeto. Del mismo modo que materializamos nuestros fugaces estados de conciencia proyectándolos en el espacio homogéneo, "así nuestras impresiones, arrastradas por un cambio incesante, se enroscan en torno del objeto exterior que las produce, y adoptan sus contornos precisos y su misma inmovilidad". No hay sensación que se repita igual, pero invenciblemente tendemos a desconocer sus cambios, porque nos llega a través del inmóvil objeto exterior y a través de la palabra fija con que la designamos (3).

También las cualidades sensibles de las cosas son percibidas a través de sus nombres, y muchas veces el agrado o desagrado que creemos sentir se desvanecen apenas nos concentramos atentamente en la sensación misma, porque se trataba sólo de una aprobación o una desaprobación ya presentes en las palabras comunes de que nos valíamos para expresar la sensación, pero que no emanaban de nuestra auténtica experiencia individual. Hay, pues, una penetración constante, un flujo y reflujo de ac-

(1) *Energie*, 47-48.

(2) *Données*, 97-98.

(3) *Données*, 99-100. "Todos los días percibo las mismas casas; como sé que son los mismos objetos, los llamo constantemente con el mismo nombre, y acabo por imaginar que se me aparecen siempre de la misma manera" (*Données*, 98).

ciones y reacciones entre nuestra actitud ante la realidad psíquica y la expresión verbal de esa realidad. Partiendo de una cómoda concepción materialista de nuestro propio mundo psíquico, designamos con una sola palabra sensaciones diversas; pero luego, arrastrados por el uso lingüístico, tomamos también por idénticas las sensaciones mismas.

El lenguaje, instrumento de ordenación categorial

Hasta aquí la concepción bergsoniana del lenguaje se nos ha mostrado sólo en su faz negativa. Llevado por el ímpetu de su crítica antiintelectualista, de su "análisis contra el análisis", Bergson se ciñe a señalar nos en el lenguaje la raíz de innumerables dificultades a que conduce la inteligencia conceptual abandonada a sus propios recursos. Necesidades de explicación lógica, calcadas sobre las necesidades y hábitos del lenguaje, falsean de continuo la observación interna. El complejo curso de la experiencia psíquica se reduce a una superposición de estados discontinuos, claramente expresables por palabras. A la intuición directa de los fenómenos añade el lenguaje una compleja figuración simbólica que la recubre y ahoga, y que acaba de sustituirla. Las palabras se interponen entre la realidad y el espíritu; deforman, desarticulan y simplifican arbitrariamente lo real, sacrificándolo todo a los intereses de la acción.

Pero ahora veremos que Bergson no desconoce al lenguaje un lado positivo, de ventaja —y no de obstáculo— para el pensar. La percepción pura es breve y tornátil. Sólo puede adquirir fijeza estabilizándose en palabra. Y, desde luego, únicamente de esa manera podría comunicarse y servir a fines sociales y prácticos.

La palabra no sólo ofrece cuerpo y apoyo a la intuición; vale también como estímulo para la actividad misma de intuir. La aprehensión intuitiva de un objeto no puede ser sino un estado transitorio, una excepción: superación excepcional de la tendencia al pensar discursivo, cómodamente adaptado a las exigencias de la vida práctica. Pues bien: la articulación del pensamiento en conceptos y palabras permite sostener el esfuerzo re-

querido por la intuición; logra unificar las vislumbres aisladas y fugaces e imponer un orden en las visitas fragmentarias que entremezcladamente y al azar vamos tomando de la realidad.

Con lo dicho nos acercamos al aspecto central de esta segunda vertiente de la concepción bergsoniana del lenguaje. Aquel desmenuzamiento en palabras de la continuidad del pensar que, considerado con criterio negativo, se nos aparecía como falla irreparable del pensamiento conceptual, debe también ser examinado bajo una luz positiva. Bergson nos muestra cómo la confusa intuición inicial se resuelve, al expresarse con palabras, en una clara articulación de imágenes individuales. No sabemos en rigor lo que llevamos en el espíritu, mientras no alineamos en el papel, uno tras otro, los términos que antes se penetraban en continuidad (1).

Y la dificultad de vencer la materia —en esta labor de transformarla en instrumento que exprese nuestras intuiciones tan fielmente como sea posible— es, a la vez, importantísimo alimento de nuestro esfuerzo creador. No nos exige esfuerzo el pensamiento apenas concebido, la obra imaginada vagamente o no más que entrevista. “Es la realización material del poema en palabras, de la concepción artística en estatua o cuadro, lo que reclama esfuerzo. El esfuerzo es doloroso, pero inapreciable: más aún que la obra a que conduce, puesto que gracias a él hemos sacado de nosotros mismos más de lo que teníamos; nos hemos elevado por encima de nosotros. Y tal esfuerzo no habría sido posible sin la materia; por la resistencia que ella opone y por la docilidad con que podemos dirigirla, es a la vez obstáculo, instrumento y estímulo: experimenta nuestro esfuerzo, conserva su marca y provoca su intensificación” (2).

Bergson limita a estas consideraciones su exposición del lado positivo del lenguaje en lo que toca a su acción sobre el pensamiento. Renuncia a penetrar más en detalle el reverso positivo de su concepción del pensamiento idiomático como fragmentación arbitraria, convencional y mecanizada de la realidad. Es decir que cada una de las ventajas que Bergson va destacando en el lenguaje sigue estando limitada por una valla negativa.

(1) *Energie*, 23.

(2) *Energie*, 23-24.

Es como si cada vez Bergson reconociera un modo de acción beneficiosa del lenguaje sobre el pensar, pero se apresurara a explicarnos que no se trata sino de una ventaja imperceptible, aplastada bajo la carga negativa de la insuficiencia del lenguaje, de su inadecuación al objeto expresado, etc.

En efecto, todas las "ventajas" reconocidas lo son cuando se las considera desde un punto de mira que continuamente hemos visto combatido por Bergson (en cuanto opuesto o, por lo menos, en cuanto radicalmente extraño al puro interés cognoscitivo): el punto de vista de la utilidad práctica y de la eficacia social. Así, cuando Bergson nos habla del papel de la lengua como fijador de intuiciones fugitivas, ¿no ha adoptado él mismo una actitud pragmática a la que interesa sobre todo inmovilizar los estados de alma, aunque al hacerlo se sacrifique su verdadera naturaleza? Si a continuación se nos dice que el lenguaje introduce orden en el pensamiento al articular en términos discontinuos la primitiva intuición global y confusa, se vuelven a poner en primer plano los intereses de la inteligibilidad general y a desatender lo característico de la impresión originaria, que es justamente su unidad, intraducible en una cadena de conceptos aislados. Bergson destaca luego que sólo incorporándose en una palabra es como la percepción pura puede comunicarse y servir de esta manera a fines activos y sociales; pero aquí también el criterio adoptado es el de la utilidad práctica, contra el cual él mismo nos había explicado que las palabras, al retener sólo lo general y constante de las impresiones sentidas por la sociedad entera, pasan por encima de las impresiones delicadas y fugitivas, sin respetar gradaciones ni matices (1). Finalmente, Bergson ve en el lenguaje un estímulo del pensar, que vuelve más fácil e intensa la actividad intuitiva: con lo que, una vez más, no se alude a ningún influjo de la palabra sobre lo cualitativo e interno del pensar, sino a un simple mecanismo exterior de aclaraciones, amplificaciones y destaques.

Gracias a la palabra, la intuición se estabiliza, se ordena, se intensifica, se torna susceptible de comunicarse y de obrar... Se ve cómo en Bergson la visión positiva del lenguaje sólo se logra desde el plano de los intereses sociales. La expresión ver-

(1) *Données*, 100.

bal, negativamente considerada, lleva a falsear, deformar y trivializar el daño directo de la conciencia. Si luego nos la presenta Bergson como estímulo exterior y como órgano útil y activo, claro es que este brusco pasaje de una a otra concepción importa, no una actitud contradictoria en Bergson, sino su voluntario traslado de un punto de vista a otro punto de vista inferior: al de los intereses sociales, cuyo influjo sobre el conocimiento con tanta insistencia hemos visto criticado. Es decir que Bergson afirma su concepción positiva sobre una base previamente invalidada por él mismo (1).

El esquema verbal

Pero a esa primera consideración positiva del lenguaje, relativizada por la crítica del intelecto, Bergson agrega un segundo orden de observaciones que están por encima de tal crítica. Ya no se trata de destacar en la palabra —descendiendo al terreno de los intereses prácticos— sus ventajas para el pensamiento, sino su aspecto de expresión original y creadora. Concepción que se desarrollará, pues, en un plano situado a la misma altura que el de la crítica del lenguaje como estorbo e impotente, sólo que en sentido contrario: atendiendo a lo que es la expresión verbal en cuanto unidad continua y en cuanto posible traducción del fluir del pensamiento — traducción fiel, aunque oculta bajo lo conceptual y lo convencionalizado.

Y esta segunda actitud positiva de Bergson ante el lenguaje importa, a su vez, una relativización de la minuciosa crítica negativa que le ha precedido. Porque vale declarar que la crítica afectaba, no al Lenguaje como tal, sino a esa parte —la peor, pero la más útil— que, monstruosamente desarrollada por

(1) El criterio de valor a que responde la asignación de un puesto más alto al conocimiento desinteresado que a la acción utilitaria, no parece, en Bergson, resultar naturalmente de las líneas lógicas de su sistema: se limita más bien a valoraciones aisladas, presistemáticas, aunque conscientes y nunca contradictorias. La alternativa adopción de uno y otro criterio no significa desconocer su diferente dignidad jerárquica. Nada autoriza, pues, a denunciar en Bergson esa caprichosa inconsecuencia que le reprocha, por ejemplo, F. Olgiati —el más talentoso, ya que no el menos arbitrario de sus críticos. Véanse sus objeciones, y la bibliografía auxiliar, en *La filosofía di Enrico Bergson*, Turín, Bocca, 1922, págs. 193-196 y 234-236.

motivos biológicos, contraría y ahoga la expresión directa de lo intuído. Y es posible devolver a la intuición su justo lugar: a eso aspiran, precisamente, la poesía y la filosofía. Es posible porque, aunque desconocida por los hábitos del pensamiento común, la intuición está sin embargo presente de alguna manera en todo acto de lenguaje.

Debemos, pues, destacar sucesivamente en Bergson: 1º, el principio de unidad original y creadora constante en todo acto lingüístico, o —como lo llama Bergson— el *esquema de sentido*, que, en el fondo, es asimismo una intuición: la esencial; 2º, la superación de lo conceptual por lo intuitivo, de la convención por la originalidad.

Dicho con otros términos, y esquematizando:

1º, la intuición en el lenguaje;

2º, el lenguaje de la intuición.

Toda actividad intelectual consciente exige, como base previa sobre la que ir insertando y organizando las intuiciones particulares, una sumaria línea de sentido: síntesis que anticipa la creación total “como el cuenco vacío que, por su forma, determina la forma a que tiende la masa flúida que se precipita en él” (1). Bergson ejemplifica esta observación con el juego de ajedrez a ciegas (en que prescindimos de la forma material del tablero y de las piezas, pues estas representaciones plásticas serían más bien estorbosas, y no retenemos sino un sistema de referencias abstractas: movimientos y valores relativos de las piezas combinados a lo largo del juego como en una melodía de tonalidad especial), y con el esfuerzo por recordar un nombre olvidado, en que vamos desechando y corrigiendo unos con otros aquéllos que no responden a la dirección del nombre que perseguimos (2). Así, también la verdadera creación artística no empieza sino cuando ese esquema simple y abstracto provoca en el espíritu, a fuerza de pruebas y de tanteos, la imagen concreta de los distintos movimientos parciales que componen el movimiento total, y la de los materiales precisos y sus combi-

(1) *Matière*, 128.

(2) *Energie*, 172-178.

naciones, con que puedan obtenerse estos movimientos fragmentarios.

El punto de arranque siempre está, pues, en el esquema unitario de la creación íntegra: esquema que nunca se reduce a un armazón fijo, sino que implica movimiento y progreso; y el punto de llegada es la imagen analítica de los elementos enlazados por el hilo de sentido. Sólo entonces, una vez que el esquema inicial se condensa en una representación articulada e intuída concretamente, es cuando se puede, en rigor, hablar de invención. El esfuerzo principal exigido por la creación poética es el que opera el pasaje del esquema de sentido a las distintas imágenes en que ha de tomar cuerpo.

La creación poética —resume Bergson, aduciendo observaciones de Paulhan— arranca del esquema abstracto de la totalidad para arribar a la imagen concreta de las partes (1). Pero el esquema inicial, si bien es indispensable para ligar los detalles fragmentarios de la obra, sufre a su vez el influjo de esos detalles, que, reaccionando sobre él, pueden alargarlo, o abreviarlo, o hacer cambiar su dirección primitiva torciéndola en rumbo antes no calculado. Hasta suele ocurrir que en la forma final no queda nada del esquema primitivo, después de las sucesivas modificaciones que determinan en él las imágenes destinadas a llenarlo. Es como si toda creación intelectual contara con un margen de imprevisibles reacciones de las imágenes particulares sobre el esquema total.

El papel del esquema dinámico de sentido, previo a cada uno de los conceptos e imágenes particulares en que se desarrollará, es fundamental en el acto de lenguaje. Aun limitándonos a considerar sólo la contribución de la memoria mecánica al lenguaje, advertiremos al punto la presencia de un hilo de hábitos automatizados que enhebra los movimientos corporales necesarios para la articulación de las palabras. Este hilo de hábitos motores, lo bastante sutiles para reemplazar a la inteligencia —con lo que se ahorra el tener que repetir cada vez un especial esfuerzo de atención— y para proseguir actuando por sí solos después de constituídos, es por eso mismo un instru-

(1) *Enérgie*, 186.

mento de incalculable valor económico y una característica fuertemente arraigada en el funcionamiento de nuestro lenguaje.

La observación diaria lo confirma plenamente, y los casos patológicos nos lo muestran, como suelen hacerlo, con violenta exageración. Bergson recuerda, a este propósito, la conducta de ciertos dementes que, a las preguntas que se les dirige, aunque no sean capaces de comprenderlas, responden con frases perfectamente adecuadas; “el lenguaje funciona en ellos a modo de reflejo”, marchando automáticamente, como por rutas prefijadas, una vez recibido el estímulo voluntario inicial. La memoria de las palabras de una canción queda fuertemente adherida a la de la melodía: “afásicos imposibilitados de pronunciar por sí mismos una sola palabra” recuerdan las de una canción en cuanto tararean su música, o recitan de modo perfecto una serie de palabras ligadas fuertemente por el sentido: una plegaria, la sucesión de los números o la de los días de la semana (1).

Así, pues, la memoria orgánica ofrece al lenguaje los caminos, trazados por el hábito, que ha de seguir automáticamente la articulación de la palabra. La sola preparación del movimiento articulatorio llega, a menudo, a ser ya un movimiento incipiente, un esbozo activo de articulación. Cuando pensamos, lo común es que hablemos con nosotros mismos, “bosquejando —si no cumpliendo efectivamente— los movimientos de articulación con que expresaríamos nuestro pensar”. (2). Es más: esos movimientos nacies ya señalan, aunque en forma simbólica, las sucesivas direcciones del pensamiento. Pues el ritmo de nuestro pensar no es sino el ritmo de los movimientos que están preparados y como preformados en el cerebro. Si pudiéramos observar por dentro el mecanismo cerebral en el instante justo en que está actuando, no veríamos, desde luego, el pensar mismo, sino ese su acompañamiento motor, ese juego de “acciones, reales o virtuales, que son la proyección disminuída y simplificada del pensamiento en el espacio y que van marcando sus articulaciones motrices” (3).

Pero con ello no pasaríamos de movimientos —o esbozos

(1) *Matière*, 84.

(2) *Energie*, 47.

(3) *Energie*, 40, 50.

de movimientos— correspondientes a unidades aisladas de articulación del lenguaje. Y el pensar consiste más bien en direcciones que en estados. Es un cambio perpetuo de dirección interior que trata de expresar su continuidad profunda y su unidad cualitativa en incesantes movimientos exteriores, en ademanes y gestos que dibujan los movimientos del espíritu como traduciendo en metáforas espaciales (1). Lo usual es que ni siquiera advirtamos esas acciones bosquejadas —a veces no más que preparadas—, porque ningún interés práctico nos mueve a reparar en ellas. Pero sí debemos tenerlas presentes cuando, en el afán de expresar nuestro pensamiento con máximo rigor, echamos mano de todos los recursos que nos permitan aprehenderlo sin menoscabo, y transportarlo luego, vivo aún, al alma de los demás.

Aquí serían insuficientes por sí solas las palabras. Las palabras “no dirán lo que queremos hacerles decir, si el ritmo, la puntuación y toda la coreografía del discurso no les ayudan a lograr que el lector, guiado entonces por una serie de movimientos nacientes, describa una curva de pensamiento y de emoción análoga a la que nosotros mismos describimos. Todo el arte de escribir radica en esto”. Se trata —nos dice Bergson— de una línea melódica de sentido. Y expresamente aclara que es, en efecto, “quelque chose comme l'art du musicien”. Pero esta música nada tiene que ver con la musicalidad material de los sonidos empleados, puesto que lo que el poeta persigue es un ajuste perfecto entre la inquieta marcha de su espíritu y la de su discurso. “El ritmo de la palabra no tiene otro fin que reproducir el ritmo del pensamiento”. No interesa, entonces, cada una de las palabras en cuanto unidades independientes, sino el esquema dinámico de sentido que las enlaza a todas (2).

En este punto el habla corriente no difiere en nada de la creación literaria. “La frase más insignificante es ya una obra de arte”, decía el abate Rousselot (3). También en el lenguaje cotidiano se parte del esquema de sentido para llegar a las imá-

(1) *Energie*, 48.

(2) Si se respetan sus conexiones con esta sumaria doctrina poética de Bergson, no sonará a paradoja su afirmación de que “l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots” (*Energie*, 49).

(3) Cit. BREMOND. *La poésie pure*, París, 1926, pág. 105, nota.

genes verbales concretas. Al hablar no vamos tomando de la memoria palabras sueltas y enlazándolas luego unas con otras para formar un pensamiento: "Por encima de la palabra y por encima de la frase, hay algo mucho más simple que una frase, y hasta más simple que una palabra: el sentido, que es menos una cosa pensada que un movimiento del pensar; menos un movimiento que una dirección. Y así como el impulso dado a la vida embrionaria determina la división de una célula primitiva en células que se dividen a su vez hasta que el organismo completo esté formado, así el movimiento característico de todo acto de pensar lleva a este pensar, por medio de una creciente subdivisión de sí mismo, a extenderse más y más sobre los planos sucesivos del espíritu, hasta alcanzar el de la palabra. Allí se expresa por una frase, es decir, por un grupo de elementos preexistentes, pero puede escoger casi a su antojo los primeros elementos del grupo, con tal que los otros les sean complementarios: un mismo pensamiento puede traducirse igualmente en frases distintas, compuestas de palabras distintas en absoluto, siempre que esas palabras mantengan entre sí la misma relación. Tal es el proceso de la palabra" (1).

La comprensión idiomática repite, en cierto modo, el mecanismo de la creación. Comprender es una manera de crear o, más bien, de re-crear. De ahí que también en la interpretación de lo percibido, en la inteligencia de una demostración, de un libro o de un discurso, el esquema motor abstracto en que se insertan las imágenes particulares es imprescindible, y anterior a las imágenes mismas, aunque al pronto nos inclinemos a creer que el punto de partida está en las percepciones concretas y el de llegada en el abstracto hilo de sentido que las reúne y coordina.

Bergson nos invita a observar lo que ocurre en nuestra propia conciencia cuando escuchamos hablar. "¿Esperamos pasivamente que las impresiones vayan en busca de sus imágenes?"

(1) *L'intuition philosophique* (*Revue de Métaphysique et de Morale*, 1911, págs. 820-821).

¿No sentimos más bien que nos colocamos en cierta disposición, variable según el interlocutor, según la lengua que habla, según el género de ideas que expresa y, sobre todo, según el movimiento general de la frase, como si comenzáramos por regular el tono de nuestro trabajo intelectual? El esquema motor, subrayando sus entonaciones, siguiendo de recodo en recodo la curva de su pensamiento, señala el camino a nuestro propio pensamiento" (1).

Si el proceso de interpretación se operara en sentido contrario; si —como es corriente pensar que ocurra— partiéramos de la palabra oída para llegar a la idea, la comprensión ni siquiera podría cumplirse. Una palabra tiene su valor propio aquí y ahora, distinto del que tuvo o tendrá en otra combinación de palabras o en otra situación del diálogo, puesto que "toma un matiz particular de significación de la palabra que le precede y de la que le sigue", esto es, porque en cada caso —diríamos con Saussure— cambian sus relaciones *in praesentia*. Además, agrega Bergson, no todas las palabras de una frase son signo de una representación o idea independiente. Las hay que sólo expresan relaciones, y esto gracias únicamente a la posición que ocupan en la totalidad de la frase y a sus conexiones con las otras palabras del contexto. Si la inteligencia tuviera que estar viajando continuamente de cada una de las palabras oídas a la correspondiente idea, la faena de comprensión del lenguaje sería insegura y estorbosa. La inteligencia necesita de un mecanismo más rápido, más directo, aun cuando esto le obligue a prescindir de gradaciones sutiles. En realidad, partimos del sentido general supuesto, hipotéticamente reconstruido a base de las palabras o fragmentos de palabras que percibimos, y lo vamos aplicando sobre estas mismas percepciones fragmentarias, que a su vez dirigen, retocándola, la marcha del esquema, "como simples jaulones que dibujan con todas sus sinuosidades la curva especial del camino que recorre la inteligencia" en el acto de la comprensión (2).

Así, pues, las imágenes particulares sirven a lo sumo como

(1) *Matière*, 128.

(2) *Energie*, 183.

señales que nos ayudan a no equivocarnos la ruta (1). Para entender un cálculo matemático debemos rehacerlo mentalmente por nosotros mismos: las cifras trazadas en el papel se limitarán a guiarnos en nuestra marcha. Las sucesivas proposiciones de un teorema que leemos o escuchamos “no tienen sentido completo para nosotros sino cuando somos capaces de volverlas a hallar por nuestra cuenta, de crearlas de nuevo, sacando de nuestros propios adentros la expresión de la verdad matemática que ellas enuncian. A lo largo de la demostración leída o escuchada, hemos recogido una que otra sugestión, hemos elegido puntos de referencia. De estas imágenes visuales o auditivas hemos saltado a representaciones abstractas de relación. Y luego, partiendo de estas representaciones, las desarrollamos en palabras imaginadas, que vienen a unirse con las palabras leídas o escuchadas, y acaban por recubrirlas” (2).

Este es el camino que sigue todo proceso de comprensión y de interpretación de formas lingüísticas. Es corriente pensar que, cuando leemos o cuando oímos hablar, vamos apoyándonos en cada una de las palabras percibidas y saltando a su correspondiente idea abstracta, para reconstruir luego el sentido total de la frase mediante una simple yuxtaposición de estas ideas parciales. Pero una observación más atenta de los hechos enseña que la verdad es muy otra. Aquí se advierte, con excepcional claridad, cómo —según habíamos visto— “percibir no es más que una ocasión de recordar”. Bergson menciona experimentos, realizados por diversos psicólogos, por los que se ve que en la lectura común no percibimos sino muy escasos y fragmentarios signos —letras, combinaciones de letras u otros rasgos característicos—, estaciones discontinuas que nos bastan para recomponer, sin meditar, la palabra entera. Lo mismo en la conversación oral. No oímos, en verdad, más que trozos aislados de

(1) *Energie*, 180.

