

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA
DE LETRAS

TOMO XVI. — N° 62
Noviembre-diciembre de 1947



BUENOS AIRES

1947

BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Director : Académico ARTURO MARASSO

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| <i>Palabras de don Carlos Ibarguren en homenaje a la memoria de don Leopoldo Díaz</i> | 661 |
| <i>Discurso de don Arturo Marasso en el sepelio de don Leopoldo Díaz.</i> | 663 |
| GIUSTI, ROBERTO F., <i>Leopoldo Díaz, precursor</i> | 667 |
| RAGUCCI, RODOLFO M., <i>Un peruano ilustre</i> | 675 |
| <i>Discurso de don José A. Oría en la recepción de don André Maurois.</i> | 681 |
| <i>Discurso de don Andrés Maurois</i> | 687 |
| ECHAGÜE, JUAN PABLO, <i>El psicoanálisis</i> | 695 |
| RAGUCCI, RODOLFO M., <i>Neologismos de mis lecturas (Continuación)</i> . | 717 |
| GHIANO, JUAN CARLOS, <i>Lugones escritor : sus problemas. (A propósito de « La Guerra Gaucha »)</i> | 735 |
| SVANASCINI, OSVALDO, <i>La metáfora en el superrealismo</i> | 765 |
| Acuerdos | 809 |
| Noticias | 819 |



Leopold Diaz

PALABRAS DE DON CARLOS IBARGUREN

EN HOMENAJE A LA MEMORIA DE DON LEOPOLDO DÍAZ

El fallecimiento de nuestro colega don Leopoldo Díaz, que ha sido tan lamentado por los señores Académicos, significa una gran pérdida para las letras argentinas. Decano de nuestros poetas, Leopoldo Díaz ha expresado en su bella obra lírica la voz parnasiana más pura de la Argentina, prolongando así en estos tiempos las formas y los temas de la gran poesía del siglo pasado. Sus cantos, y sobre todo sus sonetos, que nuestra Academia publicó en hermoso florilegio como homenaje a su anciano autor, tienen la perfección clásica y armoniosa de la forma, la luminosidad del cielo griego y parecen estremecidos por una brisa de la Arcadia y por el bordoneo de las abejas del Himeto. Al recordar la memoria de este viejo vate de alma dulce y clara, cual la de un niño, podemos aplicarle los versos que él dedicó a José María de Heredia :

¡ Maestro ! ¡ En tu áurea lyra vibraron los rumores
De los órficos himnos y la voz del dios Pan !

.....

En tu paleta mágica fundiste los colores
De Zeuxis y de Apeles ; en tu onda beberán
Los divinos sedientos de ritmos y esplendores,
Y en torno a tu sepulcro laureles crecerán.

DISCURSO DE DON ARTURO MARASSO

EN EL SEPELIO DE DON LEOPOLDO DÍAZ

Amigo nuestro, entre el verdor de oro de los laureles floridos, Hermes, el de divinos talares, te condujo por la pradera de asfódelos, que tú tanto evocaste al despedir a tus maestros insignes; ves el éter puro, tu ancianidad de cincelador del mármol, de artífice parnasiano de labradas ánforas, siente la levedad del vuelo y el pie ligero de las criaturas animadas de tus versos; te acompaña. Ciñes ya la gloriosa guirnalda; bebiste el agua que devuelve la íntegra memoria. Fuiste el último árcade de la escuela lírica que tuvo en América a Rubén por pontífice; de los que entregados a su interior paisaje celebraron la divina belleza y como tú consideraron de otra estirpe a quienes la negaban. Amigo, cómo no oír ahora un son de flautas griegas. Reverdece el acanto de las columnas; en la placidez del plenilunio la igualdad del día y de la noche de esta primavera, te ve, nocturno y diurno, entrar en la transparencia elísea que amaste. Ya, sin ocultarse, quien, como siempre dijiste, te dió el numen, alumbra los perennes jardines. Hay en el aire un vuelo de palomas idalias, las encendidas primeras rosas recuerdan a aquellas que en tus estrofas cantan, Este resplandor de Apolo nos vuelve a mirarte en el espíritu, lim-

pio de terrená sombra. Amigo mío, ninguna noble escuela poética perece, ninguna interpretación amante del genio griego fué infecunda; por tu fidelidad a Orfeo te saludan las manos con los ramos verdes del laurel y del mirto.

Ah, veo aquí, señores, las presencias ilustres; los pastores bucólicos celebran a este habitante de las riberas y los bosques inspirados.

El preludeo de la lira inicia ya el ritmo de los pasos; la detención conmovida. Aquí estamos para despedir a don Leopoldo; el día nos transporta a la permanencia en donde el tiempo cede su curso a la armonía. Hemos venido aquí de diversos lugares, de las colinas, de los ríos, de las ciudades. Nuestra palabra se impregna de un saber desconocido y tiembla el labio. La hoja verde toca nuestro cabello, impide que llegue a nosotros la apetencia oscura, el ordinario orgullo, el desdén, la injuria. Que ya el lino inmaculado nos defienda del dardo venenoso, poetas, si veneráis en Orfeo la inmortalidad del verso. Nada más alto, pese al ateo, que esta dignidad de pertenecer al orden de la aspirada belleza y oír a sus maestros y hallarse por el don de la armonía, sin saber cómo, entre la eminencia de los verdaderamente grandes.

Don Leopoldo sabe que anduvimos en muchas regiones, piratas mercenarios, nuestros días de olvido, nos cautivaron, fuimos esclavos al no oír el acento que serena el aire. Ese acento nos libertaba. Poetas en Orfeo y en Homero, juremos ante don Leopoldo la fidelidad al arte, reconozcamos el valor de sus tesoros inmortales, celebremos el culto de la armonía que viene de su origen eterno a despertar la mejor parte del ser más nuestro. Tengamos el valor de confesar que quien no asciende a descubrir y a contemplar la abso-

luta belleza no recorre el necesario y sagrado camino de su salvación de las tinieblas.

Ayúdanos, en tu memoria, a mantenernos fieles al laurel que inspira, tú que fuiste de los excelentes; la amistad de la poesía se detiene en este silencio en que oyes las supremas palabras.

LEOPOLDO DÍAZ, PRECURSOR ¹

Si las cosas humanas fueran como uno las sueña, el 29 de septiembre todos los poetas de Buenos Aires debieron haberse reunido en el cementerio del Norte sin distinción de edades ni de escuelas literarias, para despedir los despojos de Leopoldo Díaz. No digo para manifestar la imposible adhesión unánime de los colegas al arte del anciano poeta, sino para rendirle un homenaje simbólico. La poesía habría celebrado en esa ceremonia la fiesta ritual de su perennidad en la tierra y continuidad a través de las generaciones. Alrededor de la tumba recién abierta del más anciano, devoto custodio del culto hasta el último respiro, las manos se habrían estrechado en el corro para jurar la fe de todos los presentes en la inmortalidad del ensueño. Religioso sentido de pervivencia tenían muchos misterios antiguos. Soñar que en la Buenos Aires aluvial de 1947 pudo celebrarse un rito poético en la forma solemne de la comunión de los iniciados ante una muerte simbólica, parecerá excesivo; sin embargo el homenaje y su significación no habrían sido diversos de muchas celebraciones rituales todavía subsistentes. Aunque Leopoldo Díaz no perteneciera a la Sociedad Argentina de

¹ Publicado en *La Razón* de La Paz, el 19 de octubre de 1947.

Escritores, ésta no debió estar ausente en el sepelio. El acto se realizó ante un centenar de viejos amigos suyos o de la familia, y la sola representación oficial que se hizo presente fué la de la Academia Argentina de Letras, por quien habló Arturo Marasso.

Ya no asistía don Leopoldo a nuestras sesiones. Sus ochenta y cinco años habían empezado a pesarle. Hasta hace poco tiempo se nos aparecía, siempre al final de aquéllas, con su paso rápido y menudo de hombrecito nervioso, movedido como una ardilla. A veces nos encontraba de pie, despidiéndonos. Se le recibía con sonrisa indulgente para con esa manía inofensiva de llegar tarde, inveterada en él. No era la falta de puntualidad del hombre importante que quiere hacerse esperar. Era la informalidad del bohemio siempre en retardo. El bohemio sujetaba de los faldones del chaqué al cortés y atildado diplomático, distrayéndolo quién sabe en cuáles bagatelas. Llegaba, balbucía alguna excusa atropellada, e infaliblemente se arrojaba sobre el diccionario de la Academia Española, nunca supe a buscar qué.

Solamente lo traté en la vejez. No perteneció a los círculos literarios que yo frecuentaba en mi mocedad. Cuando en 1907 fundé con Alfredo Bianchi la revista *Nosotros*, Díaz ya pertenecía al cuerpo consular, del cual pasó más tarde a los cargos diplomáticos. En Buenos Aires había sido, a fines del siglo pasado, del grupo de Darío. Ambos siguieron siendo amigos en Europa, aunque separados por la distancia. En su edición del *Archivo de Rubén Darío*, Alberto Ghirardo publicó cuatro cartas de Leopoldo Díaz al nicaragüense, todas escritas desde Ginebra en la primavera de 1902. Era la época del fervor literario, de los grandes proyectos: acababa de publicar *Las Sombras de Hellas*, sonetos helenizantes desde

el título ; traducía sus propias composiciones al francés y se las dedicaba a los poetas amados, Mallarmé, Rodenbach, Moréas ; corregía las pruebas de la versión francesa de aquel libro, hecha por Frédéric Raisin y prologada cortésmente por Rémy de Gourmont, y barajaba títulos originales y llamativos para otras colecciones de versos en preparación.

Su generación vivía con el alma puesta en Francia. Entusiasta y cuidadoso traductor él mismo de poetas extranjeros (tradujo a Poe, Hugo, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Guerra Junqueiro, Carducci, Stecchetti, Ada Negri) ; sensible, por consiguiente, al valor de una versión esmerada, aspiraba a ver trasladados los suyos a la lengua dilecta entre todas. Hay en ese breve epistolario una orgullosa confesión. Dario, pródigo de elogios, había llamado a Díaz en un estudio publicado en una revista francesa, « poeta célebre », y a Diego Fernández Espiro — sonetista y bohemio antaño muy alabado en la Argentina — el Heredia sudamericano. Después de reprocharle suavemente sus hipérbolos de crítico generoso, Díaz agregaba : « No vaya a pensar por esta observación, hecha a vuela pluma, que yo me *espanto* del elogio, ni que crea que somos muy inferiores a la producción intelectual de muchos *olímpicos* del país de Francia. Creo que lo único que no tenemos es *vehículo*, el idioma, y que esta inferioridad depende, no del idioma en *sí mismo*, que es admirable en sonoridad, aunque no está *laminado* aún, sino de la ignorancia general, que ignora el castellano casi tanto como el árabe o el griego. El día que nuestras obras sean bien traducidas al francés, se verá que no somos inferiores como artistas, como creadores, a los primeros poetas de Francia o de otros pueblos europeos ».

Así decía el poeta a los treinta años, en la madurez de su

talento, con no-disimulada jactancia, imbuído del prestigio conquistado entre los neófitos hispano-americanos, de precursor e innovador. Él fué en el continente de los primeros que se empeñaron en la labor de « laminar » el idioma según el concepto modernista: uso su propio vocablo en el sentido de adelgazar, afinar, pulir, bruñir. Ningún título más alto para un poeta en aquellos años que ser llamado artífice, orfebre, cincelador, comparado con Cellini, arropado en metáforas helénicas y en símiles de taller de artista. Esas metáforas todavía han sido volcadas con labio inspirado sobre su ataúd por el querido poeta Arturo Marasso.

Como poeta parnasiano, Díaz ocupa un lugar entre los precursores del modernismo. Antes había tentado distintos caminos. Tuvo la vena fácil desde la adolescencia, derramada en revistillas de barrio, cuadernos de estudiantes y álbumes femeninos. Eran versos románticos, generalmente amorosos; y siguió haciéndolos en la mocedad, imitando alternada o contemporáneamente a Hugo, a Byron, a Poe, a Lamartine, a Bécquer, hasta a Selgas. Periodista opositor durante la presidencia de Juárez Celman, fustigó en verso con apóstrofes restallantes la vileza política y el desenfreno económico y moral de aquellos años que desembocaron en la revolución del 90. Pero su musa no era ni la erótica ni la civil. Su arte predilecto sería el pictórico, exterior, impersonal, sin honda intimidad. Ya se ve por su primera colección de sonetos del año 1888, *Los Genios*, oscilante entre el romanticismo y el parnaso, escuela cuya influencia le llegaba tamizada a través de la poesía española contemporánea. Persistiendo en ese rumbo se propuso, según la fórmula de Gautier, trasponer a la poesía los procedimientos de las artes plásticas. Ya lo dice el título característico de su segundo libro, de 1895.

Bajo-relieves, el cual lo pone decididamente en la línea de la poesía decorativa de Leconte de Lisle y Heredia. El poeta de *Los Trofeos*, leído y admirado mucho antes de que reuniera en 1893 bajo el título famoso, su comprimida « leyenda de los siglos », le enseñó el arte de ceñir en los catorce versos una visión de hermosura, fiereza o heroísmo, nítida y fulgurante; de acuñar en medallones finamente burilados la historia y la mitología clásicas; de esculpir en los breves poemas figuras o grupos de contorno preciso y puro. Lo mismo que los incontables imitadores de Heredia, Díaz pobló sus versos de dioses y héroes olímpicos, de náyades, ninfas, centauros, faunos, sátiros, bacantes, pegasos, tritones, hipocampos, cisnes, abejas, ánforas, cráteras, mármoles, siringas, flautas, mirtos, laureles, asfódelos, y los consteló de imágenes radiantes; pero siguiendo el ejemplo de los dos maestros nombrados juntó a los poemas paganos los poemas dichos « bárbaros » por el primero y fantaseó, además de Grecia y Roma, otros mundos, otras civilizaciones, otros héroes y heroínas, de la historia, la leyenda y la literatura. Dueño ya del instrumento puso un paréntesis en tales recreaciones arqueológicas para cantar al nuevo mundo, lo que también cabía en los cánones del Parnaso. Con el vasto repertorio de temas que le inspiraron el indio, el conquistador, los libertadores, la flora y la fauna del continente y sus espectáculos grandiosos formó en 1906 el volumen titulado *Atlántida Conquistada*.

A las palabras Díaz les pidió la línea, el color y la luz para resolver en cada soneto un problema de encuadre pictórico o escultórico. Después resultó fácil la forja de los catorce versos, porque fueron aprendidas todas las mañas del oficio manual, y la labor repetida en serie, cansó, mos-

trando además sus muchas limitaciones y deficiencias; pero no por eso debe ser desmerecido el arte del primer plantel de artesanos, creadores de un estilo convertido a poco en manera.

Díaz no fué ingrato con su ilustre maestro francés. Tres veces lo ensalzó: vivo, a su muerte y en su memoria. La primera confesó haber bebido vino de las ánforas griegas en el cristal de su soneto y celebró la hora fausta en que el destino lo acercó a los umbrales del poeta. Lo fué sin duda esa hora; pero nosotros agregaremos que él fundió en ocasiones el estilo parnasiano con la tradición literaria española, en la cual el verso pictórico tenía muy noble abolengo, y recuérdense si no algunos sonetos magníficos de Lope como el titulado *Judith*, también ellos evidentes trasposiciones de la pintura a la poesía.

En su obra, junto a mucha labor de desecho, hay modelos de notable artesauía. Sería excesiva severidad afearle las repeticiones que componía en la vejez con mano cansada, de los cuadros ya antes pintados, o la inocente picardía de dar a los periódicos, con variantes o sin ellas, lo que andaba rodando por las antologías. Probó además su destreza de versificador en composiciones de diverso espíritu y en metros de toda medida. El poeta de *Prosas Profanas*, convertido desde 1893 en periodista porteño, influyó sobre su amigo llevándolo por los caminos del verso simbolista, vago y sugerente, ya por influencia directa, ya porque trajo consigo a Buenos Aires, vía París, toda la biblioteca de la escuela. La influencia de Darío se advierte asimismo en la ortografía ornamental de pretensiones arqueológicas, en que se complacían los parnasianos, incrustando letras superfluas pero bonitas en los nombres antiguos y hasta en los voca-

blos comunes de la lengua (Prometheo, Athenas, Arethusa, Bathylo, Kronos, Erynnias, Marsyas, Myrrha, Mytilene, cyprés, lyra, theoría), con despilfarro de haches e íes griegas.

En mi juventud exigente y agresiva yo fui demasiado severo con el poeta al calificar de camaleónico el mudable derroche que él hacía de su estro. Es aspiración muy loable la de renovarse. Lo que se debe decir es que sólo acertó plenamente en el soneto; pero el juicio sobre las realizaciones no condena la intención. Sus sonetos suman varias centenas. Ciento treinta y tres reúne el florilegio compuesto hace dos años por la Academia Argentina de Letras en homenaje al decano de los poetas argentinos. La preferencia del colector, que lo fué el ya mencionado Arturo Marasso, parece decisiva: no hay una sola composición en esta antología que no haya sido vaciada en el molde del soneto. ¿Lleva implícita tal elección la subestimación de toda la obra restante? Quizás. No la extendería yo, sin embargo, a las traducciones, donde se mostró intérprete excelente.

ROBERTO F. GIUSTI.

Hacia unos meses que iba echando de menos las interesantes colaboraciones que con frecuencia solía regalarnos a los lectores de este *Boletín* el eximio colega y amigo doctor Enrique D. Tovar y R. « ¿Por qué, tan prolongado silencio? » hube de preguntarme más de una vez.

Conocí al cabo la razón, muy sensible, por cierto : estado de salud nada satisfactorio, primero ; luego, repentina agravación, y, por fin, lo irremediable : la muerte, que sumió en la más honda consternación, no sólo a la señora esposa del doctor Tovar, a sus hijos y demás deudos, sino también a los muchos amigos que lo apreciaban vivamente por sus dotes singulares de caballero y por sus merecimientos de escritor.

Había nacido el doctor Enrique D. Tovar y R. — la R es la inicial del apellido materno Ramírez — en el histórico Callao (Perú) el 22 de diciembre de 1890. Después de bri-

¹ Para *El Pueblo* de Buenos Aires, diario en que asiduamente colaboraba el doctor Tovar, se escribió este suelto. Habiéndoseme solicitado la inserción del mismo en este *Boletín*, a título de homenaje al colega insigne, accedo muy honrado, pero creo conveniente modificar en parte algún párrafo para que responda con mayor propiedad al objeto de la publicación.

llantísimo curso, se doctoró en Derecho en la célebre Universidad Mayor de San Marcos de Lima en 1913. Pronto su natural talento lo llevó a ocupar cátedras de idioma nacional en varios institutos importantes del país y, más tarde, en Estados Unidos. Fué llamado luego a desempeñar delicadas funciones de gobierno, entre las cuales se destacan las de subsecretario del Ministerio de Relaciones Exteriores (1925), del Ministerio de Obras Públicas (1926); de presidente de la Comisión de Conciliación y Arbitraje (1928); de jefe del Departamento de Trabajo y Salud Social (1932); de cónsul, sucesivamente, en Wáshington, Chile y Bolivia; de cónsul general otra vez en Wáshington; de ministro plenipotenciario en Cuba (1944) y, últimamente, en El Salvador. Desde estos altos empleos sirvió siempre a la patria con tacto y celo verdaderamente ejemplares.

Pertenecía a distinguida familia de honda raigambre católica, y se condujo siempre como católico de convicción, cual correspondía además a quien se gloriaba de ser sobrino del XXV arzobispo de Lima, el excelentísimo señor Manuel Tovar, cuya gloriosa actuación movió a los limeños en 1944 a celebrar el centenario de su nacimiento con suntuosas fiestas. Profesó a su hogar el culto más fervoroso: la esposa, los hijos, la madre, la abuela, fueron siempre el objeto de su más acendrada ternura, presta de manifiesto sobre todo en los trances amargos en que la enfermedad se ensañaba en alguno de ellos. ¡Cómo solicitaba entonces la oración de sus amigos, juntando la propia llena de confianza en el Altísimo! ¡Qué frases edificantes de agradecimiento tenía cuando la desgracia se alejaba, o de resignación cristiana cuando los designios de Dios no concordaban con sus anhelos de hijo o padre cariñoso!

Fué amigo cordial. Su abundante epistolario, que rebosa siempre de sinceridad y afecto, es un poema elocuente a la amistad.

La actividad fue ley constante de su vida. Después de Dios y de las atenciones familiares, fue lo primero el desempeño escrupuloso de sus cargos públicos. Las horas libres de tan graves preocupaciones debió de haberlas dedicado casi todas al estudio y a la investigación más asiduos para que pudiese escribir unos treinta volúmenes, que versan sobre historia, jurisprudencia, sociología, filología hispánica, crítica, crónica social, etc.

La Sociedad Fundadores de la Independencia de Lima lo eligió secretario general y le confió al mismo tiempo la dirección de su revista, donde pueden leerse no pocos discursos suyos y otros trabajos de carácter histórico.

Tenía predilección por los temas concernientes a la lengua. « Nuestro dulce, rico y expresivo idioma, me escribía en 1943, exige una vida entera para conocerlo, aprenderlo y manejarlo con alguna corrección ». Y a ese estudio se consagró con tanto amor que la lengua tiene en el doctor Tovar a unos de sus maestros más eminentes. Fue activo colaborador de muchas publicaciones filológicas y literarias de su país y del extranjero. Llevan su firma interesantes estudios lexicográficos que he leído, por ejemplo, en el *Boletín de la Academia Chilena*, en el del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, en el de Filología de Montevideo, etc. En el *Boletín* de nuestra Academia Argentina de Letras, de la cual formaba parte como Correspondiente, hay varios importantes trabajos suyos, entre los cuales merecen destacarse dos: el que lleva por título *Hacia el gran diccionario de la lengua*, en que reúne y explica unas dos mil voces de uso bastante

general en América, que no figuran en el diccionario de la Real Academia Española, y por el cual lo recompensó su ciudad natal con medalla de oro y diploma, y el segundo, *Estudios dialectológicos o Supervivencia del arcaísmo español*, en que, crudita y amablemente, comenta el enjundioso libro *Arcaísmos españoles usados en América* del eximio hombre de letras uruguayo doctor Carlos Martínez Vigil.

Otros escritos de este género aparecieron en revistas de Panamá, Puerto Rico, Guatemala, Cuba, Méjico y España. Era su intención reunirlos todos en un volumen; pero ignoro si llegó a realizarlo. Sería muy de lamentar que, permaneciendo dispersos, debieran tenerse como poco menos que perdidos para la generalidad de los estudiosos, que, para aprovecharlos, difícilmente podrían acudir a los periódicos de tan diversa procedencia que los publicaron.

En una de sus cartas — permóneseme la alusión personal y a la familia religiosa a la cual me honro en pertenecer — se confesaba entusiasta admirador de la Obra de Don Bosco, se decía cooperador salesiano y deudor al Santo de la Juventud de más de un favor señalado obtenido por su intercesión. Sentía en su corazón lo que él llamaba una « vieja domboscofilia ». Esto lo determinó a asumir el compromiso de escribir una biografía del « inmenso santo piamontés »; y, según lo solicitó, se le había remitido copiosa bibliografía domboscana. Sé que tenía escritas ya cierto número de cuartillas; pero nó, si pudo dar cima a su ardiente deseo; probablemente se lo estorbáron los muchos trabajos y la enfermedad. Es lástima, porque nos habría brindado un libro tan interesante como el que escribió con el título de *El Apóstol de Ica*, o sea el célebre padre Guatemala, insigne franciscano así apellidado por el lugar de su naci-

miento, que realizó en el Perú admirables hazañas misioneras. ¡ Cuántos otros hermosos proyectos se habrán frustrado con esta lamentable desaparición !

Tuvo el doctor Tovar la honda satisfacción de ver cuánto se apreciaba su obra. Fueron muchas las instituciones nacionales y extranjeras que, en mérito a la misma, inscribieron su claro nombre en la lista de sus miembros. Así, por ejemplo, fue individuo de número del Instituto Histórico del Perú y del de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica de Lima ; correspondiente de la Academia Española de la Historia, de la homónima chilena, de la Academia Argentina de Letras y de la Sociedad de Hombres de Letras del Uruguay, y honorario de la Academia Chilena de la Lengua. Obtuvo, además, otras distinciones, recompensas y condecoraciones conferidas por diversos países de América.

El doctor Enrique D. Tovar y R. trabajó como bueno ; fue benemérito de la cultura de su patria y del continente ; fue, como legítimo peruano, amigo sincero de la Argentina, de cuyos próceres escribió páginas de ferviente encomio. Por ésto, su recuerdo no puede morir. La admiración y la amistad depositan sobre su sepulcro las siemprevivas del respeto y del cariño, mientras en la gloria de Dios vive para siempre su espíritu selecto.

RODOLFO M. RAGUCCI.

Bernal, noviembre de 1947.

-

1

DISCURSO DE DON JOSÉ A. ORÍA

EN LA RECEPCIÓN DE DON ANDRÉ MAUROIS

Señor presidente, señores académicos, monsieur Maurois :

Por uno de esos aciertos, a la vez « corazonada » y sagacidad intelectual de que es por igual capaz nuestro presidente, ha supuesto que, además de los motivos por los que todos admiramos a nuestro huésped, podía yo tener algunos personales de gratitud directa, y me ha designado para expresar a monsieur Maurois el respeto y la alegría con que lo vemos ocupar un sitio a nuestro lado, en la sesión de hoy.

Tuve en mi último viaje a Francia ocasión de encontrar a monsieur Maurois, de conversar brevemente con él y de anticiparle lo que las circunstancias han confirmado de manera rotunda : que se lo leía fervorosamente entre nosotros, y que aquí se esperaban su presencia y su palabra con admiración impaciente y con cordialidad de antemano asegurada.

Nuestro huésped me respondió :

— Hasta ahora nunca había prometido ir ; este año he convenido el viaje, e iré.

Bien sabemos todos que lo ha cumplido y, asimismo, nos consta que la expectativa esperanzada que en él pudieron

despertar mis palabras de buen augurio ha quedado satisfecha con creces.

Pronto, hace ya lustros, comenzó la carrera literaria del escritor que nos visita.

En el liceo Corneille de Rouen, apenas adolescente, el que había de ser escritor ilustre se detenía a menudo frente al busto del hispanizante creador de la tragedia francesa y leía, al pie de la estatua, el lema que la proponía como ejemplo de grandeza moral.

Tuvo entre sus profesores del liceo al singular, personalísimo y talentoso Alain.

En esos cursos secundarios en que los alumnos no suelen ver las materias estudiadas sino a través del profesor que las enseña, Alain podía ser lo mismo el estímulo de inteligencias activas, como lo ha sido tantas veces, que el señor desconcertante con el cual los alumnos de orden común no saben cómo entenderse las.

Profesor de filosofía, quería que los estudiantes pensaran por su cuenta, fueran más allá, en cualquier sentido, de lo apresado en los libros de texto. Y eso que en todas las materias suele ser inusitado y hasta incómodo, puede en filosofía constituir un verdadero drama.

Entendía, además, Alain, que esa vida, de la cual proceden todos los conocimientos, debe estar presente al explicarlos y que de nada valen los estudios que no nos capacitan para afrontarla con ánimo y personalidad acrecidos.

Demostró no haber perdido su tiempo ese alumno de Alain, al cual sus compañeros ovacionaban, al terminar los estudios secundarios, por haber triunfado en el concurso general de filosofía, y que con la misma especialidad egresó de la Universidad de Caen.

No siempre los jóvenes son desalentadamente ambiciosos, y, quizás, entre las originalidades de monsieur Maurois figure la de no haberlo sido nunca.

Hijo de industriales importantes de la región, no menos dotado para las letras que para las ciencias, el flamante diplomado por la universidad de Caen sólo aspiraba a la carrera docente, tan modesta en sus comienzos normales.

Alain aconsejó otra cosa: el contacto con la vida, la aceptación de responsabilidades directivas en la gran industria. Hacerse hombre en el trato y en la pugna de los que ya lo son.

Y por varios años, sin publicar un libro ni dictar una clase, monsieur Maurois tuvo a su cargo una industria de hilandería en que trabajaban miles de obreros.