(2) *Energie*, 180. El papel eminentemente personal, activo y creador del sujeto que comprende es idea ya incorporada a la filosofía del lenguaje. Llega a la lingüística actual por doble camino: desde la estética (dirección Croce-Vossler) y desde la psicología “comprensiva” y la filosofía de la cultura (Dilthey). Una magnífica exposición del problema, incluso con abundante referencia al caso especial de la comprensión lingüística, se hallará en HANS FREYER, *Théorie des objektiven Geistes*, ed. Teubner, 1928; principalmente págs. 81-87.

las palabras que se nos dicen, y los completamos con lo que nuestra memoria ha retenido de tantas experiencias análogas en el ejercicio diario de hablar y de oír. Con ese material de recuerdos cubrimos el almacén de percepciones puras que el oído nos ofrece.

“Todos hemos podido comprobar nuestra imposibilidad de percibir distintamente las palabras de un idioma que no conocemos” (1). Es que en este caso no podemos continuar con nuestros recuerdos los trazos fragmentarios de la percepción. Al escuchar una lengua extraña, únicamente percibimos un rumor confuso, un fluir sonoro dentro del cual no alcanzamos a distinguir unidades fónicas —palabras, sílabas, fonemas— tal como las distinguimos en nuestra propia lengua. Lo que nos falta es el caudal de experiencia lingüística pasada, de memoria con que completar, ordenar y articular el escaso material de percepciones presentes. Esta ordenación y articulación se efectúa mediante esbozos de movimientos fonadores, automáticos a fuerza de hábito, con los que acompañamos interiormente la frase que oímos, como si marcáramos la progresión de su ritmo destacando unas partes sobre otras. El esquema motor repite en el oyente, a grandes rasgos, el trazado de los movimientos del parlante que se exteriorizan en su hablar. Aprender una lengua no sería, pues, otra cosa que “coordinar con las impresiones del oído las tendencias motrices de los músculos fonadores” (2).

Pero el esquema dinámico, indispensable para la comprensión del lenguaje, no reproduce en todos sus detalles el trazado de lo efectivamente percibido; no es copia exacta de los fonemas articulados por el hablante. Si así fuera, y ya que para la inteligencia de lo que escuchamos es indispensable estar en posesión del esquema de sentido, nos bastaría comprender una lengua para poder pronunciarla con toda corrección. Y bien sabemos que no ocurre así. “Yo puedo captar una melodía, seguir su dibujo y hasta fijármelo en la memoria y, sin embargo, no saberla entonar”. El afásico es capaz de comprender lo que se le dice, aun cuando le sea imposible hablar (3). Es que en la com-

(1) *Energie*, 181.

(2) *Matière*, 115.

(3) *Matière*, 116.

presión se trata, justamente, de una "tendencia matriz a desarticular los sonidos", fijándolos en un esquema que retiene sólo los rasgos esenciales de la palabra, mientras que para hablar se necesita, además, un análisis completo y pormenorizado de las imágenes en que se descompone ese esquema inicial al realizarse.

La aprehensión del sentido total de la frase, que dirige y ordena la de cada uno de sus elementos, refleja el proceso general de comprensión directa de lo psíquico. Aquí el objeto —la vida mental— no llega a la conciencia desarticulado en elementos invariables y superpuestos, sino como un fluir, "como una penetración continua en un futuro que va retrocediendo sin cesar" (1). Continuidad móvil y unitaria, tan inherente a la marcha de nuestra vida psíquica, que por eso mismo no reparamos en ella, aunque sí la echamos de menos cuando falta. Bergson nos lo aclara precisamente con un ejemplo lingüístico. Al escuchar una frase no posamos nuestra atención en cada uno de los términos que la componen, tomándolos como objetos aislados. Es la frase como tal lo que confiere su propio sentido a cada palabra (2). Desde el comienzo nos esforzamos por reconstruir hipotéticamente ese sentido general. Para ello nos lanzamos por una ruta determinada, prontos a torcerla en inflexiones distintas, no bien la frase misma oriente nuestra atención hacia uno u otro punto (3). Pero siempre es el sentido total lo que da su carácter inconfundible a la expresión entera, colorando todos sus elementos de una misma tonalidad.

En cambio, ¿quién no ha tenido alguna vez ocasión de notar la extraña apariencia que adopta un término usual cuando expresamente enfocamos en él la atención? Nos suena a desconocido; se nos aparece como una palabra nueva, "y en efecto lo es, pues nunca, hasta entonces, habíamos hecho de ella una estación de parada, sino que la atravesábamos para llegar al final de la frase" (4). Es posible, de esta suerte, detener la atención sobre tal o cual estado fugitivo de conciencia, aprovechando un debilitamiento del esquema interior que los reunía. La situación psí-

(1) *Energie*, 156.

(2) *Intuition*, 821.

(3) *Energie*, 156-157.

(4) *Energie*, 157.

quica así desgajada del movimiento total, termina por aparecérsenos como un jirón de sueño, tan inquietante y extraño como el sonido de la palabra aislada (1).

Pero en la comprensión lingüística normal es indispensable el sentido previo que guíe nuestras percepciones y hasta las anticipe, del mismo modo que anticipábamos con un esfuerzo mental —orientado, pero inexpresable— la imagen ausente de la palabra que queríamos recordar. Ese esfuerzo nos permite reconstruir, con las percepciones aisladas, la forma idiomática completa, palabra o frase. Pues de lo efectivamente pronunciado o de lo efectivamente escrito, no percibimos sino aquellos rasgos que sean estrictamente indispensables para ponernos a nosotros mismos dentro del sentido de lo que se nos dice, esto es, dentro de la dirección general de las ideas que el hablante trata de expresar. Una vez alcanzado el sentido, la reconstrucción se hará automáticamente, partiendo del símbolo abstracto que nos proporcionan las ideas expresadas y condensándolas en imágenes verbales, que a su vez vienen a posarse sobre los fonemas fragmentarios que nuestro oído recoge. Interpretar es, pues, reconstruir. Un primer contacto con la imagen imprime dirección al pensamiento abstracto. Esta dirección se desarrolla en seguida en imágenes que a su vez entran en contacto con las imágenes percibidas, siguen sus pisadas y tratan de superponerse a ellas. Cuando la superposición es perfecta, la percepción es interpretada plenamente" (2).

Volvamos a contraponer ahora la comprensión de nuestra propia lengua a la comprensión de una lengua extraña. Al oír hablar el idioma materno, procedemos tan irreflexiva y espontáneamente a esta reconstrucción, que no tenemos conciencia de recorrer las distintas fases arriba enumeradas. Pero sí la tenemos "al conversar en un idioma extranjero que conocemos imperfec-

(1) Bergson observa que las personas propensas al falso reconocimiento —que ellas suelen describir, justamente, como impresión parecida a la del ensueño— lo son también a sentir artificialmente extraña una palabra usual, según muestran los experimentos y estadísticas de G. Heymans (cf. *Energie*, 158). Es que en ambos casos se trata de una misma inclinación a concentrarse en segmentos arbitrariamente recortados del *continuum* a que pertenecen.

(2) *Energie*, 182.

tamente". Entonces advertimos con claridad que los fonemas percibidos nos sirven sólo de puntos aislados de referencia y que gracias a ellos nos introducimos de golpe en el sentido abstracto de lo hablado, en su tono intelectual. Una vez en posesión de ese tono, lo vamos desarticulando en imágenes concretas y salimos con ellas al encuentro de los sonidos percibidos, con los que tratamos de hacerlas coincidir.

Esa súbita inmersión en el sentido total del complejo es lo que ocurre en el aprendizaje de un idioma extraño cuando cesamos de verlo como un confuso hacinamiento de palabras inconexas, de reglas morfológicas y sintácticas, de giros intraducibles a nuestra propia lengua, de particularidades fonéticas y melódicas, y aprehendemos, en un acto simple de percepción profunda, su manera íntima de ser: desde entonces, el orden y la unidad se introducen en las imágenes fragmentarias que constituían antes esa lengua para nosotros. Precisamente el idioma materno que hablamos se nos ofrece de esta segunda manera: como totalidad en cuyo interior nos sentimos vivir, connaturales con ella, pero que también podemos desmenuzar, por un esfuerzo artificial del intelecto, en elementos aislados, sorprendiéndonos ante el producto de nuestro análisis, como en el caso ya mencionado en que, en vez de pasar con ágil vuelo por sobre las palabras de una frase vulgar siguiendo flexiblemente el curso del sentido total, nos deteníamos en cada palabra como ante un objeto nuevo y extraño (1).

La idea de un sentido total de la frase, previo al de las palabras que la componen, —concepción tan extensamente desarrollada por Bergson— fué familiar a la filosofía romántica del lenguaje. Hoy ha recobrado viva actualidad, como en general toda tendencia anti-atomista que signifique sobreponer la consideración del complejo a la de cada uno de sus elementos. Julius Stenzel, que orienta sus investigaciones sobre este punto en el sentido de la moderna psicología de la estructura (2), ha

(1) *Energie*, 183.

(2) STENZEL, *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition*, en el *Jahrbuch für Philologie*, I, Munich, 1926; págs. 160-201. Sobre la actitud *totalista* de Bergson, véase GEORG SIMMEL, *Henri Bergson*, en *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, Kiepenheuer, 1922; págs. 128-135, 139-140 y 144.

entresacado de un admirable estudio del poeta romántico Heinrich von Kleist (*Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*) algunas proposiciones que coinciden sorprendentemente con la tesis de Bergson. Kleist habla también de un pensar que es anterior a la efectiva articulación de la frase en significados parciales o, como él dice, anterior "al pensar y hablar realmente claros". El hablante sabe de algún modo lo que quiere decir, antes de saber qué palabras empleará, y cada término adquiere su significado justo gracias al sentido de la oración (1).

Por su parte Stenzel insiste, como Bergson, en que el sentido total, anterior a la articulación de la frase y a su comprensión, influye sobre los significados parciales y es influido por ellos. Pero Stenzel da a esta idea de prioridad del complejo una formulación más amplia que la que apunta en Kleist. El sentido rebasa los lindes de la oración aislada. Cada oración, en efecto, ha de considerarse como elemento de una estructura mayor. Y no sólo una oración, sino todo un período y hasta un capítulo entero en que sea clara la significación de cada vocablo, no pueden en rigor comprenderse si no es partiendo de una más alta unidad de sentido. No hay límite en que, razonando así, haya que detenerse: la unidad suprema de sentido sería el íntegro yo del hablante, concluye Stenzel.

Su coincidencia con Bergson es en este punto completa. Al pronunciar una palabra —se nos explica en *L'énergie spirituelle*, pág. 59— tenemos de algún modo en la conciencia no sólo las distintas partes de la palabra misma, sino además toda la frase ya articulada. Es lo que nos permite, justamente, conservar el hilo del discurso. Pero podríamos imaginar que, por una puntuación distinta, la frase comenzara antes, abarcando, por ejemplo, una o más de las frases que le precedieron; y entonces el sentido total invadiría progresivamente el pasado, etapa tras etapa. Bergson extrema luego la hipótesis hasta sus últimas consecuencias. Bien mirado, ¿no se extiende nuestro discurrir, por años y años, mucho más allá de cada uno de los actos concretos de lenguaje? Es una frase única que se va desplegando desde el primer despertar de la conciencia, frase "sembrada de comas, pero nunca cortada por

(1) STENZEL, *loc. cit.*, 170.

puntos”, que presta, toda ella, su sentido inconfundible a cada momento del pensar. También para Bergson, pues, como para Stenzel, la unidad de sentido radica en el yo, en la unidad de la conciencia.

Ya en Guillermo de Humboldt aparece estudiado el papel de la intensidad de vivencia psíquica como elemento creador que da origen y señala el camino a la articulación verbal (1). Humboldt distingue en el lenguaje dos principios de unidad correlativos. Por un lado, la síntesis intelectual de las representaciones; por otro, el “acento” físico —la melodía verbal— que reúne las sílabas para constituir las palabras, y las palabras para constituir el discurso. En cuanto a la anterioridad del sentido total con respecto a las significaciones aisladas, Humboldt la establece asimismo con toda precisión. “El hablante... tiene en vista la totalidad del pensamiento que ha de expresar”. No es admisible que al hablar partamos de las designaciones de los distintos objetos y procedamos luego a combinarlas en frases. “El discurso no es un compuesto de palabras previas; al contrario, las palabras proceden de la totalidad del discurso” (2).

Modernamente, Karl Bühler admite la unidad de sentido como el único rasgo esencial que pueda incluirse en una definición de la frase, si se quiere evitar el peligro de caer en descripciones genéticas. Deliberadamente Bühler evita referirse a toda idea de prioridad cronológica de la percepción global sobre su desarrollo analítico o, al revés, de los elementos aislados sobre su enlace en percepción unitaria (tesis defendidas respectivamente por W. Wundt y H. Paul). Bühler admite la eventual posibilidad de ambas direcciones en el proceso, lo que le lleva a reducir su definición a los siguientes términos: “Oraciones son las unidades funcionales simples, independientes, conclusas en sí mismas, o, más brevemente: las unidades de sentido del lenguaje” (3).

Frente a los dos principios —interior y exterior— de unificación del complejo verbal, que hemos visto señalados en Hum-

(1) STENZEL, *loc. cit.*, 173. Téngase presente que Humboldt no alude con esto al origen *histórico* del lenguaje, sino a la motivación psicológica de cada acto singular de palabra.

(2) Cit. STENZEL, *loc. cit.*, 183.

(3) BÜHLER, *Kritische Musterung der neuern Theorien des Satzes*, en el *Indogermanisches Jahrbuch*, VI, Berlín-Leipzig, 1920; pág. 18.

boldt, Bergson atiende sobre todo al primero, al sentido como unidad interna de la frase. Stenzel es el que con más profundidad ha elaborado la vertiente exterior del problema y destacado la íntima correspondencia entre una y otra. Esos esbozos de movimientos articulatorios que acompañan el hablar y el oír, esa "coreografía" de la frase que dibuja con trazos espaciales discontinuos la marcha del pensamiento, no se limita a ofrecer vagos y dispersos puntos de apoyo a la comprensión de lo escuchado: La melodía de la frase brota unitaria y directamente de su sentido, es su perfecta traducción física y hasta contribuye de modo decisivo a precisar y coordinar las significaciones particulares.

El lenguaje de la intuición

Poesía y filosofía coinciden, para Bergson, en el común propósito de hender el muro artificial de símbolos que nos separa de la esencia de las cosas. Poesía y filosofía aspiran a la visión directa de la realidad, eludiendo el cuadro inmóvil de ideas comunes materializadas en el lenguaje, de las que se sirve incluso la ciencia. La ciencia es todavía conceptual, pero lo que enlaza la filosofía al arte es el ser intuitivas una y otra. "Yo diría —declara Bergson (2)— que la filosofía es un género, y las diferentes artes sus especies". Arte del filósofo (y el filósofo, en cuanto se expresa, es artista —nos dice Schelling) será elegir de tal manera sus fórmulas verbales que logre hacernos intuir lo que no podría transmitirnos por conceptos. Y justamente ése es también el oficio del poeta, tal como lo define Bergson en las primeras páginas de sus *Données*.

La *Intuición filosófica* —explica Bergson en su estudio así titulado— es, como la poética, una tendencia, un impulso dirigido, inexpresable por palabras, puesto que es inexpresable por conceptos. Si el filósofo ha de valerse también de palabras y de ideas comunes para expresar su intuición, ellas no pueden tener más oficio que el de ayudarnos a revivir por nuestra propia cuenta la intuición misma. Nunca serán capaces de traducirla fielmente: también aquí se trata de una sucesión de detenciones, de posicio-

(1) Cit. MORENTE, *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, 1917; pág. 29.

nes inmóviles y entrecortadas con que se quisiera expresar esa dirección de movimiento, simple y flúida, que es la intuición filosófica, o la intuición, sin más. Pues tanto a la filosófica como a la poética convienen los símiles que acumula Bergson para ilustrar el fracaso de los conceptos en la tarea de recomponer el curso fugaz de las intuiciones. "Todas las fotografías de una ciudad, tomadas desde todos los puntos de vista posibles", jamás llegarán a equivaler a "ese ejemplar en relieve" que es la ciudad misma. "Todas las traducciones de un poema en todas las lenguas posibles combinarán vanamente sus distintos matices, retocándose y corrigiéndose unas a otras; darán una imagen cada vez más fiel del poema que traducen, pero nunca revelarán el sentido interior del original" (1).

La auténtica intuición filosófica no puede reducirse a una suma de componentes fijos, ni de hecho se ha originado por una deliberada combinación de ideas preexistentes (2). El filósofo, para darse a entender, sí necesita acudir al arsenal de nociones hechas, tal como se las ofrece el pensamiento —y por tanto el lenguaje— usual en su época. Pero la intuición sigue siendo cualitativamente inconmensurable con el ropaje verbal de que se cubre. "El filósofo pudo haber aparecido muchos siglos antes; pudo encontrarse con otra filosofía y con otra ciencia y haberse planteado otros problemas; pero, aunque entonces se hubiera expresado con otras fórmulas y quizá ni una línea de todo lo que ha escrito hubiera sido lo que es, habría dicho sin embargo la misma cosa" (3).

(1) *Intuition, passim; Métaphysique, 2-3, II.*

(2) *Intuition, 813.*

(3) El concepto de "forma interior del lenguaje", tal como lo emplea Karl Vossler y como lo desarrolla a propósito de la expresión verbal de los sistemas científicos y filosóficos, coincidiría aquí sensiblemente con el de la intuición bergsoniana. Las más altas y nuevas ideas deben dejarse encerrar, como las más vulgares, en las formas idiomáticas que el pensador encuentra ya a su disposición. De aquí el cuidadoso trabajo de crítica que es menester en historia de la filosofía para apartar de su vestidura idiomática el núcleo interior de puro pensamiento lógico. La caducidad de los sistemas tampoco afecta al pensamiento mismo —a la *intuition philosophique*—, sino a la armadura de palabras en que la intuición ha debido acorazarse para conseguir estabilidad y rigor: para organizarse precisamente en sistema. Cf. VOSSLER, *Die Grenzen der Sprachsoziologie*, en *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich, Hueber, 1923, págs. 217-222.

El hilo subterráneo de pensamiento, no cristalizado en palabras sino anterior y más profundo que las palabras mismas, es la continuidad de sentido que enlaza los conceptos inmóviles y que hasta los ha engendrado. No dos franjas definidas y netamente separadas en el espectro mental, sino la paulatina sucesión de matices que llevan de una a otra. Instrumento privilegiado para expresarla ha de ser, también para el filósofo, la metáfora o, mejor, la acumulación de metáforas parciales, de atisbos y vislumbres inquietas con que se provoca en el lector una tensión de espíritu apta para concentrar en el punto deseado el rayo de la intuición, “excavando bajo la superficie de contacto entre el yo y las cosas exteriores” y penetrando en el yo profundo para asistir a la fusión íntima de ideas que, sometidas a análisis conceptual, se excluirían “como términos lógicamente contradictorios” (1).

La propia obra de Bergson es realización insigne de esta doctrina de metodología filosófica, que él mismo ha expuesto por menudo en su *Introducción a la Metafísica*. A lo que se ha de aspirar en filosofía —como en arte— es a colocar al lector en situación tal que sea capaz de vencer los hábitos mentales nacidos de la actividad práctica, y sentir la viva presencia del dato directo y original. Lo mismo que el poeta, debe el filósofo *sugerir* su intuición, ya que le es imposible vaciarla ajustadamente en conceptos comunes, aislados unos de otros con la rígida impenetrabilidad de las cosas materiales (2); lo mismo que el poeta, debe echar luz, con oportunas metáforas, sobre tal o cual aspecto de la intuición que aspira a comunicar. Toda una sabia preceptiva expone Bergson a este propósito. Multitud de imágenes diversas, tomadas de muy diversos objetos, pueden, concentrando su acción, dirigir la conciencia hacia el lugar preciso en que haya de hacer presa la intuición. “Escogiendo las imágenes tan dispares como sea posible, se impide que una sola de ellas usurpe el puesto de la intuición que debe provocar, ya que entonces sería inmediatamente suplantada por sus rivales. Haciendo que todas ellas exijan de nuestro espíritu, no obstante sus diferencias de aspecto, la misma especie de atención y, en cierto modo, el mismo grado de tensión, acostum-

(1) *Données*, 103.

(2) *Evolution*, 174.

bramos lentamente la conciencia a una disposición muy especial y bien determinada, que es precisamente la que debe adoptar para mostrarse a sí misma libre de velos" (1).

De esta manera, con un calculado empleo de recursos expresivos —de imágenes y conceptos, de fórmulas convencionales del habla común y científica y de recursos preferidos de la poesía—, el filósofo logra vencer la impotencia del lenguaje valiéndose del lenguaje mismo. Aunque el pensamiento esté calcado sobre la palabra, y ésta, a su vez, sobre las necesidades de la acción, el filósofo puede hasta cierta punto impedir que la realidad escape por las mallas de su pensar. Aunque una corteza de hábitos sociales, de convenciones y sobreentendidos nos aisle de las cosas, todavía nos queda, pues, modo de disparar hacia ellas un puro conocimiento especulativo.

Tampoco la poesía tiene otro fin que abrirse paso por entre los símbolos utilitarios que nos separan de la realidad (2). El poeta se vale de la palabra para dejarnos entrever el mundo que él ha visto, "desgarrando la tela hábilmente urdida de nuestro yo convencional" (3), en la que tanta parte tienen los hábitos del intelecto y del lenguaje. Su alma está en contacto inmediato con las cosas y consigo misma; vibra al unísono con la naturaleza y con la melodía de su propia vida interior. La realidad hierge directamente sus sentidos. Su fantasía recorta en el espacio y en el tiempo cuadros inimitables que nuestra vida material y utilitaria sólo alcanza a percibir confusamente (4). Es que la existencia cotidiana transcurre entre generalidades y símbolos abstractos, en una zona neutra, intermedia entre la realidad y nosotros; atendemos a lo singular de las cosas sólo cuando nos es prácticamente útil distinguirlas entre sí, y aun entonces lo que percibimos en ellas no es su viva originalidad de formas y colores, sino el rasgo o los pocos rasgos imprescindibles para reconocerlas (5). Por el

(1) *Métaphysique*, 7.

(2) *Rire*, 160.

(3) *Données*, 101.

(4) *Rire*, 152-153.

(5) *Rire*, 155.

contrario, el poeta, espontáneamente separado de las necesidades prácticas, tiene el don de aprehender con mirada candorosa y directa la individualidad de las formas del mundo exterior y los sutiles movimientos de la vida psíquica (1). A través de los moldes convencionalizados y triviales del lenguaje común, se esfuerza por llegar a la situación singular de espíritu, al momento anímico irrepetible que late en su fondo; y de tal modo organiza las palabras inertes de que se vale, que logra evocar en el oyente —sugiriendo más que señalando— “cosas para cuya expresión no estaba hecho el lenguaje” (2).

Pues el propósito del poeta es, en efecto, colocarnos ante lo que él mismo ha intuído en el instante de la creación (3). Y ya sabemos que es vano querer traducir exactamente las intuiciones con palabras comunes: una acumulación de elementos estáticos es incapaz de reconstruir la móvil unidad originaria —“moneda de oro que nunca se acaba de cambiar en calderilla” (4). Los símbolos resultarán siempre imperfectos comparados con el objeto que representan. “Si quiero comunicar a quien no sabe griego la impresión simple que me deja un verso de Homero, empezaré por traducírselo; luego añadiré un comentario de la traducción; proseguiré desarrollando el comentario, y así, de explicación en explicación, me iré acercando cada vez más a lo que quiero expresar —pero no llegaré nunca”. La impresión unitaria que trato de comunicar a mi oyente se desmenuzará en infinidad de detalles puntuales y aislados. ¿Cómo conseguir que por suma de palabras se comunique a los otros, inalterable, nuestra visión interior del objeto, evitando la red abstracta de relaciones endurecidas en los signos del lenguaje?

Para hacernos “simpatizar” con el objeto expresado repitiendo en nosotros la intuición que el poeta quiere comunicarnos, debe él adormecer las resistencias activas de nuestra personalidad y hacernos desprender dócilmente de nuestra coraza de hábitos sociales. A fin de llevarnos, como por una especie de adormecimiento hipnótico, a ese estado de perfecta docilidad, el poeta ha

(1) *Rire*, 157.

(2) *Rire*, 158-159.

(3) *Données*, 11.

(4) *Métaphysique*, 35 y 2-3.

de condensar en imágenes su hilo de emoción, y las imágenes en palabras rítmicas que las traduzcan. Las imágenes evocadas en el oyente por esas palabras despiertan a su vez el “equivalente emocional” de las imágenes mismas del artista. El balanceo rítmico del lenguaje poético contribuye a que “nuestra alma, mecida y adormecida, se olvide de sí misma, como en un sueño, para pensar y ver con el poeta” (1).

Bergson insiste en esta asimilación del habla poética a un medio de *sugestión espiritualizada* (2). Más que expresar sentimientos, el artista nos los sugiere, y todos los recursos son buenos para este fin, incluso, desde luego, el de “prescindir gustosamente de la imitación de la naturaleza cuando se tienen a mano medios más eficaces”. A lo que aspira el poeta es a guiarnos y ayudarnos para que realicemos en nosotros mismos su propia intuición. Nos incita a ser a nuestra vez poetas; nos da el impulso inicial para algo que “en el fondo de nosotros esperaba el momento de vibrar” (3); nos anima a rehacer el camino ya andado por él en el proceso de creación. Pues todo escritor —explica Bergson— sabe muy bien que una vez estudiado el tema, recogidos los detalles, tomadas las notas, es menester un poderoso esfuerzo para colocarse de un salto en el corazón mismo del asunto y buscar en lo hondo un impulso unitario por el cual bastará luego dejarse llevar. Este impulso inicial lanza al espíritu por una ruta donde vuelve a encontrar, para elaborarlós y modificarlos, aquellos apuntes e informes recogidos, e infinidad de detalles más. El camino se va ramificando indefinidamente. “Cuanto más se avanza, más se descubre; nunca se llegará a decirlo todo, y sin embargo, si nos volvemos bruscamente hacia el impulso que sentimos detrás de nosotros para asirlo, se nos escapa, porque no era una cosa sino una dirección de movimiento y, aunque indefinidamente extensible, es la simplicidad misma” (4).

Lo que el poeta trata de comunicarnos es, pues, este hilo interior de sentido, sobre el cual organizaremos los detalles singulares en el acto de la comprensión. Y claro está que, por más

(1) *Données*, 11.

(2) *Données*, 12.

(3) *Rire*, 160.

(4) *Métaphysique*, 35.

que con nuevas combinaciones de palabras el artista logre provocar en nosotros imágenes y emociones desconocidas y hacernos vislumbrar aspectos inéditos de la realidad, su instrumento sigue siendo precisamente la palabra, con sus inevitables imperfecciones y su incapacidad radical de traducir lo viviente, lo íntimo y lo fugitivo. Si él consigue hacernos asomar a su mundo interior, donde ya no rige la lógica simplista y utilitaria del vivir cotidiano y donde la acumulación de estados anímicos separados como cuerpos sólidos ha sido sustituida por una compenetración de innumerables impresiones distintas y contradictorias “que cesan de ser en el momento en que se las nombra”, lo que en rigor nos presenta no es sino un juego de sombras de esa realidad intuida. “Sólo que ha dispuesto las sombras de tal manera que logra hacernos sentir la índole extraordinaria e ilógica del objeto que la proyecta; nos ha invitado a la reflexión poniendo en la expresión exterior algo de esa contradictoria penetración mutua que constituye la esencia misma de los elementos expresados” (1). De suerte que también la palabra poética sirve, hasta cierto punto, para libertarnos de las palabras. Trae ante nuestros ojos la naturaleza escondida de las cosas, arrancando el velo de convenciones que nos la oculta y que hasta nos aparta a nosotros de nosotros mismos. Poesía es revelación (2).

Desde este mirador teórico adquieren nueva fisonomía multitud de problemas, y aun pseudo-problemas, de estética literaria. Sobre dos de ellos insiste particularmente Bergson en el capítulo tercero de su ensayo sobre *La risa*:

El planteamiento ordinario del debate entre realismo e idealismo en poesía se funda en un equívoco. La visión genuinamente realista —pura y directa intuición de la realidad— exige una actitud de espontáneo desinterés, de rompimiento con la convención utilitaria y social y con la materialidad del vivir: actitud que se ha llamado siempre *idealismo*. “De manera —concluye Bergson— que el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma.

(1) *Données*, 101.

(2) Injusto, por tanto, el reproche de que Bergson conciba el lenguaje “non come espressione, ma come mero segno del pensiero”. (A. TILGHER, *L'estetica di Enrico Bergson*, en *Voci del tempo*, serie I, Roma, 1923; pág. 193).

Sólo a fuerza de idealidad es como se vuelve a tomar contacto con la realidad" (1).

Análogamente, cuando se habla de la *universalidad* del arte, suele confundirse la generalidad de los objetos con la de los juicios que emitimos sobre ellos. "De que un sentimiento sea reconocido generalmente por verdadero, no se sigue que sea un sentimiento general. Nada más singular que el personaje de Hamlet. Si se asemeja por ciertos aspectos a otros hombres, no es por eso por lo que más nos interesa". Pero es universalmente aceptado y tenido por personaje viviente. Sólo en este sentido puede decirse que Hamlet es de una verdad —de un verismo— universal. Tomado en sí y por sí, el arte atiende siempre a lo individual. El poeta canta un estado de alma irrepetible, que ha sido suyo, sólo suyo: por eso es precisamente un estado poético, ya que de generalidades y símbolos abstractos está hecha nuestra percepción corriente. No busquemos la universalidad estética en la causa, sino en el efecto producido. La obra de arte singular será aceptada por más y más espíritus si lleva la marca del genio, al obligarnos a realizar un esfuerzo de visión directa y de sincero auto-reconocimiento. El poeta nos contagiará su propia sinceridad. Claro que no logrará hacernos ver puntualmente lo que él ha visto, y tal como lo ha visto, pero nos servirá como de impulso y ejemplo para que tratemos de asomarnos con nuestras fuerzas mismas al mundo intuido y expresado en la obra de arte. Y cuanto más profunda sea la verdad vislumbrada, mayor será el ímpetu con que la obra tienda a difundirse y universalizarse (2).

RAIMUNDO LIDA.

Instituto de Filología, julio de 1933.

(1) *Rire*, 160.

(2) *Rire*, 164-166. Vossler concilia en términos muy parecidos esta aparente antinomia de individualidad y universalidad en el arte. Desde el punto de vista de la forma, el poeta ha de proponerse la mayor originalidad (individualidad); desde el punto de vista del contenido, la obra será tanto más valiosa cuanto más amplia y compleja (universalidad). "La más excluyente individualidad unida a la más comprensiva universalidad: éste es el ideal del poeta, del pintor, del músico, de todo artista" (*Grammatik und Sprachgeschichte*, en *Gesammelte Aufsätze*, pág. 14).

AVIADORES

A GUILLAUMET, CUANDO SE PERDIÓ

Si te caíste, amigo mío, del firmamento,
y solo entre los copos corriste hora tras hora,
has vivido en seis días el milenarío cuento
de la nieve y la noche, la luz y la pastora.

Que esta inscripción se grave para eterno renombre
en el flanco de un cerro de esmeralda y de armiño:
Guillaumet, que una aurora se perdió como un hombre;
Guillaumet, que una noche se salvó como un niño.

MUERTE DEL MEJICANO SIDAR

NADA pudieron, Méjico, contra los elementos
tus alas diamantinas ni tu piloto audaz.
Sidar, dicen las aguas; Sidar, dicen los vientos,
se ha quebrado en el aire tu mensaje de paz.

No se ha perdido nada, valientes mejicanos,
ni una letra siquiera del mensaje de amor.
Pero mira la angustia retorcer nuestras manos,
la campana vacía y el cestillo sin flor.

FERNÁNDEZ MORENO.

RUBEN DARÍO*

1.—La canción del oro

ESTE raro y suntuoso poema en prosa renueva, con incontenible sinceridad, el tema, casi siempre irónico e intencionado, del encomio o de la desestimación del oro o de sus poseedores. “El amor y el odio, el deseo y el desprecio simultáneos, como advierte Valera, que el oro inspira al poeta en la inopia”, pugnan, con extraña vehemencia, para expresarse, en antitético conglomerado de imágenes, de alusiones eruditas, de encontrados sentimientos, de verdad y de ironía, de admiración y de desprecio. *La canción del oro* es inventario de todas las riquezas, puesto apasionadamente en boca de un mendigo que ve la “visión del harapo y de la llaga, de todos los que viven, ¡Dios mío! en perpetua noche, tanteando la sombra”, conjuntamente con la del placer y del fausto. La voz de Darío resuena aquí, con la experiencia de su vida, en el órgano de *La chanson des gueux* de Richépin, de la literatura social del naturalismo, de los últimos poemas de Hugo. En el mendigo está el poeta. El oro se impone por su poder y su belleza realzada por el arte. El sarcasmo del hambriento, al decir “Cantemos el oro”, tiene algo de bíblico (*Exodo*, XV, 1), como en Herrera “Cantemos al Señor”. La canción “es por el gusto, según Valera, de la letanía que Baudelaire compuso al demonio”. Edmundo Goncourt, al enumerar, en *La maison d'un artiste* (1881), las ediciones príncipes de obras de Balzac que poseía, transcribe el comienzo de la introducción del *Code des gens honnêtes*: “El dinero, en estos tiempos, da el placer, la consideración, los amigos, el talento, el espíritu mismo; este dulce metal...”. Sin detenernos en el elogio del oro en Luciano y en otros autores clásicos, en Quevedo, no es difícil encontrar

(*) De unos estudios sobre la filiación de sus ideas poéticas.

una fuente inmediata en la concisa enciclopedia que el Arcipreste de Hita intitula, *De la propiedad que el dinero ha*. En el tiempo de la elaboración de *Azul*, Eduardo de la Barra, su primer prologuista, se dedicaba con increíble buena fe a restaurar textos de la edad media española, y entre esos el del Arcipreste.

Darío lleva a este tema que extrajo de la vida, copiosa riqueza documental. Presenta el oro en todos sus empleos, desde los comienzos de su aparición. En Homero: ‘en las corazas de los héroes homéricos’, se refiere al escudo de Aquiles; ‘en la sandalia de las diosas’, a la *Odisea*, ‘Hera la de áureas sandalias’. Probablemente el poeta consultó la *Historia natural* de Plinio de la colección Fermin-Didot (trad. de Littré, 1877, 1883). Plinio diserta acerca de los males que produce el oro (cap. XXXIII) y trae parte de los datos aprovechados por Darío, quien fué quizá a Plinio en busca de piedras preciosas y alhajas de oro. Otra riquísima mina es el Diccionario de Daremberg y Saglio (tomo I, 1877, art. *aurifex*, *aurum*, etc.). ‘El oro de la copa del festín dionisiaco’, se explicaría por ser de oro los vasos de la pompa báquica de Ptolomeo Filadelfo (Daremberg y Saglio, art. *aurifex*); el oro ‘en el alfiler que hiera el seno de la esclava’, está también en esta obra, art. *acus*: ‘l’épingle en or’... ‘les dames romaines châtiaient souvent les plus légères fautes des esclaves occupées à leur toilette: elles saisissaient leur aiguilles pour leur frapper les bras ou le sein’. Casi todo el repertorio erudito de *La canción del oro* se encuentra en este tomo del Diccionario de Daremberg y Saglio. Quizá una rápida lectura llevó al poeta a ver lucir el oro ‘en los coturnos trágicos’. En *Salammbô*, Flaubert menciona coturnos de bronce.

Cuando el mendigo exclama: ‘Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra’, parece recordar ‘*La prière de l’Athée*’ de *Las Blasfemias* de Richépin: ‘Je ferai ma partie dans la choeur des heureux’.

En este amargo deslumbramiento ante la riqueza y el lujo envidiables, aparece también la sugestión del Hugo viejo de *El Papa*:

Venez a moi vous, tous qui tremblez, qui souffrez,
que râlez, qui rampez, que soignez, que pleurez,
les damnés, les vaincus, les gueux, les incurables,
venez, venez, venez, venez, ô misérables!

“¡Eh, miserables, beodos, pobres de solemnidad”, etc., toda esta larga enumeración de gente perdida y desheredada, que parece de Richepin, viene de Hugo. En la construcción de algún período se descubre el estilo de Flaubert. Cuando Darío escribió *La canción del oro*, había leído y estudiado ya *La tentación de San Antonio*:

“Elevé d'abord par Moïse, brisé par Ézéchias, rétabli por le Messie”. Darío construye: “Arrojado por Antonio, vilipendiado por Macario, humillado por Hilarión, maldecido por Pablo el Ermitaño”. (Esto es lo que él llama la aplicación al castellano de ciertos modos sintácticos franceses). Los nombres de eremitas son los de *La tentación de San Antonio*: Antonio, Macario, Hilarión, Pablo el Ermitaño (l'Ermite Paul). San Antonio dice en *La Tentación*: “Là, j'avais pour compagnie des scorpions... des aigles qui tournoyaient sur le ciel bleu”. Darío poetiza: Pablo tenía “por amigos, las estrellas de la noche, los pájaros del alba”, etc.

La laboriosa documentación en nada hace perder su espontaneidad a este intenso poema. Darío creía que Péladan lo había imitado en *El cántico de oro de La Panthé*. Traduzco el párrafo de Péladan que más se le parece: “¡Símbolo de lo perfecto, síntesis de las ciencias, oh metal absoluto, concreción del sol, densidad de la luz, oro glorioso, oro todopoderoso, oro Dios!”. Darío dice: “Dios becerro, tuétano de roca misterioso y callado en su entraña, y bullicioso cuando brota a pleno sol y a toda vida, sonante como un coro de tímpanos; feto de astros, residuo de luz, encarnación del éter”.

2.—Marcha triunfal

La *Marcha triunfal*, según Darío, es un *triumfo* de decoración y de música”. Es también un triunfo en la acepción pictórica del Renacimiento. Sugiere bajorrelieves de evocación romana que magnifican la vuelta de los vencedores, el simulacro triunfal de épocas pretéritas y renovadas, la apoteosis. Siente el poeta el momento de agitación patriótica de nuestra tierra. Pasa un soplo atemperado de Gros, de Delacroix; una resonancia, posterior al 70, casi pindárica, de ejércitos, de banderas, de muchedumbres;

una presencia grandiosa de patria y de victoria. Parece que volverían vencedores los del grupo de Rude, del *Canto de la partida*, para desfilar bajo el Arco de la Estrella. Y el hervor lírico, en la sonoridad del verso que transmite el rumor de clarines, se transforma en cuadros que tienen la meditada sencillez de frescos de Puvis de Chavanne:

Señala el abuelo los héroes al niño:
Ved cómo la barba del viejo
los bucles de oro circunda de armiño.
Las bellas mujeres aprestan coronas de flores.

En el avance wagneriano de la oda el poeta está en lo íntimo de la gloria que exalta. El tácito nombre de San Martín, como evocado por Olegario Andrade, aparece en los granaderos:

más fuertes que osos,
hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros

y en la súbita llegada de los cóndores.

El ímpetu musical de la *Marcha* es wagneriano. La notación de la realidad, sobrecargada con aparato ornamental de apoteosis, sugiere, en el conglomerado de sensaciones auditivas, visibles imágenes:

Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra,
y los timbaleros
que el paso acompañan con ritmos marciales.

El son de clarines adquiere, en la *Marcha triunfal*, la vívida entonación que en la hora de entusiasmo, sorprende y despierta vehementes emociones; transfigura el aire, las banderas, con halo glorioso y heroico:

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
su canto sonoro,
su cálido coro,
que envuelve en un trueno de oro
la augusta soberbia de los pabellones.

En *sonoro, coro, oro*, vibra la amplitud de la nota inicial: "los claros clarines". Hay en *Marcha triunfal* alguna sugestión verlainiana. Verlaine esboza el asunto que adquirió en Dario, ante la realidad, desarrollo más vasto. En el soneto *A Luis II de Baviera*, el poeta de *Amour* exclama:

Salut a votre très unique apothéose,
et que votre âme ait son fier cortège, or et fer,
sur un air magnifique et joyeux de Wagner.

En esta apoteosis, en ese aire magnífico de Wagner, Darío vió venir: "oro y hierro el cortejo de los paladines" (son fier cortége, or et fer).

3.—Pegaso

Pegaso es "caballo rudo y tembloroso. El poeta lo vió así. Así aparece en las ilustraciones de la *Mitología* de Menard (fig. 347 a 353). Belerofonte hubiera podido decir con versos de Darío:

Cuando yo iba a montar ese caballo rudo
y tembloroso...
El cielo estaba azul y yo estaba desnudo.

En la pintura de un vaso están Belerofonte desnudo y Pegaso tembloroso y piafante; Darío ha visto, en el fondo de la pintura, el azul del cielo, creemos que del cielo de la mañana. Belerofonte se despide, y está pronto para empezar la gloriosa aventura. En una moneda Belerofonte desnudo doma a Pegaso hasta entonces indómito (fig. ...). En otra pintura de vaso, que trae la *Mitología* de Decharme (fig. 161), aparece la cabeza de Belerofonte rodeada de un nimbo luminoso, nimbo semejante a un escudo y al sol, lo que pudo inspirar el verso:

Sobre mi frente Apolo hizo brillar su escudo

El escudo de Apolo es sumamente brillante (*Iliada*, XVI, 705). El poeta lo ha visto fulgurar en su frente como augurio favorable, como asentimiento divino. Por eso nos dice:

Yo soy el que presenta su cabeza triunfante
Coronada con el laurel del Rey del día

El laurel de Apolo, laurel de los poetas, ciñe su cabeza y celebra su triunfo.

Mantegna, tan apreciado por los simbolistas franceses, pinta en el célebre cuadro *El Parnaso*, a Pegaso tembloroso, conducido por Hermes semidesnudo. El Renacimiento asistió a la transformación de Pegaso en los caballos con alas y en el Hipogrifo de los poemas caballerescos. Pero el antiguo Pegaso no pudo ser olvidado. En una ilustración del manuscrito de las poesías de Henri Baude que trae Pierre Champion en la *Historia poética del siglo XV*, 1923, *Pegasus* en el *Mons Parnasus*, hace brotar

con un golpe de su casco la *Fons cabalinus*; "la cabalina fuente", escribe Luis de León. Este vuelo audaz de Pegaso a una cima que fué ilustre adquiere amplia significación en Darío:

Toda cima es ilustre si Pegaso la sella.

Las relaciones de Pegaso y las Musas han sido minuciosamente estudiadas; no así las de Pegaso y los poetas. ¿Desde cuándo Pegaso es el caballo alado de los poetas? Esta es una creación, escribe Edmond Saglio, que no se remonta más allá del Renacimiento.

Pegaso es la glorificación de Rubén Darío escrita por él mismo; es su apoteosis, su triunfo. Los poetas líricos antiguos y los del Renacimiento se han celebrado en parecida forma. La glorificación de Ronsard por sí mismo, dice:

Le jour que je fu né, Apollon qui preside
Aux Muses, me servit en ce monde de guide.

En *Pegaso* nuestro poeta glorifica su genio. Se levanta sobre lo transitorio y cotidiano para hablar del instante sagrado de la poesía y de su carácter divino.

4.—Los Piratas

El tema romántico de los piratas, tan distinto del de la literatura de la piratería del siglo XVI, sin olvidar la que viene del ciclo homérico hasta el período bizantino, y tan lejano al espíritu de la poesía simbolista, sugirió a Darío este soneto que tiene una vaga analogía con los de Heredia. El verso:

La quimera de bronce incrustada en la prora,

se acerca a *Los Trofeos*. Darío prefirió la forma no cincelada, dió a la estrofa el movimiento de la ola, la agitación del viento en la vela, el impulso inicial de la aventura. Parece que hubiera contemplado un cuadro de partida de piratas. Byron, Vigny, Espronceda, Hugo, habrían asomado a su memoria al contemplar esta pintura; sobre todo Hugo con la canción de los aventureros del mar de *La leyenda de los siglos*. Sin penetrar en la compleja influencia de la poesía escandinava en el romanticismo y el parnasianismo, con Leconte de Lisle, y con la literatura moderna,

no está demás apuntar también que los piratas rubendarianos parecen ser vikings (1). No conozco sino fragmentariamente, la obra de Charles-Théophile Féret, descendiente de esta fuerte raza de navegantes daneses:

Moi, barbare Danois des îles Farøer,
En l'honneur de l'aïeul aux garbares d'enfer
Dont la proue écarlate ensanglante la mer...

Son estos piratas, quizá más que los de Byron y Hugo, los que pinta Darío; son probablemente estos "caballeros del viento", los

Que ensangrientan la seda azul del firmamento
Con el rojo pendón de los reyes del mar.

En la ignorancia de la fuente directa de este soneto, transcribo de una adaptación moderna de las antiguas sagas, la descripción de un navío: "De loin, on distinguait la figure de dragon sculptée a sa proue et la voile d'écarlate attaché a sa haute mature" (2). Compárase:

La figure de dragon sculptée a sa proue
La quimera de bronce incrustada en la proa.
Dont la proue écarlate ensanglante la mer.
Con el rojo pendón.. ensangrientan el firmamento...
Et la voile d'écarlate...

5.—El verso sutil

Una lejana reminiscencia de *Odas y baladas* (XXV) de Hugo:

Mon vers plane, et se pose
tantôt sur une rose, 15 1|2
tantôt sur un grand mont,

que quizá Darío ha transformado o recuerda inconscientemente, le ha sugerido la imagen y el motivo inicial de:

El verso sutil que pasa o se posa
sobre la mujer o sobre la rosa
verso puede ser o ser mariposa.

(1) La influencia escandinava y germánica aparece en algún pasaje de Rubén, y origina parte del bello libro de Jaimes Freyre, *Castalia bárbara* (1898) cuya fuente principal está en la traducción francesa de *Los Eddas* de Mlle. de Puget.

(2) Ch. Guyau et E. Wegener, *Le livre des vikings*, Piazza, París.

El ritmo es de villancico; Darío lo usó sistemáticamente con acento agudo en el primer hemistiquio:

Páranse a mirar — planetas y signos...

(B. de A. E., *Canc. Sagrado*, 443).

Vienen Baltasar — Gaspar y Melchor...

(*Idem*, 452).

Como en los romancillos la terminación aguda es par, su-primiendo, el primer verso queda también el ritmo de *El verso sutil*.

De fiesta salió — de estrellas se puso
un apretador — y un manto de lustre
con puntas de sol; — para los chapines
que bordados son, — visillas de plata
la luna le dió...

(*Idem*, 452).

La más linda flor; — la que es mas hermosa,
la más linda flor; — la hermosa morena,
la más linda flor; — morena graciosa,
la más linda flor;...

(*Idem*, 461).

De verte llorar, — ay, cómo me alegro,
por ver que me amas — como te merezco.

(*Idem*, 461).