Vino la guerra de 1914 a trastornarlo todo, y el industrial de Elbeuf resultó agente de vinculación entre los oficiales ingleses y franceses.

Ha dicho alguien que al idioma inglés se lo puede llegar a conocer, pero que a los ingleses no se los conoce nunca: Maurois ha hecho mucho por demostrar lo contrario, en lo que al conocimiento de los ingleses se refiere.

Los Silencios del Coronel Bramble y *Los Discursos del Doctor O'Grady* figuran, con razón, entre los mejores estudios que del alma inglesa haya trazado un extranjero. El intérprete circunstancial de idioma inglés demuestra en esos libros ser excepcional guía en la exploración y reconocimiento de almas británicas.

Los Diálogos sobre el Mando atestiguan en el retratista preocupaciones morales que van más allá del álbum de siluetas y del turismo espiritual.

Croce se ha complacido en demostrar la identidad experimental de la historia y la filosofía. La primitiva vocación

filosófica explica, tal vez, en monsieur Maurois su complacencia literaria por los estudios biográficos subsiguientes: *Ariel o la vida de Shelley, Disraeli, Byron...*

Diríase que, antes de abordar la novela, el concienzudo escritor desea estudiar a fondo la realidad vivida, documentada, confirmada o rectificable por cualquiera.

Y vienen entonces, solamente entonces, las novelas de difusión universal: *Bernard Quesnay, Climats, Le Cercle de Famille, L'Instinct du Bonheur...*

¿Hay en esto diversificación repentina, abandono de modalidades literarias en procura de otras?

No, simplemente la marcha de un espíritu, enriquecido por la vida, la meditación y el estudio, que amplía su radio de acción, como las aguas acrecidas de un río agrandan su cauce y prolongan el curso de sus aguas.

Aparece la prueba en los libros siguientes, que llevan los títulos explícitos de *Sentimientos y Costumbres, Eduardo VII y su Época, Estudios Ingleses, Un Arte de Vivir, Historia de Inglaterra, Historia de los Estados Unidos...*

A través de la diversidad de las manifestaciones, surge de todo esto la rica unidad de pensamiento y de espíritu que caracteriza la obra de monsieur Maurois.

Intérprete de hombres distintos, juez de climas, costumbres y usos diferentes, posee nuestro huésped la penetración psicológica y la certeza de criterio que permiten orientarse entre las gentes y los medios más heterogéneos.

Él ha recordado la importancia real de los escritores que, periódicamente, realizan la síntesis, accesible a todos, de los esfuerzos aislados de los especialistas. Y subrayado, asimismo, que la claridad de esos espíritus mediadores no supone vulgaridad.

Ese papel de mediador, de intérprete y de superior agente de vinculación entre pueblos e ideas, nuestro Maurois lo ha sabido cumplir con dignidad y con altura.

Pero sólo constituye parte de la actividad a que ha consagrado su talento.

Hay en él otra cosa: el culto y el sentido de la vida.

En sus *Estudios Ingleses* de 1927, escribía: « Quiere la vida que se la ame por sí misma, no por bella, cosa que no siempre es, y aun puede ser horrible y difícil, sin que el arte mismo sea otra cosa que un frágil refugio. No, la vida no es un ser encantador, al que se pueda contemplar con una especie de éxtasis para decirle: « Beautiful! », « Beautiful! »... No, recuerda más bien a una pobre mujer no muy bonita, a menudo enferma, a la que nos encontramos unidos a pesar nuestro. No debemos avergonzarnos de ella, no hay que intentar retocarla; hay que tener el valor de sufrirla. Y, quizás, para los que saben aceptarla tal cual es, con una especie de misticismo total, tiene ella más alegría verdadera de la que experimentan los que piden a la imagen, piedra, papel o tela, el olvido de la fealdad humana ».

Este sentido profundo y humano de las cosas contribuye a explicarnos el talento complejo de monsieur Maurois.

Se llamaba humanistas, durante el renacimiento, a los hombres que habían adquirido por sus estudios y experiencia un amplio sentido de las cosas, de los hombres y de los libros.

En nuestros tiempos, se prefiere llamarlos « moralistas ».

La palabra abarca más de lo que por ella suele entenderse en lengua castellana.

No se trata tan sólo de acuñadores ingeniosos de máximas, como Gracián, o censores satíricos de las costumbres,

sino a la vez de evocadores y jueces de la vida contemporánea ; de escritores a los cuales su riqueza de pensamiento y de cordura convierte en autores de cabecera, de solaz y de distracción, y de consejo.

A esa familia de espíritus superiores pertenece nuestro huésped; dentro de la tradición francesa iniciada por Montaigne.

Países extranjeros — si es que existen países extranjeros para los moralistas — lo han llamado y aplaudido, desde Cambridge hasta Princeton.

Pues monsieur Maurois es « un gran viajero ante el Eterno ».

Ha llegado a nuestra patria, y obtenido en ella el éxito que siempre merece y al que está acostumbrado.

La Academia Argentina de Letras, por mi intermedio, se complace de su presencia entre nosotros y le da su más cordial bienvenida.

DISCURSO DE DON ANDRÉS MAUROIS

Señores :

Desde que estoy en Buenos Aires, tengo la impresión de haber apenas dejado a Francia, tanto conocimiento afectuoso y profundo de nuestra cultura y de nuestra historia encuentro en vosotros. Dos escritores franceses pueden hablar aquí el mismo día, a la misma hora, y reunir ambos vastos públicos. Pero la Academia Argentina de Letras añade hoy un rasgo decisivo a este sentimiento de familiaridad que salva, en vuestra ciudad, al viajero francés de la angustia del extrañamiento, recibíendome un jueves que es el mismo día de nuestras sesiones en la Academia Francesa. Si pensáis además que acabo de encontrarme en vuestras calles con Georges Duhamel y que vuelvo a encontrar aquí, muy vivaz en los espíritus y en los corazones, el recuerdo de Siegfried y de Vallery - Radot, comprenderéis que me haya hecho la ilusión, al entrar en vuestra sala, que estaba a orillas del Sena, que iba a sentarme entre François Mauriac y Jules Romains, y que estamos listos para retomar, bajo la férula paternal pero enérgica de nuestro Secretario Perpetuo, el trabajo del *Diccionario* en la palabra *atteindre* en la que nos habíamos detenido cuando he dejado a París, hace quince días.

Habéis hecho más viva aún esta ilusión al designar para

recibirme al profesor Oría, que es un académico argentino pero que tendría derecho a ser un académico francés y a suceder a Paul Hazard, pues, como él, sabe todo lo que se refiere a las literaturas comparadas. Así como he encontrado a Georges Duhamel a orillas del Río de la Plata, tuve, hace algunas semanas, el placer de encontrar al profesor Oría a orillas del Gironde, en los festejos del Quinto Centenario de la Universidad de Burdeos. Me dijo entonces: « Venga a nuestro país », y le respondí, como La Fontaine, « iré ». El sábado pasado, el señor Oría ha tenido la bondad de visitarme y he admirado las mil y una anécdotas sobre nuestros grandes hombres con que sostenía su conversación. Me ha citado, entre otras, este pasaje de una carta de la actriz Rachel a Alejandro Dumas, hijo, que la había invitado a almorzar: « Me váis a encontrar — decía Rachel — muy poco ingenio. Pero tendré mucho al día siguiente, pues tengo buena memoria ». Habiendo tenido la suerte de conversar con el profesor Oría, yo debería, si tuviera memoria, haber adquirido a la vez ciencia, filosofía e ingenio.

Su meduloso discurso viene a dar un vigoroso desmentido a los censores malévolos que llaman « académico » a un discurso que no dice nada. No es muy justo. Disraeli decía de Gladstone que era un hombre honrado en el peor sentido de la palabra, yo desearía que se adoptara la costumbre de decir que un discurso ha sido « académico » en el mejor sentido de la palabra, con lo que quiero decir que en él se han tratado grandes temas en nombre de una minoría escogida apasionada por la inteligencia y la libertad de espíritu.

Algunos se asombran de ver que escritores y artistas dan carácter social y colectivo a lo que parece ser la más individual de las disciplinas. Yo también, como muchos otros

jóvenes, no he creído en tales instituciones, cuando nó estaba en ellas. La experiencia me ha demostrado que era útil y hasta excelente ofrecer cada semana a hombres a quienes une un común amor por las artes y las letras la ocasión de reunirse, de trabar amistades durables y de colocar los debates y las diferencias intelectuales, inseparables de todo pensamiento libre, en el terreno de la cortesía y de la confraternidad. Y es natural también que los gobiernos aprueben tales reuniones y pongan a su servicio el prestigio del estado, porque el arte y la literatura tienen un papel esencial en la vida de las sociedades.

La vida real no puede nunca dar la paz del espíritu. A cada momento hay que escoger entre lealtades contradictorias. Sólo en el arte llega a ser posible la unión de la vida y de la serenidad. El arte es la vida, porque ha tomado de la vida todos sus elementos. Ema Bovary, como Natacha Rostoff, la Odette de Proust como la Dora de Dickens, están dibujadas según modelos vivos. Pero el arte engendra la paz porque da a sus criaturas formas inmutables que ya no exigen de nosotros ni decisión ni acción. Natacha, en la vida, nos atormentaría; Natacha, en la novela, nos hechiza sin inquietarnos.

El arte nos ofrece el amor sin las angustias del amor, el arte nos muestra la guerra sin los sufrimientos de la guerra, pues los conflictos han sido resueltos por el artista y podemos mirarlos con ánimo tranquilo como escuchamos con serenidad los conflictos de los temas musicales que parecen oponerse en un mundo encantado, abstracto y sin embargo humano. Así la literatura constituye en los tiempos revueltos un refugio en que llega a ser posible la contemplación de un mundo ordenado.

¿Tenemos derecho a buscar semejante refugio? ¿No sería más urgente luchar en el mundo vivo? Pero amar las artes y las letras no significa en forma alguna que se quiera eludir las responsabilidades de la acción. Por lo contrario, significa que adquiriendo un ejército de amigos invisibles que son los grandes escritores, los grandes músicos y los grandes pintores, nos haremos más fuertes para la acción. Los hombres, cuando han vivido en las cimas del pensamiento, retornan a los trabajos de las llanuras refrescados, rejuvenecidos y listos para el combate. Las grandes obras son las cumbres del espíritu.

Observad los rostros a la salida de un buen concierto; cada uno parece más feliz, más amistoso. Personas desconocidas se sonríen porque acaban de sentir una gran emoción común. Se han aproximado porque han compartido la cólera, el amor y el perdón; el temblor, las lágrimas, las penas; el adiós, la ausencia y el retorno. Y un bello libro, también, une a los que lo aman. Da amigos comunes a seres que jamás se han visto. He encontrado en vuestro país desde hace algunos días hombres y mujeres con los cuales la conversación ha sido en seguida fácil, rápida y ardiente porque éramos, ellos y yo, familiares del salón Verdurin y de la duquesa de Guermantes, amigos de Andrés Belkonski y camaradas de Lucien Léuwen.

Sí, las grandes obras unen. Acabamos de ver cómo Francia, durante sus cuatro años de suplicio, ha sido sostenida por Hugo y Balzac, por Péguy y Pascal, por Mauriac y Duhamel. « Tener glorias comunes en lo pasado, una voluntad común en lo presente, haber hecho juntos grandes cosas, querer hacerlas aún, éstas son las condiciones esenciales para ser un pueblo ». Pues bien, entre las grandes cosas que

los hombres hacen y comprenden juntos están en primer lugar las obras de arte. Durante nuestro destierro, cuando nos sentíamos, mi mujer y yo, demasiado desdichados por encontrarnos privados de nuestro país, íbamos en peregrinación a esos museos americanos en los que el arte francés está tan generosamente representado.

Allí encontramos a Poussin y a Watteau, a Corot y a Courbet, a Renoir y a Degas. Esta Francia tan tiernamente amada y tan difícil de asir porque estaba tan lejana, la encontramos allí a nuestro alcance. Como un minúsculo frasco de una esencia preciosa encierra los perfumes de campos íntegros de flores, así la Francia noble y clásica del siglo xvii, la Francia encantadora y viva del xviii, la Francia luminosa y popular de los impresionistas, estaban allí, delante de nosotros, hechiceras y desgarradoras, humanas y sobrehumanas, sencillas y sublimes, porque grandes artistas habían sabido encerrar en un estrecho cuadro, en algunos trazos, en algunas manchas vivas y dulces algo inexpresable e invisible para cualquiera que no fuera ellos y que sin embargo era Francia.

El profesor Oría, en su discurso, ha tenido la bondad de decir que mi obra le parece que está en la línea de la tradición francesa. Nada podía ocasionarme más vivo placer. La tradición francesa prescribe la medida, el orden y el rigor de las ideas, se aplica desde hace cuatro o cinco siglos al análisis de los sentimientos. Se esfuerza sobre todo en ser universal. Sobre la Montaña de Santa Genoveva ha nacido en la edad media la idea de una Europa de la inteligencia; son franceses los que han diseminado por el mundo esas semillas hinchadas de fe y de belleza de las que ha brotado la cosecha de las catedrales góticas. Más tarde, la tradición

clásica francesa, la tradición enciclopédica y la tradición revolucionaria se han convertido en tradiciones universales. Vuestros países de América del Sur se cuentan entre los más ardientes en recogerlas, y un San Martín y un Bolívar no han cesado de proclamar lo que les debían.

Pero esta circulación de ideas no puede ni debe hacerse en sentido único. No basta que lo que es francés sea universal, es necesario también que todo lo que es universal llegue a ser francés.

Tenemos el deber y el deseo de conocer vuestra historia y vuestra literatura. En lo que a mí concierne, ahora que he tenido el placer y el honor de entrar en comunicación con vosotros, voy a tratar de ser, en la débil medida de mis medios, un agente de enlace entre nuestros dos países. Hoy el Presidente de France-Amérique me ha sugerido que escriba una biografía de San Martín. Este noble personaje me tienta mucho. Sé cuán difícil sería este trabajo después de tantos otros sobre el mismo asunto, pero diré como vuestro Martín Fierro :

Pido a los santos del cielo
Que ayuden mi pensamiento.

Me han llamado la atención, leyendo este bello poema, sus semejanzas con ciertos cantos franceses de la edad media. El ritmo, la estrofa, la sencillez del tono, el aliento épico, todo está en él. Nada más curioso que las secretas afinidades que hacen que un José Hernández encuentre modelos en la Europa medieval, que un Byron tome de Voltaire lo que más tarde un Musset tome a su vez de Byron ; que un Proust alabe a Ruskin y a Dickens por haberle enseñado lo que él mismo iba a aprender en los jóvenes escritores ingleses.

Mediante estas cruces, mediante estas comunidades de reacciones y de sentimientos, la literatura aproxima en todo el mundo a seres que dividen sus intereses.

Vuestra compañía se esfuerza, señores, en ayudar a estas aproximaciones. Todos los escritores franceses que vienen a la Argentina son recibidos en ella con una generosidad que va recta al corazón. Me siento feliz por haber tenido la ocasión de agradecerlos por ello después de tantos otros y de trabajar con vosotros, durante una sesión, en definir para algún diccionario universal, la más bella palabra de todas las lenguas : AMISTAD.

EL PSICOANÁLISIS

En el aposento sombrío, una bella mujer le narra a un hombre de faz hermética el sueño que agitó las horas de su reposo nocturno. Se entrevén en la media luz circundante el lujo del atavío femenino y el extraño brillo de los ojos, que parecen perseguir en el vacío imágenes huidizas de una visión desvanecida.

« Entonces, — musita la voz de la mujer — algo como una lluvia de fuego cayó sobre mi cuerpo indefenso. Rojas llamaradas me envolvieron, y salvo su rutilar ardiente, todo cuanto me rodeaba desapareció de mi vista. Una inmensa sensación de felicidad me embargó, cual si la benéfica influencia de algún dios me penetrara ».

El hombre escucha atento, tratando de interpretar el relato de su interlocutora. ¿Qué significa el sueño aquel? ¿Qué, o quién puede explicarlo?

Creyérase por las características de la escena, que asistimos a una sesión de psicoanálisis en el elegante consultorio de un psicópata del siglo xx. ¿Será un sabio y ferviente discípulo de Freud, el que está investigando el alma de alguna dama atormentada por enredados complejos? Nada de eso. Trátase de un episodio acaecido hace veinticuatro siglos en

la legendaria Macedonia. El hombre es el rey Filipo de épica memoria, y la mujer del suntuoso atavío es Myrtola su reciente esposa, gran maga y encantadora de serpientes, quien se halla en trance de explicar a su augusto consorte las razones por las cuales, en el día mismo de sus bodas, debe anunciarle el próximo nacimiento de un niño, por ella concebido probablemente en la noche venturosa de su sueño con el diluvio de fuego.

El psicoanálisis de nuestros días, — basándose en su teoría pansexualista — podría explicar sin duda con bastante aproximación, el significado del sueño de Myrtola. En todo caso, es seguro que el propio Filipo, tan ajeno a la doctrina freudiana, llegó a poseer una opinión no muy desacertada sobre el espinoso punto, pues toda su vida sospechó que la lluvia ígnea soñada por su esposa, había tenido nombre de mortal y figura tangible. Lo prueba el hecho de que Alejandro el Grande, fruto de tamaña hechicería, no fué nunca considerado por el rey como su hijo legítimo. Razones de orden político movieronlo a dejar correr por todos los caminos de la superstición y de la leyenda el fantástico relato de Myrtola, pues en el salvaje Epiro o en la crédula Tracia, — comarcas de su reinado — un príncipe de origen tan sobrenatural debía ser adorado como un dios. No se engañó el astuto monarca, pues, en efecto, con extremos de fanatismo sagrado fué reverenciado Alejandro Magno; quien, por su parte, tampoco creía en su procedencia divina, si hemos de dar fe a esta anécdota de Plutarco: Herido en una acción de guerra, el macedonio díjoles irónicamente a sus cortesanos:

« Como veis, esto que corre es sangre; no el licor sagrado que circula por las venas de los dioses ».

Sea de ello lo que fuese: barrunto que el sueño de Myr-

tola haría las delicias de un psicoanalista moderno. Lástima grande que la ingeniosa reina de Macedonia no pueda ya someterse a un minucioso tratamiento freudiano, pues sin duda el psiquiatra de nuestros días descubriría en el pasado de la ilustre señora una explicación menos improbable del sueño aquel, de tan sorprendentes resultados.

Ciertamente, en los sueños de los mortales se han buscado siempre claves para desentrañar el misterio del porvenir y el de las almas. Los magos y los empíricos, los oráculos y las sibilas aplicáronse, en lo antiguo, a explicar los desvaríos del dormir, atribuyéndoles un sentido sobrenatural. Fenómeno incomprendido y por lo mismo de honda sugestión, el sueño les parecía una doble vida de imágenes discordantes pero significativas, en las cuales las leyes de la realidad se sometían aparentemente a lo imposible. ¿Qué era del alma durante las horas de adormecimiento del cuerpo? ¿Qué origen y qué oculto sentido tenía el vagar del espíritu desencarnado por regiones irreales? En tiempos de escasa evolución científica y perturbadoras cosmogonías, era comprensible que le fuese asignado al sueño un misterioso determinismo, enlazado a los mitos y a los misterios de la vida, cuando no a las contingencias de la política y de las guerras. El legendario Nino y el poderoso Ramsés, Atila o Creso, Nabucodonosor o Minos diéronse porfiadamente a inquirir la llave de los propios sueños correlacionándolos con las vicisitudes de su fortuna. Semíramis, Cleopatra, Popea o la mujer de Augusto, hicieron lo mismo. Y en épocas menos perdidas entre las nieblas de la historia Carlos V, Pedro el Grande, Luis XI, Lorenzo el Magnífico, Catalina de Médicis y Elisabeth de Rusia, investigaron, a través de la pseudo-ciencia de los astrólogos, los charlatanes, los alquimistas y los

físicos, el pronóstico de las turbadoras imágenes que venían a rondar su lecho en las horas del descanso.

Como ellos, muchedumbres de almas estremecidas por la percepción de esa doble vida extrasensible acudieron a los supuestos descifradores de enigmas, obteniendo de ellos las más peregrinas aclaraciones. « Yo duermo, pero mi corazón vela », dice en el *Cantar de los Cantares* la Sulamita alucinada por mágicas visiones de amor. Demonios o espíritus aciagos visitan a los humanos mientras duermen, y en tales momentos el destino o los dioses se les revelan. Créase en China que el alma del durmiente emprendía fantásticas peregrinaciones mientras el cuerpo permanecía aletargado, y sus puntos de contacto tiene esta creencia con esa teoría freudiana, según la cual los sueños representan deseos fallidos pero latentes, cuando, por ejemplo, el alma viajera de un ser dormido corre hacia personas y lugares predilectos. Agregaba la convicción popular, que esta momentánea disyunción del alma y del cuerpo podía acarrear serios peligros. En efecto: el cuerpo podía morir durante el sueño, y entonces el alma huérfana veríase condenada a errar eternamente o a encarnar de nuevo en un cuerpo de lance. Debíase pues respetar al durmiente sin alma; no removerlo, no cambiarle la posición ni el aspecto, porque a su regreso el espíritu despistado podía pasar de largo, sin reconocerlo, y encontrarse sin morada.

Caprichosas y quiméricas, mecidas por la superstición, atormentadas por el miedo a lo desconocido y desfiguradas por la ignorancia, estas añejas interpretaciones de los sueños humanos suelen tener, con todo, un fondo de poesía y de ingenua fe no exento de belleza. ¡Desdichados nosotros los modernos...! No podemos decir lo mismo de la rigurosa

interpretación que el actual dogma freudiano les asigna a nuestros sueños. El psicoanálisis incide sin duda en los fundamentos de la personalidad, y se apoya en normas científicas, pero destruye sin misericordia toda la poesía del misterio y toda la libertad de la fantasía en la explicación de las imágenes que surgen en los estados de sopor. Pudiéramos perdonárselo, si su implacable perquisición no acabara por atribuirnos a los seres humanos una arquitectura psíquica enteramente construida con materiales de la sexualidad y del instinto.

¡ El psicoanálisis ! La influencia y la arrolladora difusión de esta doctrina, tráeme al recuerdo cierto episodio de una encantadora obra de Mauricio Maeterlinck : *El Pájaro Azul*. En ella, los niños que buscan incansablemente el secreto de la felicidad, visitan cierta vez el Palacio de la Noche, y al abrir imprudentemente una puerta prohibida ponen en libertad a un ejército siniestro de monstruos espantables. Aquellos entes oscuros y malignos comienzan a invadirlo todo con sus terribles actividades maléficas, y cuesta tremendo esfuerzo encerrarlos otra vez en el antro nefando. Yo tengo para mí que la boga y el éxito inquietantes del psicoanálisis, ha puesto en libertad, con ciega despreocupación, a los monstruos de la noche. Del fondo del inconsciente humano, que bucean ahora, sin verdadero juicio crítico y con apresurado entusiasmo, tantos *diletantes* de la ciencia, se levanta ya una muchedumbre de sombras repugnantes, que amenaza con desvirtuar y envilecer cuanto hay de puro y de consolador en nuestros amores y en nuestros ideales.

Y entiéndase bien : tal reproche no implica el desconocimiento de cuanto puede y debe aceptarse de la doctrina freudiana ; lo vituperable es la exageración de sus postulados y

las demasías de una moda que ya se extiende a todos los planos del vivir colectivo, llegando casi a crear un clima social. ¿Asistimos acaso a una victoria completa de lo Inconsciente sobre lo Consciente, de la bestia sobre el hombre?

La literatura y el teatro, el cinematógrafo y los centros culturales, los periódicos y las revistas de actualidad, la vida doméstica y las reuniones mundanas, la calle y el salón están saturándose, poco a poco, con las emanaciones insalubres y las prácticas mal aprendidas del psicoanálisis. Afirmaba cierto psiquiatra que de « cada cinco seres humanos uno es psicópata ». Diríase que para muchos psicoanalistas, en especial para los aficionados, que pululan, la proporción de cuatro corresponde a los enfermos y que, aun el único sano, puede ser sospechado de perturbación. ¿Cómo se ha desencadenado esta artificiosa tempestad de complejos y de neurosis sobre el conglomerado social? ¿En qué reside el secreto de un éxito de difusión y de estrépito que ninguna otra teoría científica — por sólida que ella fuese — alcanzó jamás? En el margen de interpretación caprichosa a que la doctrina se presta, en el perturbador sortilegio de lo prohibido, en el turbio ascendente de lo patológico, en el inquietante prestigio de taumaturgo que suele alcanzar el explorador de almas, y en el confuso cuanto malsano placer de descubrirse, uno mismo, secretas y diversas personalidades que le presten singularidad y trascendencia a las impresiones del vivir cotidiano. Es comprensible que quien se dejó siempre llevar por la corriente común y mansa de días sin sabor novelesco, sufra la fascinación antes insospechada, de saber que alienta dentro de sí el Yo, el Super Yo y el Ello, — para hablar en términos freudianos — y que estos tres personajes discordantes están representando un drama en lo

más recatado de su ser. Por otra parte, los contagios de la moda, el esnobismo, la sugestión de cierta vulgarizada terminología patológica, y la complicidad de una literatura oportunista que persigue el lucro explotando las veleidades del público, acrecen cada día el aluvión psicoanalítico. Sin contar todavía el factor satirizado por Molière: *Le Malade imaginaire*...

Mi estimado amigo el doctor Paradojas, — caballero cuyo trato suele resultar tan ameno en unos momentos como exasperante en otros — afirma que en la lengua sagrada de la antigua Persia *palabra* y *luz* fueron dos vocablos de valor idéntico, pues así como la luz es el verbo de la naturaleza, la palabra es la luz del espíritu. Desde entonces acá, afirma Paradojas, la palabra humana ha perdido mucho de su honrada luminosidad, pues no sólo sirve para disfrazar el pensamiento de los hombres, como sostenía Talleyrand, sino que en ocasiones actúa hasta como un verdadero Ángel de las Tinieblas. Con todo, — siempre según la teoría de mi amigo — no ha perdido la palabra todo su prestigio. Lo demuestra, a su vez, una famosa máxima del griego Lisandro que podría glosarse así: « A los niños se los engaña con juguetes; a los hombres con palabras ». ¿Tendrá razón Paradojas cuando afirma que el sabio Freud ha puesto en boga algunas denominaciones de raro influjo, que actúan sobre la imaginación de hombres y mujeres como los juguetes sobre la fantasía del niño? « Freud — continúa diciendo Paradojas — empezó por hacer del análisis psíquico (dos palabras fríamente científicas, dos agrios esdrújulos) el distinguido neologismo « psicoanálisis », eufónico y sugerente. Inventó además, una metáfora de ilustre prosapia clásica: « el complejo de Edipo ». Ambas: la palabra y la metáfora, vienen recorriendo desde

su aparición una trayectoria triunfal a través del mundo. Ambas constituyen para las gentes algo así como un juguete doblemente atractivo : por la seducción y por el peligro.

He aquí lo que, en el sentir de Paradojas, le atrae a la doctrina freudiana la difusión, la boga, el ascendiente literario y la curiosidad general. Muchos se divierten con aquella metáfora y aquella palabra, sin pensar tal vez en el daño que los otros o a sí mismo pueden ellas comportarles : tal así como el juguete peligroso al niño entusiasmado.

¿ Se ajustará por completo a la verdad cuanto pretenda mi amigo ? No podría asegurarlo ; pero sospecho que un fondo de razón le asiste.

¿ Qué hay de verdadero y de errado en el psicoanálisis ?
¿Cuál es la dosis de lo aceptable y de lo no peligroso en esta doctrina tan apasionadamente discutida como defendida ? Hombres de ciencia, médicos ilustres, psiquiatras de renombre mundial han dicho su palabra sobre el espinoso tema. No es mi propósito recapitular aquí debate tan amplio : pero, eso sí, ha de serme permitido señalar los excesos y las repudiabiles consecuencias de esta especie de ortodoxia gregaria.