De ser como Dios — tuvo a Dios en poco,
pues que por cumplir — los necios antojos...

(*Idem*, 486).

Darío leyó el *Cancionero Sagrado*. Dice: "Al escribir *Cantos de Vida y Esperanza* yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riquezas de expresión y de gracia que en vano se buscarán en harto celebrados autores de siglos más cercanos". Aso-man a mi oído versos de libros de misa que oía en los novenarios de mi hogar cuando yo era niño (1):

Ven que te adquirí, — altísimo honor:
¡Ay, triste de mí! — ¡Ay, qué desconsuelo!
De vivo pesar — herido me siento...
Por ti viviré — por ti solamente...

(1) Transcribo del *Ancora de Salvación* del R. P. José Mach los ejemplos que siguen a esta llamada. No sé con qué título publicó Mach este Devocionario, que supongo debió aparecer alrededor de 1880.

Rubén recuerda estos cánticos religiosos. Los ha llevado al tono profano del Arcipreste, de Juan del Enzina; ¿quién no advierte que está parodiando una letanía religiosa?

Libranos, Señor, de abril y la flor
y del cielo azul, y del ruiseñor,
de dolor y amor, libranos Señor!

Darío había usado ya el metro de seis sílabas, con terminación aguda de impar, en las *Canciones, layes y decires de Prosas Profanas*, al imitar el lay de Johán Torres:

¡Ay, triste de mí
porque padescí
sin lo merescer!
Pues siempre serbí
leal hasta aquí
a mi entender.

en versos como éstos:

Intenso licor,
perfume y color
me hicieron sentir
su boca de flor;
dile el alma por
tan dulce elixir.

Pedro Darwin, ascendiente de Carlos, escribió esta especie de letanía (1):

De mañana esplendorosa,
de mozo que beba vino,
de mujer que hable latín,
¡Libranos Señor!

Sorprende la coincidencia del extraño ruego de Darwin de que el Señor lo libre de "mañana esplendorosa" con el de Darío del "cielo azul"; rasgo de humorismo inglés que nuestro poeta amplifica.

6.—Cleopompo y Heliodemo

Hay un curioso paralelismo entre la poesía de Samain *Damoetas et Methymne de Aux flancs du vase* y *Cleopompo y Heliodemo* de Rubén. En Samain:

(2) DARWIN: *Autobiografía*, trad. de C. Bayo, Madrid, s. a., pág. 97.

Damoetas le poète, et Methyme le sage,
 dialogan en la agreste dulzura del paisaje apacible, en donde
 brilla el agua corriente y pacen los rebaños; es decir, traduce el
 paisaje filosófico del Fedro a una pintura impresionista de Rous-
 seau, de Dupret, de Monet, al paisaje que él mismo ha contem-
 plado. Los personajes de Darío

cuya filosofía
 es idéntica, gustan dialogar bajo el verde
 palio del platanar. Allí Cleopompo muerde
 la manzana epicúrea y Heliodemo fía
 al aire su confianza en la eterna armonía.

Dialogan bajo el plátano platónico. A pesar de la idéntica filoso-
 fía, Cleopompo parece ser epicúreo y Heliodemo pitagórico, por
 su concepción de "la eterna armonía", como lo es Damoetas de
 Samain, al oír

Le son mélodieux de l'éther musical
 Oú tournent doucement les sphères de cristal.

Los filósofos rubendarianos gozan del instante; conocen el *Carpe
 diem*, el sensual aspecto epicúreo del placer; conocen con Riche-
 pin (*Mis Paraísos, Viajes, VI*): "que cet instant n'aura pas
 de jumeau":

Si una sonora perla de la clepsidra pierde
 no volverá a ofrecerla la mano que la envía.

Los pintores holandeses son los que han traído la vaca al
 paisaje. Si desde Homero aparece la belleza de los "ojos de ter-
 nera", la poesía de la vaca, a pesar del buey del Nacimiento y
 del simbolismo místico de los bestiarios de la edad media, no ha
 penetrado a la literatura hasta el siglo XIX. Las vacas de Nietzs-
 che "que rumian apaciblemente en un rincón de la pradera el se-
 creto de su dicha", pertenecen ya a una interpretación íntima del
 paisaje, como la de las vacas de Hugo y la del buey de Carducci:

E del grave occhio glauco entro l'austera
 dolcezza si rispecchia ampio e quièto
 il divino del pian silenzio verde.

En el último verso *Damoetas et Methymne* de Samain:

Des vaches, ca e lá, beuglent dans les prairies.

Y en *Cleopompo* y *Heliodemo* de Rubén:

Una vaca aparece, crepuscular...
y en la pupila enorme de la bestia apacible
miran como que rueda en un ritmo visible
la música del mundo, Cleopompo y Heliodemo.

Estos tres versos encierran cierto hermetismo; en su significación más inmediata, recuerdan en algo a Carducci. Si Darío se ha inspirado en el poema de Samain, no lo ha seguido servilmente. El parecido es externo; se acerca a la imitación, pero en esa imitación ha puesto el misterio de su propia alma.

Ya en *Azul* había pintado el misticismo de los ojos del buey (*En Chile*, III): "con sus grandes ojos melancólicos y pensativos donde ruedan miradas y ternuras de éxtasis supremos y desconocidos".

La expresión: "Una vaca aparece, crepuscular", es semejante a la del verso de Góngora (*Polifemo*, XXII): "nocturno el lobo de las sombras nace".

ARTURO MARASSO.

UN ESPIRITU EUROPEO

SALVADOR DE MADARIAGA

EL pájaro de la fama ha llevado en sus alas por todo el continente europeo, la gloria dorada del otoño de París. Los poetas la han difundido con eco sutil de su voz, por todo el continente americano. Pero, y, ¿el otoño de Buenos Aires? Espera aún su poeta que diga en su verso la gloria del otoño porteño. No se debe pasar de largo frente a la naturaleza, sin llevarnos siquiera el recuerdo de su sonrisa, o el eco de su música, o aprisionar la rápida emoción de su espectáculo, si queremos ennoblecer con un don de belleza la áspera labor de nuestro día.

¡Qué encanto ofrece el contraste del opulento oro parisien disperso en tanta hoja, que sirve de ondulante alfombra para el distraído transeúnte, y el tono color habano que adquieren los parques porteños con la delicia de sus hojas dispersas, tan discretas, tan suaves en su color mortecino, y esa sensación que nos produce al pisarlas, que tanto se asemeja a la aspereza y delicia del raso!

Una espléndida mañana de otoño, iba al encuentro de un amigo, y me entretuve en ese grato vagar sin rumbo, en torno a la magnífica plaza San Martín. Esa quietud profunda que suelen tener los parques abandonados, ponía una nota de dulce y grata desolación, en aquella hora del mediodía. Iba al encuentro de algún contratiempo para acortar la hora de la cita. Aquellos grandes árboles, que los vientos del otoño empezaban a desnudar dejándoles esa severa majestad que suelen tener las gentes de pro rápidamente desguarnecidas de su riqueza, aparecían con sus amplias copas envueltas en un penacho luminoso, que el sol les ofrecía como un homenaje. Ese cuadro de la naturaleza me

recordó un romance que había leído la noche anterior. Romance de vieja estirpe, emparentado con las antiguas canciones y coplas españolas, en su concisa profundidad.

No dejaba de ser curioso el hecho de que un espíritu moderno buscara el modelo clásico para decir las angustias del vivir actual. No son versos para ser gustados por las multitudes, ni para ser leídos con entonación dramática, ni con matices estudiados. No son versos para espectáculos públicos, ni para lucimiento del arte declamatorio. Esta poesía de acento profundo como órgano, rehuye la fácil conquista. Poesía austera, poesía pura en el más cabal sentido, sin artificios retóricos, y sin preocupaciones sonoras.

Fuí al encuentro de mi amigo, con mi espíritu saturado de brisa otoñal y de verso. Y ahí di comienzo a la revelación de mi hallazgo lírico. Pero, ¿qué nombre, qué libro, qué hechos o circunstancias de la vida de la inteligencia ignora Sanin Cano? Y sin dar tregua a mi curiosidad informativa —mi ayuno al respecto era tan vasto como el estomacal— devoré cuanta referencia obtuve sobre la personalidad del autor de *Romances de Ciego*.

Así pude conocer aquella magnífica mañana de otoño, por obra y gracia del ilustre colombiano, la vida y milagros de este hombre nacido en España, educado para la inteligencia en Francia, y para la vida en Inglaterra, que se llama Salvador de Madariaga.

*

Los manuales de literatura española no destinan mucho espacio para el comentario de la obra de este escritor. No abundan las referencias sobre su vida, sobre sus gustos, sobre sus inclinaciones sociales o sobre sus precauciones espirituales. Al pasar, y así como quien va urgido por menesteres de mayor importancia, le conceden dos o tres líneas. Bendita minuciosidad ésta de los autores de manuales, que con su pertinaz impericia nos proporcionan el encanto de estos hallazgos tan felices. ¿Os acordáis del olvido involuntario y voluntario en que incurrieron e incurren los manuales de literatura francesa, con los nombres de Baudelaire y Mallarmé? Pero los españoles fijan en sus libros el

nombre de Madariaga. Lo hacen muy de pasada. Pero eso es suficiente. Basta el nombre de una calle escrito en la más humilde de las guías para señalar una ruta al caminante desprevenido. Los que andan en busca de ideas y emociones intelectuales de calidad, encontrarán fácilmente este camino que los llevará a lugar seguro, es decir, a Madariaga.

Poco sabemos de su vida, de esa vida puesta al servicio de las ideas y de la cultura. Conocemos algunos percances de su vida de pensador a los que fué arrojado por la ineludible y mortificante necesidad de vivir, y que por lo tanto fué profesor de algunas universidades inglesas, que pronunció numerosas conferencias y profesó pequeños cursos de divulgación y de crítica de la literatura española en importantes centros culturales de Inglaterra. Sabemos que desde el Instituto de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones, ha puesto su valiosa contribución de ideas y sus generosas preocupaciones por el destino del género humano, al servicio del mejor conocimiento de los hombres y de los pueblos, mediante el acercamiento de las inteligencias, en una verdadera sociedad de los espíritus. Esta feliz inteligencia, representa lo mejor del espíritu europeo por la universalidad de sus preocupaciones, y por el apasionado y generoso interés con que estudia los problemas que plantea esta frecuente alza y baja de experiencias doctrinarias a que está sometido el mundo moderno.

Madariaga posee el más flexible instrumento para exteriorizar sus ideas y expresar sus sentimientos. Su estilo preciso y claro, está velado de una ligero tinte de *humour* inglés; su palabra sin ondulaciones, casi una línea geométrica, no está hecha para vestir como ocurre en otros contemporáneos y compatriotas suyos, con rico ropaje un cuerpo escuálido. Muy al contrario, busca decir muy concretamente sus ideas, y esa forma verbal tiene la sobria elegancia de un *gentleman*. La prosa española tiene infinitas variantes, como las notas de una sonata. Es dura y popular en Galdós, afectada en su rebuscado abandono en Baroja, precisista en Miró, musical en Azorin, apocalíptica en Unamuno, plástica en Valle Inclán, clásica y arqueológica en Pérez de Ayala. Ortega y Gasset, es el artista *plateresco* de la moderna prosa española. Pero la prosa de Madariaga es austera y escueta como

un paisaje castellano, y cuando de tarde en tarde se asoma una imagen, es espontánea y simple como esos macizos de geranios que decoran con su gracia las ventanas de las rudas casas del pueblo. El período no es musical como ocurre en la forma oratoria de Ortega. Es que mientras Madariaga es el gran organista de la prosa moderna española, Ortega es el pintor de la paleta rutilante.

Es el menos español de los escritores actuales. Y no se piense que al afirmar tal cosa, es porque nuestro autor haya hecho abandono de los problemas que afectan a su patria. Nadie puede desconocer que es uno de los más denodados y esforzados constructores de esta nueva España. No se crea que acaso su larga permanencia en el extranjero, que su convivencia con otros climas intelectuales y morales haya desviado su dirección mental. Basta recorrer la lista de sus libros para comprobar qué angustiosa y viva ha sido su noble dedicación a la patria. Es el menos español, porque es el menos localista en sus inquietudes espirituales, y el más universal por su sentido del europeísmo, en el cual ha puesto no el simple ideal político que siempre limita y estrecha las fronteras, sino el puro fervor de la inteligencia que estrechará y unirá a los pueblos, con más eficacia que los tratados. A ese ideal viene dedicando sin ningún desfallecimiento, sin ninguna desesperanza, sus horas y sus días.

Madariaga ha consagrado la mayor parte de su labor intelectual al examen y crítica de los problemas relacionados con la cultura de su país. Sin embargo, no se puede olvidar la importancia de sus estudios sobre los poetas ingleses Shelley, Chaucer y Wordsworth, finos y agudos, ricos de ideas y de adivinaciones psicológicas, como todos los suyos. Es el primer escritor español que ha querido retribuir con su espontánea dedicación en el estudio de la obra de estos ingenios, el fervor con que había sido estudiada la literatura española en la tierra de Fitzmaurice Kelly y Aubrey Bell. Desde su libro *Semblanzas Literarias Contemporáneas*, en el que se analiza la obra y el arte de los más valiosos escritores modernos de España, como Galdós, Giner de los Ríos, Unamuno, Baroja, Azorín, Valle Inclán, Miró y Pérez de Ayala, y en el cual se traza un prolijo estudio del espíritu y del genio español que es lo más profundo que se ha

escrito hasta ahora al respecto, hasta su último libro *España*, que es una síntesis admirable del proceso histórico, político y social de la península. El capítulo en el cual se estudia y se desmenuza el concepto de las dictaduras, es un modelo de investigación histórica y de exposición crítica.

Aquellas semblanzas como esta síntesis histórica, revelan una honda penetración, y el afán de dar el sentido o significación espiritual a cada escritor o acontecimiento. "La crítica de Madariaga tiene un marcado espíritu orgánico, puesto que en vez de aislar el caso o fenómeno literario, lo coloca en la trama de sus relaciones, en el medio social y físico, y en la serie histórica".

Es que para Madariaga, como lo insinúa Ivanov, la cultura no representa una llanura cubierta de escombros, o un monumento, sino una iniciativa del espíritu. Nuestro autor saturado de cultura clásica no ha querido dar a sus ideas y a sus sensaciones un sistema de "sutilísimas imposiciones", y ha comprendido que su herencia cultural, era un "tesoro vivo de dones".

En *La Girafa Sagrada*, ese libro extraño y desconcertante, en el que la fantasía y la ironía han hecho una alianza extraordinaria, el autor se ha propuesto pasar revista bajo su poderoso observatorio a los fenómenos históricos y políticos, a las costumbres sociales y a las conquistas científicas de un pasado que es presente, como que aun dominan los sobrevivientes de aquella civilización encantadora y falaz, a la que tan agudamente dedica sus investigaciones el autor de esas páginas. Fiel e imparcial cronista, historiador prolijo pero hombre al fin, conocedor de los refinamientos mundanos de un pueblo que ama la cortesía más que la inteligencia, y la discreción más que el ingenio, ha debido soportar una lucha tenaz entre sus arraigadas ideas y sus convicciones profundas de pensador y sus escrúpulos de hombre conocedor de los deberes sociales, para poder ofrecernos una visión bastante fidedigna de aquella moderna civilización.

El mejor testimonio de la integridad de su conducta de historiador lo confirma su discreta ironía que no alcanza a velar su exagerada galantería, cuando nos refiere los encantos de aquella sociedad donde domina la sabiduría de mujeres tan espirituales como la doctora Zama, seductoras como Scruta, tan hábil en las artes de la conquista, tan elocuentes y persuasivas como la

doctora Bela, y tan eficaces como Shawa a pesar de su oratoria liberal muy del siglo XIX.

Esta casi fantasía, tan diestramente escrita, esta casi historia de una civilización, es un libro ameno y profundo en el cual se analizan los defectos y cualidades de la inteligencia, las costumbres sociales y políticas de nuestro siglo. Puede ser una sátira a la manera de Swift, una fantasía a la manera de Sterne, una historia a la manera de Butler, una doctrina política a la manera de Wells. Los hombres juegan en este mundo creado por el ingenio de Madariaga, un papel insignificante: son las divinidades necesarias para el culto del amor y nada más. Y, francamente, ni S'Telanga, ni M'Zamara, a pesar de lo escaso y económico de sus vestiduras y de lo variado de sus pasiones, no nos seducen con la riqueza de sus conquistas, ni con la maravilla muscular de sus cuerpos que exhiben por otra parte como estatuas de paseo público.

“Me figuro el gozo supremo que supondría el poder arrojarme al Leteo para sacar el alma limpia de todas las huellas de religiones, conocimientos, arte, poesía, y poder remontar la orilla desnudo, como el primer hombre desnudo, ágil y alegre, simple y fresco como una mañana de estío”. Este conflicto en el cual se debate la inteligencia de algunos espíritus profundos, ha originado una interesantísima correspondencia entre dos pensadores rusos, Ivanov, a quien ya he citado, y Gerchenson, autor del párrafo que acabo de transcribir.

Curtius, el eminente crítico alemán, ha escrito algunas palabras definitivas que en cierto modo aclaran este debate. “Naturalmente, dice, que el humanismo del siglo XX ha de ser muy distinto del XIX. Como éste lo ha sido del humanismo de los siglos anteriores, y agrega, una idea solo puede recobrar su vida cuando es contemplada y amada en si misma, tal como es”. De haber llegado estas palabras a conocimiento de la doctora Zama, es muy posible que aquella élite que dirige los destinos de Ebania, hubiera juzgado con más bondad, ya que el sentido de la justicia no estaba aún incorporado al cuerpo de las doctrinas jurídicas de las instituciones ebanenses, el reinado espiritual, moral y político de los blancos.

Este libro es de un gran valor por la oportunidad que le

brinda al autor para decir cosas muy serias sobre el destino de la civilización moderna, y desarrollar ideas brillantes sobre el gobierno y el futuro de los hombres.

*

El dominio de la fantasía, en el cual se desenvuelve holgadamente la sensibilidad de este ingenio tan sutil, se relega por completo cuando se enfrentan sus ideas con el panorama de los pueblos, cuando su mirada interroga y escruta los caminos de la historia. La psicología de las razas, los conflictos temperamentales, los contrastes étnicos, que actúan violentamente sobre la sensibilidad de una cultura, han sido motivo de profundos estudios, y a los cuales Madariaga ha apartado su claridad expositiva y su penetrante espíritu investigador. Sin decir el enorme caudal de ideas y experiencias, que es la más valiosa contribución que se ha podido ofrecer hasta hoy a la cultura de nuestro tiempo.

Sus ensayos en torno a la psicología de ingleses, franceses y españoles, como las ideas que sobre estos mismos tópicos desarrolla en su libro *Arceval y los ingleses*, muy anterior por otra parte a los estudios de Keyserling, han colocado a Madariaga entre los más significativos pensadores de nuestra época.

Leyendo el libro *Europa*, se puede advertir cómo el filósofo alemán repite un poco al español cuando la realidad lo lleva a dilucidar algunas ideas referentes a la psicología de estos pueblos. En el capítulo dedicado a España, se encuentra el lector con muchas sugerencias, hechas ya por Madariaga en un estudio admirable sobre el genio y el espíritu español, que forma parte de su libro *Semblanzas Literarias Contemporáneas*. Observaciones como la siguiente, que con pocas variantes en su esencia, repite Keyserling: "El pueblo español es sentencioso porque da mucho valor a sus palabras". "El artista español hace del arte instrumento de la vida y no de la vida la materia prima del arte". O cuando establece estas confrontaciones literarias tan precisas: "Chaucer, es más pensado; Juan Ruiz, más activo. Chaucer es casi un pintor; Juan Ruiz, casi un actor".

Estos certeros tiros al carácter español, los encontramos con un verdadero alarde de puntería en *Arceval y los ingleses*. "El parlero andaluz, con sus pueriles exageraciones, apesta a vanidad.

Mientras el andaluz siente su vanidad en su propia persona a expensas de la sociedad, el inglés siente su vanidad en la sociedad a expensas de su persona. El andaluz es más hombre, aunque puerilmente. El inglés es más miembro de una raza. El español mira el mundo, el inglés lo siente. Ve unos tonos y colores, el otro experimenta sensaciones. Y así España es madre de pintores, Inglaterra de poetas”.

De nuevo volvemos a encontrarnos con Keyserling. Cuando éste discurre sobre la psicología del inglés, Madariaga medita, y con gran sagacidad apunta sus conclusiones, siempre certeras. “La facultad constructiva del inglés no es la inteligencia, sino el carácter. Cuando se dice que los ingleses son prácticos se quiere decir que son empíricos. Y esta es, precisamente, la clave del carácter inglés. La facultad dominante en el inglés, es la voluntad, no el intelecto; su elemento favorito es, por tanto, la acción, no el pensamiento”.

La actitud mental del inglés ha sido definida agudamente por Madariaga, en estas palabras: “El pedante a la alemana es hombre que no sabe discutir más que en serio. El pedante a la inglesa no discute nunca en serio. El uno se impone por la intollerancia científica; el otro se evade por la tolerancia social”.

En cuanto al sentido social, y sus deberes con la conducta, dice nuestro autor lo siguiente: “Todos somos realistas. Nosotros los españoles, vemos la realidad con los ojos. Los franceses con el intelecto. A los ingleses no les gusta mirarla cara a cara, pero la sienten y actúan en consecuencia. La hipocresía es un elemento importante del carácter inglés. Así tiene que ser. Porque la hipocresía es el escudo del orgullo”.

El tono mental en que están concebidos todos los libros de este fino ingenio, es velado y discreto. Leyéndolos uno advierte en la voz y el gesto, en su moderación verbal y en la modestia con que circulan sus ideas sobre orbe tan amplio y fecundo, al *gentleman*. Esa mesura de pasar sin dejar las resonancias de sus zapatos, ese decoro con el cual discurre sin poner a su discurso y a su voz inflexiones de alto-parlante, es lo que enaltece su obra y ennoblece la rica sustancia que contienen todos los libros de este valioso escritor.

UNA INDUSTRIA INVEROSIMIL

CRUZABA la urbe inquietante,
selva de ruidos, mar de cabezas y brazos
agitados por el viento de la marcha.

Los letreros me aturdían los ojos
con sus gritos fulgurantes.

Me detuve un momento
a ver pasar el río humano.

En ese instante quedé solo.
Fuí como un islote solitario
en medio del océano.

Me hundí en mí mismo; y cuando
salí a la superficie
tendiendo a todos lados
la red de mis sentidos,
¡zas! cayó en la red
un ser extraño, en quien reconocí
un viejo amigo no del todo viejo.

Con gran sorpresa mía
lo ví alejarse como
si no me hubiese reconocido.

Lo llamé. Se detuvo.

—¿Por qué pasas
sin saludarme?

—Porque te ví solo.—

—¿.....?

—No te asombres.—

El silencio del hombre

que está solo es sagrado.
Nada
respeto tanto en este mundo.
La soledad es un don divino.
Nadie tiene el derecho
de hurtarnos ese don.
El hombre que está solo
es formidable
como el misterio.
Su soledad,
indestructible arca flotante,
lo alza sobre las olas de la vida,
y lo acerca a los astros
y le descubre rutas imprevistas
en un asalto inmóvil
a la muralla de aire
de los horizontes.—
En su soledad construye
su ciudad recóndita.
Saca de la nada
su mundo.
Interrumpir ese milagro fecundo
es delito.
Teje su tela como la araña.
Yo no quiero ser el abejorro
importuno
que estropea la maravilla
de la tela invisible.