Bien está que Freud nos hable de la existencia de lo Inconsciente. Fuera temeraria ignorancia negar la realidad y la importancia de ese mundo oscuro que subyace más allá de nuestro conocimiento de la propia alma. La vida psíquica de cada individuo tiene, evidentemente, esa organización bifronte que, como las dos caras de la luna para los humanos, permanecen, una en la luz y otra en la sombra. Pero el mundo en negrura, a pesar de las tinieblas que lo envuelven, no deja de ser nuestro ni de actuar en nosotros con fuerza insospechada. En ese ámbito sin luz, existen cosas que pasan libremente de la conciencia a la inconsciencia. Mil senti-

mientos, aspectos o conveniencias impiden que ellas puedan mostrarse en la faz iluminada del conocimiento, y es precisamente esta muchedumbre reprimida, presa en las tinieblas subconscientes o en el olvido, la que el psicoanálisis elige como sujeto de su investigación y punto de partida de sus conclusiones. El oscuro limo de las profundidades del ser normal debe surgir a la superficie clara. La conciencia encontrará entonces en su meridiano a los monstruos de la noche. ¿Por qué? ¿Para qué? Para salvar un individuo de la neurosis, para devolver el equilibrio a un espíritu enfermo; porque las fuerzas reprimidas en lo más hondo del Inconsciente tienden a su propia satisfacción sin cuidarse del mundo exterior, sin tener en cuenta aquellos sentimientos, respetos o conveniencias de humana proyección, que lo consciente acata. Y estas fuerzas que así actúan en la tiniebla, desconocidas aún para el espíritu que las alberga, suelen provocar desgarradores conflictos e insólitas alteraciones de la personalidad.

Hasta aquí el propósito del psicoanálisis es noble y el camino que se propone recorrer, prodigiosamente interesante. Antes de Freud, Breuer había iniciado el tratamiento psicológico de ciertos enfermos valiéndose de la hipnosis, durante la cual sorprendía reveladores secretos entre la niebla de aquellos espíritus desequilibrados. La confesión traía el alivio; el claro recuerdo de choques anímicos olvidados podía curar a quien llevaba, sin conocerla, esa penosa carga. Freud, en los comienzos de su carrera científica experimentó también este procedimiento, pero renunció muy pronto al hipnotismo para crear su método propio: el psicoanálisis tal como lo conocemos hoy, basado en la confesión total que hace el enfermo de todos sus pensamientos y ocurrencias,

en cada sesión. de un largo proceso de averiguación. Así se dilucida, — dicen los psicoanalistas — el significado de todos los síntomas perturbadores. Según ellos, al encontrar el enfermo la verdad en sí mismo, la enfrenta y puede curarse.

Yo me pregunto, en presencia de este sistema que tan lógico y concluyente parece, si en verdad resultará segura la curación del mal sólo por el conocimiento y el significado de sus síntomas. Porque, en última instancia, ese oculto sentido y ese origen, los reduce Freud a una sola fuerza de potencia terrible: el instinto sexual. He aquí pues que, según eso, todos nuestros actos psíquicos obedecerán al inexorable determinismo del sexo. Los traumas o choques psicológicos de la infancia, las reminiscencias de los lejanos sucesos que actúan sobre nosotros, los deseos insatisfechos y los actos fallidos, el simbolismo de nuestros sueños; todas las fuerzas reprimidas en la penumbra de nuestro Inconsciente, no vendrían a ser, entonces, otra cosa que mandato del apetito carnal primario; soberano absoluto investido de poderes capaces de manejar por sí solo los resortes todos del mecanismo anímico de los humanos.

Esto es lo que se ha llamado en justicia el pansexualismo. Y en nombre de este tiránico amo se han inficionado de sórdidos problemas, durante los últimos cuarenta años, la literatura y el arte, las costumbres y las modas, y hasta las diversiones que matizan la existencia cotidiana de los pueblos. Llama a la reflexión de las gentes serenas la circunstancia de que existan tantos frívolos adeptos a la doctrina freudiana; así como el hecho de que sabios eminentes, especializados en los problemas del psiquismo, atribuyan considerable valor al psicoanálisis como método de investigación,

mas rechazando con sólida argumentación científica y humana, las conclusiones pansexualistas de la teoría.

Como quien desciende desde la espléndida corola que se abre a la luz del sol, hasta la raíz hundida en los senos de la tierra para sustentar toda la planta, el psicoanálisis va a buscar, en los más remotos orígenes de la personalidad humana, a la sombría *libido*, es decir, al apetito sexual que, de acuerdo con sus postulados, exige ciegamente su satisfacción y que, aun reprimido o desconocido, condiciona hasta las esferas más elevadas de la vida psíquica. Es aquí donde surge esa creación tan artificiosa como divulgada que se ha dado en llamar el complejo de Edipo.

¿Qué vienen a ser para el tan traído y llevado « complejo » los primeros amores del ser que llega a la vida, es decir, los amores del padre y de la madre? Pues nada más, ni nada menos, que manifestaciones inmediatas de la sexualidad primordial. Es esa sexualidad la que encariña ambiguamente al hijo con la madre y a la hija con el padre. Ciertas circunstancias adversas de la vida pueden, andando el tiempo, transformar tal inclinación en neurosis, obsesiones, fobias, y todo un afligente catálogo de morbos psicológicos.

Esta imagen: « complejo de Edipo », ha cobrado una rara fuerza expansiva, al decir de mi amigo Paradojas. Desde luego el adjetivo « complejo » transformado en sustantivo, y como tal incorporado a la terminología vulgar, es usado a pelo y a contrapelo en la conversación. Pero no se puede, en buena lógica, hacer lo mismo con la evocación del infortunado rey de Tebas. El Edipo de las grandiosas tragedias griegas fué una víctima de la fatalidad, de una fatalidad característica del espíritu griego, cuya esencia última no alcanza a sentir en toda su trascendencia nuestra menta-

lidad de modernos. Ningún instinto, ninguna fuerza del Inconsciente arrastró al desdichado a su ignominioso matrimonio con su madre Yocasta. Cuando descubre la aterradora verdad se arranca los ojos y siente « la necesidad de la muerte » que lo conduce a Colona. Mas Edipo no era un neurótico, no era una presa de instintos sexuales reprimidos en su infancia, sino un hombre de antemano marcado por las divinidades para ser víctima de la Fatalidad, como lo entendían los griegos. Nada tenía que ver la recóndita intimidad de su alma con la suerte atroz que lo condujo a la propia destrucción. Así, pues, en el complejo de Edipo del pansexualismo freudiano hay más apariencia de acierto descriptivo que verdad intrínseca; lo cual no impide que la espiciosa usanza de tal metáfora impresione las imaginaciones, hasta el punto de dar pábulo a innúmeras narraciones, piezas de teatro, películas cinematográficas, novelas, disertaciones científicas y charlas fútiles. ¿Quiso acaso Freud, al invocar a Edipo, dar a entender que la fatalidad biológica del presente, puede sustituir a la fatalidad mitológica antigua? En *Los Espectros*, Ibsen pretendió lo mismo, pero atribuyendo su fatalidad a la herencia mórbida. ¡A cuántas otras insuficiencias o demasías orgánicas, pudiera también imputarse la fatalidad biológica!

Opiniones de especialistas en la materia, más autorizadas que la mía, han rebatido el fundamento científico del complejo de Edipo. De mí sólo sé decir que esta manera dogmática de manchar con el más turbio impulso sexual la cándida inocencia de las cunas infantiles, repugna a mi conciencia.

No puedo hablar como sabio, pero sí como hombre que ha hecho un culto de sentimientos nobles nacidos a la sombra de su hogar. Y creo que hay millares y millares de seres

humanos que rechazan con idéntica energía la interpretación freudiana.

Digna de señalarse es, a este respecto, la crítica que del postulado sexual en cuestión ha hecho — queriéndolo o no — uno de los artistas contemporáneos mayormente influidos por él.

Henri Lenormand, extraordinario dramaturgo francés cuyas obras diríanse sacudidas por todas las fuerzas desencadenadas del Inconsciente, y cuyos personajes aparecen siempre como regidos por los « monstruos de la noche », tanto más terribles cuanto más enigmáticos, ha escrito, en efecto, una pieza de teatro considerada modelo en este género perturbador. Titúlase *Le Mangeur des Rêves*, y es su protagonista un hombre que practicaba con pernicioso curiosidad e inconfeso placer el método psicoanalítico. Es el insaciable devorador de sueños al cual alude el título, y los sujetos de sus experiencias son siempre mujeres atormentadas por neurosis o por obsesiones ansiosas. Sondea el autor los sueños de sus infelices protagonistas, pesquisando las causas lejanas de muchos síntomas neuróticos que les torturan la existencia; provoca sus confidencias, despierta sus recuerdos desvanecidos, evoca incompletas imágenes de otros días, articula las reminiscencias discordantes, investiga los antecedentes infantiles, y lleva, poco a poco, a las atribuladas almas de sus pacientes, a una reconstrucción del posible origen de sus perturbaciones. Aceptan ellas esta verdad reconstruida en su conciencia con fragmentos inconexos de su propio dolor, sin preguntarse si esa aparente certeza será la única y la real. Y el taumaturgo va sembrando así la desgracia en su camino. Ha convertido a una muchacha inglesa de existencia hasta entonces normal y tranquila, en

una despiadada delincuente, experta en todas las miserias del vicio, bastándole para conseguirlo, con persuadirla de que lleva en sí una recóndita e incontenible tendencia destructora y de que mientras siga reprimiéndola no será nunca feliz.

Con una pobre víctima de crueles alteraciones obsesivas inicia, el protagonista de Lenormand, el tratamiento psicoanalítico, indagando las causas del mal a través de los sueños de la enferma. Muy niña perdió a su madre la infortunada neurótica, en un viaje por el desierto africano. Los bandidos árabes atacaron la caravana que la conducía con sus padres, y recuerda ella que, en la escaramuza, la madre cayó herida. Siempre la atribuló aquel lejano y trágico recuerdo infantil, y ocurre que en sueños, la imagen de la madre muerta se le aparece. Un insólito y tiránico terror, un hondo disgusto consigo misma, añadidos al fracaso de su vida amorosa, han hecho de la pobre mujer una enferma mental propensa al suicidio. Escarbando en las imágenes trucas de sueños y recuerdos esfumados en el pretérito, el escudriñador concluye por llevar despiadadamente a la doliente al convencimiento atroz de que fué ella quien causó la muerte de su madre. ¿Cómo? Porque el bracito de la niña agitándose en el aire claro del desierto, señaló a los bandidos el lugar en que el jefe de la familia había ocultado a su mujer y a su hija para librarlas de los peligros del combate. ¿Por qué había hecho aquel movimiento la chicuela? Muy sencillo: porque la precoz sensualidad de la criatura, al acercarla pasionalmente a su padre, hacía experimentar furiosos celos de su propia madre. Era que el complejo de Edipo la poseía como un demonio fatídico desde que entró en la vida, y fué él quien la impulsó inconscientemente a provocar la catástrofe asesina. Había olvidado la doliente

aquel funesto episodio, pero le aseguraron que desde el fondo del Inconsciente, él había seguido actuando cual tenaz energía destructora a lo largo de su vida. Y he aquí que aquella pretendida culpa, maquinal y remota, perdida en su recordación, habíale desquiciado la personalidad, trocándole el amor en cosa execrable, mientras la atormentaban en las horas del sueño imágenes y fantasmas mutilados.

Tal es, por lo menos, lo que hacen entender a la infeliz neurótica. « Un niño tan pequeño no es responsable de sus actos », — le agregaron para justificarla — como si reflexión tal y el conocimiento de la aterradora verdad que la descubren, pudieran curarla o por lo menos consolarla. Enloquecida por el horror del pasado que gesticula ante sus ojos, y desgarrada de angustia la mujer corre a la muerte. ¿No ha sido acaso destruído todo cuanto podía sostener su apego a la existencia?

No detiene aquí su drama Lenormand. En el espíritu del hombre que reconstruyó aquel pasado, en el corazón del impío devorador de sueños ajenos, otra voz de mujer arrojará la tortura de la duda y el remordimiento al preguntarle: « ¿Podrías afirmar irrefragablemente que el bracito de la niña que al agitarse en el aire atrajo hacia el refugio común la saña de los bandidos, obedeció a ímpetu sexual enconado por celos? ». ¿Cómo puedes atribuir sin pruebas rigurosas e indiscutiblemente científicas, móvil de consecuencias semejantes, a la chicuela que no hacía sino revolverse nerviosamente en su encierro? ¿Juraría ante Dios el intérprete de los sueños y recuerdos fragmentarios de la paciente, que sus inducciones y deducciones eran exactas? Las proclamadas por él ¿debían necesariamente discriminar la única significación de los movimientos de la pequeña?

Acaso el drama más tremendo se hallase, en la ocasión, en el alma de quien condujo a una pobre mujer a la desesperación y a la muerte, al empeñarse por revolcarla en el repugante pantano del complejo de Edipo.

Ciertamente, el psicoanálisis muestra — lo he dicho ya y quiero repetirlo — un camino a quien se aplique a develar concienzudamente las ocultas llagas de una conciencia ; mas para ello no ha de usar el investigador un lente de antemano coloreado por su propio prejuicio ; pues si la obsesión de la sexualidad lo guía, en el sexo encontrará siempre el origen y la explicación de las alteraciones del psiquismo ajeno. ¡ A cuántas versiones capciosas puede llevar este método interpretativo ! ¡ Y qué irreparables heridas puede inferírsele con él a las almas ya enfermas !

Muchas de esas insólitas aseveraciones, a las cuales se llega por una serie de razonamientos de aparente solidez, pero de fundamento incierto, podemos leerlas en los propios tratados psicoanalíticos. Otras, mucho más extravagantes, pululan en revistas de divulgación popular, en películas cinematográficas que alcanzan inmediata difusión ; y es posible escucharlas también en las conversaciones familiares o mundanas. Sobre todo, se ha apoderado de las imaginaciones el afán de traducir los sueños, exactamente como en los siglos perdidos en las lejanías del tiempo, cuando el supersticioso pastor tártaro del Tourán ordenaba a los viejos de la tribu interpelar a los espectros que turbaban sus noches en la estepa, o cuando el caldeo, el persa, o el egipcio recurrían a los magos con idéntico fin. Entonces, corrían los hombres tras una revelación del destino. Hoy nos conformamos con menos : interrogamos afanosamente a nuestros complejos y a nuestros sueños.

A mi amigo Paradojas le sorprende sobremanera la afición de las señoras en general por este nuevo y peligroso juego, pues los psicoanalistas, prescindiendo a veces hasta de las conveniencias, suelen tratar a las damas con escasos miramientos. La lectura de ocho o diez casos psicopatológicos descritos por Freud o sus discípulos, nos da, por lo común, una visión del alma femenina que el varón más misógino no se hubiera atrevido a dibujar, si hemos de atenernos a la opinión de Paradojas, muy entendido, según él, en cuanto atañe a la rivalidad milenaria de los sexos. En efecto: sueña una señora con bosques románticos o con manifestaciones políticas, con jugosas naranjas o con hipogrifos, con calentadores eléctricos o con viajes ultramarinos, con un cuchillo de trinchar o con parientes difuntos: siempre llegará el psicoanálisis a una deducción semejante: cada una de esas imágenes discordantes corresponde, según aquél, al ansia de satisfacer un deseo alucinatorio reprimido en la inconsciencia, y más o menos deformado por el objeto, o por los seres que lo simbolizan en el sueño. ¿Sueña, por ejemplo, una dama con árboles, con naranjas o con cuchillos? No vaya a creerse que ello sea porque aspire simplemente a tomar el fresco en un bosquecillo, gustar la sabrosa pulpa de la fruta o poseer un nuevo servicio de mesa; es porque en tales cosas se le aparece la representación simbólica de una cruda imagen sexual. Si esta imagen se disfraza en el sueño, es por estar reñida con la moral y con todas las tendencias nobles del yo. Y por eso se despierta a veces el durmiente — sostienen los psicólogos freudianos — sacudido por inexplicables angustias. Es el Super-Yo, vale decir, la instancia psíquica inhibitoria de los sucesos prohibidos, lo que rechaza los ciegos impulsos del instinto, lo que lucha constante-

mente contra los monstruos de la noche, lo que desata en el yo los conflictos del remordimiento, de la noción de culpa y del disgusto de sí mismo.

He aquí, señoras, una radiografía nada amable del fondo de vuestros espíritus. Sobre todo, cuidaos de soñar con cuchillos o con lluvias de fuego como la bella Myrtola. La explicación de tales fantasías os daría deseos de recluiros en una casa de salud por algún tiempo, o de abofetear al psicoanalista. ¿Exagero? No. Leed en cualquiera de los libros de Freud la simbología correspondiente y me daréis la razón.

¿Por qué a pesar de tales resultados, no decae la preferencia de las mujeres por el psicoanálisis? ¡Qué semejanza entre ese entusiasmo y el que, en otro tiempo, ellas mismas mostraron por la cubeta de Mesmer o las extravagancias de Cagliostro!

Sin embargo, hay entre el bello sexo quienes repudian los excesos interpretativos de Freud. Una gentil amiga mía y de Paradojas, de nombre Roxana, fino espíritu y mente bien nutrida, lo desdeña, y fué ella quien a cierto aficionado freudiano que se ofrecía para descifrarle un sueño, le contestó:

—Muchas gracias. Conozco las causas de mi pesadilla. Me hizo mal una paella a la valenciana que debí aceptar en una comida de amigos aficionados a los platos fuertes...

Verdad es, sin duda, que muchos sueños pueden tomarse como la realización alucinatoria de deseos experimentados en estado de vigilia: el sediento sueña con agua, el ausente con lejanos seres queridos. A mí, por ejemplo, ocurreme a veces ver en sueños el perfil de mis montañas nativas. ¿Qué rigurosa ley de causalidad puede establecer la orinocricia

(como llamaban los griegos al arte de interpretar los sueños) entre esas imágenes y el más primario y crudo instinto sexual? Algunos brillantes continuadores de la obra de Freud han comprendido lo que método semejante tiene de absurdo y desmesurado. Adler, por ejemplo, relega la sexualidad a segundo plano, mientras que Jung rechaza en absoluto la doctrina obstinada en pretender que todos los sueños corresponden a deseos fallidos.

En el proceso del psicoanálisis, el médico pide al enfermo la confidencia de todo cuanto le sugieren — en recuerdos o simplemente en ocurrencias del momento — los distintos motivos de sus sueños : esos espejismos mentales se relacionan con sucesos remotos u olvidados. En el pasado infantil se busca a menudo esa conexión, persiguiendo las determinantes del sueño obsesivo, de la angustia o de la neurosis. Si un trauma psíquico de la niñez, una inhibición de los instintos, una penosa privación de la sexualidad salen a luz, se le hacen admitir al paciente como las causas de su mal, dejándole entrever, en consecuencia, la posibilidad de curarlo. Este papel de la memoria en el hallazgo de las causas es fundamental para todo el proceso. Y resulta curioso verificar que en la antigua Grecia de los oráculos y las pitonisas, al que iba a pedir la clave de uno de sus sueños al oráculo de Trofonio, le obligaban a beber el agua sagrada de Mnemosina, es decir, de la memoria. Y también la explicación del sueño revelado solía condicionar el éxito o el fracaso de las futuras empresas del paciente, porque infundía en el ánimo fatalista de los antiguos el valor y la confianza, o la atonía de la fe en sí mismo.

Otras curiosidades del psicoanálisis son esas singulares transferencias afectivas, en las cuales el enfermo pasa de su

odio al investigador que hurga despiadadamente en los más ingratos rincones de su alma, al afecto por quien antes lo atormentó y lo libera ahora de su carga neurótica. No menos singular es el hecho de que el psicoanalista no se forme ni en los libros de especialización, ni en el asiduo estudio de la teoría, sino en el sometimiento al propio método experimental para aprender por sí, y en sí, la práctica y las consecuencias del sistema. Es decir, que deba primeramente convertirse en un simple iniciado de la doctrina sostenida por quienes antes alcanzaron a penetrar en el temible antro de los monstruos de la noche.

¿Es todo esto lo que crea en la grey de los entusiastas del psicoanálisis, una especie de estrecha hermandad? ¿Son estas circunstancias las que aseguran a los postulados de Freud la ciega adhesión de la moda y de cierta literatura; adhesión que se prolonga desde hace ya cuarenta años? Para el arte, en efecto, los problemas de la personalidad y los conflictos del yo, tienen una poderosa sugestión. Hay en ellos realidad y hechicería bastantes como para tornarlos en extremo atractivos, en verdaderos imanes de la imaginación y en percutores de fuertes emociones. Si a esa emoción se suma el regusto de la culpa y del pecado, y cierta nebulosa tentación de lo prohibido y lo perverso, ya tenemos todo un género literario capaz de sacudir la mente de una humanidad en extremo sensible al choque de ideas y de emociones equívocas.

• Antes, el protagonista del drama o la novela aparecía arrastrado por el destino. Más tarde, lo poseyeron los demonios, lo atormentaron la injusticia o la perversidad del mundo, fué una víctima de la lucha entre el bien y el mal, o el juguete de espantosas taras biológicas. Para cierta lite-

ratura freudiana de nuestros días, el hombre es un triste fantoche obediente a los mandatos del instinto sexual, presa de neurosis obsesivas y esclavo de sus complejos. Nos encontramos en presencia del mismo empuje fantasista que guía las modas, hasta las literarias. En tiempos de la Dama de las Camelias era interesante y de buen tono ser *enfermo de pecho*. No es menos decorativo en nuestros días ostentar un complejo cualquiera. ¿No os parece que el nuevo juguete ha resultado mucho más dañino que el antiguo? La tuberculosis, por ejemplo, es una fatalidad mórbida que al abatirse sobre el cuerpo puede dejar incólume el alma; mientras que los « complejos » de la hora actual, descubren el roedor de la concupiscencia en el fondo de nuestros afectos más santos o de nuestros más puros ideales.

He aquí por qué me parece excesivo, dañoso y en suma exasperante, el fervor psicoanalítico instilado en las costumbres y las letras actuales. Hora es ya de confinar lo anormal en el campo exclusivo de la investigación científica. Hora es ya de que únicamente el verdadero sabio maneje sin prevención, con prudencia y con mesura, el nuevo método en los casos que sea necesario. Hora es ya de que nos libren de toda esa galería de anormales, histéricos, esquizofrénicos, probables suicidas, neuróticos, delincuentes psicópatas y angustiados de toda índole, reales o imaginarios, que han invadido sin control alguna las páginas de los libros, el escenario de los teatros, la pantalla de los cinematógrafos y las preferencias de las muchedumbres. Si esta manía resultase inofensiva, acaso fuera mejor ridiculizarla que condenarla. Pero desde que amenaza con desintegrar los fundamentos superiores del espíritu, se impone señalar cuánto hay en ella de errado y de exorbitante, de

morboso y de brutal ; para no hablar del mal gusto, la vacuidad y la pedantería que frecuentemente suelen agravarla.

¡ Dejemos a los médicos y a los psiquiatras movidos, no por el prejuicio sino por un auténtico ideal científico, la práctica del psicoanálisis ; ellos encontrarán, sin duda, el justo medio y el equilibrio indispensable para alcanzar conclusiones humanas y valederas. Abandonemos de una vez ese torpe y malsano tanteo en las tinieblas, ese gusto desconcertante por lo infrahumano !

En el poema encantador de Mauricio Maeterlink antes citado, los pequeños protagonistas no encuentran el pájaro azul, es decir, la verdad de la dicha, entre los monstruos de la noche. Durante su sueño viajan a través de regiones maravillosas y mundos de leyenda, descubriendo al fin que la verdad de la dicha mora entre ellos ; pero en las alturas, porque tiene alas, y vuela siempre hacia la luz. No son las lóbregas profundidades del instinto ni sus ciegas impulsiones las que han de hacernos más sanos, más felices, más justos ni más libres.

Alcémonos, pues, por encima de los monstruos de la noche, para avanzar por las rutas de la luz, de la verdad, de la belleza.

JUAN PABLO ECHAGÜE.

NEOLOGISMOS DE MIS LECTURAS

(Continuación)

✓ **N Actualización.** Existe *actualizar*. Es justo que se reciba este vocablo para "acción y efecto de actualizar". Lo traen varios diccionaristas.

« Estas evocaciones de la tradición son hoy más necesarias que nunca. Constituyen una **actualización** de los valores espirituales del pasado y fomentan la reviviscencia* de los mismos » (MIGUEL DE ANDREA, *Alocución de N.ª S.ª de los Remedios*, 21/XI/940).

« ...esta insinuante **actualización** ha de contarse como un fracaso del género... » (AMADO ALÓNSO, *Ensayo sobre la novela histórica*, FFLIF, B.A., 1942, p. 167).

« ... el movimiento musical de la voz, fuera de su papel en la **actualización** o determinación lógica y psicológica de cada frase. » (NAVARRO TOMÁS, cit. por Alberto Rusconi, *La defensa del idioma*, EdcL, Mont., 1946, p. 67).

« Dos características de la Iglesia aparecen refirmadas en esta **actualización** más visible de su unidad... » (Card. ANTONIO CAGGIANO, *Disc. en Rosario*, 31/V/946).

« Entraña una fuente de inspiración y diaria **actualización** de un destino. » (SANTIAGO MONTSERRAT, *Arte y tradición*, LNac, 29/II/948, 2ª secc., p. 1).

« ...la adaptación de su sistema a los sentidos principios de **actualización** científica... » ('*La Razón*', 29/III/946, p. 7).

« Y no se crea que nos encontramos ante meras declaraciones legales ajenas a la necesaria actualización práctica » (*Noticiero español*, Madr., n° 36, 1946, p. 2).

Actuarial. Adj. der. de *actuuario*, que está al servicio del lenguaje forense.

« Es jefe de la sección actuarial... » (JOSÉ MONTERO ALONSO, *Pedro Muñoz Seca*, EdeESA, Madr., 1939, p. 173).

« Los cálculos circunstanciales y actuariales que habrán de hacerse, dirán al respecto la última palabra... » (Edit.: *El Pueblo*, 5/IX/947, p. 8).

Acuarelado, da. Adj. der. de *acuarela*, para significar « pintado con colores diluidos en agua ».

« Dibujo a pluma acuarelado por Th. Gautier » (*La Prensa*, B.A., inscripción al pie de un grabado en la sección ilustrada de 18/II/940).

« ...entonces ilumina el cuento alguna figura acuarelada... » (MANUEL MUJICA LÁINEZ, *Aniceto el Gallo*, EdtEm, 1943, p. 100).

« Entre los cuadros existentes en el escritorio se destacan... varios dibujos acuarelados de Guardi y Sargent » (*Guía*, CNC, B.A., n° 2, p. 45).

Acuárium. Latinismo; pero, pues conservó la terminación, pudo haber respetado también la *q* originaria; «aquárium». Está debidamente autorizada su españolización: *acuario*.

Sin embargo, en el ejemplo, la acepción de *acuárium* no casa con la de *acuario* en el *Dic.*, sino con la de *piscina* (3ª acepc.). En lugar de uno y otro, es frecuente decir aquí «pileta de natación», circunloquio que pide un vocablo equivalente, por ejemplo, *natatorio*.

« (El Instituto consta de) un gimnasio, un acuárium, un teatro, ... » (*Noticiero español*, Madr., n.º 24, 1926, p. 2).

† **Acuatizaje.** Der. de *acuatizar*, a la manera de *aterrizaje*, *amaraje*, etc.

« El hidroavión 'Argentina' hizo en Mar del Plata acuatizajes » (Tít. de *La Nación*, 6/1/946, p. 9).

Acuatizar. Se ha derivado de *acuático*: *acuat-izar*. De igual modo, de *aromático*, *aromat-izar*; de *dramático*, *dramat-izar*, etc.

Pero el que aquí correspondía ¿habrá sido el sufijo *izar*, que, lo mismo que su sinónimo *ficar*, sugiere la idea de *hacer*? Puede uno hacer dramática una narración, hacer aromática una cosa; pero, siendo sujeto *el avión*, si 'acuatiza', ¿qué es lo que él 'hace acuático'? ¿A sí mismo? Pues entonces ¿no correspondería el reflexivo 'acuatizarse'? A no ser que se exprese que el piloto 'acuatiza' su avión. ¿Y si se tratara de un hidroavión? Se afirmará, y con razón, que lo mismo podría observarse acerca de *aterrizar* y *aterrizaje*, ya oficializados.

Correctos, en cambio, son *amarar* y *amaraje*, aunque poco se usen, como es correcto *aportar*: llegar a un puerto (de 'ad', *a*, y 'pórtum' o 'pórtam', *puerto* o *puerta*), e igual *importar* con el sufijo *in*, o *im* delante de *p*, que denota *en* o *a*. Por impropios debieron de rechazarse en su tiempo los neologismos 'amarizar' y 'amarizaje', que tuvieron poca vida.

Según esto, imitando a *importar*, podría haberse formado 'in-aguar' o 'enaguar'. Este figura en el *Dic.*, pero con otra acepción, como sinónimo de *enaguachar*.

« ...llegar al atardecer, es decir, en plena luz solar austral **acuatizar** en la espléndida pista del lago » (MANUEL J. MOLINA, *El Parque Los Glaciares*, EIP, 28/VIII/946, p. 8).

Acuciante. Participio activo adj. de *acuciar*. Con sentido semejante indica el *Dic. acuciador* y *acucioso*.

« Por último, la reiterada y **acuciante** solicitud del Eje para que España interviniera en la guerra de su parte, obtiene, al principio, sucesivas y hábiles dilaciones... » (ALFONSO JUNCO, *España en carne viva*, EdeBo, Méj., 1946, p. 423).

« La Universidad del siglo xx debe reaccionar. Y debe hacerlo de manera urgente, **acuciante** e ineludible » (JOAQUÍN DÍAZ DE VIVAR, *La Universidad y la cultura*, GCNC, 1947, n° 3, p. 5).

N^x Acuciosidad. Expresa la "cualidad de acucioso". En el *Dic.* se lee *acucia*: "diligencia, solicitud, prisa; deseo vehemente".

Acuciosidad, según el *DicM*, es "neologismo inútil por actividad, prisa, deseo vehemente" y propio de Venezuela. Para R. Restrepo es barbarismo. Santamaría parece darlo como de uso general, por *acucia*; Malaret lo limita al Río de la Plata, Colombia, Santo Domingo y Venezuela.

« (Deficiencias) acaso explicables por la menor **acuciosidad** que se pone en lo que no se dedica a la publicidad » (ALFONSO JUNCO, *El milagro de las rosas*, Méj., p. 66).

« ... a los hondureñismos, obtenidos por la **acuciosidad** de nuestros hombres de estudio, se suman los dialectos indígenas... » (FILOMENA CARIAS, *Hondureñismos*, GCNC, 1947, n° 8, p. 23).

NA **Acuerdo**: de acuerdo a. Esta locución va ganando terreno, en lugar de la que ha sido siempre lo común: *de acuerdo con*.

«...de acuerdo a un aumento de fuentes bien informadas...» (*‘El Bien Público’*, Mont., 19/1/947, p. 1).

«...de acuerdo a las manifestaciones formuladas por el señor Gerente General...» (*‘La Época’*, 6/III/947, p. 4).

«...de acuerdo a lo anunciado oportunamente...» (Íb., íb.).

«...tenía posibilidades, de acuerdo a sus determinadas convicciones y creencias?» (SILVANO SANTANDER, DSD, B.A., 1947, p. 8511).

«...de acuerdo a esta ley que vamos a votar...» (CÉSAR JOAQUÍN GUILLOT, DSD, B.A., 1947, p. 8779).

«...nuevo sistema de explotación racional y científica, de acuerdo a las características de las mismas» (Tel. de Fray Bentos, en *‘El Diario Español’*, Mont., 6/IV/947, p. 2).

«Mañana, de acuerdo a las disposiciones constitucionales, a las 15.30, deberá tener lugar* la asamblea legislativa...» (*‘La Razón’*, 30/IV/947, p. 5).

«...de acuerdo al procedimiento establecido en la presente Ley...» (*Proyecto de Ley Universitaria*, DSD, VII/947, p. 1568).

«(La gripe) se disemina a una gran velocidad de acuerdo a la rapidez de los medios de transporte» (*Nota de la Secretaría de Salud Pública a la población*, 22/VIII/947).

«De acuerdo a informaciones que hemos publicado en estas columnas...» (*Comentando*, EIP, 5/XI/947, p. 9).

«...campo de aterrizaje... construido de acuerdo a las últimas exigencias de la aviación...» (Edit. *‘El Pueblo’*, 1°/X/947, p. 8).

NA **Acuerpado**, da. Presupone el verbo *‘acuerpar’*, que, en efecto, registra Malaret como empleado en la América Central, por “respaldar, defender”. El mismo da *‘acuerpado’*,

como propio de Colombia para denotar "de mucho cuerpo", lo cual confirman los colombianos Pedro M^a Revollo con sus '*Costeñismos colombianos*' (donde registra también la forma '*acorpado*', aunque menos usual), Roberto Restrepo con sus '*Apuntaciones idiomáticas*' y Luis de Obando con su '*Corrección del lenguaje*', al considerarlo disparate por "corpulento".

« El ex-presidente * Somoza, que había quedado dueño de las armas, ... acuerpado por su partido o más bien partidarios que él había sabido colocar en el Congreso, ... hizo deponer al recién electo Presidente... » (*Crónica de Nicaragua*, en RJ, n^o 137, p. (84)).

43 **Acuitar.** Neol. de acepción, por "apresurar". Carlos de Ochoa, además de los significados de la Acad., le da el de "apremiar", el cual denota también "dar prisa", esto es, "apresurar".

« El Cid... se dirigió sin vacilar contra el magno enemigo. Acuitó la marcha cuanto más pudo... » (Ramón Méndez Pidal, *La España del Cid*, EdtECA, 1939, p. 314).

41 **Acullico.** Este nombre de origen quichua significa: "porción de hojas de coca que se mastican o chupan".

Lo han recogido Malaret, José Vicente Solá (*Diccionario de regionalismos de Salta*), Julio Aramburu (*Voces de supervivencia indígena*), Félix Coluccio (*Dicc. folklórico argentino*), Santamaría, etc. Según el primero, corre en la Argentina, Bolivia y Perú. En Puno, de este, se usa también 'aculli' (E. D. Tovar y R.). Santamaría consigna las variantes 'acolloco' y 'acuyicua'.

« Luego de * comer, pusieron sendos acullicos... » (Juan Carlos Dávalos, *Cuentos y relatos del Norte Argentino*, Edt ECA, 1946, p. 16).

« ... puse un **acullico** de coca ¹ ... y, añadiendo **acullicos** a tragos, y tragos a **acullicos**, dime a pensar en cosas diferentes ». (Id., *ib.*, p. 116).

« De *lao* de abajo me vengo/ mascando tierra y arena ; / se acabó mi **aculiquito**/ ¿qué me haré en tierras ajenas ? » (De *Los americanismos en la copla popular* por A. Malaret, Nueva York, 1947, p. 15).

Acuminarse. Latinismo, der. de 'acumen': agudeza, ingenio. La Acad. trae los afines *acumen*, como anticuado, *acuminosa*, como poco usado, y *acuminado*.

En italiano, se emplea el verbo 'acuminare': aguzar, adelgazar, sacar la punta.

« Su tino de hombre experimentado **acuminábase** en malicia » (L. LUGONES, *La guerra gaucha*, EdtGl, 1926, p. 161).

Acunador, ra. Adj. der. de *acunar* con significación figurada: *adormecedora*, *arrobadora*.

« No hay eclipses para la voz **acunadora**. » (ANDRÉS DE PIEDRA-BUENO, *Influencia de Cervantes en el pensamiento cubano*, CH, oct. 947, p. 73).

Acusado, da. Der. de *acusar*, con la significación de "señalado, notable, saliente, abultado, resaltante, etc.", según los casos.

« Limitémonos a revistar aquellas obras que nos ofrezcan características más **acusadas** para extraer de ellas el residuo de una valoración total » (J. P. ECHAGÜE, *Seis figuras del Plata*, EdtL, 1938, p. 86).

« Con su faz exangüe de **acusados** pómulos, de mirada mansa... es un trasunto de aquellos frailes... » (ALFONSO JUNCO, *Gente de Méjico*, EdcBo, Méj., 1937, p. 157).

¹ ¿ No habrá aquí redundancia ? *Acullico* lo dice todo.

« ... fidelidad debida al carácter del texto y a la práctica alfonsí en sus rasgos acusados y trascendentales » (JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, Estudio en *Primera Crónica General*, EdtEb, 1943, p. 32).

« ... distribuímos * en períodos según los momentos más acusados de su desarrollo ». (M. MANZANARES, *Reseña de libros*, BICC, 1946, p. 208).

« ...el predominio de la *a* se encuentra también en vasco con líneas aún más acusadas que en español » (TOMÁS NAVARRO, *Fonología española*, SyUP, N.Y., 1946, p. 26).

8

Acusar. « En la acepción de revelar, manifestar, es galicismo » (*DicM*). Sin embargo, es de uso general en ese sentido, a pesar de la sentencia condenatoria pronunciada también por otros, como Baralt, Segovia, Monner Sans, Toro y Gisbert, P. Mir, etc. Del *Prontuario de Hispanismo y Barbarismo* de este, (I, p. 76), copio los tres primeros de los pasos que siguen :

« Una línea bien tirada acusa las sinuosidades de la que corre a su lado » (RUFINO J. CUERVO, *Dic. de construcción y régimen*, Introd., p. xvii).

« Lo otro acusa un malestar peligroso » (JOSÉ M^a PEREDA, *De tal palo, tal astilla*, Cap. 5).

« Si los muelles del diván rojo acusan estas o aquellas señales... » (CUARTERO, *Polos opuestos*, Prólogo, p. 12).

« ... el piso (estaba), según acusaban las polainas de los soldados, verdaderamente asqueroso ». (ARMANDO PALACIO VALDÉS, *Marta y María*, EdtECA, 1940, p. 196).

« (La adaptación acusa, ciertamente, la época en que fue realizada... » ('*La Nación*', Crítica teatral, en *Martín Fierro*, INET, 1942, p. 46).

« Entre la corte del santo Rey Fernando y la de su hijo don Alfonso, se acusa un cambio que afecta... » (JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, Prólogo de *Primera Crónica General*, EdtEb, 1943, p. 9).

« ... al surgir del tibio escondite **acusan** contactos y embadurnamientos *. » (MARTÍN GIL, *Una novena en la sierra*, EdtECA, 1944, p. 28).

« ... por la magnífica erudición que **acusa**... » (JUAN J. REMOS, *Historia de la Literatura Cubana*, II, 945, cit. en CH, X/947, p. 60).

« Y no se piense que, dicho esto por quien ama la traducción poética y la practica, **acusa** una inmodestia patente... » (MARIANO DE VEDIA Y MITRE, *Apología del traductor*, BAAL, II, p. 163).

« ...por razón de la firmeza **acusada** en el carácter (conquista Goya), el sufragio de los escritores » (EUGENIO D'ORS, *El valle de Josafat*, EdtECA, 1944, p. 101).

« Quédesse el caso en su casillero, aunque no **acuse** ni el triunfo en nuestra innocua declinación... » (AVELINO HERRERO MAYOR, *Apuntes lexicográficos y gramaticales*, EdtK, 1947, p. 20).

« ...si los desplazamientos de Vidal y Villadónica **acusan** la misma comodidad y prestancia... El desarrollo de las pruebas no **acusó** en general un éxito señalado... » (*El Diario Español*, Mont., 6/IV/947, p. 5).

« Esto es **acusar** una realidad y nó... eludir algo... » (Edit. *El Pueblo*, 13/V/947, p. 6).

« Habitaban por entonces el valle de Tulum y sus aledaños, los indios huarpes, raza guerrera cuya organización **acusaba** una civilización relativamente adelantada » (JUAN PABLO ECHAGÜE, *Tres estampas de mi tierra*, IFAC, 1936, p. 26).

« ¿ Donde está el esfuerzo que **acuse** una construcción ? » (RAMÓN J. CÁRCANO, *Juan Facundo Quiroga*, EdtAn, 1933, p. 83).

« En sus obras se deja desear... al menos una actitud que **acuse** el orgullo de la regia estirpe » (EDUARDO OSPINA, *El desnudo en el arte y en la vida*, RJ, Bog., n° 136, p. 12).

« ...son caracteres barrocos que en la obra **se acusan** » (EUGENIO FRUTOS, *La interpretación filosófica del 'Quijote'*, RJ, Bog., n° 136, p. 14).

« Don Quijote existe, se impone a Cervantes, acusa su personalidad superior » (ÍD., *ib.*, p. 16).

« ...el texto de Platón, aun ahora acusa una laguna lamentable... » (LORENZO RIBER, *Jacinto Verdaguer, poeta épico*, BRAE, 1945, cuad. 116, p. 355).

« (Las 'Silvas', las Lecciones) acusaban escritores de afinada avidez enciclopédica... » (LUIS ASTRANA MARÍN, *Haces de flechas*, EdcESA, Madr., 1939, p. x).

« Si no me detengo ahora a estudiar el especial carácter que pueda acusar ese buen castellano de la Argentina, es porque... » (AMADO ALONSO, *El problema argentino de la lengua*, EdtECM, 1935, p. 49).

« Era más grande que yo, aunque no acusara más edad... » (RICARDO GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra*, EdtL, 1939, p. 187).

« ...las respuestas recibidas primeramente acusan un acuerdo general... » ('*La Prensa*', 20/VII/947, p. 4).

« (La película) si bien no acusa mucha novedad, tiene a su favor... » ('*Nuevo Correo*', 19/VII/947, p. 3).

« ...puede acusarse un fermento activo en el interior de algunos centros pedagógicos... » (LEONARDO OBEID, DSD, VII/947, p. 1594).

« ...el año transcurrido acusa un acto gubernativo de singular importancia... » (*Comentando*, EIP, 4/VI/947, p. 7).

« ...mientras parte de la obra acusa una proporción anormal de equivocaciones... » (JULIO CASARES, *El seminario de Lexicografía*, Madrid, 1947, p. 11).

« Se acusa en él más que nunca esa extraña amalgama... » GUILLERMO DE TORRE, *Azorín*, LNac, 4/I/1948, 2ª secc., p. 1).

« ... no quiere decir que la obra de arte., más reciente acuse su presencia a la manera de... » (SANTIAGO MONTSERRAT, *Arte y tradición*, LNac, 29/II/948, 2ª secc., p. 1).

Este caso podría autorizarse con innumerables otros pasos que lamento no haber tenido en cuenta. Está acepción neo-

lógica de *acusar* está registrada en no pocos vocabularios, como los de Alemany, Oroz, E. D. Tovar y R. (*Hacia el gran Diccionario*), R. Restrepo (*Correcciones de lenguaje*), etc. También lo apoya Schallman en sus *Cologuios*.

Acusativo, va. Neologismo semántico, por *acusador* o *acusante* registrados en el *Dic.* El adjetivo *acusativo* se ha aplicado siempre al caso gramatical correspondiente al complemento directo.

« Eran dos extraños, ... ante la masa opuesta y solidaria de la gente, *acusativa*, opinante » (EDUARDO MALLEA, *El retorno*, EdtECA, p. 126).

Acuso recibo. Sustantivo-frase, que dice Benot, por *acuse de recibo*, ya legalizado.

« ...considero conveniente desterrar de mis hábitos la hipocresía melosa de los *acuso recibo* o las epístolas donde... » (H. REGA MOLINA, *La flecha pintada*, EdcASIA, 1943, p. 109).

Achab. Más que neologismo es este una supervivencia de arcaísmo ortográfico. Hoy se escribe sin *h*: *Acab*, lo mismo que *Marta*, *Tebas*, *Ester*, *Judit*, *Nabot*, etc., en vez de las grafías anticuadas *Martha*, *Thebas*, *Esther*, *Judith*, *Naboth*, etc.

« Me lo pasé recostado, con un libro abierto, pero en realidad mirando la pared, como el rey *Achab* cuando codiciaba la viña de Naboth* » (HUGO WAST, *15 días sacristán*, EdtTh, 1946, p. 291).

Achabacanamiento. Neol. der. de un supuesto verbo 'achabacananar', y este, de *chabacano*.

« Quienès así reaccionan ante las nuevas tendencias poéticas, no son otros que los incomprensivos* de siempre, más por **achabacanamiento**... que por inferioridad intelectual... » (LUIS BELTRÁN GUERRERO, *Palos de ciego*, EdtIU, Car., 1944, p. 97).

Achabacamar. Der. correcto de *chabacano*, como *avillanar*, *amilanar*, *agabachar*, *aligerar*, etc., de *villano*, *milano*, *gabacho*, *ligero*, etc., respectivamente, por el procedimiento de parasíntesis.

« ...lo argentino necesita, para magnificarse, precisamente no **achabacamar** ni triturar su instrumento expresivo » (AMÉRICO CASTRO, *Tierra firme*, Madr., 1935).

Achacable. Adj. neol, con la acepción de *atribuible*, *imputable*. Su formación de 'achacar' es inobjetable. Lo registran en sus vocabularios Toro y Gisbert (*PL*), C. de Ochoa, Alemany, R. de Alba, etc.

« No faltan errores, hijos de la ignorancia religiosa, en ningún modo *achacables* a la Iglesia... » (JUAN ÁLVAREZ MEJÍA, S. I., *La Iglesia Católica en Colombia*, RJ, n° 137, p. 104).

Achinado, da. No se trata del participio pasado del verbo *achinar*, sinónimo de *acochinar*, que trae el *Dic.* Es un parasintético, resultante del prefijo *a*, del nombre *chino* y del sufijo *ado*. Significa: parecido a un chino. Este *chino*, no es el de la China, sino el que señala el *Dic.* en esa voz (2° art.): mestizo o mulato.

« ...el comisario Barraba con el chambergo echado sobre las cejas y dejándole en sombra la mitad de la cara *achinada*, ancha y corta... hablaba ora con los jugadores, ora... » (R. J. PATRÓ, *Pago Chico*, EdtL, 1939, p. 210).

« Es un **hombretón achinado** y en el vigor de la vida » (BENITO LYNCH, *Los caranchos de la Florida*, EdtECA, 1939, p. 127).

« Flaco, moreno, un si es no es **achinado**, de frente despejada, ... caminaba cimbrándose... » (MARTÍN ALDAO, *En el París que fue*, TGDET, 1945, p. 249).

« Los demás, que eran cuatro, tenían el rostro descubierto, de color **achinado** » ('*La Nación*', 7/X/902, sección « Policía », cit. por Garzón, *DicAr.*).

« Un hombre, **achinado** y gordo... arguyó señalando el espléndido alazán de Don Segundo... » (R. GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra*, EdtL, 1939, p. 107).

Achincharse. Verbo der. de 'chinche': « llenarse de chinches ». Se ha formado como *apolillarse*, *ahumarse*, *aherrumbrarse*, etc.

Garzón en su *DicAr.* trae '*enchinchar*' y '*enchincharse*', por « llenar y llenarse de chinches », formas que Santamaría atribuye a Méjico y Puerto Rico y que Malaret extiende también a Guatemala y Perú.

« ... con las lluvias los zapallos **se han achinchado**... » (HUGO WAST, *La corbata celeste*, EdtTh., 1946, p. 195).

Achuchado. « Que padece chucho »; chucho, en las acepciones 2ª y 3ª del *Dic.* en el primer art.

« Se sentía enfermo, ... con el cuerpo **achuchado** y humedecido por un sudor frío... » (M. GÁLVEZ, *El mal metafísico*, EdtECA, 1943, p. 223).

El *DicM.* ha recogido a *achucharse*, como de la Argentina, por « contraer chucho o fiebre interminente », pero no lo ha pasado aún al léxico oficial. De este verbo ha derivado el participio adj. *achuchado*.

Achucharrado, da. Como equivalente a *achuchado*¹ (aplastado, estrujado) lo da el *Dic.* y de empleo en Colombia, Chile y Honduras. También aquí se conoce, según lo testifica el pasaje siguiente :

« ...se encontró de pronto en una pieza alumbrada por un candel mugriento, frente a una viejita* *achucharrada* como pasa... » (R. GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra*, EdtL, 1939, p. 78).

Achucharrarse. En el pasaje siguiente parece significar “ajarse, secarse, marchitarse”, acepción que no figura en el *Dic.*

« Pero los propósitos del viejo eran flores muy tiernas que se *achucharraban* pronto » (HUGO WAST, *Desierto de piedra*, EdtTh, 1944, p. 145).

Adámico, ca. Neol. adj. derivado de la forma lat. ‘Adam’, como los oficiales *adamita* y *adamismo*, todos con *m*.

« ... por ser de la universalísima estirpe *adámica*, somos dueños de nuestra libertad... » (ALBERTO GERCHUNOFF, *De lo vivo y lo activo en el quijotismo*, LNac, 4/1/48, 2ª secc., p. 2).

Adánico. Neol. adj. derivado de *Adán*. Tan correcto como *osiánico*, de *Osián*; *satánico*, de *Satán*; *titánico*, de *Titán*, etc. Toro y Gisbert, del latín ‘Ádam’, con *m* final, trae *adámico*; como la Acad., los afines *adamismo* y *adamita*.

« El pecado *adánico*, la ambición prometeica* de ser como dioses, fue culpa, pero, como canta la Liturgia.

¹ **Achuchado** es también en la Argentina el « atacado de chucho »; como **achucharse**, « contraer chucho », o « padecer uno tanto frío como si lo hubiese atacado el chucho ». No constan en el *Dic.* estas acepciones.

“félix culpa”, que trajo en sí la gloria de la Redención » (JOSÉ M^a PEMÁN, *Poema de la Bestia y el Ángel*, EdcESA, Madr., 1939, p. 12).

« La ingenuidad es la actitud adánica por excelencia » (FLORENCIO ESCARDÓ, *Eduardo Wilde*, EdtLau, 1943, p. 107).

Adanida. Der. de *Adán*, al modo griego, como *Atrida*, de *Atreo*; *heraclida*, de *Heracles* o Hércules, etc. con el sufijo *ida*, que significa hijo o descendiente. Santamarina define así a *adanida*: « Adamita, partidario del nudismo; que anda desnudo » y trae el primero de los pasajes siguientes:

« Esa cabeza, erguida ante el sol, debió de hacer sombra a todo el valle, cuando el *adanida* americano sepultaba su miedo en las oquedades milenarias de la cordillera » (CARLOS WYLD OSPINA, *La gringa*, novela criolla. Guatemala, 1935, p. 136, en DicGAm, 1942, I, art. *adanida*).

« ...Y del tiempo, el homicida, / que nos lleva a la muerte o fluye en vano, / que era un sueño no más del *adanida* » (ANTONIO MACHADO, *Poesías completas*, EdtECA, 1940, p. 246).

Adelantada. Femenino del sustantivo *adelantado*, para designar un cargo de gobierno.

« ...nuestra Patria continuaría la tradición de *adelantada* del Catolicismo y del Evangelio » (*Boletín de Información*, Instituto de Cultura Hispánica, Madr., setiembre 1946, p. 28).

Adelante, en el modo adverbial a lo adelante. Lo ordinario y lo único que consigna el *Dic.* es *en adelante*. Con adjetivos y sustantivos se han formado modismos de aspecto similar: *a lo sumo*, *a lo seguro*, *a lo zorro*, *a lo Cervantes*, etc.

« ...yo sonreí tristemente, considerando que aquella era la actitud que a lo adelante debía adoptar... » (RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata de invierno*, BibZZ, SgoCh., s. a., p. 268).

√ **Adelante.** En la acepción de *delante*, no está registrado.

« Una extraña procesión : el sacerdote iba adelante con roquete y estola... » (HUGO WAST, *15 días sacristán*, EdtTh, 1946, p. 255).

Adelante. Es bastante frecuente oír este adverbio seguido de algún posesivo como *mío*, *tuyo*, *nuestro*, etc. A veces se lo ve también escrito.

« ...siempre saltaba adelante suyo (del avestruz) y a poca distancia su ventrudo adversario (el sapo) » (FRAY MOCHO, *Cuentos*, EdtSoA, 1940, p. 13).

√ **Adelfo.** No es muy clara la significación de este neologismo en el pasaje que me lo ha brindado. Tal vez lo emplea el autor por 'abundancia', como si dijera "un matorral de adelfas", "un zarzal". El *DicM.* registra la palabra con el signo de los posibles futuros ciudadanos, para aplicarla a los « estambres que están unidos por sus filamentos ».

« Un adelfo de anécdotas iba a surgir de aquel brazo desaparecido » (R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Ramón M^a del Valle-Inclán*, EdtECA, 1944, p. 48).

En el pasaje siguiente parece empleado por *adelfa*.

« Crecen en sus viales y arriates, rosales, jazmineros*, adelfos » (AZORÍN, *Tomás Rueda*, EdtECA, 1941, p. 22).

√ **Ademación.** Bien formado, del verbo *ademar*, término de minería, para significar "acción y efecto de ademar".

«...vuelve a encontrar encima de su frente la brúscada ademación...» (CONCHA ESPINA, *El metal de los muertos*, EdtRen, 4ª ed., s. a., p. 41).

✓ **Adensarse.** Empleado como reflexivo. El *Dic.* da sólo *adensar*, como transitivo y poco usado.

«El silencio en el teatro se adensa» (AZORÍN, *Lope en silueta*, EdcAr, Madr., 1935, p. 14).

Adentro. En el modo adverbial de adentro, para significar "del interior del país" o "de tierra adentro", como se dice también.

«...la indiada triunfadora que volvía de adentro con pesado arreo* de haciendas...» (FRAY MOCHO, *Cuentos*, EdtSoA, 1940, p. 43).

20171 A
Adherente. Aunque figura en el *Dic.* no le asigna este; al parecer, oficio de sustantivo, con la consabida sigla *ú. t. c. s.* Y con tal función es muy frecuente.

«La Sociedad Patriótica y Literaria estaba constituida por dos clases de miembros: los titulares o numerarios que tenían voto, y los adherentes que no lo tenían» (CARLOS IBARGUREN, *Las sociedades literarias y la revolución argentina*, EdtECA, 1937, p. 65).

«...ha sido también en lo demás un fervoroso adherente a la cultura de Francia» (AMADO ALONSO, *El modernismo en 'La gloria de don Ramiro'*, CoEE, 1943, p. 161).

«(Los caudillos) movilizaban a sus adherentes para el comicio *...» (MATÍAS S. SÁNCHEZ SORONDO, *Pellegrini*, BAAL, XVI, 1947, p. 348).

«...predominante número de adherentes a los credos protestantes...» (ALFONSO JUNCO, *Cosas que arden*, EdtJ, 1947, p. 203).

«La Federación de Sindicatos Aduaneros anuncia que

sus **adherentes** harán abandono de sus tareas... » (*'El Pueblo'*, 7/V/947, p. 1).

«... los **adherentes** a los tres partidos políticos de Austria se unieron en un esfuerzo común... » (FEDERICO FUNDER, *El futuro de la Iglesia en Austria*, EIP, 7/V/947, p. 7).

«... lo único que se hace es... aumentar el número de los **adherentes** y su entusiasmo » (JUAN DE ARAGÓN, *El referéndum español*, NCo, 19/VII/947, p. 2).

«... exigía de todos sus **adherentes** la abstención completa... Siete millones de **adherentes** han firmado... » (JUAN CARLOS MORENO, *El cine disoluto y disolvente*, EIP, 8/VIII/947, p. 8).

« Cuenta con 1200 **adherentes** el VII Congreso de Medicina » (Tít. de *'La Nación'*, 7/XII/947, p. 13).

«... resulta más favorable para los partidos con gran masa de **adherentes**... » (*'La Prensa'*, 26/I/948, p. 8).

(Continuará.)

RODOLFO M. RAGUCCI, S. S.

LUGONES ESCRITOR : SUS PROBLEMAS

(A PROPÓSITO DE LA GUERRA GAUCHA)

Pocos escritores argentinos tuvieron la lucidez de Lugones para explicar sus problemas y acomodarlos dentro de los más amplios de la comunidad en que actuaba ; por consiguiente pocos escritores más dignos que él para ejemplificar un problema argentino de expresión.

Borges señala la alta calidad de Lugones escritor :

Decir que ha muerto el primer escritor de nuestra república, decir que ha muerto el primer escritor de nuestro idioma, es decir la estricta verdad y es decir muy poco. Muerto Groussac, la primera de esas dos primacías le corresponde ; muerto Unamuno, la segunda ¹.