El hombre que está solo
concentra en su soledad
todas las potencias del universo.
Su soledad es una mano
cerrada
que empuña en el fondo de un alma
posibilidades infinitas.
En torno de su cabeza
resplandece la aureola

de sus pensamientos ocultos.
 Un cerco de claridad
 lo rodea en medio de la muchedumbre
 y lo aísla con sus multitudes
 interiores.

Ante ese cerco se detienen
 todos los pasos
 y todos los ruidos.
 Que nadie arroje su sombra,
 abominable intrusa,
 dentro de ese cerco de estrellas!

Su soledad es como el zócalo
 de una estatua.
 Remolinos de hojas
 se deshacen contra él,
 mientras la estatua mira hacia lo lejos
 con ojos de eternidad,
 por sobre la vida,
 por sobre la muerte.

—¿Te has vuelto poeta?

—A mi modo.

—¿Escribes versos?

—¡Jamás!

Mis ideas no resisten
 el contacto de la forma.
 Se deshacen entre mis dedos
 apenas intento aprisionarlas
 en el puño de la expresión.

El drama de mi pensamiento
 es inefable.

¡Espectáculo sublime!
 Selva que se desborda
 en una invasión fatástica
 de árboles de todas las floras
 del planeta;
 aquellos millones de ramas
 acunan el viento

o lo castigan para que redoble
su carrera;
millones de pájaros
agitan sus alas de colores
entre las hojas susurrantes.
Y prenden la maravilla de sus cantos—
flor de sonido—
en las erguidas copas.
De toda esa selva magnífica,
tras el arduo empeño
de hacerla venir
como una paloma hasta mi mano,
sólo retienen mis dedos laboriosos
el pequeño trozo de leño pintado
con que escribo palabras lamentables
para lectores distraídos...

A veces, es el pardo tropel de las nubes
desfilando por el cielo espectral
en un crepúsculo de invierno.
Y la rueda del trueno
que estremece
la bóveda cósmica.
Y la tormenta aleteando
con sus pesadas alas eléctricas
a ras de las cumbres.
La presencia del viento
se enseñorea del espacio.
La tempestad reina en la altura.
Su síntesis es el rayo.

¡Qué espléndida y terrible
esa espada de fuego
quebrándose entre las nubes!
Diríase una llave de oro
con que el dios de las tormentas
abre en las alturas
las puertas sombrías

del Infinito.
Fatídica y soberbia
serpiente de azufre
que es toda la potencia
del mal y del bien
desencadenada en la naturaleza.
Pero si una fina punta de diamante
la llama con el silbo
de su resplandor,
se precipita desgajándose
del árbol clamoroso
de la tempestad;
y herida por la lámina de acero
cuyo contacto la hiela,
se apaga sobre la tierra fría
y queda inerte en la sombra.
Es como si toda la tempestad
se hubiese desangrado de golpe
por el desgarrón de un relámpago
y se hubiese desvanecido
en la fuga sin grandeza de un rayo.
¡Esa es mi tragedia intelectual!
Mis tormentas de ideas,
mis iluminaciones de imágenes,
mis rayos de inspiración
se precipitan por el pararrayos del verbo
para caer fríos, inertes, inútiles,
a mis pies.

Por eso no escribo.
Soy un poeta sin palabras.
—¿Qué haces, entonces?
—Hago industria y oficio
de mi poesía potencial.
Soy una usina generadora
de poesía informe; y vendo
mi energía poética,
mi fluido lírico

para encender lámparas verbales.

—¿Cómo?

—Verás. Expendo

asuntos, ideas, imágenes

de los que nunca estoy exhausto.

Soy una cantera inagotable

de esa materia prima.

Los fabricantes de versos

pueden comprarme mármol de lirismo

para sus cementerios de Génova.

Los más capaces

llenan de mi lirismo su copa

sin hacerle perder

su color ni su espuma,

conservándole en lo posible

su efervescencia vital.

Y se hacen célebres.

Es genio poético en esencia

lo que vendo, "a precios convencionales"...

A veces por un vaso de alcohol

vendo el alma de un poema

que inmortaliza un alma.

A las mujeres,

si son jóvenes y bellas,

no les cobro. A ellas

en una transfusión de espíritu,

los ojos en los ojos,

las manos en las manos,

a media voz como en un templo,

puedo encenderlas de genio

y hacer que les crezcan alas

que moverá mi aliento.

Por un beso, la gloria.

No es excesivo el precio.

¿Verdad?

—Qué ha de ser.

Y dime, amigo,

¿dónde tienes instalada tu usina?

—En el ensueño,
una calle muy larga
que se pierde en el cielo...
Pero verás cómo trabajo.

Y trepándose a un banco
que estaba cerca, comenzó un discurso
de propaganda comercial.

—Señores,

el que quiera ser poeta
y escribir poemas bellos
que se acerque y me escuche.
Yo puedo darle lo que le hace falta,
yo puedo...

—Ahí lo dejé explicando
cómo podía dar por poca plata
una ración de genio.

EMILIO FRUGONI.

Buenos Aires, agosto de 1933.

LOS INTELLECTUALES Y LA REALIDAD SOCIAL CONTEMPORANEA

EN este período de incertidumbre y tránsito en que nos ha tocado vivir, mézclanse las posibles realizaciones de los sueños mesiánicos al violento retorno hacia sistemas y fórmulas que se creían olvidadas. El imperio de la fuerza organizada y absorbente trata de eliminar al derecho sobre el que descansaron las aspiraciones de nuestros abuelos, renovándose, una vez más, la secular contienda de la historia. Revoluciones sociales y políticas, encumbramiento de aventureros audaces, afán de sentenciosos teóricos que proclaman la bancarrota de los principios básicos de nuestra cultura y frente a esto la desconfianza tenaz entre los pueblos, la lucha económica, el armamentismo obsesivo, el cuidado en aliviar empíricamente algunos síntomas, mientras progresa el mal.

A pesar de sus errores y su pecado original, la libertad excesiva del capital privado, el siglo romántico conservó un gran principio, elaborado con las leyes y durezas de la gran Revolución: "La fuerza sirve a la inteligencia". Hasta el mismo Bonaparte lo sostuvo con su genio civil y su espada, sancionando las conquistas ideales de los descamisados bajo el alarde del cesarismo. Frente a los países que aun mantienen su equilibrio democrático, pagando, sin embargo, su arduo tributo a la violencia de la época, levántase amenazador otro lema: "La inteligencia sirve a la fuerza". El fascismo lo hizo suyo, atacando los valores culturales del siglo XIX. Simple tendencia nacionalista y socialtoide a la vez en sus comienzos, llegó a un franco carácter reaccionario con el aporte del capitalismo asustado por las conmociones post-bélicas. Su fundador y propulsor, con oportunismo inteligente, supo conciliar en un todo las divergentes aspiraciones

doctrinarias, acrecentando el carácter dinámico que constituye su esencia. Los fascistas de otros países no hicieron más que aceptar el contenido, modificándolo apenas, según sus propias características nacionales.

El observador sin prejuicios, que estudie serenamente este singular fenómeno, hallará en él los aludidos principios antitéticos, el más rancio nacionalismo vinculado a un plan que copia del sindicalismo la contextura externa, sin poseer su alma (1). Fórmulas autoritarias, atacadas por la Revolución Francesa, aúnanse a esquemas socialistas que constituyen, en último término, un ensayo de inmunidad contra el socialismo verdadero. Y bajo aquel conglomerado de vetustos detritus y simuladas anticipaciones del porvenir, sólo reina la fuerza que le dió origen y lo mantiene, no solo en los métodos, sino en la finalidad misma, "la fuerza como elemento de dominio, como afirmación de un grupo, de castas o de individuos" (2), la fuerza divinizada, convertida en un símbolo intangible: el Estado. Estado que no es el democrático, elegido y controlado por el pueblo, sino un dominador absoluto, forjando su propia ley y su destino, organismo autónomo, único cerebro que piensa, sin poseer siquiera la suave hipocresía de aquellos Césares que en el ejercicio de la tiranía más desenfrenada se llamaban servidores de la República. "Todo en el Estado, nada contra el Estado, nada fuera del Estado" (3), fórmula de Mussolini que en la práctica se concentra aún más, reduciéndose al célebre dicho del vanidoso Capeto: "El Estado soy yo". Estado que controla, coordina, disciplinándolos, bajo una voluntad omnímoda, los resortes de la nación, superior a los individuos y a las clases, destinado a mantener en continua tensión la fuerza activa, proclamando, como Moltke, no solo la fatalidad biológica, sino la necesidad de la guerra perpetua, pues la paz misma solo es un descanso para recuperar energías que han de gastarse en otra guerra. A diferencia de los viejos sistemas absolutistas en que una masa inerte o ignorante prestábase a las aventuras sanguinarias de sus señores, se busca aquí una

(1) Sin embargo esta organización podría preparar el camino al sindicalismo verdadero el día que por sus cauces estériles precipitara el torrente de la revolución.

(2) S. NITTI: *Bolscevismo, fascismo e democrazia*. XV.

(3) B. MUSSOLINI: *Il nuovo stato unitario italiano*, pág. 109.

compenetración dinámica entre el Estado y el pueblo. "La guerra, solamente la guerra, escribe el creador del fascismo, lleva al máximo de tensión todas las energías humanas y deja impresa una marca de nobleza sobre los pueblos que tienen el coraje de afrontarla" (1). Dinámico vapor que se obliga a producir, a todo fuego, dentro de la caldera del nacionalismo. De aquí el despliegue de todos los medios oportunos para lograr este fin, desde los símbolos nuevos hasta los discursos inflamados y la militarización de la juventud. Como en un inmenso campo de riña el Estado estudia, exacerba los instintos agresivos del hombre, los mantiene en acecho, vibrantes, prontos para la lucha que tarde o temprano debe estallar.

Esta noción violenta y primitiva dista mucho de ser un fenómeno digno del porvenir, como piensa Keyserling, interpretando a su manera el esfuerzo arrollador del tipo *chauffeur*, el "bárbaro tecnificado" (2). Puede considerarse, más bien, como una de las tantas manifestaciones del *eterno retorno*, estilizada por las condiciones propias del siglo. En la génesis del fascismo se habló de innovaciones ideológicas inspiradas en Sorel y Nietzsche; pero del primero solo tomó los métodos de violencia y la contextura puramente externa y formal del sindicalismo. En cuanto al segundo, tan estimado por Mussolini y considerado como propulsor de la acción de Hitler, sólo pudo influir en la conducta misma de los jefes; pero no en sus sistemas. Nietzsche exalta el individualismo dionisiaco hasta un grado excesivo; los fascistas lo deprimen en beneficio del Estado, atacado rudamente por Zarathustra, como el más frío de los monstruos. Recordad las palabras de aquel anarquista auténtico: "Los que ponen lazos

(1) B. MUSSOLINI: *Il fascismo. Dottrine e istituzioni*. — Moltke dijo un día a los delegados de la paz, estas palabras: "La guerra es santa, de institución divina, es una de las leyes sagradas del mundo; mantiene en los hombres los sentimientos grandes y nobles: el honor, el desinterés, la virtud, el coraje y les impide, en una palabra, de caer en el más horroroso materialismo". Como lo ha dicho el conde de Sforza, Mussolini fué exaltado por contagio o por oportunismo político frente a la violencia de las masas fascistas. En su actitud decidida de fuerza súmase, al carácter personal, *que en parte hubiera podido inclinarse a la tolerancia*, la acción desenfadada de los *fasci*, manejados por caudillos brutales y sin escrúpulos. Acciones y reacciones sociales en que el dominador puede llegar a ser, en ciertos puntos, el dominado, consciente o inconscientemente.

(2) KEYSERLING: *El mundo que nace*, Tr. esp. *Europa*, Tr. esp.

para el gran número y llaman a eso un Estado, son destructores; suspenden por encima de ellos una espada y cien apetitos" (1).

El fascismo es *anti-individualista, nacionalista o a lo sumo racial*, resucitando en Italia el milenarismo espíritu latino del Imperio Romano, y en Alemania el germanismo erróneo del Conde de Gobineau. Todo lo que hay en él de orgánico y sincero es un retorno a tendencias que se creían sobrepasadas, fantasmas de otros tiempos a los que se quiere dar nueva vida, como a las homéricas sombras del Hades. No ya el imperialismo político económico de Chamberlain, ensalzado por Rudyard Kipling, sino algo más intenso y primitivo, cimentado exclusivamente sobre la fuerza. Y por su espíritu íntimo, más allá de las novedades aparentes, prolonga la serie de las viejas dictaduras. Nada tiene que ver en esto el carácter mismo del Jefe de Estado, pues el valor del individuo no implica el valor del sistema. Mussolini, tipo de *condottiere* del Renacimiento, personalidad compleja, refinado y bárbaro a la vez, superior por su inteligencia y maquiavélico en su moral, ha conseguido inocularle una espectacular grandeza que —menester es reconocerlo— no es toda de oropel. Pero su acción, loable o aborrecible según la faz que se contemple, es la de tantos tiranos ilustrados que no por eso han hecho simpática la tiranía. En el mismo sistema caben Augusto y Calígula y las cualidades eminentes de Pisistrato no impidieron que Grecia persiguiera su memoria. Bien lo sabía el divino Platón al escribir aquellas palabras de su República: "El pueblo, al querer evitar, como suele decirse, el humo de la dependencia bajo hombres libres, cae en la hoguera del despotismo de los esclavos, cambiando una libertad excesiva y extravagante contra la más dura y más amarga servidumbre" (2). Advertencia que parece escrita para aquellos entre nuestros contemporáneos que para salvarse de pequeños males se precipitan en otro peor, olvidando la eterna frase de Aristóteles: "Los vicios de la democracia reaparecen en la tiranía; pero en mayor escala" (3).

(1) F. NIETZSCHE: *Así hablaba Zaratustra*. I. *El nuevo ídolo*. Véase también: *Humano, demasiado humano*. VIII.

(2) PLATÓN: *La República*. Libro VII. Trad. española.

(3) ARISTÓTELES: *La política*. Libro VIII. Trad. española. Sigue diciendo el filósofo: "Entra asimismo en el carácter del tirano el complacerse poco en el trato de los hombres que sienten amor a la libertad,

*

Análogo concepto informa los métodos actuales del bolchevismo, de quien extrajo el fascismo el esqueleto formal, rechazando el complejo vital que lo anima. Fruto de una de las revoluciones más grandes de la historia, perseguido con saña por enemigos internos y externos, su régimen dictatorial se explica por ineludibles necesidades del momento, un medio de defensa que el tiempo ha de borrar, bajo pena de destruir los postulados de la revolución misma. Lo que en el fascismo es finalidad, muéstrase en el maximalismo como un hecho circunstancial y *teóricamente* transitorio. El estado de violencia, de tensión agresiva, condición *sine qua non* de vida en el primero, solo aparece como remedio heroico en el segundo. Propósito confesado del fascismo es el nacionalismo *a outrance*, motivo lógico de contiendas inacabables. ¿Qué sucedería si este régimen llegara a extenderse por el mundo? Las naciones, encerradas en sí mismas o con oportunas alianzas, desatarían su furor imperialista, evocando los peores tiempos de la historia. La temida ofensiva del maximalismo tiende, al contrario, a la universalidad que presupone un objetivo de paz —acaso inalcanzable; pero siempre digno de simpatía (1). Cuando Cristo dijo: “Vengo a traer la guerra”, no se refería a la finalidad de su doctrina, toda llena de amor, sino a los obstáculos que levantaría la afirmación de su ideal. ¿No odió también él a los dueños de la riqueza y no precipitó en la Gehenna al poderoso Abraham para regocijar a Lázaro? Bajo el sistema hegeliano de Marx palpita la última afirmación del ebionismo judaico.

Este espíritu, viejo como el mundo, pero que sólo ahora halla su expansión en Rusia, hace que cada hombre, aun el más

pues *la quiere para él solo*; ni estima a los austeros, porque de ellos no espera adulaciones. El que muestra sentimientos de dignidad y libertad le quita al tirano su superioridad y su poder y el tirano lo aborrece como a un rival que le despoja de todo su prestigio”.

(1) Recordemos los versos de Sergio Essenin:

*¡Oh, viejo mundo! Tú que aún subsistes,
sufres un dulce dolor.*

.....
*Rusia es una esfinge, ríe y solloza,
manchada de sangre negra;
te mira, te mira,
ardiente de odio y de amor.*

humilde, se sienta creador de una sociedad nueva. De aquí deriva ese aspecto libre, casi orgulloso, que todos los viajeros y observadores, hasta el mismo Waldo Frank, sorprendieron en el proletariado soviético, sentimiento de *potencia*, propio para hacerle arrostrar con ánimo sereno las innumerables dificultades del presente.

De lo íntimo y espiritual pasemos a la realidad inmediata, buscando la superficial semejanza y la honda antítesis de las culturas que estudiamos. Sin hacer pronósticos que resultarían harto prematuros sobre su duración —Lenín lo juzgó transitorio y destinado a desaparecer —el Estado maximalista, centralizador social y económico, semeja en la práctica al Estado fascista, si bien la teoría lo considera símbolo y condensador de la voluntad de clase. En el fondo, mucho más amplio es su cometido, pues trata de realizar los postulados revolucionarios, empleando sistemas de sugestión y de lucha que recuerdan los de Mussolini e Hitler. Pues nadie ignora que los métodos y aun ciertos principios políticos los copió el fascismo de Rusia; pero con tendencias diametralmente opuestas. Sin embargo, un punto básico los vincula, el antiindividualismo violento, exacerbado en franca actitud de guerra. Desaparece el individuo ante el Estado fascista —sin que valgan para justificar este hecho los sofismas de Mussolini (1)—, Estado que es emblema viviente y fundamento místico de la idea de Nación. Ante un Estado análogo, asentado sobre la coerción y las prácticas sugestivas, doblégase la inteligencia, la voluntad y por ende la libertad del ciudadano ruso; Estado que representa y mantiene el ideal de una clase, soñada como la única del porvenir. Fácil es adivinar el peligro de este sistema, los alicientes que presta a la innata voluntad de poder de los hombres, el imperioso deseo de perdurar. ¿No hará el proletariado, a pesar suyo, el juego de una oligarquía cuya pureza y buenas intenciones se someterán a la prueba del tiempo, una vez disminuido el fervor revolucionario?

(1) "Quiero demostrarle una vez más que en nuestro Estado no carece de libertad el individuo. La posee más que el hombre aislado, porque el Estado lo protege, es una parte del Estado". E. LUKWIG: *Coloquios con Mussolini*. Trad. española, III. Recordemos que en Atenas el esclavo *formaba parte* de la familia y su señor tenía *interés* en mantenerlo y protegerlo.

*

La actitud incalificable del fascismo alemán, sobrepujando en sus brutales desmanes la acción coercitiva del maquiavelismo italiano, pone en tela de juicio la influencia de los nuevos sistemas sobre la cultura de los pueblos. Los oprobiosos tiempos de la Inquisición vuelven a actualizarse. La "nacionalización" de la inteligencia, el encono sistemático contra todo lo que puede hacerle sombra, aun sin matiz social o político directo —la campaña contra las doctrinas de Freud y sus discípulos, la denigrante actitud frente a Einstein lo demuestran—, habla muy poco en favor de esta forma de prusianismo. Y huelga calificar como se merecen a aquellos intelectuales —en su mayor parte especialistas y técnicos—, que prestaron su apoyo a la nueva cruzada, atestiguando el básico divorcio entre la cultura estrecha, unilateral, universitaria y la cultura amplia, verdadera, superior a los intereses de raza, de rango o de clase, que sabe comprender y justipreciar todos los valores humanos.

Si debemos creer a los observadores, el hecho es aún más grave y general. El culto incondicional de la fuerza, un nacionalismo mórbido se levantan contra el viejo amor a la cultura, de tan glorioso lastre en Alemania. "Lo que me ha impresionado más del otro lado del Rhin, escribe un viajero, es el desprecio por los valores artísticos y filosóficos. La razón de ser y el porvenir de Alemania, dicen, están en la acción. Aun entre los altos intelectuales, en las terribles requisitorias de Platz, Lieburg, Curtius, hay un desdén profundo por lo que nosotros llamamos cultura" (1). La fuerza, siempre la fuerza. Y clara prueba de ello es la educación de la juventud, los premios otorgados para estimular el box, el más brutal de los deportes, el renacimiento de los poco honrosos duelos de estudiantes.

Análogo culto por la acción y el desdén por la cultura intensiva informan el fascismo italiano, hasta tal punto que el mismo Aniante, fascista disidente, se ve forzado a reconocer la decadencia de los valores intelectuales frente al predominio de las facultades que estimulan el heroísmo. Sin embargo, la vasta mentalidad de Mussolini, muy superior a Hitler, ahorró a Italia el

(1) GAUDEFRUY-DEMOMBYNES: *Nietzsche, source de Hitler*. "Mencure de France", 11|32.

bochornoso espectáculo que avergüenza a la sabia Alemania. Muchos intelectuales fueron perseguidos por sus ideas sociales y políticas (1), ninguno por su actividad puramente artística o científica y más de una vez el dictador trató de mitigar su intranquiedad frente a nombres universalmente reconocidos.

Dentro de la rigidez de sus principios, el sistema soviético se ha mostrado tolerante. En los días azarosos de la Revolución, artistas y sabios fueron olvidados, expuestos a perecer de hambre —el elocuente llamado de Gorki lo demuestra—; otros cayeron víctimas de persecuciones; pero toda gran conmoción política cuenta en su haber tales excesos y los nombres de Lavoisier, Bailly y Andrés Chénier avergüenzan a la Revolución Francesa. En el curso de los años, a medida que se consolidaba el nuevo estado de cosas, diéronse facilidades para desarrollar las aptitudes del intelecto, aun en casos —y forman mayoría— de elementos no adictos al régimen. Una intensa propaganda cultural ha invadido el territorio de la Unión. Hay escasez de alimentos y de abrigo; pero no de libros. Moscú es acaso la ciudad del mundo donde se lee con más entusiasmo.

Sin embargo, esta cultura es unilateral y superficial. Popular en su esencia, adaptada al espíritu marxista, no estimula las grandes creaciones libres del intelecto humano. Más bien las cohibe, pues su espontaneidad encierra peligros para el dogma revolucionario. En su afán por adaptar la ondulante variedad del mundo al estrecho marco de un sistema, cae en exageraciones y juicios pueriles (2). Es el mismo espíritu que en otros tiempos ha inspirado a Bossuet el famoso *Discurso sobre la Historia Universal*. Una parte de la ciencia y el arte en sus múltiples manifestaciones renovadas bajo los principios del marxismo. Y el dogma, sea religioso, social o político, si ha producido obras inmortales, esfuerzos solitarios de algunos genios como Esquilo y Dante, siempre es una traba para el pensamiento global, que ha menester de libertad y amplitud para desenvolverse. Y en lo que al arte particularmente se refiere, lo daña en Rusia el espíritu de propa-

(1) Lo saben las cárceles y los lugares de deportación donde están hacinados muchísimos intelectuales.

(2) Un ejemplo lo dió en nuestro país el notable artista Siqueiros, comunista convicto, al tildar al impresionismo de pintura pequeño-burguesa.

ganda, especializado en los escritores de "choque", jóvenes salidos del proletariado, fervientes en los propósitos, pero desaliñados en la ejecución. Doquier se repite la frase: "Necesitamos literatura de clases, no poética" (1), sin comprender que la obra sólo vive cuando logra encerrar su valor circunstancial en el marco eterno de la perfección estética (2). A pesar de todo, nótase un cierto espíritu de conciliación, la extrema izquierda literaria ha mermado mucho, la Wapp pierde su rígido esquematismo, la actitud de Voronski va dando sus frutos. Y no nos sorprende que los escritores más vigorosos son los que continúan, adaptándola en parte a las nuevas condiciones, la gran corriente del siglo XIX. El dogma social mismo, en manos de tales hombres, adquiere una fuerza propulsora que vivifica el campo decadente del intelectualismo, preparando, a través de estimables ensayos, la obra que ha de perdurar.