Estas eliminaciones y connotaciones comportan una doble dificultad para la definición de Lugones, pero puede intentarse con la base de sus obras más representativas. La que llevó a mayores posibilidades sus esfuerzos de escritor es indudablemente *La Guerra Gaucha*, de 1905, precedida dentro de la evolución cronológica por tres libros : las poesías de *Las Montañas del Oro* (1897), los comentarios didác-

¹ J. L. BORGES, *Lugones*, en *Nosotros*, III, 26-28, Buenos Aires, 1938.

ticos de *La Reforma Educacional* (1903) y la evocación histórica *El Imperio Jesuítico*. Sus posteriores obras en prosa de mayor tensión idiomática son: las páginas iniciales de *Historia de Sarmiento* (1911), otra semblanza histórica, las conferencias publicadas con el título de *El Payador* (1913); dentro de la obra en verso, las más logradas son *Lunario Sentimental* (1909), verdadero comienzo de toda la poesía ultramoderna en lengua española, las *Odas Seculares* del Centenario y los *Poemas Solariegos* (1928).

En *La Guerra Gaucha* se pueden estudiar sus problemas fundamentales como escritor, especialmente los lingüísticos. A Lugones lo preocupó siempre el sentido de sus obras; el de *La Guerra Gaucha* queda explicitado en las « Dos palabras » preliminares:

...no es una historia, aunque sean históricos su concepto y su fondo. Los episodios que la forman, intentan dar una idea, lo más clara posible, de la lucha sostenida por monotoneras y republiquetas contra los ejércitos españoles que operaron en el Alto Perú y en Salta desde 1814 a 1818.

El contenido temático es previsible dentro de la insistencia lugoniana por la comprensión histórica y medial de lo argentino¹. Prefirió las obras de fundamento histórico y de elaboración literaria, poética en su esencialidad: tal carácter tienen los trozos perdurables de *El Imperio Jesuítico*, *Historia de Sarmiento*, *Elogio de Ameghino* y el póstumo *Roca*; dejando de lado las valiosas contribuciones que Lugones logró en el problema de la meditación nacional, para referirme únicamente a los aspectos literarios.

¹ J. C. GHIANO, *Algunos temas lugonianos*, en *Cursos y Conferencias*, n° 178, Buenos Aires, 1947.

Rómulo D. Carbia ¹ ubica *El Imperio Jesuítico* dentro de los ensayos puramente literarios — «el literato se sobrepone al investigador y al historiógrafo» — y señala la lejana inspiración en Burkle, y el parentesco íntimo con Estrada, en la forma y en el procedimiento erudito. Mientras que en *El Imperio Jesuítico* Lugones filosofa sobre datos no siempre comprobados críticamente, en *La Guerra Gaucha* noveliza el dato histórico, pero sin falsearlo en realidad humana y de ambiente.

A propósito del plan de este libro recuerda Lugones que fechó los diversos episodios para «mayor escrupulosidad de ejecución»; esa cronología comprende la campaña iniciada por la Serna en 1818 y terminada el 5 de mayo del mismo año con la evacuación de Salta. Sin embargo, la obra carece de fechas, como carece también de nombres propios y de determinaciones geográficas, salvo casos muy especiales. Esto indica la base que Lugones dió a la narración, librada a un tono general de anonimato épico y, al mismo tiempo, popular.

Según Giusti ² es posible que *La Guerra Gaucha* fuera escrita sobre el estímulo determinado por *La Légende de l'Aigle* de Georges D'Esparbés. El autor francés, narrador de las gestas colectivas de la época napoleónica, de estilo muy vivo, extraordinariamente popular entre la juventud francesa de hace unos años, pudo ayudar a determinar este carácter antes señalado en la obra lugoniana, como también la elección de la forma de cuento en lugar de la forma de novela que fué — según confesión del mismo Lugones — el

¹ R. D. CARBIA, *Historia Crítica de la Historiografía Argentina*, Buenos Aires, 1940.

² R. F. GIUSTI, *Siglos, Escuelas, Autores*, Buenos Aires, 1946.

primer proyecto. Lugones asegura que lo desechó porque el material narrativo que tenía seleccionado y el número de personajes habrían exigido tomos. Posiblemente, una vez hecha la elección del tema, se le presentaran dos modelos: la obra de D'Esparbés y los *Episodios Nacionales* de Galdós. La tesitura especial de estilo de *La Guerra Gaucha* hubiera desmesurado el trabajo de una serie novelística. Además, el cuento se presta a la condensación narrativa, al hecho heroico en sí; mientras que la novela, con su característica mostración de la realidad psicológica de los personajes, en lo cual nunca fué fuerte Lugones como lo muestra su único intento, *El Ángel de la Sombra*, no es función adecuada al tema.

En la elección de la forma puede haber también una razón de origen tradicional, de genuino valor argentino: el cuento es el género popular por excelencia; el tono, la brevedad condensadora, la detención en los detalles pintorescos son rasgos comunes a todos los narradores populares argentinos. Además el cuento, más que la novela (sin hacer cuestiones de extensión) es en nuestra literatura la evolución moderna de la gauchesca, que, pensada hoy para el pueblo, toma a éste sólo como materia, como tema, no como forma: esta caracterización corresponde tanto a Lugones, como a Lynch o Hudson.

En clasificación estilística más amplia *La Guerra Gaucha*, no sólo en cuanto a la forma, sino también en cuanto al tema, debe situarse dentro de las formas en prosa del Modernismo: junto a Valle Inclán, el de los primeros episodios de *La Guerra Carlista*, junto a *La Gloria de Don Ramiro*, a *Dionysos* del venezolano Dominice, a novelas del uruguayo Reyles; todas con sus variedades fundamentales de estilo, incluibles — temática, intuiciones, procedimientos

literarios — dentro de un aspecto muy típico del Modernismo hispanoamericano.

El tono general de la guerra del Norte, con su dispersión de hechos y personajes, tiene en *La Guerra Gaucha* su conformación mejor. Los hechos, a pesar de su magnitud individual, o quizás por eso mismo, no mostraban caracteres fundamentales y exclusivos en cada héroe. Y son los hechos más que los hombres los que interesaron a Lugones: esto se ve en los títulos de los diversos episodios: *Estreno, Alerta, Sorpresa, Baile, Juramento*, así hasta el final, *Güemes*; pero, ni siquiera el « numen simbólico » de la guerra era exclusivamente la representación de todos los episodios. Güemes es, en varios aspectos, una culminación de los caracteres generales de esos más de cien caudillos cuyos nombres ha recogido la historia, pero, al mismo tiempo — vida, cultura, táctica militar y política — se diferenciaba fundamentalmente de esa masa; era el mejor de todos, pero a la vez distinto.

La misma mostración de la figura del caudillo máximo no es en el libro diferente de la mitificación general de casi todos los personajes:

La radiación solar circuía en fuego su cabeza. Serenábase su frente y el júbilo predecía venturas... La luz destelló más todavía; el jefe caracoleó un poco, y entonces, en el sitio que acababa de ocupar su cabeza, resplandeció de lleno el Sol de Mayo.

Del Capitán hay una presentación semejante:

Sobre aquellas crines épicas, ante el pueblo de montes, en presencia del sol, — lloró de gloria.

Elemento mitificador la luz, el sol, la divinidad indígena.
Del niño herido por los godos se comenta épicamente :

La muerte heroica lo acuñaba en su bronce. Entraba a la gloria al poder de su sacrificada inocencia, sahumado por la fragancia del bosque, bajo la tarde que lo ungía de inmensidad celeste. De aquella pobre camisita volóse algo irreal como la sombra de un suspiro.

El tono destacador, la nueva dimensión mítica que van adquiriendo los personajes, se nota en la connotación del paisaje :

Los cerros almenaban el contorno. Aquel levantamiento de piedras, sin más terreno que llenar, gibábase en cumbres; y éstas, en un pausado insomnio, a medias se desbozaban de la noche.

Todo plural, imponente : carácter esencial de la naturaleza para personajes esenciales, no repetidos en el mismo gesto heroico. Si de los hombres se dice que « no realizaban por cierto un ideal de hombre sino un tipo de varón », de la naturaleza puede decirse que cumple su función realizadora en contraste de soledad esencial.

La presentación de cada personaje oscila entre la mostración directa, actuante, y la narración, en comentario popular, de su vida ya cumplida o por cumplirse. En ciertos aspectos Lugones se parece a Baroja narrador : caracterización detallista, a veces exhaustiva de un personaje, que pronto se abandona.

Hay en el libro una morosa connotación descriptiva. Algunas descripciones son esencialmente realistas y recuerdan, por su función dentro del tono general del libro, y por la realización estilística, al Miró de *Figuras de la Pasión del*

Señor: Tanto en uno como en otro libro el realismo naturalista, con elección de los detalles más crueles, se opone en necesario contrafondo, a la realidad sensual de la naturaleza y mítica de los personajes. Verbigracia en Lugones :

Desgarradas las ropas, al aire los pechos estrujados en la pugna atroz contra aquella lujuria de batallones, los ojos nadando en sangre, sacudíala un tropel de sollozos mudos perceptibles tan sólo en el temblor de sus mandíbulas.

Cuatro de las mujeres yacían abiertas a tajos, con los dedos crispados entre mechas feroces, pasmadas las bocas por el ansia de morder.

Y esta descripción tan en tono Quevedo :

Contúvose todavía un instante, anegada de fruición ante esa efigie que la luna galvanizaba. Entre sus piernas lo incorporó después, apoyándole la nuca sobre su pecho ; hasta le sopló los ojos, que el infeliz abrió, reanimado vagamente. Aferrólo por los hombros al fin, y mordiéndose los labios para no rugirle el alma al rostro, le trozó — ¡ crac ! — el espinazo de una sola retracción (*Baile*).

Son abundantes las descripciones de cadáveres llenos de gusanos, de los insufribles tormentos corporales, aunque estas descripciones varían en cuanto a la forma descriptiva o comparativa.

A este tema y a esta andadura narrativa corresponde una extraordinaria riqueza de expresión. Hay la conciencia de una tensión de estilo que no es corriente ni en el mismo Lugones, ni en otros escritores argentinos contemporáneos.

Los aspectos más característicos de este estilo son : aprovechamiento de las posibilidades fonéticas del idioma ; extra-

ordinario conocimiento del léxico general, de los regionalismos y de las voces técnicas, manifestado característicamente en las descripciones; abundancia de voces nuevas; utilización de argentinismos, no sólo en el diálogo, sino también en las descripciones; ciertas construcciones gramaticales, muy cercanas a la lengua oral, que dan especial viveza al relato; formas idiomáticas, como los participios y gerundios, utilizados con notable sobreabundancia.

Los valores fonéticos de las palabras no sólo sirven para lograr efectos onomatopéyicos de impresión directa, verbigracia la vibración de la campana por medio de la palabra « golondrina » (*Dianas*), sino que se aprovechan en elaboraciones más complicadas:

La nube de la piedra, cuyo es el mugido, cedía el campo a la de la lluvia, que habla. Y ésta, en una ampulosidad de vocales, rotaba trajines de catapulta, rebotando avalanchas contra pórticos de bronce. Retiñían después trallas crepitantes, cascaduras de matraca que el cielo repercutía como una azotea; deslumbrantes hachazos partían trozos de bosque; embrollábanse disparadas de tráfigos en la altura, nudos de ruido enorme, cataratas de estrépito (*Alerta*).

No sólo el efecto acústico de la tormenta, sino también la total circunstanciación del momento en el paisaje y en la conciencia de los personajes. Esto se logra con la gradación de la abertura de las vocales y la distribución de las consonantes dentales y los grupos de dental y vibrante, velar y vibrante, bilabial y vibrante; es — como tantos trozos de la obra lugoniana — un pasaje pensado con destino a la lectura en voz alta. Este recurso fué muy grato a Lugones, y adquiere variadísimos matices en su poesía; en *El Libro de los Paisajes*, como anteriormente en el versolibrismo de *Lunario*

Sentimental, las diferencias formales son, en gran parte, diferencias caracterizadoras de las tensiones fonéticas.

La concisión descriptiva busca los sustantivos más pintorescos, los de valor más inequívoco; dentro del sistema verbal, se repite el uso de infinitivos, participios y gerundios, es decir, sustantivos, adjetivos y adverbios dinámicos; muchas de las descripciones corresponden — en cuanto a la distribución oracional — al estilo que Hatzfeld ha llamado : *vini, vidi, vinci* :

Recuperóse un momento después, blandió el acero y fué a alcanzar con las últimas zancadas el fondo del precipicio, cuando el pie le falló. Claudicó un instante aún, y tropezando definitivamente saltó al abismo (*Estreno*).

Una larga bruma se desgrenó en el cielo; soplos de huracán bascularon la selva; las frondas más altas esbozaron gigantescos saludos. Nuevos relámpagos encendieron sus flámulas (*Alerta*).

El amplio conocimiento del vocabulario permite las descripciones de momentos variables, que nunca son exclusivamente impresionistas, aunque aprovechan recursos descriptivos de este tipo, y construcciones gramaticales propias del impresionismo :

... Ya el sol, como una oblea carmesí, nacía entre nieblas de índigo. De oro y rosa bicromábanse los cerros de occidente. Flotaba un olor de aurora en el aire. Sobre la escueta cima de la loma frontera, un buey que la refracción desmesuraba, se ponía azul entre el vaho matinal. Por un momento, los escarchados ramajes parecieron entorcharse de vidrio. Al fondo, la cordillera overeaba como un cuero vacuno, manchada de ventisqueros. Algún mogote que decoraron como de un muelle encaje efímeras nieves, eslabonaba aquella enormidad con la inmediata serranía. Allá

cerca, la masa arrugándose en plegaduras de acordeón, suavizaba su intensidad cerúlea; y el matiz tornábase violeta ligeramente enturbiado por un sudor de cinc. El macizo oleaje de roca apilaba en una eternidad estéril sus bloques colosos. Muy lejos, en alguna umbría, un tordo cantaba. Está rezando, decían los hombres. Algunos se persignaron en silencio (*Estreno*).

No sólo impresiones de color, sino toda la gradación característica: los momentos transitorios distribuidos en planos que recuerdan el detallismo de los pintores primitivos; además, la impresión del hombre frente al paisaje. Los modos gramaticales indican lo impresionista de la descripción: « la refracción desmesuraba », « parecieron », « como », etc.

Otra característica de Lugones son las metáforas o comparaciones de base científica, que muestran la curiosidad amplia de su espíritu. La abundancia de verbos de significado muy particular asegura el sentido de la descripción.

El dinamismo y el tono de narración popular que adquiere, a veces, el relato, determinan ciertas construcciones cercanas a la lengua oral:

Y en la pelea — los buenos animales — cómo les placía la pólvora y qué lindo se armaban.

Y deseos, locos deseos de gritar le venían, pero no encontraba qué.

Dormían en cavernas y matorrales, cuando no lo hacían montados.

Otro aspecto estilístico es la abundancia de diminutivos, generalmente de valoración estética. Luego de una realísima descripción del martirio de dos maturrangos « encorados », los cadáveres son arrojados al río:

Sumergidos un instante por el chapuzón, boyaron a la desfilada un poco, hundiéronse del todo, y la onda reemprendió su curso pellizcada de hoyuelos, que la rizaban en *arruguitas* de cristal. De las osamentas nada más se supo.

El diminutivo «*arruguitas*», luego de la descripción anterior, opone la naturaleza, mirada con delectación, gozada, al odio, a las crueldades humanas. Es, por otra parte, rasgo muy característico de nuestras narraciones y cantos populares. Este tipo de diminutivo estético-valorativo abunda en *La Guerra Gaucha*:

Un *jardincito* floreciale todas las tardes sus claveles rojos que nadie veía morir.

El rocío que irisa en el césped sus mil *ojitos* de cristal.

También abundan los diminutivos emocionales:

Rubia delgada, *tristecita* para mejor cobijarla en su devoción.

Su endeblez se ahusaba — ¡*pobrecito!* — como triste candelija que gasta en suprema oblación su resto de llama.

El diminutivo de la última oración tiene, además, el valor de comentario implícito que la muerte del niño provoca en los criollos reunidos en la pulpería (*Alerta*). Como tantas otras construcciones descubre un carácter importante del libro: los personajes, innominados, múltiples, son a la vez protagonistas y coro. Doble función de actuar y comentar¹.

¹ De ahí el fracaso, como comprensión fundamental, de la adaptación cinematográfica de este libro. *La Guerra Gaucha* no podía ser el tema de una película de primeras figuras: su tono fundamental requiere la dispersión de personajes, nunca la incomprensible acumulación de hazañas

Lugones pide disculpas en las « Dos palabras » iniciales por los argentinismos que abundan en la narración, recordando que son « accidentes imposibles de evitar dada la naturaleza del libro ». Incluye en esta disculpa no sólo a los « neologismos criollos » e indigenismos, sino también a « verbos formados... a falta de vocablo específico ». Esta declaración prueba que Lugones sentía con valor igual el uso de los argentinismos y la creación de voces nuevas; por consiguiente, los primeros no pueden considerarse una mengua de atención en el nivel general de la lengua escrita, ni siquiera una quiebra de la expresividad general de la narración. Lugones tenía conciencia de que lo específico se daba con la misma autenticidad en el argentinismo o en la forma nueva.

A veces, el uso del argentinismo obedece a su mayor valor pintoresco :

A cada talonazo, un rayo de sol poniente *refucilaba* en las argollas de la acción.

Otras veces recoge una forma más exacta por el contenido intuicional :

Bebida *cargosa* ;

Un atajacaminos se levantó casi de sus pies, voló *abajito* un instante.

Por lo demás, los argentinismos e indigenismos no son tan numerosos como podría esperarse : americanismos como *coquear*, maíz *chuchoca* ; argentinismos como *manchacha*, gallo *guairabo*, novillo *yaguané* ; expresiones

en pocas figuras. Verbigracia el sacristán, hecho también el viejo violinista ciego ; el jefe de las montoneras hecho el padre del niño muerto en la narración *Alerta*, etc.

como : « yerba relavada », « había hecho del platero », « lo tenían de la cuarta al pértigo ». En un Eustasio Rivera o en un Rómulo Gallegos abundan mucho más los regionalismos, por no citar autores argentinos como Benito Lynch, por ejemplo.

Mayor importancia tienen en *La Guerra Gaucha* los neologismos ¹. Sustantivos : « Gran *proclamista*, además, con doble razón lo querían los montoneros » ; « La Vía Láctea difundía en las alturas su *lloradero* de manantial » ; « la *politrofia* de su vientre insaturable » ; todos comprensibles dentro del vocabulario latente que todo hablante posee. Adjetivos : « *aperdizado* plumaje » ; « tufo *vigoroso* » ; « *aproado* esternón » ; « lividez *dilucular* » ; adjetivos pintorescos ; algunos, designaciones de matices transitorios. La mayor abundancia de neologismos está en los verbos : « Sus ojos de carbón *malvelaban* preocupaciones taciturnas » ; « Soplos de huracán *bascularon* la selva » ; « De oro y rosa *bicromábanse* los cerros » ; « crines en que *legiviaban* añil » ; « vedijas pardas... *cobredbanse* levemente » ; « la próspera tierra *espirituaba* perfumes » ; « la pava con su dormilón murmullo, *adioseaba* separaciones ». La mayoría de los verbos nuevos se refieren a experiencias sensibles, gran parte a sensaciones de color ; un grupo importante tiene origen en objetos científicos : *bascular*, *bicromar*, *legiviar*, *hibridar*, *cobrear*, *cianurar*, etcétera. Este aprovechamiento del vocabulario científico en la literatura imaginativa es característica de nuestra literatura : al nombre de Lugones

¹ Vid. la lista completa en M. DE TORO GISBERT, *El idioma de un argentino : La Guerra Gaucha de Lugones*. Boletín de la Real Academia Española. IX. Madrid, 1922.

pueden agregarse los de Mallea, Martínez Estrada, Anderson Imbert, Bioy Casares y otros.

También aparece en *La Guerra Gaucha* algún particular arcaísmo, fuera de los hoy corrientes en el español de América. Por ejemplo el adverbio *ultra*, injustamente olvidado : « Ultra las protestas del juez, la jugada se desorganizó ».

Ni en obras posteriores del mismo Lugones, ni en el repertorio del español escrito han prosperado los neologismos lugonianos, a pesar de su eficacia expresiva y de estar formados de acuerdo con los caracteres sincrónicos del español. Los manuales de literatura, sin mayores novedades, siguen hablando de la prosa « abigarrada » y del vocabulario « difícil » de este libro ; los lectores pasan sobre los neologismos como sobre palabras extranjeras incluidas en un texto más o menos claro. Al insuficiente conocimiento de la obra lugoniana, debe añadirse la pereza mental del argentino medio frente al idioma, para explicar la falta de evolución de tales formas. Se podría objetar que el mismo Lugones olvidó estos neologismos ; más bien cabría afirmar que la alta tensión creativa que significó este libro no pudo ser sostenida por él en obras posteriores — falta de tiempo y medios, prisa por otras actividades para él tan necesarias como la literatura —. Se cumplió en Lugones algo semejante a lo ocurrido con Enrique Larreta que no pudo conservar en ninguna otra de sus obras la tensa voluntad estilística que caracteriza el lujo intuicional y expresivo de *La Gloria de Don Ramiro*. A veces Lugones parece volver al tono de *La Guerra Gaucha*, por ejemplo en las páginas iniciales de *Historia de Sarmiento*, pero aquí la acumulación de tecnicismos científicos, como el retorcimiento conceptista del párrafo, dan un tono confuso, oscuro, a la prosa ; también

en *El Payador* y en *Roca* aparecen trozos con la misma calidad de trabajo. En cambio, los cuentos fantásticos y científicos de *Las Fuerzas Extrañas*, poco posterior a *La Guerra Gaucha*, y la novela *El Ángel de la Sombra* (1926) se caracterizan por la llaneza de la prosa; en oposición, sobre todo en los cuentos, a la elaboración fantástico-científica de sus situaciones.

En *La Guerra Gaucha*, además de los neologismos, son numerosas las voces, desconocidas no sólo en el sistema expresivo diario del argentino, sino también en el del español. A veces parecen el fruto de una preocupación casi escolar por el estudio del diccionario, como si se hubiera acomodado la expresión a las palabras previamente seleccionadas. En otros escritores argentinos contemporáneos, sobre todo en ensayistas, puede notarse el mismo problema básico.

He recordado antes la relación de esta obra con el Modernismo literario, primer movimiento de « retorno » de la cultura de América, según lo llama Díez Canedo. El modernismo, carácter de época, no sólo escuela literaria, representó « un desquite contra el ambiente »¹, no sólo temática, sino formalmente. La liberación general se cumplió en una serie de estilos individuales, con base en el reconocimiento de que la lengua es material e instrumento propio del escritor, por tanto hay que trabajarla hasta que se individualice en cada uno. El desquite contra el ambiente buscó en poesía el tema parisino, o de un país legendario, o de una América más o menos colonial; en prosa, en cambio, fuera de estos temas, descubrió en la novela o en la evocación

¹ A. REYES, *De poesía hispanoamericana*, en *Pasado Inmediato*, México, 1941.

histórica tema propicio. América había cultivado con el Romanticismo la novela histórica (nuestro país tiene *Amalia*, *La Novia del Hereje*, *La Loca de la Guardia*, las narraciones de la Gorriti sobre la época de la tiranía); el Modernismo al interés del tema — idealmente alejado en el tiempo — agregaba una paralela exaltación, o hispánica o nacionalista, que fué casi general en el tono político de la América contemporánea, aunque con formas muy diferentes en cada país. En el nuestro *La Gloria de Don Ramiro* y *La Guerra Gaucha* pueden ilustrar dos posiciones extremas.

La novela histórica modernista no rechaza ninguna de las conquistas expresivas de las formas precedentes, pero agrega todos los privilegios de la nueva amplitud expresiva. Lugones puede ejemplificarlo.

Es básico para el estudio estilístico señalar la posición de Lugones frente al idioma; los datos tomados del estilo de *La Guerra Gaucha* sirven para situar el nivel de estas reflexiones.

Para Lugones los problemas lingüísticos debían relacionarse con los problemas culturales del país, por consiguiente con uno de sus temas fundamentales¹. En dos obras trató ampliamente este asunto: *El Imperio Jesuítico* y *El Payador*, considerando el lenguaje como material de cultura, en consecuencia como material de historia.

En *El Imperio Jesuítico*, capítulo I, « El país conquistador », estudia el contenido histórico de España en la época del Descubrimiento y la Colonización. Entre los elementos considerados ocupa especial amplitud el estudio de la expresión literaria, con sus conflictos entre corrientes tradicionales

¹ J. C. GHIANO, artículo ya citado.

e influencias extranjeras, italianas en especial. En la literatura de la época manifiesta Lugones sus preferencias por Quevedo, menospreciando a Cervantes. El texto es fundamental para señalar la posición lugoniana frente al idioma :

...El estilo es precisamente la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables ; repeticiones, falta de proporción, ése fué el legado de los que no viendo sino en la forma la suprema realización de la obra inmortal, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugosidades escondían la fortaleza y el sabor.

Quevedo, en cambio, mucho más castizo, mucho más artista, verdadero dechado, fruto de meditación y flor de antología, murió sin sucesión, de pie como un monolito en la coraza de su prosa.

Aparte de la injusticia fundamental de las apreciaciones sobre Cervantes, juzgado más a través de sus imitadores que por sí mismo, hay en estas afirmaciones una base característicamente americana. También Sarmiento, entre elogios generales y sin significado, se refirió a Cervantes en forma semejante :

En 1865 : « Cervantes no pertenece a nación alguna : es gloria excelsa de la raza humana, y todas lo reclaman. Creó a su paso en la tierra un idioma, porque los ángeles del cielo perfeccionan todo lo que tocan. Este idioma se llama el idioma de Cervantes, y ha sido momificado en su honor ».

Y en 1872 : « La lengua de Cervantes es un viejo reloj *rouillé*, que está marcando todavía el siglo XVI » !.

¹ Citas tomadas, como las siguientes de Albordi y Echeverría, de ARTURO COSTA ÁLVAREZ, *Nuestra Lengua*, Buenos Aires, 1922.

Sarmiento resulta así, en sus opiniones sobre el falso tradicionalismo idiomático, un precursor no sólo de Lugones, que pudo tomar de Sarmiento la idea básica, o coincidir simplemente con él, sino también de todo el Modernismo hispanoamericano y de la generación española del 98, es decir de los movimientos renovadores del siglo xx. Para ambos movimientos — opiniones concordes de Martí, de Darío, de Lugones, de Azorín, de Unamuno — el primer momento de la renovación expresiva consistía en desechar los moldes del casticismo estéril. Se retornaba así a la gran tradición idiomática española: la que tiene sus mejores exponentes en los siglos xvi y xvii. En Lugones aparece además un elemento americano de polémica, agudamente argentino, que tiene su historia dentro de nuestra cultura.

Alberdi había señalado que en nuestro país « la libertad era la palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte: la democracia en leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura »; Echeverría recordaba a su generación que « la tradición colonial, despótica, en que el pueblo era cero » (e incluía como elementos fundamentales de esa tradición las formas idiomáticas) « nada tiene que hacer con el principio democrático de la revolución americana »; Sarmiento había repetido que « el castellano, en el estado actual de su literatura escrita, no educa ». En diversos tonos todos dicen lo mismo. Estos escritores, para quienes la literatura no podía ser exclusivamente un ejercicio literario, sino preocupación esencial, literatura « comprometida » en alto grado, tenían una aguda conciencia, que ni siquiera tuvieron los propios peninsulares contemporáneos, los españoles del siglo xviii como Feijóo, Forner, Jovellanos, de la quiebra cultural

española en la propia España. De ahí la implícita necesidad en América de romper con las tutelas culturales e idiomáticas, en la más honda dicotomía que puede ocurrirle a un escritor americano.