Y podemos pensar también que sobre un terreno abonado por el colectivismo logre desenvolverse —una vez transcurrido el período de *guerra* que concede una injusta, pero necesaria supremacía al trabajador manual— una cultura individualista, mucho más ecuánime de la que se observó hasta ahora, pues no tendría ayuda ni desmedro en condiciones especiales. Un individualismo basado en los valores *reales*, no en superestructuras de privilegio social o económico, que desfiguran dicho valor. Y de este modo podría desarrollarse un movimiento intelectual activo y profundo, en desacuerdo con el *diletantismo* de Proust y Gide y la *pose* arbitraria de aquellos fríos y estériles estetas, que van desde Oscar Wilde hasta nuestro Lugones. Pero no prejuzguemos sobre un porvenir que sólo en parte depende de la voluntad de los hombres, juguetes muchas veces de las ocultas acciones y reacciones, *corsi e ricorsi* que rigen la marcha de la Historia.

HERNANI MANDOLINI.

(1) J. ZUGAZAGOITIA: *Rusia al día*. — "El problema en Rusia no estriba en que el arte pueda extinguirse por estar sometido a propaganda, escribe WALDO FRANK (*Aurora rusa*, trad. española, III), sino en que su programa tenga en *sus bases* algún principio que obstaculice la amplitud de miras y anule la creación.

(2) En nuestro país hay autores que se esfuerzan por escribir con un estilo plebeyo e incorrecto, para colocarse en la corriente de los tiempos nuevos.

FIGURACION DE CAPRI

Estoy en Capri. Admiro y me felicito; pero casi siempre termino por recelar un poco de este sentimiento de vacaciones. Levantándome por la mañana, voy despertando poco a poco, según me afeito, me lavo y me desayuno. Salgo al jardín y, con una grata sensación de sorpresa, miro, a derecha, arriba, las casas y las terrazas del pueblo recortadas como una ficción de escenario, y a izquierda, abajo, este derrame verde de viñas en el mar. Siento un repentino entusiasmo por largarme, trepar, bajar, correr al *Salto de Tiberio*, a los *Faraglioni*, a la *Piccola Marina*, bañarme, ver mujeres en traje de baño y en pijama. Arrojar al mar desde el *Salto de Tiberio* debe ser como suicidarse por desvanecimiento en el vacío. En la *Piccola Marina*, nido de Sirenas, me gusta pensar que las Sirenas no existen, que son invención fantástica, lo que las redime de toda animalidad. Los *Faraglioni*, en la luz radiosa de la mañana, hacen pensar en la prudencia de Ulises, que los vió de piedra, pero los sospechó Cíclopes, y pasó de largo. A veces, simplemente, lo que me atrae es ir a la plaza y meterme entre la gente que evita los trajines —perspectiva común, pero inquietante para mí, porque todavía no comprendo esta plaza promisoría de aventuras, de encuentros, foco de comienzos. Estas y otras muchas perspectivas se me ofrecen por la mañana, antes de salir. Se me ofuscan y confunden según voy subiendo los escalones de la calle Acquaviva; paso por debajo de un arco donde hay olor de pescado y penumbra de gruta, y cuando desemboco en la viva luz de la plaza, estoy jadeante y ya perplejo. Me doy una vuelta por la plaza; pero es tan pequeña, que una vuelta sola no basta; doy otra, viendo en las vidrieras el inevitable retrato del típico viejo pescador, los inevitables escollos y acantilados de crema más o me-

nos amarilla, los consabidos pijamas y trajes de baño de vivos colores colgados en las puertas de las tiendas, las consabidas mesitas de café; y la gente; no hablemos de la gente de aquí, tendera, marinera, revendedora y normal que hace lo que debe y en tanto no pierde de vista las cosas de la Isla ni las libertades de los forasteros; pero la otra, la gente de afuera, la gente de lujo, grandes sombreros de paja, hombros y brazos al aire, camisetas verdes, amarillas, rojas, azules, blancas, a rayas, a zig-zags; y —sin mucha distinción entre hombres y mujeres— pantalones de seda que ciñen las nalgas y revuelan en los tobillos, pantalones de tela duros y un poco gastados atrás, pantalones largos, cortos, angostos, anchos, de muchos colores, en comparación con los cuales parecen tan serios los pantalones que se visten en las ciudades. Yo también ando con pantalón blanco y una camiseta azul sin mangas; en la cabeza una boina y sandalias en los pies descalzos. Indumentos que elegí entre los que cuelgan de las tiendas que, al llegar a Capri, habíanme suministrado diversos proyectos a realizar para convertirme yo también en un veraneante. Pero en esta plaza, que todavía no comprendo, entre esta gente con su inexplicable expresión desenvuelta y arrobada, me siento todavía en estado de proyecto. Después de un par de vueltas, después de haber mirado el mar desde la terraza, constatando que se ve el Vesubio, vuelvo a hallarme en medio de la plaza, sintiéndome tan desocupado y tan fuera de rol como un intruso en un escenario, y no se me ocurre, para darme una actitud, sino ponerme a mirar atentamente la hora en el reloj del campario, luego entrar a la cigarrería, y luego, encendido el cigarrillo, ceder al impulso de mi propio peso por el declive de la plaza que forma embudo y se convierte en calle. Ahora ando, y la cosa es más natural.

La calle desciende siempre y es larga. Pronto se convierte en calleja rústica entre muros de piedra flanqueados de oleandros florecidos; después dobla y se convierte en un corredor entre rocas y jardines; después solamente entre la roca que se hace montaña y un parapeto que impide despeñarse al mar; y sigue bajando con curvas de lazo lanzado al azar sobre el acantilado. Algunas veces, alcanzo y paso a una familia inglesa que, con la impaciencia de bañarse, se desnuda por el camino. Me

apresuro y llego antes que ellos a la playita; y la familia inglesa todavía está bajando por la escalera blanca e interminable del establecimiento, cuando yo salgo de mi cabina ya en traje de de baño, y me abandono sobre las piedras, que queman. Se camina mal, descalzo, sobre estas piedras que queman y cortan. Saliendo del agua, las mujeres parecen hacerse pesadas, doblan las piernas para apoyar menos sobre los pies frágiles, alargan los brazos y los mueven como para mantenerse a flote también



CASAS (ANACAPRI)

en el aire cuando sienten más agudo el dolor de los pies, y entreabren la boca en una exhalación de sufrimiento y placer al abandonarse sobre las piedras. Se sufre y se está bien, después de un rato, al sol. Así abandonado, los ojos entrecerrados, uno ya no tiene peso, se siente llevado por el calor y por la luz en una especie de fluir estupefacto. Los únicos que no lo sienten son los muchachos, que están lo mismo entre las piedras o en el agua, al sol o a la sombra. Los hombres resisten —y se comprende inmediatamente que sean los hombres, y no las mujeres, los que van a la guerra—, en su dureza y musculosidad todavía

se muestra un signo de voluntad; pero mirándolos bien en la cara, cuando se abandonan al sol, parecen abatidos. Las mujeres recostadas en la playa parecen apenas salidas del mar; y si se mueven, sus cuerpos mórbidos tienen esos movimientos ágiles y esas descomposiciones y recomposiciones de las formas, que vemos en las focas y que imaginamos en las sirenas. Están mejor en el agua que en la playa donde sufren bajo el sol y no saben caminar sobre los guijarros que lastiman. Cuando se zambullen, el agua infla y desinfla sus mallas verdes o coloradas; realizan movimientos blandos con los brazos, y más blandos todavía con las piernas sumergidas que, descompuestas en la transparencia inquieta de las ondas, parecen colas marinas; diríase que no hacen esfuerzos para mantenerse a flote; antes bien, por juego, para sumergir también la cabeza, parecerían querer disminuir la fuerza del agua que las sostiene. Muy diversas de los hombres, que pisan fuerte sobre los guijarros, pero que en el agua manotean y se agitan con una vehemencia que casi recuerda la desesperación. Los hombres prefieren cabalgar sobre la extremidad de pequeños botes herméticos, jugar al naufragio cayéndose al agua para luego trepar sobre el botecito que se vuelca pero no se hunde; o bien, remar con afán de precisión y eficacia, como si realizaran una tarea, como si trabajaran. Uno piensa que los hombres siempre necesitan sentir algo creado por ellos entre sí mismos y la naturaleza. Uno piensa en el origen y en el sentido de la civilización. En cambio, aquí se ve que las mujeres están menos lejos de la naturaleza.

Al cabo de una hora de estar extendido al sol, ya no sé exactamente si veo o entreveo. Tengo la impresión de que las figuras y también las ideas sufren una deformación, como cuando se está un poco borracho. El mar, visto desde lo alto, es decorativo y casi abstracto, aunque se oiga su inmenso e incomprendible hablar a las rocas; pero de cerca, toma cuerpo, las olas se hacen musculosas e impacientes, y se siente que es ciego y fatal. Yo no soy un nadador; apenas sé moverme un poco y mantenerme a flote de espaldas. Entro hasta que el agua me llega al pecho, abro los brazos y me recuesto; me siento ir perdidamente piernas arriba, mientras cesando en torno de mí todas las resistencias sólidas, casi me parece perder el cuerpo, y sólo

siento la presión del agua que por un instante me cubre la cara, hasta que resortes suavísimos y profundos me impulsan hacia arriba. Entonces abro los ojos y respiro. Veo el cielo, claro y lejano. No veo la playa, ni las rocas vecinas, ni las personas, y el agua que me llena las orejas me impide oír las voces; y sólo en lo alto veo la piedra luminosa de la montaña que no parece más consistente ni más dura que el cielo; como cosa pensada, abstracta, en medio de un maravilloso silencio. Me dejo ir, ol-



PLAZUELA (ANACAPRI)

vidando brazos y piernas, atento solamente a dejarme ir. Las olas me cubren y me arrastran a lejanías infinitas; y entre una y otra ola me siento mecido por una fuerza toda viva que cede, y no opone forma si hago un movimiento, y me abandona por todos los lados si endurezco los músculos para afirmarme con un esfuerzo que me devuelva la conciencia del cuerpo. Es preciso abandonarse, olvidarse de sí mismos, para adherir a esta fuerza sin forma que nos lleva. Saliendo del agua, readquiero en la playa, precisos, los límites de mi cuerpo. La sensación de emerger es que toda la superficie del cuerpo se tiende y resiste.

Vuelvo a abandonarme al sol, sobre las piedras, sin pensar en nada. Casi sufro de sentirme tan bien. El aire, mientras el sol me va secando, define mi cuerpo.

*
* *

Piedra, agua, aire, sol. ¡Qué puros son aquí estos elementos que constituyen la playa y que no se confunden ni siquiera en mi sensación de existir! La playa, este punto de conjunción de los elementos en su esencial pureza, tiene algo de rarefacto y geométrico, como un teorema. Me hallo en un mundo que está todavía casi solamente en estado de idea, de proyecto, todavía carente de esa fermentación de la cual ha salido nuestra vida. Piedra, agua, aire, sol. La permanencia en esta playa se convierte casi en un retorno a un inconcebible pasado. Pasar del agua al aire, de la sombra al sol, son cambios repentinos y decisivos.

*
* *

El ocaso es la hora de los paseos. El pueblo, en su núcleo compacto, es como una sola gran casa con terrazas, patios, pequeñas avenidas, senderos y recovecos, jardines y viñas. Los cafés se salen a la calle; las tiendas invaden el empedrado, y por delante se pasean los tenderos con aire de gente que descansa. Todas estas mujeres en pantalones de seda, con los hombros al aire y los pies desnudos en las sandalias, y estos hombres en camisetas de color de las que salen, libres, cuello y brazos, van, vienen, se detienen, hablan, sonríen y saludan con aire de coinquilinos o parientes en armonía. Vestidos de este modo, dan la idea de gente que ha llegado a casa y se ha puesto en libertad. El que se encuentra solo, si es un poco tímido, pronto siente un embarazo de invitado desconocido que ha llegado tarde y no sabe cómo hacer para presentarse. Pero éste puede también ser un sentimiento dado por la propia pobreza al que llega a lugares de placer como Capri.

Las calles van dejando partir discretamente callejuelas que pronto se encurvan para ocultar sus casas humildes, que son co-

mo las dependencias de la servidumbre, en las cuales hay, como siempre, poco lugar para la pobre gente, y por esto los hombres descansan sentados en los umbrales y las comadres salen con su labor, con la escoba o con el canasto de la verdura, y retan a los chicos que tropiezan en las piernas de uno. Pero no es fácil hallar estas callejuelas, disimuladas como están. Así, uno sigue el curso manifiesto de las calles, y al cabo de poco se encuentra bajando o subiendo por callejuelas campesinas que son como los senderos que llevan al huerto; o, con mayor facilidad, por dimi-



ANACAPRI

nutas avenidas florecidas, niveladas, preparadas y protegidas que lo van conduciendo arriba y abajo por este gran parque de sorpresas que es Capri. Terminan casi siempre en una hermosa terraza con una barandilla y abajo se ve el mar azul con manchas verdes y espuma en los escollos; o bien, los *Faraglioni*, o el *Arco Natural*, o alguna otra espectacular ampliación de tarjeta ilustrada. Cuando se está satisfecho de la vida, es un placer caminar por estas pequeñas avenidas y detenerse en las terrazas. Las avenidas os van mostrando arriba y abajo todo el pueblo, este pueblo blanco que, cuando estáis dentro de él os parece toda una sola casa, y cuando estáis fuera, desde un punto de vista os parece una ciudad, y desde otro punto de vista solamente un pue-

blo. Las terrazas os muestran la horrorosa y sublime naturaleza en modo limpio, confortable y seguro, como el espectáculo de las fieras en los jardines zoológicos. Los bancos están limpios y si os sentáis en ellos no os mancharéis los pantalones blancos. Caminando, vais viendo jardincitos hechos de piedra y tierra pálida como arena donde crecen extrañas plantas y flores que parecen trabajadas a mano. Estáis satisfechos de la civilización, admiráis al hombre, todo está bien, y vais asintiendo con gestos de la cabeza. ¡Qué bien colocado ha sido el pueblo entre estos montes que parecen partidos de propósito, para excavar un lugar reparado; y qué bien ha sido suavizado todo alrededor con espesas viñas verdes que hacen resaltar mejor la blancura de las casas y crean un mórbido y reposado contraste a la dureza de las rocas desnudas, empinadas, accidentadas; y la forma neta y razonada de las casas, en medio de este vértigo de bloques y espacios, qué bien hace sentir a la inteligencia humana que domina con el claro rigor de lógica a la loca fantasía de la naturaleza!...

Uno emprende la vuelta despacito, para dar tiempo a la hora de la cena; llegando a la plaza, compra el diario, se provee de cigarrillos, acaso despacha unas cuantas postales para esparcir por el mundo la noticia de su satisfacción; y hace proyectos: —“Después de cenar, — se dice uno — me voy al *Zum Kater Hiddigegey* a ver bailar”...

*
* *

Violar las barandillas, descubrir los senderos arduos. Bajar a los *Faraglioni* para oír de cerca al monstruo que ronca y resopla hinchando el agua en la cala, y caminar sobre el dorso del dragón que bebe. A pocos pasos, otro dragón de piedra dormita flotando a ras del agua. El más grande de los *Faraglioni*, que tiene cara de esfinge apenas abocetada y dos collares colgando del cuello, levanta una mano y sigue haciendo el gesto que detuvo a Ulises. Si uno prosigue un poco hacia oriente, el mismo *Faraglione* se convierte en un gigantesco, en un desesperado monje visto de perfil que se ha arrojado de rodillas en el mar y, las manos juntas en alto, los ojos en el cielo, ruega e impreca. Pero si uno prosigue todavía hacia oriente, el monje comienza

a mostrar que tiene cabeza de león, y luego cabeza de buey, con los dos cuernos netos, y dos inmensas alas replegadas bajan hasta su grupa. Sobre la punta de una roca fina y alta como un tronco, una delicada cabeza humana sangra por una herida de la frente y por los ojos vaciados. Luego, encuentra uno a Polifemo, ciego y furioso, que muge con la voz del mar. El sendero se empina, sube, suspendido entre la roca y el mar — roca rubia con salpicaduras de plomo fundido, mar de un azul espeso y aplacado —; se transforma en escalinata; vuelve a ser sendero descendiendo a un pequeño valle donde pocos árboles, en los que se refugian y cantan todos los pájaros de la isla, bastan para crear un bosque. Grutas que fueron refugio de antiguas divinidades; antros excavados en lo alto de las montañas en forma de arcos, mostrando en su interior otros arcos menores; esta arquitectura grande y aproximada trae a la imaginación un mundo desmedido que los Cíclopes, petrificados por quien sabe cuál castigo de Júpiter, han dejado apenas esbozado. Se mira este fabuloso mundo desierto como se mira el pasado. Lo sentimos como idea y fantasía más que como realidad. Es verdadero, y al mismo tiempo inverosímil, como la *Odisea*.

Subir desde Anacapri, para ver desde lo alto toda la forma de la isla, por los caminitos del monte Solaro, cuya cima radioactiva desvía las ondas hertzianas e infunde en los hombres una imaginosa locura que los impulsa a buscar los tesoros de Tiberio en el vientre de las montañas o a soñar en existencias anteriores vividas entre las nubes. Anacapri es blanca, enceguecedora, casas y parras extendidas sobre ondulaciones suaves bajo un cielo abierto. Pueblo con más cielo que tierra. El aire es fino, el cielo blanco, las hojas dibujan en el suelo y en las paredes una sombra tan neta que parece tener cuerpo, el paisaje está hecho de luz y de espacio. Se sale de Anacapri, atravesando Caprile, y se desciende a través de la campiña hacia el lado del mar, más allá de Monticello; ascética campiña, árida y trabajada, donde los olivos tejen apenas un velo de sombra sobre las piedras que salen de la tierra y las tunas hacen sus gestos inmóviles. Limpia es esta escasa campiña; y la aridez luminosa de la piedra le da una gran pureza.



Estoy extendido al sol, en la playa, Una barca vacía, sujeta por una piedra atada a una soga, que hace de ancla, brinca a cada ola, y se mece. Su perfecta sencillez de formas es bella; me gusta la prontitud ágil y feliz con que la barca responde al empuje ciego de las olas. Siente venir la ola y se prepara a saltarla con un salto justo y elegante; luego baila, ágil y feliz, sobre la derrota de la ola que se retira. El sentimiento que me infunde la contemplación de esta barca es el de una conmovida comprensión. Pensando en ella, pienso en el trabajo y en las obras de los hombres, en los poetas, en las obras de arte, y finalmente me hallo en un mundo hecho para nosotros.

ATILIO DABINI.

Capri, 1932.

Dibujos del pintor Carlos Perindani.

EL MAESTRO DE SARMIENTO: CIVILIZACION Y BARBARIE

I

IGNACIO Fermín Rodríguez tuvo el raro privilegio de enseñar las primeras letras al gran Sarmiento; el civilizador guardóle desde ese día un eterno reconocimiento, y lo expresó en todas las ocasiones: en el ditirambo generoso, en el discurso magistral, en sus recuerdos más íntimos. Había regresado el numen de su viaje "por el mundo" a su destierro chileno en 1848, y proponíase dar término a su informe sobre *Educación popular*, cuando se dirigió por carta al benemérito preceptor, residente en Mendoza, en procura de datos de la extinguida *Escuela de la Patria*, en cuyas aulas recibiera el enemigo de los déspotas su bautismo de civilización. El discípulo vivía en el ostracismo bajo el noble amparo de Manuel Montt, su directo amigo; ya no era un escritor desconocido, pues había publicado la biografía del fraile Aldao y el *Facundo*; su nombre había resonado en el Instituto histórico de Francia, en su disertación sobre la entrevista de Guayaquil; preparaba, mientras tanto, *Recuerdos de Provincia* y *Argirópolis*, para completar así el ciclo de sus "obras chilenas".

En aquel mismo año de 1848 ocurría en su vida un hecho singularísimo, al contraer enlace con doña Benita Martínez, madre del amado Dominguito, inspiradora fatídica de sus mejores libros. Al dulce amparo de la quinta de Yungay retornó el numen con su memoria a la tierra del "hogar paterno". Tenía fresco en su recuerdo su título de "primer ciudadano", que le otorgara el maestro don Ignacio en la escuelita cuyana, cuando

sentábase al lado de Benavídez, futuro "tirano" de San Juan, o de Antonino Aberastain, víctima más tarde de la barbarie gaucha. En esta forma dirigióse a Rodríguez, militante político en el federalismo de los Aldaos, personificado en el coronel Segura, aliado de Rosas, aunque veladamente amigo de los proscritos argentinos en Chile. En la primer correspondencia, pídele Sarmiento a su maestro los datos que necesita sobre la educación en San Juan. El libro habíalo terminado en marzo del 48; sólo faltábale el capítulo referente al "sistema simultáneo", mejor dicho el elogio del querido preceptor, y así lo hizo en la parte final del citado informe. He aquí el texto de la carta:

"Santiago, septiembre 16 de 1848.

Señor don Ignacio Fermín Rodríguez (1),

Muy señor mío:

Veinte y seis años interpuestos entre la época en que los vínculos de maestro y discípulo nos ligaron y el presente, no deben a mi juicio estorbar que me dirija a usted, sin otra introducción, para pedirle algunos datos preciosos sobre la estadística, la organización y economía interior de la escuela de San Juan que usted tuvo la gloria de crear, y por tantos años conservar en todo su lustre y vigor.

No es de ahora que sé apreciar todo el mérito del establecimiento de educación en que me crié ni las altas prendas morales, como la completa instrucción que lo caracterizaba a usted.

Por el contrario, hace muchos años que mi espíritu se detiene involuntariamente en la contemplación de aquel fenómeno, de una escuela llevada a la altura alemana, echada en medio de la América, donde no hubo ni hay hoy, nada que se le parezca. Mi admiración ha crecido con el estudio de la materia; la inspección y examen de las más afamadas escuelas del mundo, levanta, lejos de disminuir a mis ojos, la importancia de aquella creación original de usted. Como sistema simultáneo era todo cuanto podía obtenerse; como influencia moral, nada más elevado, eficaz y duradero.

Escribo actualmente algo sobre instrucción popular y quisiera que nada fuese perdido de cuanto la experiencia ha podido suministrar, ni verme condenado siempre a citar hechos de todos los países del mundo menos de los nuestros.

Creo, pues, no ser inoportuno en demasía pidiéndole que consagre algunos momentos a poner a contribución sus recuerdos, para la solución de las preguntas siguientes: ¿En qué año se fundó la escuela (2), y bajo qué gobierno? ¿Cuánta era la renta asignada a los maestros en las tres salas, y cuántos ayudantes habían? ¿Cuál fué el mayor número de niños que asistieron en la época más concurrida? ¿Cuántos años duró

(1) Esta carta, como los demás documentos publicados en esta colaboración, fueron hallados por mí en la *Sección de Folklore* de la Facultad de Filosofía y Letras, y su digno director, don Ricardo Rojas, autorizómelo para darla a la prensa. (N. del A.)