Lugones, hombre de otra época y de más exclusiva dedicación literaria que los precedentes argentinos, reacciona frente a Cervantes, considerado no hombre del siglo xvii, mejor del xvi, sino « autoridad académica », imitado conscientemente por varias generaciones de españoles y de americanos (quién sabe en qué Ricardo León español o argentino pensaba concretamente Lugones). La admiración — contrapeso — por Quevedo, no sólo por el estilista, sino también por el ideólogo, indica en Lugones una vuelta a la tradición de las grandes individualidades expresivas, también un reconocimiento hacia los que comenzaron el gran tema de la literatura española moderna : el concepto espiritual de España, sus crisis, sus soluciones ; precedentes en varios sentidos de la crítica a España, en América, tanto como en la misma España.

En *El Payador* vuelve Lugones a destacar el valor de Quevedo, no sólo « el primer escritor contemporáneo » (del siglo xvii), sino también el « hablista que poseía más idioma y más idiomas ». Es característico el elogio : mayor dominio del español y mayor conocimiento de lenguas extranjeras aseguran para Lugones la capacidad expresiva de Quevedo ; quizás la preferencia de Lugones por los estudios latinos y griegos y las traducciones de lenguas clásicas tengan una base en esta conciencia de la formación cultural quevediana.

En la misma obra señala Lugones su admiración por Góngora, a pesar de las repetidas condenas al culteranismo. Llama a Góngora « aquel prodigioso innovador y primero

entre los líricos castellanos » ; este sentido de reverencia expresiva es en Lugones, admirador del Góngora de las letrillas y romances, elogio del poeta continuador y renovador de la tradición temática y formal de la lírica española, frente al prestigio renacentista de los modos y formas italianas.

La idea fundamental de Lugones en sus meditaciones lingüísticas de *El Payador*, tiene profunda raigambre nacional: opiniones de la generación de los proscriptos, especialmente de Echeverría y Alberdi. Del primero, el reconocimiento de que « el único legado que los americanos pueden aceptar y aceptan de buen grado de la España, porque es realmente precioso, es el del idioma ; pero lo aceptan a condición de mejora, de transformación progresiva, es decir de emancipación » ; de Alberdi el concepto de la antigüedad de las modificaciones sufridas por el español en América : « La revolución americana de la lengua comenzó el día que los españoles, por la primera vez, pisaron las playas de América. Desde aquel instante ya nuestro suelo les puso acentos nuevos en su boca y sensaciones nuevas en su alma », y, sobre todo, el reconocimiento de que « el castellano de Madrid no será jamás el castellano de Buenos Aires », como « el castellano argentino no será jamás el castellano español ». Esta ubicación argentina frente el idioma se liga en Lugones a la concepción del mismo con un sometimiento a una serie de factores de raza, lugar, tiempo y cultura, conjugados en el positivismo histórico que caracteriza a los neogramáticos. Esta escuela lingüística, que pudo conocer Lugones a través de las obras de Brugmann o de Herman Paul, o del romanista Meyer-Lübke, considera que el sistema interno de la lengua es una acomodación a las causas anotadas. Estas teorías resultaban doblemente gratas al espí-

ritu de Lugones, tan preocupado por los problemas históricos, en especial los argentinos.

El tema básico de *El Payador* es la rehabilitación del *Martín Fierro*, y, en general, de la poesía gauchesca. En el « Prólogo » se refiere Lugones a « los pulcros universitarios » que, « a fuer de literatos y puristas », no supieron apreciar las bellezas del poema de Hernández, « superior, como se verá, al purismo y a la literatura ». Esta aclaración muestra que en Lugones el culto a la gauchesca adquiere significado paralelo al culto quevediano : renovación, revolución contra el purismo, dentro de las formas tradicionales, genuinas. La renovación significa siempre en Lugones una acomodación a valores culturales superiores ; por eso no encontró mejor base para su defensa del *Martín Fierro* que el paralelismo consecuente con la épica de más elevado rango : la griega. Creía cumplir así, sin controlar las consecuencias, su búsqueda afanosa de la prosapia cultural argentina, que caracteriza concretamente en función de su aptitud personal :

Las coplas de mi gaicho, no me han impedido traducir a Homero y comentarlo ante el público cuya aprobación en ambos casos demuestra una cultura ciertamente superior. Y esta flexibilidad sí que es cosa argentina.

Para Lugones el lenguaje, en la poesía, es el factor determinante de la realidad espiritual de un pueblo :

...La poesía que transforma un idioma en obra de arte, lo impone con ello entre los organismos vivos de la misma naturaleza ; y como el idioma es el rasgo superior de la raza, como constituye la patria en cuanto ésta es fenómeno espiritual, resulta que para todo país digno de la civilización no existe negocio más importante que la poesía.

El hombre *vale* más — subraya Lugones — positivamente hablando; cuanto más culto es; porque así produce más. Y toda la cultura es asunto de lenguaje.

Si el lenguaje define espiritualmente una nación, es natural entonces que Lugones, para quien la espiritualización del país era tarea fundamental — como lo afirmó machacantemente en varias obras, en especial en *Prometeo* (1910) — buscara los matices en que el español se diferencia en América, especialmente en la Argentina, de la expresión general. Así adquiere un nuevo planteo el problema que ya habían señalado otros argentinos: Alberdi en su ensayo *De los destinos de la lengua castellana en la América antes española*, de título muy significativo; Echeverría, Sarmiento, Gutiérrez. Para ellos lo distintivo argentino debía ser en primer lugar un contenido ideológico que el español contemporáneo no tenía: « el principio engendrador de nuestra literatura, que la España no tiene, ni puede darnos », según expresaba Echeverría; mientras que Alberdi reconocía que en España no había encontrado filósofos como Bacon o Locke, publicistas como Montesquieu, juristas como Pothier: los autores que necesitaba su Argentina. Todos ellos ansiaban por el idioma, por la literatura, la definición espiritual de la Argentina; Lugones encontraba ya esta definición en la gauchesca.

La ventaja que Lugones lleva a los proscritos es la conciencia de la capacidad expresiva del español; en esto tiene también un antecedente: Florencio Varela, quien escribía en 1835:

Nada hay en nuestra patria más abandonado que el cultivo de nuestra lengua; de esta lengua, la más rica, sonora y numerosa de todas las vivas, aun en el concepto de los

extranjeros sensatos ; la que más fácilmente se presta a toda clase de asuntos y entonaciones, desde el madrigal ligero y el epigrama punzante y chuzón hasta el grave discurso de de la epopeya o el lenguaje terrible de los personajes trágicos ; y de la cual, sin embargo, han dicho, poco hace, los diarios de Buenos Aires, que era pobre e incapaz de competir con los idiomas extranjeros ; probando que no saben su habla, ni han leído los buenos libros que hay en ella ¹.

Un aspecto de este reconocimiento se manifiesta en el Lugones de *El Payador* al considerar que el habla gauchesca es una reconquista de los valores fundamentales del castellano. El capítulo VI, *El Lenguaje del Poema*, parte de la conciencia para él indiscutible de que la vida del argentino y sus formas idiomáticas coinciden plenamente : pobreza de vocabulario, « expresión de una existencia sencilla y monótona » ; en compensación, « movilidad », « tendencia a la concisión de las fórmulas fatalistas », « crudo realismo », « pintoresco desarrollo en el seno de la naturaleza ». De ahí la consiguiente comparación del español argentino con el peninsular :

... Aquel lenguaje (el de *Martín Fierro*) fué más activo como instrumento de expresión, más vigoroso y más conciso ; mientras el otro, subordinado desde entonces a la tiranía académica, a la estética del canon, fué paralizándose en esterilidad sincrónica con el desmedro de la libertad peninsular.

La decadencia que vivía España desde los últimos Austrias era — dentro de la concepción histórica de Lugones — a razón del desmedro de la lengua ; esta crisis se había sal-

¹ Citado por Costa Álvarez.

vado en América con las revoluciones emancipadoras, con la conquista de las libertades nacionales.

Aunque no siempre tome esta misma forma, la idea fué general en América. Rubén Darío la afirmó en las crónicas reunidas en *España Contemporánea* (1901) y en los prólogos de *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) y *El Canto Errante* (1907); en el último prólogo anota una observación que está en la base de todas estas críticas a la literatura española contemporánea: « El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad ». Esta anquilosis no se habría producido en América — según Lugones — gracias a la libertad en que vivía el americano, especialmente, en nuestro caso, el gaucho, « prototipo del argentino ».

Tres principios fundamentales: el heroísmo caballeresco, el culto de la mujer y el honor constituyen para Lugones el « alma » de las lenguas latinas; sentido básico en el que se fundieron elementos árabes, germanos, anglosajones, vascos y eslavos en una prueba de civilización superior « en cuanto demuestra — son sus palabras — nativa inclinación hacia la solidaridad internacional, que es la expresión más alta de la vida civilizada ».

En la pampa argentina — tesis lugoniana — se habría cumplido un proceso civilizador de base semejante al cumplido en la Europa constitutiva de las nacionalidades, este proceso civilizador tenía en América como base la democracia, « que es la fórmula política del mundo actual ». Por eso Lugones reconoce como paralelos « el castellano paralítico de la Academia » y « la España fanática y absolutista », « nuestra madrastra », agrega con palabras de Sarmiento. De aquí su comprobación optimista: las renovaciones ame-

ricanas son una continuación, una restauración de la civilización perdida por España, según Lugones, ya en la Edad Media católica. En una nota a pie de página, explicando una disidencia con el diccionario académico, había afirmado, en *Historia de Sarmiento*, que « nuestro castellano es, con todos sus defectos, más rico y eficaz que el de la Academia ».

Posteriormente variaron las ideas históricas de Lugones; se esforzó entonces en reconocer los entronques culturales de América con la España católica e imperialista que antes había condenado; el póstumo *Roca* es el más claro ejemplo de esta concepción. En esta obra, destacando la trascendencia de la colonización española en América, se afirma la latinidad de España en la fe y en el idioma: éste « superior en la prosa, con temple y decoro análogos a los de aquel verbo imperial (latino), también mejor, por lo más genuino, que los metros de la retórica latinizante ». Lugones en el idioma reconocía siempre lo « genuino », lo significativamente nacional. En artículos aparecidos en *La Nación*, en sus últimos años, defendió con insistencia los estudios gramaticales y el conocimiento de los clásicos; como también, en el verso, la rima y otras sujeciones formales, como la cantidad silábica y el acento obligatorio.

En estos artículos privaba esa concepción del trabajo que el escritor debe cumplir en el idioma, esa obligación de formación y revelación que había señalado en el párrafo final de *El Payador* :

Formar el idioma, es cultivar aquel robusto tronco de la selva para civilizarlo, vale decir, para convertirlo en planta frutal; no divertirse en esculpir sus astillas. Cuanto más sabio y más bello sea ese organismo, mejor nos entenderán los hombres; y con ello habrá de dilatarse nuestro espíritu.

Lugones no sólo quiso cumplir esta labor de cultivo idiomático en sus obras literarias, sino que intentó una obra científica: los fragmentos de un *Diccionario etimológico del castellano usual*, publicados en entregas de la revista *El Monitor de la Educación Común* entre 1931 y 1938, y en volumen, por la Academia Argentina de Letras, en 1944. Aunque la obra falla por falta de base científica y de los conocimientos necesarios para un intento semejante, interesa como manifestación de una actividad profunda de Lugones. El *Prólogo*, escrito en 1931, contiene conceptos interesantes sobre la utilidad de las revisiones etimológicas; sobre la confluencia de lenguas en las explicaciones etimológicas del español; sobre la reacción latinista en contra del criterio etimológico de la Academia Española de entonces.

Mayor interés tienen algunas opiniones relacionadas con su prédica anterior, así las ideas sobre la diferenciación del español de América del de la Península:

Desde muchos años ha, sostengo que el castellano de América es tan bueno como el de la Península, y quizá más castizo aún, ya que generalizado e impuesto acá por la Conquista durante los siglos XVI y XVII, como habla popular, al ser los conquistadores gente del pueblo casi todos, conservóse más genuino en su separación del culteranismo humanista que imperó allá por entonces.

Lo genuino, lo significativamente nacional y popular, constituye la base de la lengua hablada en América; por eso en Lugones, cultivar la lengua significa continuarla en lo fundamentalmente castizo; éste es su sentido del purismo.

Desechando «descaminados patriotismos», su revisión etimológica tenía por objeto poner en su lugar el exagerado criterio indigenista de los lexicólogos del español americano.

Si sus resultados no fueron satisfactorios, no debe olvidarse la certeza del principio ; el maestro de los lexicólogos españoles, Juan Corominas, en trabajos recientes, ha partido del mismo principio ¹ ; la diferencia de enfoque está en que Corominas recurre acertadamente a la comparación con las formas castellanas o de otras lenguas y dialectos hispánicos, mientras que Lugones recurría a las raíces latinas, cuando no griegas o árabes, traídas a la fuerza como punto de comparación.

En sus referencias al lenguaje de los argentinos, mejor al de los porteños — lo que indica que lo auténtico idiomáticamente estaba para él en el campo —, critica Lugones la cursilería, « ostentación ridícula de una falsa apariencia », y en general los efectos de la ultracorrección, coincidiendo así con críticas de Amado Alonso, de Américo Castro, de Herrero Mayor. Estos males nacen — según él — de la pedantería escolar, fruto de la decaída instrucción pública, y del « verbo de la democracia », entendiendo por tal una « colección de metaforones », ocultadores de la liviandad y el vacío ². En el « Prólogo » al *Diccionario* sienta Lugones su disidencia con el pueblo en cuanto a preferencias idiomáticas : el retoricismo huero « es lo que al pueblo le gusta. Pero el gusto depravado llámase corrupción. Inútil añadir que no me propongo moralizar al Soberano. Nuestras respectivas aficiones en materia verbal, definen una insalvable predisposición a no entenderse ». Esta afirmación da un nuevo matiz a la concepción lingüística de Lugones : frente

¹ J. COROMINAS, *Indianoromanica; Estudios de lexicología hispano-americana*, en *R. F. H.*, VI, Buenos Aires, 1944.

² Sobre el mismo tema : R. F. GIUSTI, *Un curso sobre nuestra cultura*, en *Crítica y Polémica*, segunda serie, Buenos Aires, 1924.

a. « la demagógica presunción que atribuye al uso de la plebe una importancia capital en la formación de los idiomas », según puntualiza más adelante, defiende el criterio de que las lenguas evolucionan sólo por los mejor dotados, por los creadores por excelencia. Es así fiel a su nuevo criterio histórico, pero limita su concepto lingüístico porque desdeña la necesaria evolución — momento social — que debe completar la creación en el lenguaje, en dualidad funcionante necesaria.

Nuestros escritores de mayor dominio idiomático — Banchs, Lugones, Borges, Mallea, Molinari — se colocan frente al español en situación muy peculiar. Sienten, aunque con matices diferenciales, que la tradición cultural-idiomática española no les corresponde en igualdad de derechos que a los españoles; ante esta confusión valorativa, estudian el idioma con afán casi escolar por aprehender sus matices. Tal situación tiene su base en la formación geueeral del argentino: la quiebra básica de la tradición del español escrito y una pobre tradición de lengua oral, que ha ilustrado en forma muy clara el testimonio de Victoria Ocampo¹. También la misma escritora ha ejemplificado el otro punto del conflicto: diferencias entre tema *argentino* e idioma *español*, sin recordar que escritores de lengua inglesa como Hudson y los viajeros de hace un siglo captaron matices esenciales de lo argentino en su lengua. Victoria Ocampo expresa así su conflicto:

Lo que más me interesa decir es principalmente aquí, en mi tierra, donde tengo que decirlo, y en una lengua familiar a todos. Lo que escribo en francés no es francés, en cierto sentido, respecto al espíritu. Y sin embargo — he aquí

¹ VICTORIA OCAMPO, *Palabras francesas*, en *Sur*, 3, Buenos Aires, 1931.

el drama —, siento que nunca vendrán espontáneamente en mi ayuda las palabras españolas, precisamente cuando yo esté emocionada, precisamente cuando las necesite. Quedaré siempre prisionera de otro idioma, quiéralo o no, porque ése es el lugar en que mi alma se ha aclimatado.

El lugar que ocupa el francés en el conflicto expresivo de Victoria Ocampo está referido en otros escritores a hechos distintos. En Lugones es el valor otorgado a los autores clásicos griegos y latinos, y el deseo de que nuestra tradición expresiva adquiriera una jerarquía semejante; en Borges es el conflicto por la menor flexibilidad del español, frente a los matices que hicieron posible por ejemplo, en inglés, la obra de James Joyce; conflicto que quizás explique la consecuente labor de Borges como traductor. Para salvar este conflicto cada autor recurre a los medios que cree más eficaces: Lugones y Borges estudian el español, en especial Quevedo y los grandes estilistas; Victoria Ocampo busca constantemente la comparación con las otras lenguas que conoce. Por eso, mientras esta escritora recurre, en sus necesidades expresivas, al galicismo o al anglicismo; Lugones y Borges eligen el camino más difícil: la creación de la palabra necesaria o la utilización del argentinismo intransferible. Por otra parte, todos estos escritores critican continuamente la expresión argentina empobrecida o cursi; su labor, al diferenciarse del nivel general del país, asegura al mismo tiempo sus estilos individuales: quieren imponerse sobre la vergüenza general por hablar o escribir correctamente. La suya es una función educativa.

La relajación general de las normas culturales en nuestro país ha creado el clima de burla, de hostilidad hacia el que habla bien o escribe correctamente; los escritores incorrec-

tos, « matrerros » como los llama Martínez Estrada, se acomodan a esta conciencia general, no por dificultades de vida, sino por haraganería mental ; los otros buscan, no la corrección fría, académica, sino la básica necesidad de acomodación expresiva. Estos escritores, de formación autodidáctica, grandes lectores del español y de otras literaturas, llegan así a una forma más amplia, de matices más ricos que los mismos escritores españoles contemporáneos.

Por eso el Modernismo expresivo de Lugones es otro aspecto de desquite contra el medio ; la cita de sus opiniones de 1931 no dejan lugar a dudas.

Los problemas de Lugones escritor son fundamentales para explicar no sólo su obra, sino también para comprender las dificultades de un escritor argentino consciente de la gravosidad del gentilicio. Supo ser escritor argentino sin regionalismos incomprensivos, o ruralismos de pega ; su alta misión espiritual se cumplió en una forma preñada de universalidad. Sólo así puede comprenderse para su propia obra lo que él dijo de Sarmiento y Hernández : « El país ha comenzado a *ser espiritualmente*, con esos dos hombres » ¹.

JUAN CARLOS GHIANO.

¹ L. LUGONES, *Historia de Sarmiento*.

LA METÁFORA EN EL SUPERREALISMO

Las poliédricas intenciones de la imaginación que proceden a determinar una renovación estética alrededor de elementos universales y acepciones atrevidas, promueven sensaciones que acercan un enlace con una proposición aparentemente irreal, basada en conceptos desconcertantes de comunicación, que a través del tiempo y la evolución penetran indistintamente en la historia y en los hombres.

El mecanismo imaginativo anexado a la proposición del sueño, transita en el interior del cerebro y el hombre se convierte entonces en un recipiente que acapara infinita cantidad de vivencias dispares que pasan luego a manifestarse como aproximación creativa. La revolución estética es una forma de azuzar la comunicación, en un mundo por el que han pasado incontable cantidad de movimientos que en un principio sólo determinaron una reacción imprescindible.

Es, definitivamente, el instante en que la existencia transita entre una serie de imágenes inenarrables que tienen por objeto recordar metafísicamente el alcance definitivo de las experiencias. Y a esa formulación retrospectiva el poeta une el aliento profético, consiguiendo a través de ese dualismo una intensificación comunicativa.

El superrealismo aparece luchando y levantándose contra las corrientes. Sus enlaces buscan un transporte-buceo consciente de lo inconsciente, una existencia ilimitada que va ampliando las posibilidades de una sub-realidad, por intermedio de la búsqueda subconsciente propiciatoria de una plasmación ajena a la razón. Tal el primer sentido. —

. El mecanismo que propulsa aquella actividad cerebral en el período del sueño queda flotando en la subconsciencia y se convierte en una mágica realidad que distribuye equivalencias, aprehensibles luego por el lector, en forma indirecta. La metáfora se transforma en la misma solución de la aventura superrealista, pues ella prepondera hasta llegar a ser el único símbolo, o la sustancia de un mito del que se desprenden infinitas asociaciones.

Al penetrar en el subconsciente, el superrealismo forjó una cantidad ilimitada de expresiones, destruyendo los cánones adelantados por la conciencia, y creó — el romper con las tendencias presupone una tendencia — por sí mismo una corriente ineludible. « Las nuevas maneras del pensar se construían a partir de los descubrimientos de Einstein, Heisenberg, Broglie, Freud, que originaron una nueva concepción del mundo, de la materia y del hombre », diría Maurice Nadeau ¹.

Las experiencias psíquicas que se inician con todos aquellos que en un especial instante necesitaron lograr el encuentro con los elementos que deambulaban más allá de la mera realidad consciente, dispusieron de lo primordial para plasmar durante la vigilia todo lo adquirido en la intimidad con

¹ MAURICE NADEAU, *Histoire du Surréalisme*, Editions du Seuil, París, 1945.

el cerebro inconsciente : la ausencia de la razón y de la lógica en el momento de la plasmación o de la búsqueda superrealista nacen alimentadas por la idea del encuentro con un yo indeterminado que se mueve allende el mundo de las proporciones formales.

El superrealismo y la realidad metafórica de sus manifestaciones introducen sin embargo dos épocas, que según Breton pueden distinguirse como la intuitiva (1919-1925) y la de razonamiento (desde 1925 en adelante). Es decir que la honda sugerencia de aquellas experiencias oníricas o subconscientes, alentaban el germen de unas proposiciones estéticas que se verían propulsadas por una ilación consciente. La explosión iba a ser contenida por el cauce. « Se puede pensar que la escritura automática entrega los poemas inútiles. No : ella aumenta, desarrolla solamente el campo del exámen de conciencia poética, enriqueciéndola. Si la conciencia es perfecta, los elementos que la escritura automática extrae del mundo interior y los elementos del mundo exterior se equilibran. Reducidos entonces a la igualdad, se entremezclan, se confunden, para formar la unidad poética » ¹.

Los contrastes, las alternativas, las dimensiones y el elemento que supone la realidad y su contraparte se dan cita en aquel espejo intransitable, y en él el mundo se convierte en « un paisaje liberado por el que vagan sin solución de continuidad, todas las formas que integran la existencia, pasando desde sus complejidades biológicas hasta la intención de una amorfa individualización de la realidad ». Surge una apreciación que une el carácter de la vida y la evocación

¹ PAUL ELUARD, *Donner à voir*, Gallimard, 1939.

de la muerte, sin establecer diferencias absolutas y tendiendo a demostrar que la sensibilidad perceptora no obra utilizando figuras extremadamente lógicas o conscientes, sino basándose en asociaciones cuya finalidad consiste, no en la mera evocación objetiva, sino en el transporte emocional, intelectual o psicológico, puro, que persuadirá al lector a efectuar por sí mismo la evocación interna y de plasmarla mediante un doble enlace — el de la proposición y el suyo mismo — con el cual se propende al nacimiento de una creación independiente. « Los textos automáticos, los discursos hablados en estado de sueño vienen a agregarse a los relatos fantásticos: sueños nocturnos, sueños diurnos, inmediatamente expresados por Desnos, por ejemplo, que de ningún modo necesitaba dormir para fantasear y 'hablar sus sueños' a voluntad », anota Maurice Nadeau.

Todo ilogismo que la metáfora superrealista provoca, es el fruto de una concepción soñada o vivida entre lapsos de subconsciencia, o desarrollada mediante captación automática. Las formas poéticas son aprehendidas entonces en contacto con una espontaneidad irracional inusitada, ilógica o desproporcionada, que adelanta un completo desapego al estilismo o al virtuosismo literario. Y entonces, frente a la irrealidad desbordante de la proposición superrealista, la metáfora queda alzando el valor de su premisa independiente, esperando la adaptación formal de su significado luego del parto creativo. (« El descubrimiento es poético; sólo la verificación es creativa ») ¹. La desproporción es material que evoluciona por sí mismo y lo que de ella se infiere

¹ JEAN EPSTEIN, *La poesía de hoy, un nuevo estado de inteligencia*. Ed. J. Samet. Buenos Aires.

resulta irreal al efectuar la contraposición con la época, pues el tiempo se encarga de adaptar la corriente.

El adelanto de Freud a la literatura onírica permite por primera vez — en forma generalizada y popular — el análisis de un concepto que se había deslizado con abrumadora sensación de irrealidad. El poeta cobra certezas ineludibles frente a la comunicación de su subconsciente, concibe asociaciones intensas, particulares, y además se siente liberado no solamente de la idea de ritmo, puntuación o rima, sino también de la trama, el método o la acepción razonada. « El surrealismo no tiene nada de una empresa religiosa. Es por lo tanto el único capaz de dar al hombre eso que le han prometido todas las religiones: la libertad total del ser en un mundo liberado », ha afirmado Maurice Nadeau.

Frente a esta vorágine de imágenes y de estetismos fluctuantes, asumieron importantes atribuciones desplazándose irreverentemente, gran cantidad de mistificadores deshonestos que lejos de propender a una conciencia artística basada en aquellos ensayos, se aventuraron audazmente — y lo continúan haciendo — interpretando solamente un afán de simple originalismo que finalmente se convierte en morbosa identificación del ego. Este fenómeno — repetido en todas las épocas — merecería una reacción profiláctica dentro del superrealismo, y es interesante señalarlo, aunque fugazmente, en este ensayo.

Envuelto en aquel enriquecido y tumultuoso mar de imágenes y posibilidades de comunicación descubiertas, el poema superrealista nos lleva a creer, sin embargo, en una falta de significado esencial, o por decirlo de otra manera nos parece evocativo de sugerencias que han de transformarse en principios estéticos sostenidos que adelantan proposicio-

nes eminentemente sensibles, pero frente al destino del hombre, ¿no existe algo más que la identificación panorámica de los sentimientos y reacciones? No obstante, la creación, el despertar estético, se enriquecen, se agigantan, y de la síntesis se desprende una vivencia multiplicada. « La poesía no es más una distracción de 'efebos' enfermos por el crecimiento, es un práctica que revela la personalidad en su integridad y su autenticidad, y permite obra sobre otros mediante comunicaciones que permanecen misteriosas », aclara Nadeau, y agrega : « el poeta es el transformador 'que inspira', que suscita los actos nuevos, los pensamientos desconocidos, las vidas transformadas ».

ANTICIPACIÓN SUPERREALISTA

El superrealismo está originado esencialmente del desprendimiento subconsciente manifestado en el hombre durante el tránsito entre el sueño y la vigilia. La metáfora superrealista contiene una significación de proporciones elásticas, aun cuando en determinados casos — dentro de un superrealismo razonado — tenga un sentido especial. El proceso inconsciente del intelecto, la imaginación en estado pasivo, pasan a fundamentalizarse en la imagen, y entonces a la mera enumeración de formas, el superrealismo meditado le agrega vínculos establecidos por la conciencia. Surge entonces un superrealismo plástico que se encauza hacia límites más proporcionados, y que podría dar lugar, utilizando para ello premisas perdurables, a una manifestación en donde se fundan la comunicación y la intención.

A través de la historia de la literatura se adelantan analogías inconscientes que pasan luego a ser precursoras de corrientes establecidas. No es improbable que dentro de cada ser existan todas las corrientes supuestas, en estado pasivo, pero atravesando sintéticamente todo el intelecto. La inferencia del sueño en la creación, no es por lo demás una conquista del movimiento onírico o del superrealismo. Infinito número de pensadores, poetas y artistas, han proyectado un acercamiento con la sustancia del sueño, y sus proposiciones han trascendido casi siempre la imaginación, tratando de penetrar aquella sustancia. Además, la vivencia fantástica que evoluciona dentro de la mente del escritor especializado, dió lugar a asimilar concepciones desprendidas de las formalidades ortodoxas. Y pueden citarse también las incongruencias literarias, que si bien no incluidas en una corriente, sirven para fundamentalizar el aserto.