(2) En *Facundo*, en el capítulo IV, alude Sarmiento a su preceptor, — y a los hermanos de don Fermín — en forma encomiástica.

la dirección de usted? ¿Cuál era la suma mensual destinada para premios de estímulo en la clase? ¿Se conservan los registros de la escuela? ¿Cómo se llevaban? ¿Qué ramos se enseñaban en la 2ª sala, y cómo se procedía para pasar a la 1ª los alumnos más distinguidos? ¿Cuántos años duraba la instrucción y cuántos alumnos salían anualmente, en término medio, concluida aquélla? ¿La asistencia era regular? ¿Cómo se obtenían del gobierno los medios de mejorar la enseñanza? ¿Cuánto costó la reparación de las salas cuando se pintaron? ¿Cuántos niños había en la 1ª? (Me parece que 94 ó 120). ¿Qué decía el mote que estaba bajo las armas de la patria? ¿Había pizarras en la sala de silabarios? ¿Qué ramos se enseñaba allí? ¿Cómo se hacía la policía de la escuela?

Me acuerdo algo del cabo de semana. Muchas otras preguntas le haría pero me abstengo por temor de excederme de los límites hasta donde la indulgencia puede llegar. Si algo cree usted oportuno añadir, no lo omita, para ampliar en lo demás mis recuerdos a que me atengo. Acaso convendría una distribución de horas; porque recuerdo que había una regla invariable..

Séame permitido en esta ocasión manifestar a usted la más viva gratitud por los servicios prestados a San Juan en aquella célebre época por usted, y por lo que yo he debido a mi maestro y que tan notable influencia ha debido ejercer en el resto de mi vida sobre mis acciones, y sobre el rumbo espontáneo que han tomado mis hábitos y mi espíritu.

Cuando vuelvo los ojos hacia atrás en busca de las influencias morales que han debido obrar sobre mi alma cuando joven, usted señor y el clérigo Oro se alzan, únicos en mis reminiscencias, apoyados, en verdad, por el profundo sentimiento de moral de mi madre, y por los estímulos de mi padre para hacerme sentir la necesidad del saber.

¡Oh! Esta historia de la marcha del espíritu de un niño sería a la vez instructiva y curiosa, si el hombre que más tarde lo representó en la sociedad mereciese que se desee conocer sus antecedentes.

Aprovecho pues esta ocasión para ofrecer a usted, señor, todo el profundo respeto y adhesión con que soy de usted afmo. servidor.

D. F. SARMIENTO.

Sabrá usted, sin duda, que soy casado con la señora Benedicta (1) Martínez, cuyos respetos ofrezco.

Al poco tiempo tuvo Sarmiento en su poder los datos suministrados por el fundador de la *Escuela de la Patria*. Mas el maestro pedíale al discípulo de "omitir su nombre al dar cuenta de sus trabajos"; acaso por modestia o quizá por temor a las represalias del tirano Rosas, el preceptor del numen solicitaba así el silencio en torno a su esclarecido nombre; sin embargo, el autor del *Facundo* dióse "maña", "para no ponerlo en demasiada evidencia", y rindióle en uno de los capítulos *De la educación popular* (2), el cálido homenaje de su simpatía.

(1) En la "luna de miel" dábale a su mujer, por única vez, un nombre finamente culto y muy latino: *Benedicta*; después, a secas: *Benita*.

(2) ... "el más bello plantel de educación primaria", afirmaba Sarmiento en su libro. (Parágrafo: *La Escuela de la Patria en San Juan*).

Segunda carta:

"Santiago, noviembre 14 de 1848.

Señor don Ignacio Fermín Rodríguez,

Mi distinguido maestro:

He recibido sus dos muy apreciables, la última fecha 3 del corriente en la que me incluye los datos que sobre la Escuela de San Juan me había tomado la libertad de pedirle. Son completos y tales como los deseaba. Por otros detalles apelaré a mis reminiscencias, que son muy vivas y seguras. Agradezco, pues, esta atención de su parte, y el provecho que de ello pueda resultarme a mí y por extensión al público y a la educación, será todavía un nuevo título que usted adquiere a mi veneración y a la tardía gratitud del común. Me cuesta mucho cumplir con su deseo de omitir su nombre al dar cuenta de sus trabajos. Hay una sola justicia en la tierra para los que han obrado el bien y es la que pueden hacerles los que saben medirlo y apreciarlo; y hasta impropio y poco honroso para mí sería, en el concepto público, callar un nombre al que a más de lo que legítimamente le pertenece, por gratitud, por vanidad, si usted quiere, debiera ensalzar. Me daré pues maña para no ponerlo en demasiada evidencia, si bien comprendo los motivos de modestia y de buen vivir que reclaman la reserva.

En su anterior atribuía usted todo el mérito de sus trabajos a los autores que le habían servido de guía. Sé cuánto puede su auxilio ilustrar nuestro juicio, pero sólo el carácter moral, la capacidad de aplicación que están en el individuo, pueden dar los resultados que usted alcanzó. Cuando la cordillera se haya abierto, le mandaré algunos opúsculos míos ya publicados y algo que para entonces habrá visto la luz pública. Me reservo para otra vez contestarle lo que haya sobre cartas en español; previéndole que son muy raras: los españoles no gravan hoy; y no veo el inconveniente de servirse de cartas francesas, que en España misma circulan aún en las escuelas.

Aprovecho esta ocasión de reiterar a usted la expresión de mi sincera gratitud y del afecto con que soy de Vd. affmo. discípulo.

D. F. SARMIENTO.

II

Al sancionarse en San Juan la *Carta de Mayo*, el elemento adverso y opositor, formado especialmente por el clero fanático, levantóse en armas contra el gobernador Del Carril (1825), deponiéndolo a éste del mando; mas el esclarecido amigo de Rivadavia consiguió desalojar a sus iracundos enemigos, venciéndolos en el Pocito, con el apoyo de uno de los Aldaos. El maestro Rodríguez, complicado en el motín católico, fué desterrado a Mendoza (1826), en cuya provincia radicóse; en la capital cordillerana fundó un colegio particular, que llegó a gozar de gran prestigio, mientras su director alternaba en política como

miembro de la Sala de Representantes. Facundo Quiroga asomaba entonces a la escena trágica; en nombre del “sacrosanto nombre de Dios”, como en la proclama de Salvador del Carril, el bárbaro de Atilas llegó un día frente al altar de los cristianos a profanar la misma casa del Señor. Lo demás está descripto en *Facundo*. Después de San Juan llegaron a Mendoza los gauchos con largas “espuelas nazarenas”. Facundo, “dueño de Mendoza”, narra Sarmiento, afincóse en la ciudad andina. Por esa época debió trabar conocimiento con el maestro del civilizador. El *tigre* cuidaba a sus cachorros. Y envió a un hijo suyo al colegio de Rodríguez. “Sus hijos están en los mejores colegios”, anota el biógrafo en el Capítulo IX de *Civilización y barbarie*. Y vestían además “frac y levita”, según el testimonio del propio acusador. Seguía los pasos de sus hijos el feroz montonero. Veamos, entre tanto, en la esquila de Facundo, cómo trataba el bárbaro al noble preceptor. Estamos, atento a la fecha, en las vísperas de la tragedia de Barranca Yaco. Quiroga, desde Buenos Aires, escribe al maestro de Sarmiento en un estilo epistolar, a todas luces, de “segunda mano”. ¡Qué enorme diferencia entre aquella célebre respuesta al enviado de Rivadavia —nada menos que a Vélez—, y ésta, tan pulcra, tan gentil, remitida a un modesto maestro provinciano!

Pero, transcribamos el documento en cuestión:

Sr. don Ignacio Fermín Rodríguez.

Mendoza.

Buenos Aires, noviembre 15 de 1834.

Muy señor mío:

Está en mi poder su favorecida de octubre 20, anterior a la en que usted me dice serme deudor de 476 pesos; he recorrido todos los documentos y papeles de algunas sumas que me deben y no he encontrado constancia ninguna de que usted me deba ni tampoco hago memoria de ello; mas siendo positivo de que usted me es deudor de aquella cantidad como me lo indica y en virtud de tener usted pronta a mi disposición 200 pesos, libro con esta plata a cargo de usted y a favor de doña Mercedes Corvalán (1) a quien se servirá usted entregarlos. El resto de 276 pesos acéptelo usted a nombre de mi hijo Ramón.

Quiera usted aceptar las atentas expresiones con que tiene el gusto de apreciar a usted, su más afectísimo servil y amigo.

Q. B. S. M.

JUAN FACUNDO QUIROGA.

(1) A este apellido alude Aróz de Lamadrid en sus MEMORIAS. Una señora Corvalán de Guevara era íntima amiga del montonero. (N. del A.)

Facundo era dadivoso como todo buen jugador; por otra parte, el célebre caudillo poseía una fortuna considerable, cuyos caudales eran administrados en Buenos Aires por D. Braulio Costa, su amigo personal y, por el gran civilista, el doctor Dalmacio Vélez Sarsfield, abogado suyo. Saldada la cuenta del humilde maestro de su hijo Ramón, mostrábase Facundo en su actitud de personaje magnánimo: generoso con el preceptor del vástago, agradecido por las nobles enseñanzas del maestro. Ignacio Fermín Rodríguez no sospechaba aún que aquel otro discípulo de su amada escuelita cuyana señalaría con marcas de fuego al ilustre general de las montoneras, y debió sentir un estremecimiento profundo al leer, dos lustros después, la *Vida de Quiroga*, el hombre temido de la leyenda gaucha.

El maestro de la independencia amparó, en definitiva, al hijo de la tejedora y al hijo del bandido —*civilización y barbarie*—: he ahí la misión del educador, del apóstol, tal como lo practicara Ignacio Fermín Rodríguez, el pedagogo de los tiempos heroicos.

PORFIRIO FARIÑA NÚÑEZ.

CRONICA

LA "ARGENTINA" EN LA HISTORIA DEL BAILE ESPAÑOL

LA revista juzgó en el número pasado el arte excepcional de Antonia Mercé, LA ARGENTINA, cuyo éxito ante plateas siempre colmadas, se contará entre los memorables en nuestro Teatro Colón. Nuestros lectores apreciarán, sin duda, el valor del breve estudio que a continuación publicamos, en el cual el arte de la insigne danzarina es enfocado dentro de la historia del baile español. Reproducimos este estudio de un elegante tomito publicado por el INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS en los Estados Unidos, que recuerda la recepción organizada en honor de Antonia Mercé en la Universidad de Columbia el día 16 de diciembre de 1929. Hablarán en ella Angel del Río, el pintor Maroto y Federico de Onís, y leyó unos hermosos versos el poeta García Lorca. Del primero es el discurso que reproducimos a continuación.

En este concurso de voces reunido para festejar a una artista de España toca a la mía la tarea menos espiritual y sugestiva, pero probablemente la más fácil: la de historiar.

Los que hablarán después, artistas y escritores, hombres de sensibilidad huida, lo harán en un tono más personal, interpretarán libremente, dirán cosas de la intimidad del arte y de su propia intimidad puesta en vibración por el conjunto de pasiones, ritmos, formas plásticas y gestos dramáticos que la danza de la Argentina ofrece como síntesis expresiva del espíritu de su pueblo. Yo voy a tratar de recoger unos cuantos datos y recuerdos que nos ayuden a penetrar su significación:

Qué era el baile español antes de surgir ella. En qué medios se desarrollaba. Cómo nuestra artista logra a través de una vida fecunda rescatarlo de ambientes plebeyos donde se había refugiado hasta hacer de él una forma estética de prestigio universal.

El baile español, como todas las cosas de este mundo, tiene sus principios. En rigor, el primer documento que poseemos de este baile está en las rocas prehistóricas de Alpera y Cogul, donde un artista primitivo retrató con simplicidad emocionante a sus compañeros de tribu entregados a frenéticas piruetas.

No hace falta remontarnos a tan lejanos y oscuros tiempos. Bastará con saber que en los siglos XVI y XVII, donde debe buscarse la semilla de todo lo vivo y perdurable existente en nuestra España, había ya una música y un baile netamente hispánicos, baile que entusiasmaba a Cervantes y alarmaba a la moralidad y ortodoxia jesuíticas del Padre Mariana, baile que no era patrimonio especial de una clase, baile que bailaban gitanas, damas y artistas de corral —pueblo y nobleza—. Este baile, que a juzgar por las descripciones de la época debía tener ya ciertos rasgos esenciales idénticos a los de la danza moderna, pierde su importancia con el ocaso del siglo XVII. Durante casi doscientos años vivirá como larvado con apariciones esporádicas.

A su majestad borbónica Felipe V acompaña un huracán gálico que barre hasta las cumbres pétreas del Pirinco. El casticismo ibérico. fra-

guado a partir del siglo XV en las llanuras y sierras mediterráneas de Andalucía —Castilla rejuvenecida— y en palacios y calles de la corte madrileña, cede a la gracia cortesana de los salones franceses. Sevilla, Madrid, Valladolid, Toledo, centros motores de la vitalidad del país, van languideciendo, mientras en la Granja, Aranjuez y el Buen Retiro una sociedad artificiosa remeda la vida versallesca. Cabelleras morenas se disimulan bajo pelucas empolvadas; seguidillas y tonadas dejan su puesto a gavotas y arias; el clave destierra a la vihuela y el minué sustituye a boleros, fandangos y zarabandas. A esta moda francesa de salón sucede otra invasión musical. Los monarcas borbónicos son grandes aficionados al arte italiano entonces en todo su esplendor. La música de Italia se apodera del teatro lírico español.

Lo castizo —canto y baile tradicionales— se desbanda y busca refugio en lugares recónditos, inaccesibles al extranjerismo, entre el pueblo más humilde, que gracias a una terca actitud insobornable ha conservado vivo el nervio del espíritu español: romances, canciones, bailes, refranes, sentimiento democrático y dignidad humana.

La derrota no es completa. Lo español típico tiene gran capacidad de pervivencia. Antes de desaparecer se asimila a lo de afuera, lo transforma y adapta. Así, a fines del siglo XVIII hay, sobre todo en la corte, un resurgimiento poderoso aunque pasajero, del baile y la música españoles. Vuelven a bailarse el bolero y el fandango; se crea entonces un género tan indígena como la zarzuela. Goya, genio resumidor de este movimiento, exalta todo lo popular dándole expresión maravillosa.

Pocos años más y un nuevo modo de ver la vida y el arte se extiende por toda Europa: el Romanticismo. Lo nacional renace con mayor ímpetu. España es además país de moda en el mundo. Se busca y exagera precisamente lo más exótico, peculiar y pintoresco de cada pueblo. La tacha mayor que hoy podemos hacer a los románticos es la de haber sido excesivos. Se entusiasmaron demasiado con los gestos superficiales. Buscando la profundidad y el misterio en todo, todo se deshizo en aspavientos y artificio. Los románticos fueron grandes intuitivos que satisfechos con dar pasto a su afán de sensaciones y a su fantasía, no pudieron encontrar el sentido último de lo que intuían. El fondo nacional que en España descubrieron los románticos es puro y genuino, la expresión que le dieron es impura y falsa. O viste atavios de un heroísmo exagerado o se desvirtúa con el abuso del color local.

Conviene fijarse en esto porque en esa españolada tan alarmante creada por el Romanticismo está el origen del arte popular de nuestros días y más concretamente del arte de la Argentina... ¡gran depuradora de la españolada!

El Romanticismo lanza sobre Europa una serie de bailes y bailarines españoles, la famosa Lola Montes entre ellos. Introduce en el repertorio operístico bastantes obras de asunto español, permeando lo italiano de andalucismo. Por último hace que todas las ciudades españolas se pueblen de unos lugares —los cafés cantantes— donde se rinde culto a lo popular andaluz. Son los cafés cantantes tabernas adecentadas, centros de bureo y majeza; chulos y señoritos junto a rudos campesinos emocionados por el grito de los *cantaiores*. Allí triunfa la gitauería y se entroniza lo *jondo* y lo flamenco. Castañuelas, taconeo, peinetas, faldas almidonadas, esguinces y revoleos provocativos. Mezcolanza pastosa de gracia plebeya con un arte exquisito y casi religioso. Todo esto no es más que pintoresquismo, pero con un poco de higiene y dignidad estéticas puede llegar a ser una cosa trascendental.

En este momento —finales del siglo XIX— nace en Buenos Aires, de padre castellano y madre andaluza, Antonia Mercé. El padre es un gran bailarín, el primero en el teatro Real de Madrid. Desde muy pron-

to, quizá con el presentimiento de lo que su hija iba a ser, la instruye en los ejercicios profesionales. A los nueve años la Argentina posee todo el rigor técnico y el sentimiento de una gran bailarina; puede alternar con su padre en las primeras partes.

En esta labor de todos los días va intuyendo la significación ancestral de la danza. No es un juego insignificante para divertir a señoritos juerguistas ni unos ejercicios rítmicos supeditados a la pauta de una ópera. Es una forma armónica de expresividad donde cuerpo y espíritu, sensualidad y disciplina se equilibran en una serie de líneas y ritmos trascendentes. Un baile es un drama completo.

Esto lo va comprendiendo la Argentina mientras adquiere la técnica compleja de su arte y la seguridad en sí misma. Al mismo tiempo, el instinto le dice que en aquel baile del pueblo, en aquellos artistas modestos del tablado flamenco vive la tradición de una gran danza. Probablemente la más perfecta y antigua de Europa.

Llegada a esta convicción, abandona su puesto en el teatro Real y sola como todos los españoles, hombres y mujeres, que han hecho algo digno de contarse, emprende su obra. Posee el instinto, posee una técnica bien disciplinada, posee el temperamento extraordinario de los creadores. Necesita apoderarse del secreto del pueblo, cantidad compleja de sentimientos y mañas unidos en eso que nosotros llamamos estilo, y que hace casi imposible para ningún artista profesional el expresar la emoción de un baile o un cantar verdaderamente populares. A aprender ese secreto va la Argentina. Sus maestros serán gitanas del Albaicín, bailadoras de ventas, cortijos y cafés cantantes, mozos y mozas de los pueblos y villorrios de toda España. Y cuando ha penetrado el secreto que quería descubrir, se ha empapado de él, ha sentido el entusiasmo del pueblo, ya a añadirle lo que le faltaba para ser perfecto: conciencia y espiritualidad.

No era fácil para ninguna artista dedicada a este género popular convencer a la gente de que en él había una calidad estética superior. Los prejuicios en este terreno arraigan más fuertemente que en ningún otro. Un gran desdén pesaba sobre el baile y la música del pueblo. Se unía además el sambenito de inmoralidad impuesto por mentes exageradamente pudibundas. Sociedad distinguida, clase media, intelectuales, consideraban el baile de tablado como cosa infima y grosera.

La Argentina, habiendo renunciado a actuar en la ópera, única actividad teatral lírica admitida como digna, tiene que dar la batalla en los teatros de variedades. No era un ambiente excesivamente exquisito. Como en el café cantante, se producían allí cosas de la más diversa índole y las personas sesudas veían en estos teatritos antros de perversión artística y moral. Sin embargo en aquellos escenarios se formaron unas cuantas artistas que empezaron a atraer la atención de las gentes sensibles. Entre ellas la primera, la más admirable, es la Argentina.

Conseguido el respeto y la admiración de sus compatriotas se decide a salir de España. Como ocurre con harta frecuencia, la consagración definitiva viene de fuera. París, Sud América, Rusia, Alemania, toda Europa, de Roma a Estocolmo, aclaman en ella a una artista de mérito excepcional. Ven en sus danzas a aquella España romántica de su fantasía, sin pintoresquismo, purgada de lo fácil, lo bajo y lo grotesco.

Dos acontecimientos de importancia ocurren por los mismos años. En España una generación de músicos extraordinarios inspirados, alentados y dirigidos por la patriarcal figura de Felipe Pedrell —Albéniz, Granados, Turina— han reavivado la música española. Falla la eleva a terrenos de pureza y emoción insospechadas. En Europa, el "ballet ruso" bajo la dirección de Diaghileff, lleva de la teoría a la práctica la armonización estética de los múltiples elementos de un baile. La síntesis de

todas las artes crea un prodigio escénico, encanto de los ojos, de la fantasía y de la sensibilidad.

La Argentina, ambiciosa de perfecciones, vislumbra un nuevo camino, y en 1927 marcha otra vez al extranjero con una compañía de *ballet español*. Los mejores músicos, con Falla a la cabeza, quieren que la Argentina interprete sus obras. Un compositor joven de talento tan exigente como Ernesto Halfter colabora con ella. Se representa *El fandango del Candil*, *El corazón de Sevilla*, bailes y cuadros de toda España con música de Albéniz y Granados, Turina, Esplá, Halfter y Durán. La temporada culmina con una interpretación maravillosa de *El Amor Brujo*, de Falla, la pieza de andalucismo más intenso que ha producido la música española.

La Argentina además de bailar, dirige: composición, decorado, trajes, llevan el sello de su personalidad. Las mil posibilidades de expresión, de color, de ritmos, líneas y pasiones existentes en el baile español se estilizan en perfiles exactos.

Sus viajes son un triunfo clamoroso e ininterrumpido. Público y críticos ven en la Argentina a una poderosa personalidad, a una de las grandes bailarinas del mundo.

leyendo algunas críticas sobre nuestra artista, he encontrado con mucha frecuencia palabras como misterio, milagro, sobrenatural; hasta recuerdo unas páginas de revista alemana donde se hablaba de la causalidad del ser y del fundamento del infinito.

Ni brujería ni metafísica kantiana. La Argentina y su arte son algo más simple y más humano y por lo tanto más complejo y difícil. Son el instinto dirigido por la sensibilidad, la pasión contenida por el espíritu. La Argentina ha cogido una tradición rica y expresiva y la ha depurado conservando sólo lo esencial. Ha dado estilo personal a una forma de arte donde una raza bastante original había ido dejando pedazos de su ser. Y ha realizado esta labor con rigor y dignidad, cortando lo accesorio, lo exterior, lo impuro. España escueta en sus elementos eternos está en la danza de la Argentina.

Ha habido en el siglo XX en España una corriente intensa de amor por lo íntimo nuestro. Los hombres más selectos en las diferentes actividades de la cultura: filósofos, poetas, músicos, pintores y críticos han dedicado lo mejor de su empeño a hacer lo mismo que la Argentina ha hecho con el baile: a comprender, universalizar y purgar de localismo y patriotería el genio verdadero de España, pueblo que siempre ha sabido plantar sus afirmaciones frente al resto del mundo y que ha sabido soportar la soledad incomprensida de que hablaba Nietzsche.

Es, pues, la Argentina la primera en su arte y una mujer que ha encarnado en vida y obra el sentido de su patria y de su tiempo.

ANGEL DEL RÍO.

CRONICA MUSICAL

Teatro Colón.

MAGNÍFICAMENTE se desarrolló la temporada de ópera alemana. Wagner fué recordado en el cincuentenario de su muerte, en la forma nobilísima que merece. Ya elogiamos en crónica anterior, la notable labor del maestro Busch en *Los maestros cantores* y en *Tristán e Isolda*, labor que justificó plenamente la fama de que viene precedido este maestro, y ahora debemos añadir que su versión de *Parsifal* fué perfecta y superó, si cabe, a las anteriores. Igual altura alcanzó dirigiendo *Fidelio* de Beethoven, ópera que como *Parsifal* hacía varios años que no se representaba.

Indudablemente en *Fidelio*, obra de una línea melódica clara y serena, de una orquestación fina y primorosa, de un marcado sabor italiano, Beethoven no alcanza la grandeza lírica de algunas de sus sinfonías, cuartetos o sonatas, pero se mantiene siempre en un justo medio de arte puro y sobria emoción.

En *El caballero de la rosa* de Strauss, calificada de opereta por su autor, y que es en realidad una deslumbradora fantasía musical, un refinado trabajo lírico de orfebre y cincelador orquestal que se complace en presentar uno como muestrario de resplandecientes joyas sonoras, el maestro Busch fué solamente un intérprete correcto y nos hizo echar de menos otras versiones orquestales más saturadas del lirismo y fantasía sonoras que esta obra requiere.

—**E**l maestro Ansermet —músico de amplia cultura, a quien debemos el conocimiento de muchas admirables páginas, desde *L'incoronazione de Popea* de Monteverdi hasta *Le Roi David* de Honneger y *Bolero* de Ravel— inició la temporada de primavera orquestal que se complace en presentar uno como muestrario de resplandecientes joyas sonoras, el maestro Busch fué solamente un intérprete correcto y nos hizo echar de menos otras versiones orquestales más saturadas del lirismo y fantasía sonoras que esta obra requiere.

—**E**l maestro Ansermet —músico de amplia cultura, a quien debemos el conocimiento de muchas admirables páginas, desde *L'incoronazione de Popea* de Monteverdi hasta *Le Roi David* de Honneger y *Bolero* de Ravel— inició la temporada de primavera orquestal que se complace en presentar uno como muestrario de resplandecientes joyas sonoras, el maestro Busch fué solamente un intérprete correcto y nos hizo echar de menos otras versiones orquestales más saturadas del lirismo y fantasía sonoras que esta obra requiere.

En el segundo concierto, con un mayor número de obras adecuadas a su temperamento, Ansermet logró un triunfo más rotundo como intérprete. Lo inició con la sinfonía de *La donna serpente* de Casella, quien pretende en el odre nuevo de la orquestación moderna, verter el añejo y saludable vinillo de la inspiración rosiniana, consiguiendo tan sólo algo de un lirismo agridulce, más cerebral y refinado que inspirado.

El Allegro, Aria, Coral y Final del *Concerto grosso* de José María Castro, es un excelente trabajo de técnica orquestal, donde se siguen las huellas de los grandes clásicos, que Ansermet virtió con cariño y autoridad.

El *Concierto* y el *Capricho* de Strawinsky para piano y orquesta —que se prestaron al pleno lucimiento técnico-rítmico del brillante pianista Francisco Amicarelli— encierra una escritura contrapuntística enmarañada y caprichosa, a ratos excesivamente agresiva y disonante que quizás —según el estado de ánimo en que se encuentre el oyente— puede adquirir, por instantes, acentos de extraña fuerza o ruda emoción y que justifican más que nunca la feliz frasecilla del gran crítico español Adolfo Salazar: "Strawinsky es un salvaje con monoculo". Inútil es decir que en estas composiciones de tan complicada realización técnico-sonora, Ansermet fué el director dinámico y flexible que se requería.

En el concierto matinal del domingo 17 del corriente mes, la niña pianista uruguaya Nybia Mariño Bellini, demostró amplios progresos de técnica y de interpretación en el bellissimo *Concierto* de Schumann para piano y orquesta, consiguiendo el cálido y espontáneo aplauso del público, que compartió con el maestro Ansermet

LIBROS Y FOLLETOS RECIBIDOS EN JULIO, AGOSTO Y SETIEMBRE

Novelas, cuentos, poemas en prosa, etc.

- ROSA ARCINIEGA: *Mosko-Strom*. Novela. Madrid, 1933. 268 pp.
- OSCAR CHARPENTIER: *La mujer que soñó*. Novela. Colección Cenit. B. A. 1933. 200 pp.
- JOAQUÍN EDWARDS BELLO: *Criollos en París*. Novela. Tercera edición corregida. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1933. 400 pp.
- J. ALVARO SOL: *La jaula sangrienta*. Novela B. A. 1933. 192 pp. o. 50.
- ALBERTO MARÍA ROSSI: *La camisa de once varas*. Atelier de artes gráficas "Futura". B. A., 1933. 160 pp.
- JORGE ICAZA: *Barro de la sierra*. Cuentos. Editorial Labor. Quito. Ecuador. 1933. 168 pp.
- ALBERTO M. CANDIOTTI: *El jardín del Amor*. Vida de un joven emir damasceno del siglo VI de la hégira. Ilustraciones del artista ruso Iván Schenchin. M. Gleizer, editor. B. A. 1933. 510 pp.
- ADELA FORMOSO DE OBREGÓN: *Espejito de infancia*. Editorial "Cultura". México, 1933. 104 pp.
- LORENZO STANCHINA: *Precipicio*. Relato de una vida. B. A. 1933. 64 pp.
- J. M. PÉREZ AYMAR: *Una revolución por 50 pesos*. Novela. Barcelona, 1933. 160 pp.
- ALBERTO BORTON: *El doctor Brown*. B. A., 1933. 188 pp.
- AUGUSTO SCARPITTI: *Hombres sin valor*. Cuentos. Rosso. B. A., 1933. 158 pp.
- RAMÓN J. SENDER: *Imán*. Novela. Traducción al ruso por David Vigodsky. Editorial del Estado. Moscú-Leningrado, 1933. 212 pp.
- RUFINO BLANCO FOMBONA: *El Hombre de oro*. Novela. Traducción al ruso por David Vigodsky. Editorial del Estado. Moscú-Leningrado, 1933. 208 pp.

Verso

- MANUEL NAVARRO LUNA: *Pulso y onda*. Ensayo de Juan Marinello. La Habana, 1933. 100 pp.
- ROSA MARÍA ROJAS: *La alcancía de cristal*. Lima, 1932. 208 pp.
- EMILIO VÁZQUEZ: *Allipampa*. Poemas multifácicos. Puno. Surperú. 1933. 72 pp.
- ARISTO MARTÍNEZ DE AGUILAR: *Haz*. México, D. F. 84 pp.
- JULIO SELPH: *Diseños*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1933. 86 pp.
- PEDRO JORGE GARBI: *Más allá*. Ediciones Semáforo. Lanús, 1933. 64 pp.
- RODRIGO RODRÍGUEZ SAN MARTÍN: *Mapa de un corazón*. Poemas. Illapel, Chile, 1933. 56 pp.
- ARCHER MILTON HUNTINGTON: *Quatre Poèmes*. Transposés par Théo Varlet et Armand Godoy. Préface d'Armand Godoy. Collection La Phalange: Directeur Jean Royère. Albert Messein, éditeur. 19, Quai Saint Michel. Paris, 1933. 96 pp.

Crítica, Historia Literaria, Ensayos

- JOSÉ EDUARDO GUERRA: *Itinerario espiritual de Bolivia*. A-B-I-A. Amberes, 1933. 152 pp.
- RAÚL SILVA CASTRO: *Retratos literarios*. Ediciones Ercilla. Contemporáneos. Santiago, 1932. 226 pp.
- RAÚL SILVA CASTRO: *Estado actual de los métodos de la historia literaria*. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1933. 176 pp.

- RAÚL SILVA CASTRO: *Fuentes bibliográficas para el estudio de la Literatura Chilena*. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1933. 272 pp.
- ANTONIO AITA: *Expresiones: Rainer María Rilke, Stefan Zweig, Ricardo Güiraldes, Italo Svevo, Sanín Cano, Notas sobre Valery Larbaud, Morand y la literatura de viaje*. B. A. 1933. 128 pp.
- NESTOR CARBONELL: *José Martí: Apóstol, héroe y mártir*. Julio Suárez, editor. B. A. 1933. 48 pp.
- RICARDO RIAÑO JAUMA: *José Ingenieros y su obra literaria*. Prólogo del Dr. Juan J. Ramos. Habana, 1933. 160 pp.

Historia, Memorias, Diarios, Biografías, Viajes, etc.

- LUIS ENRIQUE AZAROLA GIL: *Los orígenes de Montevideo. (1607-1749)*. Librería y editorial "La Facultad", B. A. 1933. 288 pp.
- GUILLERMO FURLONG, S. J.: *Los Jesuitas y la cultura rioplatense*. Montevideo, 1933. 164 pp.

Política, Derecho, Economía, Sociología, etc.

- UPTON SINCLAIR: *The Way Out*. What lies a head for America. Published by the author. Los Angeles (West Branch), California. 108 pp.
- EUSEBIO GÓMEZ: *Delincuencia político-social*. Librería y Editorial "La Facultad". Juan Roldán y Cia. B. A. 1933. 212 pp.
- MARIO A. RIVAROLA: *Régimen jurídico de los Contratos Agrícolas*. Ensayo de una legislación integral. Libreros editores Juan Roldán y Cia. B. A. 1933. 324 pp.
- ALEJANDRO MAINO: *La función social de la Unión Cívica Radical*. Escuelas económicas. El comunismo y la libertad. El plan radical. B. Aires, 1932. 152 pp.
- HAYA DE LA TORRE: *Construyendo el aprismo*. Artículos y cartas desde el exilio. (1924-31). Colección Claridad. B. A. 1933. 240 pp.
- MANUEL G. PRADA: *Bajo el oprobio*. París, 1933. 208 pp.
- DOMINGO F. SARMIENTO: *Discursos parlamentarios*. Prólogo del doctor Alfredo L. Palacios. Grandes Escritores Argentinos. Director: Alberto Palcos. El Ateneo, Florida 371. B. A. 1933. 2 vol. de 254 y 180 pp.
- ANÍBAL PONCE: *El viento en el mundo*. Conferencias a los estudiantes y los obreros. Ediciones "Juan Cristóbal". B. A. 1933. 110 pp.
- J. M. ESPIGARES MORENO: *Lo que me dijo el General Urriburu*. Prólogo del General Francisco Medina. B. A. 1933. 232 pp.
- ENOLA' H. (Nicolás Teófilo Kraglievich): *Yo acuso*. Continuación de "John Pueblo's Reflection". La Plata, 1933. 54 pp.
- JUAN ANDRÉS CUELLO FREYRE: *Por qué estamos con Bolivia*. Gleizer, editor. B. A. 1933. 128 pp.
- SAMUEL GUY INMAN: *América revolucionaria*. Prólogo de Arturo Capdevila. Javier Morata, editor. Madrid, 1933. 340 pp.
- CARLOS SÁNCHEZ VIAMONTE: *Democracia y Socialismo*. Colección Claridad. "Ciencias Políticas". B. A. 1933. Un peso. 144 pp.
- EDMOND FLEG: *Por qué soy judío*. Traducción del francés por Waldo Rubén. B. A. 1933. 80 pp. Un peso.
- JUAN B. TERÁN: *La formación de la inteligencia argentina*. Cabaut y Cia. B. A. 1933. 80 pp.
- M. ILJIN: *Cinco años que cambian al mundo*. Relato del Gran Plan. Traducción de Augusto Bunge. M. González Maseda, editor. B. A. 1933. 130 pp. \$ 0.95.
- ERNST WAGEMANN: *Estructura y Ritmo de la Economía Mundial*. Trad. del al. por Manuel Sánchez Sarto. Editorial Labor, S. A. Barcelona-Madrid-B. A. 1933. 434 pp.

- F. HERRMANNSDORFER: *Seguros privados*. Trad. del al. por Rafael Luengo Tapia y W. Neumann. Anotado por Lasheras Sanz. Editorial Labor. S. A. Barcelona-Madrid-B. A. 1933. 247 pp.
- ADOLFO WEBER: *Economía Mundial al alcance de todos*. Con un prefacio de Oscar von Miller. Trad. del al. y notas de Manuel Sánchez Sarto. Editorial Labor, S. A. Barcelona-Madrid. B. A. 1933. 304 pp.

Arte

- ALFRED P. A. LEROY: *Maurice Quentin de La Tour*. Avec 69 planches hors texte en héliogravure. "Maîtres de l'art ancien". Les éditions Rieder. 7, place Saint Sulpice. Paris, 1933. 72 pp.
- PIETRO MIGNOSI: *Arte e Rivelazione*. La Tradizione, editrice. Palermo, 1933. 280 pp. 18 liras.
- EUGENIO JACOBITTI: *Francesco Paolo Michetti*. Libreria Internazionale Seeber. Firenze, 1933. 120 pp.
- EUGENIO JACOBITTI: *Francesco Paolo Michetti*. Teorie-Opere. 2º volume. Firenze, 1933. 96 pp.
- EUGENIO FROMENTIN: *Los Maestros de antaño*. Traducción de León Sánchez Cuesta. Ediciones "La Nave". Madrid. 392 pp.

Bibliografía

- RAFAEL ALBERTO ARRIETA: *Bibliópolis*. Impresores. Lectores. Bibliófilos. Viau y Zona. B. A. 1933. 132 pp.
- JOSÉ VENEGAS: *Los problemas del libro en lengua castellana*. Madrid, 1931. 128 pp.
- JOSÉ VENEGAS: *El libro argentino y la propiedad intelectual*. B. A. 1933. 36 pp.

Teatro

- EUGENIO ORREGO VICUÑA: *Carrera*. Drama histórico en 5 actos y en prosa. Santiago. Prensas de la Universidad de Chile. 1933. 180 pp.
- HORACIO H. DOBRANICH: *Monólogos y cabos sueltos*. Edición definitiva. L. J. Rosso. B. A. 1933. 178 pp.

Religión

- NICOLÁS MARÍN NEGUERUELA: *Con la razón y la fe o problemas apologeticos*. 3ª edición refundida. Barcelona, 1933. 320 pp.
- LÉON BLOY: *Lettres à Véronique*. Introduction de Jacques Maritain. Courrier des Iles. Desclée de Brouwer et Cie. éditeurs. 76 bis,, rue des Saints Péres. Paris, 1933. 112 pp.

Psicología

- HONORIO DELGADO: *La formación espiritual del individuo*. Psicología. Educación. Higiene mental. Lima. 1933. 152 pp.

Literatura Infantil

- ALVARO YUNQUE: *Lectura libre*. Claridad. B. A., 1933. 320 pp. Un peso.
- GERMÁN BERDIALES: *Fabulario*. Kapeluz y Cía. B. A. 1933. 96 pp.
- ISIDORO VERA BURGOS: *Corazón*. (Diario de un niño argentino). Adaptación de la célebre obra de Edmundo de Amicis. Cabaut y Cia. B. A. 1932. 344 pp.

Cuestiones Educativas

RAMÓN J. CÁRCANO: *800.000 analfabetos. Aldeas escolares*. Roldán. B. A. 1933. 80 pp.

Gramática

ALFREDO PÉREZ GUERRERO: *Etimología de la Lengua Castellana*. Texto para Colegios de Segunda Enseñanza e Institutos Normales. Quito. Ecuador. 1933. 320 pp.

Miscelánea

VENTURA GARCÍA CALDERÓN: *Virages*. Editores Bernard Grasset. 61, rue des Saint Péres. Paris, 1933. 248 pp.

ALMAFUERTE: *Discursos completos*. Recopilación, estudios y notas de Sergio J. Bagú. "Claridad". B. A. 1933. 144 pp. \$ 0.50.

Cuestiones científicas

PAUL CARTON: *La salud y la enfermedad*. Ediciones La Nave. Madrid, 1933. 267 a 495 pp.

ALBERTO NIN FRÍAS: *Alexis o El temperamento homosexual*. (Una teoría acerca del origen de esta anomalía de la vida sexual, con el esbozo de una psicología del homo sexual). Breves prólogos de Havelock Ellis, Benavente y Marañón. Claridad. B. A. 1933. 176 pp. \$ 0.50.

OLIVER BRACHFELD: *Contra Marañón*. Crítica de sus teorías sexuales. Con una réplica del Dr. Gregorio Marañón. "Europa". Barcelona. 1933. 160 pp.

*

* *

Como se pide

Buenos Aires, setiembre 22 de 1933.

Estimados Directores:

Mi distinguido amigo el doctor Alfredo Colmo ha publicado un artículo, en el último número de *Nosotros*, en el que me alude, aunque sin nombrarme. Como todos los lectores se habrán dado cuenta de que se refiere a mí, y como sus palabras pueden perjudicarme, deseo rectificarlas.

Dice el doctor Colmo, evidentemente mal informado, que renuncié al segundo premio nacional, porque, en mi sentir, mi obra actual — es decir los dos libros presentados al concurso, que eran *Los caminos de la muerte* y *Humaitá* — se hallaban "respaldados con una previa obra de aliento que no podía alegar el favorecido con el primer premio".

No renuncié por eso, sino porque tenía la convicción — y todo el mundo opinaba como yo — de que el fallo no merecía este nombre, pues no era otra cosa que un ataque con el fin de hundir mi candidatura al Premio Nobel. Ha habido también deseo de vengarse, por parte de uno de los jurados. Se conocen hechos y frases que prueban la verdad de lo que digo, y algunos diarios hablaron en este sentido, oportunamente.

Yo creía merecer el primer premio no sólo por toda mi obra anterior, como parece desprenderse de las palabras del doctor Colmo, sino por el valor que a mi juicio tienen los dos libros presentados al concurso. Lejos de creer que no son lo mejor de mi producción, estoy absolutamen-

te convencido de que están por encima de todos los libros que he escrito antes y después de ellos. Esta es también la opinión de cuantos me han leído, y es la opinión de grandes críticos europeos. Puede verse el artículo de Valéry Larbaud, publicado el 11 de marzo del corriente año en *Les Nouvelles Littéraires*, y reproducido poco después por *La Nación*. Les estrecha la mano afectuosamente.

MANUEL GÁLVEZ.

—**E**L escritor ruso David Vigodsky (Mokhovaia nº 9, 1 — Leningrado 28), dedicado a difundir en su idioma las letras hispano-americanas, como ya en otra ocasión informamos a nuestros lectores, nos acaba de remitir impresas en libro dos de sus traducciones del español: *El Hombre de Oro* de Rufino Blanco Fombona, e *Imán* de Ramón J. Sender. También nos anuncia haber publicado recientemente en la revista *Estrella* (1932, Nos. 8-12) la traducción al ruso de la novela *Campesinos* de Joaquín Arderius, y está a punto de aparecer en la misma revista la de *La ciudad roja* del mejicano José Mancisidor. "Tengo en preparación —agrega— una antología de los poetas latino-americanos, no terminada todavía por falta de los materiales necesarios; hasta ahora sólo he impreso unas diez poesías en diferentes periódicos y espero hacerlo con otras antes de la aparición de la antología. Tampoco he terminado mi libro sobre las letras americanas, y espero hacerlo a fines de año, a pesar de que presentará muchas omisiones inevitables, estando yo tan lejos de los centros de cultura latino-americanos. Daré a mis lectores todo cuanto sea posible, con la ayuda de mi biblioteca y de los pocos libros españoles que tienen las de Leningrado y Moscú".

—**N**UESTRO director ha recibido de Arturo Torres Ríoseco, ya reintegrado a sus tareas docentes en la Universidad de California, la siguiente esquela que lleva la fecha del 9 de Julio:

"Querido Bianchi: Después de mi gran vuelta por ese continente, la tristeza del ensueño perdido. Pero por sobre todo, el gran afecto de los amigos lejanos, perfume. A Uds., argentinos y escritores, mi sincero agradecimiento por esa cordial acogida. A Ud., Lugones, Colmo, Capdevila, Cané, Binayán, Echagüe, Giusti, un recuerdo profundo. Algún día le llegará a Ud. un libro con muchas cosas largas de decir. Espero poder volver a la Argentina, ya con más obra, ya con más méritos, para estar aún más cerca de Uds. Con un abrazo muy estrecho. TORRES RÍOSECO."

—**N**UESTRO vigésimosexto aniversario, aunque apenas recordado por NOSOTROS en las breves líneas que cierran el número anterior, ha sido cortésmente destacado con palabras de honroso elogio para esta revista, por algunos diarios porteños: *La Prensa*, *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *Libertad*, a los cuales agradecemos el fraternal saludo, así como agradecemos a la prensa argentina y extranjera el eco que siempre tiene en sus páginas la aparición de cada entrega de NOSOTROS. En estas horas en que sólo interesa en ciertos ambientes literarios la persecución de la frivolidad y el efectismo, nos enorgullece leer juicios como éste de *Noticias Gráficas*:

"Con el número correspondiente a julio-agosto, celebra la revista NOSOTROS los 26 años de existencia. Creemos necesario decir lo que esta larga vida significa en nuestro país para una revista literaria; sobre todo cuando raramente alcanzan la edad infantil. NOSOTROS ha sido y sigue siendo, a pesar de cuanto se diga, la tribuna literaria más formal y autorizada; gracias a la admirable fortaleza moral y espiritual de sus directores, que han sabido sobreponerse con una constancia y voluntad ejem-

plares a las fuerzas disolventes del medio ambiente. Esto implica un mérito singular en nuestro país. A ellos nuestro saludo y nuestros mejores augurios”.

—**F**OLCO Testena emprende un nuevo viaje a Italia. Partirá el 30 de setiembre. Sus amigos lo hemos ya despedido con un magno banquete en el cual fraternizaron escritores y periodistas argentinos con los muchos amigos italianos de Testena y con sus compañeros de trabajo en el *Giornale d'Italia*, y hablaron, con palabras afectuosas, además del obsequiado, Carlos Ibarguren, Francisco Chelia, Roberto F. Giusti y el presidente del Círculo de Autores, Alejandro Berruti.

Se vuelve Testena a la península a ver a los suyos, pero para regresar en corto tiempo. El es de los nuestros; él está incorporado a la vida intelectual argentina. Su presencia ya nos es necesaria en todo acto que sea expresión de solidaridad entre los hombres de letras. Trabajador infatigable, él se ha incorporado a nuestro periodismo, escribiendo, no sólo desde las columnas de los diarios italianos que ha fundado y dirigido, sino también desde las de los diarios argentinos, y haciéndolo directamente en nuestro idioma; se ha incorporado a nuestro teatro, como autor y traductor, con muchas obras de éxito; se ha incorporado a nuestra poesía, como comprensivo, elegante y desinteresado traductor de nuestros líricos. Y junto a todo eso, él ha unido a nuestro corazón, el suyo, generoso, que desea amar y ser amado por encima de las opiniones que dividen a los hombres: “Soy, ha dicho al despedirse, un hombre que al pesimismo que impone la realidad, opone las grandes esperanzas en el futuro; un hombre que busca a Dios y la bondad en los corazones y que se ha hecho una ley de tres palabras: amar, trabajar, perdonar; y un italo-argentino que sueña para las generaciones futuras una patria grande como la bondad y libre de odios...”

Nosotros, que le cuenta entre sus más viejos e invariables amigos, lo despidе con un “hasta luego”.

—**E**L 17 de setiembre se realizó en los salones del Plaza Hotel el homenaje organizado por el P. E. N. Club en honor de los eminentes literatos italianos Luis Pirandello y Máximo Bontempelli. A las postres Juan Pablo Echagüe, presidente del P. E. N., saludó a los ilustres huéspedes en nombre de la institución y cedió la palabra a Alberto Gerchunoff, quien se refirió a la personalidad de ambos escritores en un bello discurso. Los obsequiados agradecieron con expresivos conceptos.

—**E**MILIO De Matteis, que ha permanecido entre nosotros un año, ha regresado a Europa. La noche del 20 de setiembre un grupo de amigos, entre los cuales se contaban los directores de NOSOTROS, le despidió con una comida íntima. Vuelve enviado por nuestro gobierno, en el carácter de cónsul argentino en San Sebastián. He aquí un nombramiento merecido. Efectivamente, De Matteis era ya, desde hace cerca de 15 años, un verdadero cónsul honorario de la Argentina. En Génova, su residencia habitual, encontraban siempre los argentinos en él a un compatriota entusiasta y a un guía inapreciable; desinteresadamente, se preocupaba de hacer conocer a nuestro país por medio de conferencias, artículos en diarios y revistas y por su eficaz propaganda personal constante. Además publicó dos excelentes libros con el objeto de que Italia conociera nuestra evolución intelectual, el *Panorama della Letteratura Argentina Contemporanea* y la *Storia della Civiltà Argentina nelle fonti letterarie*.

“NOSOTROS”.