Aquella constancia de lo creado fuera del estado consciente, es, por supuesto, ajeno a lo que podemos analizar con absoluta libertad, como por ejemplo un análisis de una determinada acción de la vida diaria. Pertenece a lo que el hombre se complace en apeteecer: es sustancia de misterio, enigma, símbolo, insinuación mágica. Es el fruto transformado de aquella manifestación de elementos que tratan de desplazarse poéticamente, mientras enlazan interminable cantidad de aproximaciones subjetivas. Encuentra que dentro de aquella sustancia existe algo que requiere una libertad poética, de la misma manera que un sumergimiento en un mundo anegado de profundas esperas. (« El segundo elemento es Tajasa, cuya esfera de acción es el mundo de los ensueños. Conoce solamente lo subjetivo — que tiene también

siete miembros y diecinueve bocas — y encuentra fruición en la materia sutil ». *Mandukyopanishad*)¹.

En su búsqueda por proporcionar a su inquiriente y disconforme yo, las razones y transformaciones que desarrolla el subconsciente, el poeta del pasado ha concertado una serie de sugerencias que le llevan a manifestar en algún lugar de su obra, una incursión insatisfecha e incompleta. Encausa además, la sustancia del sueño con su propia imaginación, y de la mezcla se intuye que su proposición busca constantemente propender hacia una ilación que determine una salida, obrando a la inversa de los superrealistas que prefieren encontrar un ilimitado mar de emociones entrelazadas y sobrepuestas indistintamente. Llega a ser la aventura del sueño, en distintas ocasiones, la verdadera fuente asociativa del intelecto. (« En estado de sueño, la mente goza de toda grandeza ; todo lo que fué visto, lo ve de nuevo ; todo lo oído, óyelo nuevamente ; todas sus experiencias en diversos países y regiones, las siente aún con mucha reiteración. Lo ya visto y no oído, lo experimentado y lo no experimentado. lo existente, todo lo ve ella ; todo existe, si ; ella lo percibe todo ». *Prashnopanishad*)².

En otras oportunidades la vida toma cuerpo dentro del sueño y se transforma en una continuación ilimitada e impersonal (« Sueño sobre la tierra. Sueño debajo de la tierra. Sobre la tierra, debajo de la tierra, cuerpos yacentes. La Nada por todas partes. Desierto de la Nada. Hombres llegan, hombres se van »)³.

¹ *Los Upanishads.*

² *Los Upanishads.*

³ OMAR KHAYYAM, *Rubaiyat*, XL.

Pero aunque las evocaciones del sueño y su trascendencia formaban parte de todo el elemento poético y entraban dentro de las preocupaciones de los filósofos, la hipnosofía no había sido adelantada científicamente. Lo extractado de las obras generales, sobre el tema, es sin embargo copioso.

Dentro de las mitologías se encuentran acercamientos que aproximan aun más la idea de aquella sustancia constantemente evocada. Los símbolos ofrecen una idea personal que trata de identificar un estado o un tránsito. « Morfeo, hijo del sueño y de la noche, llegaba con una amapola en la mano y era conducido por sus alas de mariposas ». La Noche, hija del Caos y Diosa de las tinieblas engendraría entre otros al Sueño, y éste pasaría a ser hermano de la Muerte. « Hipnos (sueño) hermano de Tanaos (muerte) »¹. A través de la leyenda, de entre el principio de la alegoría, o de la comunicación cuyo transporte fué enhebrando siglos, el sueño individualizó la inclinación hacia lo desconocido, hacia aquella « irrealidad concebida por intuiciones ».

La filosofía concretó el aporte con fragmentos en donde el elemento que nos ocupa efectuaba un enlace con la vida formal; y las sutilezas desprendidas por otra proposición afirmaban que lo que suponemos como realidad no es nada más que una apariencia, un sueño. (Vedanta monista). « Sírvate lo aparente de indicio para lo inaparente » *Solón*, II. 20)². (« 6. Preciso es que, por medio de esta norma, el hombre reconozca que está bien lejos de la realidad de verdad. 7. Estas razones ponen de manifiesto que en realidad de verdad no sabemos nada de nada; que la opinión es, en

¹ Mitología Greco-Romana.

² Refranero Clásico Griego.

cada uno, afluencia de figuras. 8. Con todo, quedará en claro que no se sabe por dónde llegar a conocer lo que en realidad de verdad es cada cosa »)¹. Las alternaciones entre una y otra realidad, entre una y otra verdadera identidad percibida, varían constantemente y las definiciones muestran que dentro de cada uno surgen reacciones de distinta identidad (« 149. Si te abrieses por dentro, te encontrarías con variada y bien repleta despensa y tesorería de males y pasiones ». *Fragmento de Demócrates*).

Por otra parte, la premisa de individualizar lo que conocemos como realidad, como perteneciente al sueño, es un aserto que ha sido recogido por casi todos los pensadores. (« Nuestro nacimiento no es sino un sueño y un olvido ; — El alma que surge con nosotros, la estrella de nuestra vida, — Ha tenido en otra parte su declinar, — Y viene de lejos ». *Empédocles*).

Aun cuando la insinuación científica no hubiera sido impulsada a atender con particular atención un problema como la significación y la esencia de los sueños, señalamos — de entre una serie de documentos que podrían adelantarse — el Kwan Yun Tsé (*Libro de los sueños*), atribuido a Yin-Hsí, y escrito hace aproximadamente 25 siglos. El autor penetra en esas reconditeces y presenta un bosquejo analítico sobre los sueños. Dos fragmentos de este libro adelantará la proposición básica, y al mismo tiempo ofrecerá campo para meditar sobre los descubrimientos efectuados por los investigadores modernos. Hablando de la existencia de seis clases de sueños, dice : « El sueño normal, que cualquiera puede tener en el curso de su existencia ; el sueño de

¹ DEMÓCRITO, *Sobre las diversas figuras o ideas*.

presentimientos, derivado de la intuición ; el sueño de pensamientos, provocado por un excesivo trabajo intelectual ; el sueño auténtico, en el cual, episodios de la vida real retornan y reaparecen en la conciencia ; el sueño feliz, ocasionado por un estado de euforia psíquica ; y la pesadilla, que es la expresión de las voces del terror ». La analogía es por demás notable, pues todo lo experimentado puede corroborar estas diferencias. Luego, refiriéndose al mecanismo interno del sueño y a las distinciones entre éste y la vigilia, adelanta ideas que más tarde irían a desarrollarse específicamente, tales como el inconsciente colectivo, etc. « Se considera, generalmente, que lo que sólo una persona puede ver es un 'sueño', y lo que muchas personas pueden ver o confirmar es una 'realidad'. Hay, sin embargo, emociones que sólo una persona puede experimentar hondamente y las demás no. ¿ Son por eso menos reales ? Del mismo modo, dos personas pueden soñar 'sueños' iguales. ¿Cuál es, pues, la distinción entre 'sueño' y 'realidad' ? También se suele hacer el distingo entre lo que es temporal (sueño) y lo que es permanente (realidad). Pero, bien se sabe que el Yin y el Yang pueden manifestarse en expresiones temporales o permanentes, indistintamente. Se dice que en la vida real, los pensamientos de una persona son diferentes de los de otra ; pero también en el 'sueño', los pensamientos de la persona que sueña pueden ser distintos de los pensamientos de los personajes del sueño. ¿Cuál es, pues, la diferencia entre 'sueño' y 'realidad' ? ». Del dibujo de lo que conocemos como realidad y lo que conocemos como sueño, el poeta ha establecido sutilmente una línea continua, que permite acercarnos a una solución idealista, enhebrada con poética fuerza.

A los magníficos aportes de la poesía y de la literatura, añadiremos algunos que trasuntan con ineludible fuerza, una identificación substancial. Uno de ellos, escrito por Chuang Tse (300 años antes de J. C.), es un modelo de sutileza, dentro de una concepción asociativa simple. La doble intención hace que la premisa se deslice dejando establecida su inclinación unificadora. El fragmento dice: « Hace algún tiempo, yo, Chuang Tse, soñé que era una mariposa volando de un lado al otro, con iguales propósitos que una mariposa. Yo estaba absolutamente consciente de ser una mariposa y era completamente inconsciente de mi calidad o personalidad de hombre. Pues bien, ahora no sé si entonces yo era un hombre soñando ser mariposa o si ahora soy una mariposa que sueña ser hombre »¹.

El « der nibelige nôt » es la gran epopeya alemana que dió margen a incontables derivaciones en el campo de la literatura, la música y la plástica. Compuesto en el año 1200, aunque precedido cerca de 50 años antes como un « canto de Brunilde » y un canto austríaco en el que se refería la destrucción de los burgundios, este poema es mezcla de mitología, hazaña, embrujo, gesta, y simbolismo generalizado. Dividido en dos partes, culmina con la muerte de Sigfrido y la venganza de Kriemhilde, resumiendo alternativas jugadas por colosos imperturbables a los que sin embargo consumían pasiones sin freno. Del poema extractamos dos sueños que dan base a la trama. El primero de ellos está concebido como sigue :

En tal alto honor Kriemhilde
soñó criar un halcón bello y salvaje

¹ CHUANG TSE, *Fragments*.

que dos águilas le dilaceraban
y ella tenía que asistir a la escena ;
nada en el mundo podía producirle tanto dolor.

La madre de la heroína interpreta el sueño, y la trama prosigue ininterrumpidamente hasta llegar al segundo y último : « Dos jabalíes persiguen a Sigfrido por la ladera, y las flores de su alrededor se vuelven rojas, después le caen encima dos montañas ; conjura a su marido que no parta, pero el héroe marcha despreocupado al encuentro de su destino ». La epopeya finaliza con una orgía de sangre y odio en que sucumben casi todos sus personajes.

La imaginación permitió, además, enriquecer las posibilidades narrativas y dió margen a la realización de relatos en los que se daban cita fantasías inenarrablemente dispares, e irregularidades que llegaban hasta la incongruencia. Esas mezclas de lo objetivo con saldos de pesadilla, dejaron precedentes que están señalados como fundamentales para iniciar enlaces interpretativos, tales como el fluctuar entre el bien y el mal. Cuando se refería una actividad del mal o negativa, la generalizada tendencia era de crear monstruos anegados por una ilógica estructuración que los transformaba en criaturas fabricadas por un azar sádico. La similitud con el superrealismo es evidenciada en lo concerniente a su material fantástico, o a la analogía incongruente, a pesar de que en éste la aproximación se supone automática. De estas obras separamos un fragmento del *Evangelio de Buddha*, compuesto por el filósofo budista Asvagosha (600 años después de la muerte de Buddha) y en el cual la aproximación pictórica superrealista es de gran intensidad. Se hallaba Buddha sentado bajo el árbol de la sabiduría (Buddhi) y Mara, el demonio, había comenzado ya a tentarlo con sus extraños

artificios. Sorprendido ante la imperturbabilidad de Buddha, Mara lanza contra él todas sus huestes y las figuras se adelantan desordenadamente alargando sus extrañas formas. « Quiénes tenían cabeza de sapo, quiénes de pez, quiénes de asno o de caballo ; unos presentábanse en figuras de serpiente, otros de buey o de tigre de la selva ; éstos tenían cabeza de león, aquéllos de dragón o de otra bestia. Había algunos con muchas cabezas y un solo tronco ; quiénes tenían un solò ojo, quiénes muchos pares de ellos. Ostentaban los de más allá cuerpos robustos, con vientres enormes ; otros, al contrario, veíanse flacos, la piel pegada a los huesos y el vientre hurgado ; unos mostraban largas piernas y rodillas salientes ; o pies descomunales y vientre de vaca preñada ; o uñas largas y afiladas como garras. A éstos les faltaba la cabeza, el pecho o la cara ; aquéllos tenían dos pies y muchos cuerpos ; otros caras enormes, que giraban para todos lados ; unos eran pálidos y de color de ceniza ; otros del color de la brillante estrella que sale por el oriente ; unos arrojaban vapores ígneos, otros tenían orejas como elefante, o jorobas grandes como montañas, o el cuerpo desnudo y cubierto de vello ; otros iban vestidos con pieles de animales y tenían el rostro a dos colores, cármin y blanco ; unos llevaban pellejos de tigre, y otros de serpiente ; otros tenían la cintura rodeada de campanillas. Unos llevaban el pelo trenzado eu forma de tirabuzón, otros, la cabellera suelta, que les cubría todo el cuerpo. Había chupadores del aliento y ladrones de cuerpos. Unos dauzaban y chillaban ; otros saltaban con los pies juntos ; otros golpeábanse mutuamente al caminar. Unos se columpiaban en el aire ; otros revoloteaban o brincaban entre los árboles ; otros aullaban, croaban, maullaban, relinchaban, y con sus mil

ruidos hacían estremecerse a la tierra. De esta suerte rodeaba esa turba de demonios, al árbol de la sabiduría: unos se agachaban y se despedazaban el cuerpo; otros se lo devoraban por completo. Surgían llamas por todas partes y se alzaban hasta el cielo vapores de fuego; soplaban vendavales de todos lados, y las selvas de los montes retemblaban y se estremecían. El viento, el fuego, el vapor y el polvo producían al juntarse impenetrables tinieblas, que hacían que no se pudiese ver nada »¹.

Un fragmento de *El Mahabharata*: « Las aves de rapiña se aproximan... y el gozo transporta a los perros, los chacales, las cornejas, los buitres, los lobos y las hienas; tropas de monos llegan también, los cuales haciendo muecas, arrastran los cadáveres, les arrancan la piel, les sacan los ojos con los dientes, beben su sangre, trituran sus huesos para chuparles el tuétano.

« Un río corría caudaloso difícil de atravesar por tener su cauce obstruido por montañas de elefantes, río que tenía sangre por ondas, carros destrozados por barcas, cabezas humanas por lotos, carnes por limo y proyectiles de todas clases por guirnaldas de plantas acuáticas... ».

Las leyendas dentro de la mitología greco-romana, están plagadas de ejemplos similares. Recordemos la de las harpías Caleno (la oscuridad), Aeolo (la tempestad) y Ocitoé u Ocipete (la rapidez en el vuelo o la carrera); monstruos impresionantes, con cara aparentemente de vieja, cuerpo similar al del buitre, pico y uñas retorcidas extrañamente, pechos flácidos y secos, que causaban el hambre

¹ ASVAGOSHA, *El Evangelio de Buddha*, dado a conocer en Occidente por Samuel Beal en 1875.

Otro de los enigmas evoca la mano cuando escribe :

Yo vi cuatro extraños seres
viajar juntos dejando bajo sus pies,
huellas negrísimas. Rápido era en el curso
el sostenimiento de los alados; voló por el aire,
se escondió bajo las ondas. Sin paz sufre
el valiente guerrero que muestra el camino
a todos los cuatro sobre rico oro.

En materia de pre-superrealismo, es difícil que exista algo de una manera tan definida, como los *Mad Songs* (cantos locos) aparecidos en la literatura inglesa del año 1500, dentro del lapso comprendido por la conquista normanda.

Suelen figurar como obra de *Tom of bedlan* (Tom del manicomio), especie de trotamundos o bohemio imaginado por las personas de la época. En estos poemas se destacan una cantidad de absurdos adelantados con expresivo sentido hermético. En algunos sobresalen, sin embargo, pequeños enlaces colocados sin duda para lograr una comunicación. Del canto *From the hag and hungry goblin* (De la bruja y el hambriento duende); extractamos :

- 1 De la bruja y del loco famélico
que os harán pedazos,
todos los espíritus que están
cerca del hombre desnudo
en el libro de las lunas, os defiendan.
- 2 Para que de los cinco sentidos
nunca seáis privados,
fuera de nosotros mismos no vaguéis
fuera de casa con Tom
mendigando vuestra mantequilla...
- 4 De la conquista en adelante ya nunca dormí,

- hasta entonces nunca desperté,
 hasta que el astuto niño
 de amor, donde yacía
 me encontró y me dejó desnudo.
- 5 La luna es mi amante fiel,
 el buho solitario es mi compadre;
 el pato llameante
 y la nocturna corneja hacen
 música a mi dolor.
- 6 Yo sé más que Apolo,
 porque a menudo cuando él duerme
 veo las estrellas
 en guerras mortales
 llorar en el herido firmamento...
- 9 Por un caballero de espectros y sombras
 estoy invitado o tornear
 diez leguas más allá
 del fin del amplio mundo
 y éste no me parece un viaje.

Lo hermético en los cantos locos, sitúase por una aproximación que busca recordar escenas contenidas en el cerebro, que al ser plasmadas se sumergen en asociaciones no exentas de un lirismo particular. El fragmento 5 insiste sobre una soledad psicológica; el 6 aproxima aquel saldo cósmico exquisitamente sugerente, con el que se puede, a través de la noche, horadar la visión de aquel llanto adelantado a través de las titilaciones.

Dentro de la literatura inglesa encontramos otros acercamientos. Del *Fausto* (Doctor Faustus), 1588, de Christopher Marlowe, extractamos:

Vosotras estrellas que mi nacimiento registéis
 y me asignasteis muerte e infierno,
 ahora llevad a Fausto. como leve niebla.

en las vísceras de las lejanas nubes errantes :
para que, cuando en el aire vomitéis nimbos,
salgan mis miembros de vuestras bocas humeantes...

Plasmado con fervor lírico y acercándose a una fantástica y angustiante espera.

De John Donne (1573-1631) : « Vé y coge una estrella candente, pon encima una raíz de mandrágora, dime dónde están los años pasados, o quién le agujereó el pie al diablo ».

De Thomas Lowell Beddoes (1803-1849), quien se apasionaba por lo extraño y singular, al mismo tiempo que por lo macabro : « Cuando una tempestad de espectros, sacudirá los muertos hasta que despierten en la tumba ». Y una metáfora de la lluvia, del mismo : « Una amorosa nube deja caer sobre el sol su cabellera enredada ».

El *Edda* (Arte poética) es un manual de la poesía escáldica compuesto por una compilación de leyendas, relatos, etc., que ofrece campo para estudio.

La literatura de los países nórdicos, rica en leyendas y magnífica en lo que concierne a su mitología, puede señalarse con caracteres extraordinarios por su adelanto hacia lo extraño, hacia lo simbólico, y hacia la alegoría metafísica. Entre las leyendas, cuentos fantásticos y mitos, está excelentemente representado el género nórdico del *Alvintyr* (fábulas y mitos). Una de las innumerables leyendas habla de un determinado lugar en donde « los hombres que buscaban la muerte arrojándose al mar se convertían en focas. Una vez al año vuelven a ser hombres y bailan y danzan sobre la playa. Los hombres de este valle continuarán precipitándose desde los escollos al mar y perecerán en las tempestades, hasta que, cogidos por la mano formen un cinturón alrede-

dor de la isla ». El elemento fantástico-macabro vuelve a sobresalir frente a lo ordenado de la leyenda.

Cuando en los intentos cristianos se desarrolla el clima de la leyenda, tenemos las *Heilagvisor*; de ellas, el *Draumkvaee* (poema del sueño), es un hermoso ejemplo; compuesto aproximadamente hacia el año 1300 y ordenado actualmente a través de cincuenta y dos cuartetas. Se distingue por su vigorosidad y por su carácter marcadamente noruego. Perteneció al género medieval de las visiones. « Olaf Asteson — su protagonista — se duerme profundamente en la noche de Navidad y su sueño dura exactamente doce días. Cuando despierta narra su sueño y toda la extraordinaria vida del más allá que le tocó vivir: purgatorio, paraíso e infierno. Descenso al fondo del mar y la comunión con todos los seres, subida al cielo, y la travesía por montañas y valles. Todo el viaje en un silencio solamente interrumpido por el ruido extraño de las aguas subterráneas, invisibles ».

Las *Kjempevisor* y *Riddarvisor*, baladas heroicas y caballescascas escandinavas, están también plagadas de duelos, venganzas y raptos.

De entre las baladas dinamarquesas se puede citar *German Glandensvend* de la que separamos este fragmento deliciosamente invitante por su extraño sabor plástico, que inmediatamente recuerda a una tela superrealista: « La doncella le acompaña en el vuelo y mata a todas las aves que encuentra, todas menos al Gam que como un buitre agarra a su presa: sobre la playa cae solamente la mano derecha del infeliz príncipe ». Otra balada es la *Havfruens Spaadom* (La profecía de la mujer del mar) encantadora por su fantástica estructura.

El presbítero Jón Magnússon (1610-1696) escribió una

completa y muy exacta *Píslarsaga* (Historia de la pasión) que adelanta lo verdadero en lo que concierne a la mentalidad del siglo referente a las creencias, mitos, magia y personajes satánicos.

El antiguo poema alemán *Herzog Ernest* (El duque Ernesto), tiene movimiento, está concebido extrañamente y adelantado con carácter popular. Narra las aventuras del hijo de un duque bávaro que parte con un amigo con el fin de iniciar aventuras que dan margen al relato. Los protagonistas combaten contra hombres monstruosos de cabezas de grullas; naufragan más tarde cerca de la Montaña Imantada, son salvados por los grifos; pasan después al país de los cíclopes, de los hombres con pies planos y llenos de orejas, de los pigmeos y los gigantes, y en fin, atraviesan por innumerables reinos extravagantes y fantásticos. La aventura tiene a veces imágenes, primitivas, pero en general puede considerársele como otro adelanto mezcla de pesadilla y misterio.

El *Van heer Halewijn* es un canto muy antiguo de Flandes. Narra las aventuras de un cantor que se solaza engañando a las doncellas para luego matarlas. En un determinado pasaje del canto, una princesa conoce al cantor y decide enfrentarlo: « Después parten, y conversando llegan a un campo lleno de horcas de las que penden mujeres y doncellas. Halewijn, respetuoso, deja que la princesa escoja cómo debe morir; ella declara que prefiere la espada, pero le aconseja quitarse la cota de mallas, porque la sangre de la doncella salpica y ella sentiría mancharle al morir. Halewijn acepta y, cuando está quitándose la cota la princesa coje su espada y le decapita; la cabeza separada del cuerpo formula plegarias que nadie escucha ». El final de este fragmento, de un cautivante irrealismo, tiene como otros mencionados una aproximación pictórica.

Infinita es la cantidad de analogías, o de insinuaciones fantásticas y atrevidas que se desprenden a través de la historia, como asimismo las aproximaciones efectuadas sobre el sueño. Inútil es señalar en lo limitado de un ensayo, las derivaciones desprendidas de los antiguos libros de caballería, sorprendentes por su imprevisto juego de apariciones, o determinar todo lo que se encuentra en los primitivos tratados demoníacos, como tampoco lo que se desprende de las mágicas apariciones adelantadas por los místicos; asimismo se hace necesario citar a Fenelón, las leyendas orientales, las mitologías, Aristóteles, Macrobio, Artemidoro y Cicerón¹, etc., como preocupados por esa realidad impostergable que se desarrolla allende las proposiciones formales.

Señalaremos, sin embargo, algunos fragmentos de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, obra de la cual se pueden extraer muchas consecuencias sub-reales:

Canto sexto:

El Cerbero, animal feroz y gurvio,
por sus tres fauces ladra de continuo,
y es de los anegados el disturbio.

De negro hocico y ojo purpurino,
de vientre obeso y manos unguladas,
muerde a las almas con furor canino.

El acercamiento se produce por aquel irrealismo que adelanta un deseo de castigo mediante una morbidez física que lucha con torvo frenesí.

Canto noveno:

¹ Estos cuatro últimos citados por S. Freud en *La Interpretación de los Sueños* y por Adler en *Conocimientos del Hombre*.

ceñido en vientres de hidras muy verdosas,
y en las sienas, cual sueltas cabelleras,
cerastos y serpientes venenosas.

Alude psicológicamente a lo desprendido de las tres Furias.
Igual aproximación se distingue en *El Paraíso Perdido*,
de Milton :

Libro primero :

De medio cuerpo arriba, la figura
De un hombre ; lo demás, de la cintura
Abajo, en pez disforme remataba.

Libro segundo :

De medio cuerpo arriba, la figura
De mujer tiene el uno, y los brillantes
Atractivos de gracia y de hermosura ;
La otra mitad, a modo de serpiente,
Masa informe, en mil vueltas prolongada,
Arrastra por el suelo torpemente ;
De un látigo la mano tiene armada ;
Saliendo de su vientre, y en cadena,
De perros infernales una muta
En fiereza disputa
Al trifauce Cerbero, y con ladridos
Horribles sin cesar el aire atruena ;
O de un súbito espanto poseídos
Los crueles perros, su feroz nidada,
Redoblando medrosa sus aullidos,
El seno maternal de nuevo llena,
Entrado dentro de él atropellada
A refugiarse, y con rabiosos dientes
Ingrata despedaza las cañentes
Entrañas que le dieron a la vida.

Verdadera aproximación de pesadilla, informe por momentos y magnífica por su descripción, pertenece a las analogías plásticas, cuyo acercamiento es muy evidente en el terreno de la pintura.

Las innumerables similitudes que existen, y de las que hemos señalado algunas, no pueden situarse en su totalidad como estrictamente pre-surrealistas en su proposición literaria, pero lo son en lo que conservan de irrealismo, separándose muchas de ellas como descripciones de una tela efectuada por un pintor de la corriente que nos ocupa. Por otra parte, estas aproximaciones llevan un sentido de uniformidad, que no aparece sino fragmentariamente en los poemas surrealistas, que proceden por asociaciones, y en donde la metáfora es consecuencia de un asomarse por parte del ojo del poeta a todas las manifestaciones de la existencia, y de la unión, la comparación o la dispersión de una cantidad infinita de matices acumulados por el subconsciente. Este mundo está formado por sucesiones ininterrumpidas de imágenes que se transforman constantemente, huyendo de una concepción regular e internándose en un mágico encuentro entre los objetos y la percepción. El espectador, el lector, fabrican relaciones y entonces se convierten en un enlace que identifica los símbolos y los proyecta con la base de su propia imaginería. En determinados casos este surrealismo se transforma en una necesidad subjetiva a la que el poeta ha incluido cierta sustancia o materia insinuada por la conciencia. Es cuando el surrealismo deja de ser eminentemente sueño o automatismo para transformarse en un vínculo indirecto de la idea, envuelta entonces en aquel extraño perfume de irrealismo mágico.

Citaremos además, entre los precursores inconscientes del

superrealismo plástico, a los pintores primitivos, cuyas obras plasmadas en contacto con la naturaleza, ofrecen diseños en los que se advierten a veces analogías con el automatismo, o deformaciones espontáneas de graciosa comunicación. Pinturas primitivas de Egipto y Caldea se agregan a la lista. Y quizás, juzgando una simbología determinada, nada tan importante como el subjetivismo desprendido del arte de oriente, en donde la imaginación propone deformaciones, ampliaciones infernales, o figuras penetradas de irrealidad. Entre las pinturas de la India señalamos ya la doble exposición propuesta a través de camellos u otros animales formados por figuras humanas, objetos y seres animados de diversos orígenes. Pero esta mención de la doble exposición en las obras de la India sólo resume una ínfima parte de su anticipada visualización del arte moderno, ya que toda la pintura o la escultura está compenetrada de aquella simbología cambiante y sugerente que en el superrealismo es actitud de encuentro ajeno a una premeditación filosófica. Las extraordinarias concepciones de *Kali* (collar de cráneos en el cuello, pollera de manos humanas, cuatro brazos, faz mórbida) a que se había referido Shankarāchārya (« Ella quien toma su morada en todo perecimiento existencial debajo de las formas de energía »); el sereno *Ganesh*, con su noble cabeza de elefante¹; *Kirttimukha*, una manifestación del terrible aspecto de la divinidad; *Nataraja*, en cuya descripción anota Ananda Coomaraswamy: « Posee cuatro brazos; en sus cabellos figuran una cobra, una calavera, una sirena del Ganges y el creciente lunar. Toma con la mano un tambor;

¹ Véase HEINRICH ZIMMER, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, N. York, 1946.

con otra el fuego; alza la tercera y señala su pie levantado. Con el pie derecho aplasta a un enano y del pedestal va saliendo una aureola de fuego »¹. Recuérdense también la tentación de Buddha plasmada en un fresco de Ajanta en la primera mitad del siglo VII; *Trailokya-Vijaya*, figura dinámica de innumerables miembros procedente de *Yogyakarta* (Java Central); la estructura de las luchas concebidas sobre los relieves de *Angkork Vat.*, etc., etc.².

Interesa recordar como una invitación arrobadora a lo extraño, las magníficas pinturas tibetanas, portadoras plásticas de los más retorcidos demonios y conjuros, y en donde se aceleran deformaciones intencionadas, criaturas incongruentes y diabólicas, deidades informes con atribuciones particulares, etc., que asumen significaciones múltiples o, en otras oportunidades relatan las tentaciones a que estuvo sometido Buddha. En una obra de Walter Eugenie Clark³, están detenidamente diferenciadas gran parte de las deidades tibetanas. Algunas de ellas ofrecen de manera indudable, un aspecto de engendradoras de pesadilla, que en algunos casos determinan la profundidad de un concepto moral, filosófico o místico. Una cierta introducción en la incongruencia mezclada con la irrealidad consciente de la concepción (*Garuda-Samvara*; *Bhairava*; *Vajragaruda*; *Garbha-Hevajra*; *Bhairavavajra*, etc.) Pueden completarse

¹ ANANDA K. COOMARASWAMY, *Artes y Oficios de la India y Ceylán*, Ed. M. Aguilar, Madrid.

² En forma más ordenada consúltense *Indische Miniaturen der islamischen zeit*; de RENÉ GROUSSET, *The Civilization of India*; y la excelente *Mythologie Asiatique Illustrée*, Livrerie de France, 1928.

³ WALTER EUGENIE CLARK, *Two Lamaistic Pantheons*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1937, tomo II.

estos antecedentes con el trabajo de W. J. G. Van Meurs ¹ en cuyas ilustraciones del panteón lamaísta (figs. 10 y 11) se mezclan la imaginación, la visualización poética y uno de los irrealismos más cautivantes. Tómese en cuenta además la concepción del célebre loto cósmico.

Recordaremos a Wu Tao-Tse, pintor chino (720 después J. C.), que se especializaba en esos cielos e infiernos búdicos, concebidos mediante un realismo impresionante de aquella irrealidad; a la *Tentación de Mara* procedente de Tuen-Huang actualmente en el museo Guimet; además *Los nueve dragones* del pintor Ch'en Jung (1235-1255) existentes en el museo de Boston, los demonios y danzarinas del cielorraso de Tuen Huang, o el *Azulado Dragón de Oriente* existente en Guken-ri, Chosen. Asimismo las pinturas japonesas de los dioses celestes perteneciente a Nonomura Sotatsu actualmente en el templo Kenninji de Kyoto, de deliciosa factura imaginativa; y más recientemente los magníficos dibujos de Hokusai entre los que se destacan *El enfermo*, diabólico retorcimiento de dos cuerpos desnudos que alzan sus brazos ante el cuerpo vendado de un hombre suspendido en el aire, las dos páginas de *Los juegos* con retorcidos escorzos humanos, y *Tipos de ciegos*, dos planchas que exageran la psicología facial; además Yanagava Shighénobou con aquel excelente dibujo del pez cabalgante; Kouniyoshi con sus animalejos jugadores, etc. ².

Agréguense los magníficos aportes del arte negro que influyó tan profundamente en los cubistas y sus inmediatos sucesores. Comentaremos a ese respecto el *South Sea*

¹ W. J. G. VAN MEURS, *Tempelschilderingen*, Amsterdam, 1924.

² Véase de S. BING, *Le Japon artistique*, tomos I, II y III, París.

Island Art Portfolio del cual el mismo Max Ernest se ocupó entusiastamente, y en el que figuraban unas magníficas máscaras demoníacas y unos dibujos análogos a las pinturas de P. Klee ¹. En los negros el arte comienza con el sintetismo y la deformación: llega desde lo diabólico a lo funambulesco. Giuseppe Arcimboldo (siglo XVI) fué también un marcado precursor; adelantaba en sus obras la doble construcción o exposición, formando de esa manera diferentes figuras humanas por intermedio de una combinación de frutas, hortalizas y verduras, que propuestas para producir una reacción humorística, no dejan sin embargo de insinuar un desintegramiento particular que lleva al espectador hacia un mundo de inferencias; tal su *Verano* que data de 1563 o su lírica *cabeza-paisaje*. Anótense también la subreal visión de San Nicolás de Bari que ofrece en 1450 Giovanni di Paolo; los conceptos geométricos y las criaturas fabulosas de Christopher Jamnitzer (siglo XVI); y los tan modernos dibujos de Bracelli en los que presentaba personajes armados con cajones, paletas, espirales, maderas, campanas, etc., adelantándose en 1624 a S. Dalí, por ejemplo. Jerónimo Bosch (pintor flamenco, 1462-1516) sobresale con su realismo personal, y su obra *La tentación de San Antonio* incluye visiones irreales con sabor a pesadilla y a través de ella se confunden cuerpos humanos, peces, manos, árboles, jaulas, e infinidad de elementos dispares que acercan aquella metáfora diabólica con que se ha querido formular el estado psicológico que fluctuaba alrededor del santo. La concepción se acerca a muchos superrealistas además, debido a que éstos continuaban dando a sus figuras un tratamiento académico — influencia flamenca

¹ Consúltense el *Magazine of Art*. 39-4. April, 1946. N. York.

y veneciana, — lo que permite asegurar que en estos casos no se ha logrado nada nuevo, técnicamente hablando; y por otra parte puede considerarse de esa manera a Bosch como al primer superrealista verdadero dentro de la anticipación plástica de occidente. La personalidad de sus telas está contenida en esa manera introspectiva de tomar detalles y cosas, tales como el ojo vigilante de una lechuza o un simple embudo, y dotarlos de un palpitar ajeno a las concepciones de nuestro mundo. Porque es evidente que las vivencias de Bosch agitan un agua de sueños madurada por la alucinación maravillosa del creador. Sobresalen asimismo el estatismo desprendido de los paisajes de Giovanni Bellini; el misterio de las figuras de Lucas Cranach, Mabuse; las distancias infinitas de Joachim Patinir (anotamos *La barca de Caronte*, en donde aparece un fluctuar entre el bien y el mal, a través de criaturas informes por un lado y normales por el otro, pero anegadas todas por un silencio indescifrable); las extrañas concepciones de Pieter Bruegel, que culmina en *El triunfo de la muerte* (hacia 1561-1562), basado en un mágico y mórbido pánico imprimido por sus figuras de hueso que atraviesan el cuadro transpirando una « chirriante soledad ». Finalizaremos esta rápida exposición, con la cita de las irrealidades desprendidas del ambiente insinuado en algunos grabados de Durero: *El caballero, la muerte y el diablo* (1513); *La melancolía* (hacia 1500); y *Némesis* (1502-03); a Baldung, Penni, los trajes de Larmessin, las visiones de Morghen, el *Análisis de la belleza* de Hogarth; las deformaciones, las criaturas torturadas y los retorcidos seres de Goya; el detalle de la piel humana sostenida por una figura, plasmada por Miguel Ángel en el Altar de la Capilla Sixtina (*El juicio final*), que

insinúa una evasión física; el alongamiento mágico y las distancias solitarias del Greco (Su *San Andrés* (1604-1610) podría insinuarse como un extraordinario superrealismo místico); los adelantos metafísicos e imaginativos de W. Blake; Grandville (su *Primer sueño, crimen y expiación*, 1829, es uno de los más bellos e insinuantes); Ensor, Redon; las obras de los primitivos aztecas; los pre-incas; la prehistoria; el misterio de las estampas populares, etc., todas ellas con la comunicación desprendida de una realidad imaginera. (Anotamos en calidad de « superrealismo popular », pero marcadamente subyugante, las postales aquellas en donde figuras femeninas formaban la cara de hombres, faunos, escenas obscenas, y hasta rostros de conquistadores, a los que se anexaban caballos o figuras de gesta para lograr la doble intención). Recuérdense los dibujos de insanos — luego los superrealistas penetrarían en la paranoia —, de niños y hasta las concepciones de Gaudi, Guimard y Schwitters en arquitectura fantástica.

Los verdaderos puntales inconscientes del superrealismo literario se hallaron dentro del siglo diecinueve, como germinando una proposición que esperaría lo necesario para estallar libremente. Así sobresalen las impresionantes analogías desprendidas de Isidoro Ducasse, llamado Conde de Lautréamont, quien a través de sus extraordinarios *Cantos de Maldoror* inicia una aventura artística de la que los superrealistas han tomado o aceptado infinitos matices. Se añade, también, aquella subyugante, desgarradora y compleja colección de vivencias, concebida por Baudelaire, que ejerce un inagotable caudal de proposiciones a las corrientes modernas. La extraña morbidez, salpicada por aquella maestría con que maneja lo desconocido, se acentúa en Poe;

quien ha sido citado por los superrealistas, de la misma forma que el romanticismo singular de Gérard de Nerval, o las deformaciones a menudo retorcidas de Rimbaud, o el sadismo sugerente del Marqués de Sade, o la afiebrada perfílación de Jarry, o la cohabitación subconsciente de A. Bertrand.

Frente a la obra de Nerval, los acercamientos producen una sensación de simple convivencia con un romanticismo que se enlaza en un misterio con el fin de penetrarlo y ofrecer una mágica idea de su realidad. A aquel subjetivismo con el que pretendía dominar los estados extraños en donde sugerencias de diverso orden se alzaban abrasadoramente, anexa un contacto con el sueño, que le permite realizar el buceo, el acercamiento, la realización de la obra (« merodeó aciagamente por los suburbios de la locura en busca de un paraje situado en el envés del sueño »)¹.

¿Qué se desprendía entonces, de aquel romanticismo, sino una sensación curiosa de retorcimiento que trascendía los lugares comunes y las emociones transitorias, con el fin de inquirir en un sub-mundo, en una sub-realidad, a la que se habrían de acercar luego los superrealistas previa extirpación de los sentimentalismos demasiado amplificadas y de los enlaces propiciatorios de una lógica expresiva?

Dentro de aquella literatura que insinuaba lo extraño, lo misteriosamente cautivante, por proceder de adelantos que sobrepasaban la realidad y se desvanecían en un mundo citado por la imaginación o la febrilidad creadora, se agiganta el nombre de Edgar A. Poe, a través de una obra cargada de diabólicas sugerencias y de arrobantes permutaciones entre la vida y la muerte. Estilista puro, exacto, que

¹ JUAN LARREA, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, México, 1944.

vertía sus imágenes y sus inflamaciones irreales por intermedio de una estructura literaria extraordinaria, sus visiones agigantaron el amor a la pesadilla, al inconsciente deseo de atravesar ese maremagnum contrastante que puebla el mundo de lo subconsciente. (« A Edgar Poe le agradaba agitar sus personajes sobre fondos violáceos y verdosos, donde se revelan las fosforescencias de la podredumbre y las emanaciones de la tempestad » ¹).

Imágenes de detallado amor a lo mórbido, a lo horrible y a lo invitadamente extraño, perduran a través de *Ligcia*, *Berenice*, *El corazón acusador*, *El caso del señor Valdemar*, etc., en donde utilizando una lógica descriptiva y una estructuración particular, introduce elementos de marcado carácter supernormal.

Desgarrando toda aquella materia presupuesta en los cimientos de la poesía, Baudelaire retiene su abierta herida y la lanza en medio de la intimidad de los versos anegados de audacia. Es que posee un pacto con lo desmesurado, y su comunicación con lo exaltadoramente singular gira en medio de la liberación poética, allende una razón de equilibrio. Más tarde Breton y los superrealistas afirmarían su trascendencia y su irradiación. Su amor al mal tiene contactos irremediables con el impreciso contraste en donde el sueño es una manifestación consciente y asiebrada. Entonces su preocupación poética se convierte en un dispar misticismo satánico, afirmado por mágicas y punzantes desgarraduras de la vida. El retorcimiento, la fetidez arrebatadora de las carroñas abandonadas, y el perfume indeterminado y solitario de lo irrealizable, vienen hasta su oído con una misión espasmó-

¹ CHARLES BAUDELAIRE, *Introducción a las obras de E. A. Poe.*

dica y contrastante que le induce a efectuar confidencias traspasadas por una belleza alucinante. « El papel capital de Baudelaire y de Rimbaud, es hacer pasar al arte moderno las fronteras de la poesía » ¹.

En 1868, Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont, enviaba a su impresor, con un reguero de estrellas como colofón, los manuscritos de *Los Cantos de Maldoror*. Entregado a esa pasión luzbérica, Lautréamont avanza entre las malezas del cuerpo, sensualizando la aventura morbosa, el soplo interminable de las evocaciones encalladas en un cerebro remotamente soñado. El acibar de las febriles blasfemias cruza su rostro como un ave petrificada. Su soledad cae lúgubrememente, enrostrándole al mundo su dolor mezclado con el barro inclemente de la perversidad. Los surrealistas hicieron hincapié más tarde, en aquella frase incisiva y hermética: « El arte es el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección ». La metáfora trasciende las formalidades objetivas y la frase queda como esperando una aclaración que el lector debe formularse por su propia cuenta. Aquella mesa de disección es parte del mundo en donde el dolor de las edades lleva los cadáveres insatisfechos para proceder al desenlace vital. En la mesa silenciosa, avasallada por la constancia invisible de los bisturios que iniciaban la desmenuzación de lo creado, se habían encontrado por obra de la casualidad, dos elementos casi domésticos, en un alarde de amor hacia lo absurdo, o hacia lo contrastante, al mismo tiempo que formando con su presencia todo un instante de la intimidad del hombre. La máquina de coser plasma la tensión dramática del ser que

¹ JACQUÉS MARITAIN, *Fronteras de la Poesía*, Buenos Aires, 1945.

gime al hallarse delante de lo cotidianamente mecánico. Ella supone además una rutina de perfección lógica, de dinámico movimiento, de aferramiento a la sincronización de las muertes y las vidas, simbolizado en su rueda. El paraguas está tendido mientras tanto a su lado. Como bohemio ancestral de una bohardilla celeste, está descansando de su interminable viaje por los aires, a la manera de un lírico paracaídas de algún poeta rezagado. Su mango se coloca al lado de la rueda y le invita a subir a aquella estratosfera, liberándola con ello de la continuidad de su destino. La mesa queda esperando siempre. Ella es un sordo participante de la vida: durante largos días los cuerpos han venido a desmembrarse bajo la vigilante mirada de los cirujanos. Ahora observa aquel contraste que se va agolpando y agrandando a través de su irrealidad, mientras va surgiendo lentamente la permanencia del arte.

En Lautréamont el llanto cerrado sobre la irrealidad es consuelo místico, intención de ahogar la presuposición del pecado y la sensual afirmación del demonio. Su dolor tiene la informalidad del que se sabe correspondido por la desesperación, y su embriaguez, ilimitada por aquellas desesperadas formas en donde se debate la humana debilidad, le muestran precursor, al mismo tiempo que liberado y atado en las limitaciones de su época.

En su libro *Cabezas de Tormenta*, André Breton no oculta una sólida hermandad con el poeta uruguayo, y exclama: «Apocalipsis definitiva es la obra en que se pierden y exaltan las grandes ondas intuitivas del contacto de una jaula de amianto que encierra un corazón calentado al blanco. Las cosas más audaces que se empezarán y se emprenderán durante siglos lograron formularse por anticipado en una ley

mágica. El verbo, no ya el estilo, sufre con Lautréamont una crisis fundamental, marca un nuevo comienzo. Se acabaron los límites dentro de los cuales las palabras entraban en relación con las palabras y las cosas con las cosas. Un principio de mutación perpetua se ha apoderado tanto de los objetos como de las ideas y tienden a darles una libertad completa que implica la del hombre. A este respecto el lenguaje de Lautréamont es a la vez un disolvente y un plasma germinativo sin igual ».

Aquel « principio de mutación perpetua » es un comienzo automático que se adelantará hasta convertirse en evidencia superrealista. El espíritu del poeta está bien definido además, en aquella metáfora « contacto con una jaula de amianto que encierra un corazón calentado al blanco », que supone el encuentro de una contextura mental arrogante, detenida por las limitadas intransigencias del mundo.

En Lautréamont la sed de soledad, el ansia impostergable de infinito, es una necesidad vital, un paréntesis de la existencia ; y constituye un adelanto a aquella necesidad concebida entre los pintores por Giorgio di Chirico, Yves Tanguy, Salvador Dalí, y otros. « Éste es el misterio que se toca », dice más tarde Soupault ¹. Está presente en este fragmento : « Un día me dijo mi madre con ojos vidriosos : cuando estés en tu cama y oigas los ladridos de los perros en el campo, escóndete en tu colcha, no tomes a chacota lo que hacen : tienen una sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como el resto de los mortales de rostro pálido y alargado. Hasta te permito que te coloques delante de la ventana para contemplar ese espectáculo, que es bastante sublime. Desde

¹ PHILIPPE SOUPAULT, *Lautréamont*; P. Seghers éditeur, París, 1946

entonces respeto el deseo de la muerte. Ya, como los perros, siento la necesidad del infinito... ¡Y no puedo, no puedo satisfacer esa necesidad! Soy el hijo del hombre y de la mujer, según me han dicho. Me extraña... ¡Creía ser más! Por otra parte, ¿qué me importa de dónde vengo? Si hubiese dependido de mi voluntad yo hubiera preferido ser hijo de la hembra del tiburón, cuyo hambre es amiga de las tempestades, y del tigre de crueldad reconocida: no sería yo tan malo. Vosotros los que me miráis alejaos de mí, porque mi aliento exhala un hedor envenenado. Nadie ha visto aún las arrugas verdes de mi frente; ni los huesos salientes de mi cara flaca, parecidos a las espinas de algún gran pez, o a las rocas que cubren las orillas del mar, o a las abruptas montañas alpestres que recorrí a menudo, cuando tenía en mi cabeza pelo de otro color. Y cuando merodeo alrededor de las moradas de los hombres, durante las noches tormentosas, con los ojos ardientes y los cabellos azotados por el viento de las tempestades, sólo como una piedra en medio del camino, cubro mi rostro ajado con un trozo de terciopelo, negro como el hollín que llena el interior de las chimeneas: Los ojos no deben ser testigos de la fealdad que el Ser Supremo, con una sonrisa de odio poderoso, ha puesto en mí »¹. Esa entrega total a una imaginación anegada de sutilezas e irrealismos poéticos, desborda continuamente, como metamorfoseándose en espasmos incontenidos, en un arrebató de desolada intimidad y de cálida rememoración de vientres marinos, cercanamente análogos a una natación subconsciente. En instantes habla del sueño, presente la embriaguez in-

¹ LAUTRÉAMONT, *Los Cantos de Maldoror*, versión castellana de Julio Gómez de la Serna.

descifrable que sobrepasa la angustia del cuerpo detenido. Llega a transportes físicos contrastantes, y parafrasea a las interminables pesadillas, pues su sueño siente el instante doloroso, desesperado, del reposo a través de una alternación entre lo dinámico y lo extático. «Cuando la noche oscurece el curso de las horas, ¿quién es el que no ha luchado contra la influencia del sueño en su lecho húmedo de un sudor helado? Ese lecho que atrae contra su seno las facultades agonizantes, no es más que un ataúd hecho de tablas de pino escuadrado. La voluntad se retira insensiblemente como en presencia de una fuerza invisible. Una pez viscosa empaña el cristalino de los ojos. Los párpados se buscan como dos amigos. El cuerpo no es más que un cadáver que respira. Por último, cuatro enormes estacas clavan sobre el colchón la totalidad de los miembros. Y observad, os lo ruego, que en suma, las sábanas no son más que sudarios. He aquí el pebetero donde arde el incienso de las religiones. La eternidad muge como un lejano mar y se acerca a grandes pasos. La habitación ha desaparecido: ¡prosternaos, humanos, en la capilla ardiente! A veces, intentando inútilmente vencer las imperfecciones del organismo en medio del sueño más pesado, el sentido magnetizado nota con asombro que no es más que una losa sepulcral y razona admirablemente apoyándose en una sutileza incomparable: 'salir de ese lecho es un problema más difícil de lo que se piensa. Sentado en la carreta, me arrastran hacia la binaridad de los postes de la guillotina. Cosa curiosa; mi brazo inerte se ha asimilado sabiamente la rigidez del tronco. Es muy malo soñar que va uno hacia el cadalso'. La sangre corre a oleadas por la cara. El pecho se estremece con repetidos sobresaltos y se deshinchona en silbidos. El peso de un obelisco ahoga la expansión

de la rabia. ¡ La realidad ha destruído los sueños de la somnolencia ! ¿ Quién no sabe que cuando la lucha se prolonga entre el yo, lleno de altivez y el aumento terrible de la catalepsia el espíritu alucinado pierde el juicio ? Ruido por la desesperación se complace en su mal, hasta vencer a la naturaleza, hasta que el sueño, viendo que se le escapa su presa, huye para envolver lejos de su corazón, con ala enfurecida y avergonzada. Echad un poco de ceniza sobre mi órbita abrasada. No miréis mis ojos que no se cierran nunca. ¿ Comprendéis los sufrimientos que soporto ? (Sin embargo el orgullo está satisfecho). En cuanto la noche exhorta a los humanos al descanso, un hombre que yo conozco camina a grandes pasos por el campo. Temo que mi resolución sucumba ante los ataques de la vejez. ¡ Que llegue ese día fatal en que me duerma ! Al despertar, mi navaja de afeitar, abriéndose paso a través de mi cuello, probará que nada era, en efecto, más real » ¹.

Lautréamont ha basamentado con este extracto, toda una corriente de los surrealistas. Indescifrables tormentos se expanden dentro del cerebro y la agonía por fijar un sueño consecutivo se torna insalvable. Pero la vigilia le apresa los miembros sumido en la noche y sus amarras vibran como una serpiente aprisionada, manifestándose a través de incongruencias desatadas por sobre ciertas realidades. La semilla lanzada al viento es recogida por los surrealistas. Ellos corresponden a una libertad instintiva, azotan sus dedos endurecidos por la constancia clásica, y se transforman en comunicadores de un mínimo mito escondido en cada palabra o en cada pincelada.

¹ Id. (« En adelante el nombre de Lautréamont se convertirá en el de coraje a la muerte », dice P. Soupault ; obra citada).

Las incongruencias y las desesperadas soluciones de carácter mórbido o macabro, aparece también en *Lautréamont*, resueltas con fría determinación. Utiliza imagen, metáfora y una amorfa irrealidad; se sumerge en un grosero evocar físico; pulsa vivencias mientras satiriza sentimentalismos; y finalmente alarga su premisa indecorosamente poética dejando como saldo la respuesta de su verdadera constancia dolorosa: « Como alimento astringente y tónico, arrancarás primeramente los brazos de tu madre (si vive todavía); los cortarás en pedacitos y te los comerás después en un solo día, sin que ningún rasgo de tu cara traicione tu emoción. Si tu madre fuese demasiado vieja, elige otro sujeto quirúrgico más joven y lozano, sobre el cual haya prendido la lepra y cuyos huesos társicos cuando ande, tienen fácilmente un punto de apoyo donde hacer palanca: tu hermana por ejemplo. No puedo dejar de compadecer su suerte, y no soy de esos cuyo entusiasmo muy frío no hace más que afectar su bondad. Tú y yo verteremos por ella, por esa virgen amada (aunque no tengo pruebas para afirmar que sea virgen) dos lágrimas incoercibles, dos lágrimas de plomo. Eso será todo. La poción más calmante que te aconsejo es una fuente llena de un pus blenorragico con células, en el cual se haya disuelto previamente un quiste piloso del ovario, un chancro foliular, un prepucio inflamado, echado hacia atrás el glande por una parafinosis y tres babosas rojas. Si sigues mis prescripciones mi poesía te recibirá con los brazos abiertos como un piojo reseco recibe con sus besos la raíz de un cabello »¹.

Sabe además, que su sueño se adelanta a las cosas y a los hechos de su tiempo y exclama: « Empezaba a parecerme

¹ Id.

que el universo, con su bóveda estrellada de globos impasibles y exasperantes; no era quizás lo mas grandioso que había soñado ».

El aporte de Lautréamont al superrealismo debe considerarse como extraordinario. Los que en un determinado momento dejaban a un lado los adelantos de Poe o Baudelaire, no olvidaron establecer una continuidad ducassiana, como influidos por un lenguaje apurado por instancias cargadas de retorcimientos. Partiendo de una idea con ilación no muy acentuada, Lautréamont traía la reminiscencia onírica o la incongruencia ávida, antes que un automatismo desenfrenado. La inspiración arremolinada sobre catacumbas sumergidas le arrebató el cerebro y con ideas nacidas o esbozadas apenas en algunos pasajes, embarca sus vivencias y se destierra asimismo del paréntesis existencial, para vivir un mundo que le pertenecía. Pero lo más extraordinario de su obra reside en la variedad de imágenes metafóricas. Amando lo tenebroso, las insólitas asociaciones de lo concreto con lo irreal, sacudiendo emociones basadas en contrastes, va impartiendo a su obra un compacto causticismo que transita desde lo sutil hasta lo grosero, desde la exaltación de una belleza particular a la exacerbación de lo depravado, « ... un estilo erizado, análogamente acerbo y cáustico, las mismas violentas alegorías y blasfemias e idéntico gesto satánico, derrocador, incendiario... », dice Guillermo de Torre ¹.

Otros de los indómitos precursores del superrealismo, agresivo visionario de un submundo anegado de visiones, fué Arturo Rimbaud, quien formuló a través de poemas mar-

¹ GUILLERMO DE TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid, 1925.

cadamente incisivos, principios determinantes de una inferencia metafórica que florecería con Breton. Y es que Rimbaud alude a un estado metafísico, saturado de frenéticas alucinaciones del intelecto. Su temperamento le obliga a buscar, sumirse, bucear el inconsciente de aquel irrealismo. El «poeta maldito» encuentra en las criaturas deformes sustento para el mundo creado en el interior de su arrogante existencia. Las imágenes sólo controlan un extravío punzante, alucinadamente evadido.

Y al cerrar sus viseras el austero letargo.
en el ensueño abrazan sillas embarazadas
y ven proles o crías de asientos a lo largo
de mesas de despacho por ellas rodeadas.

(*Los sedentarios*)¹.

Lo incognoscible le llama, pues desde todos los ángulos de su torturada obra, aparecen puntos de contacto con su interior retorcido y maltratado, con aquella trasmisión casi familiar de los conceptos vigentes entre la vigilia y la mediación de lo desconocido: «Yo me habitué a la alucinación simple», había escrito, y su visión singular de la leyenda o el mito callejero a la manera de Oscar Wilde o Cocteau era amada como identificación de una «idiocia pura» resumida más tarde por los Dadás y anotada por G. de Torre. La metáfora se estremece como fluctuando en un mar de incontenibles embates psicológicos. Realmente vive su grito, y cuando plasma el poema, ha confesado un viejo tormento que le incitaba a blasfemar sin determinaciones señaladas. Es un peldaño, un cauce, que formaría otro enlace hacia el estallido propuesto por el superrealismo. Es aquella forma de lo super-

¹ Versión castellana de Mauricio Bacarisse.

normal, lo que trasciende singularmente en la obra del autor de *Le Bateau ivre*; sentido de una creación por la que corren elementos exaltados, fluorescentes, que solamente pueden encontrarse en la poesía: « La poesía predispone, pues, a lo sobrenatural. La atmósfera hipersensible con que nos rodea agudiza nuestros sentidos secretos y nuestras antenas se sumergen en las profundidades que nuestros sentidos oficiales ignoran »¹.

Tres fragmentos de *Una Temporada en el Infierno*²: « Tengo una almohada sobre la boca, no me oyen, son fantasmas ». « Vuelvo a mirarme con la piel roída por el lodo y por la peste, llenos de gusanos los cabellos y las axilas; y gusanos más gruesos aun en el corazón; tendido entre los desconocidos, sin edad, sin sentimiento... ». « ¡ La sangre seca humea en mi rostro y no tengo detrás de mí más que ese horrible arbustillo ! ».

Una síntesis de patética lucha, de viento atravesado por la necesidad de saltar una valla posterior. « Causa patética », diría luego Raïssa Maritain³ refiriéndose a Lautréamont y Rimbaud, que es « la desesperación ante la impotencia de nunca aprehender la realidad absoluta ».

La consecuencia del superrealismo ha trascendido las épocas, y son interesantes las comprobaciones que hacen los mismos poetas del movimiento con respecto a los precursores inconscientes. Paul Eluard⁴, realizó comprobaciones

¹ JEAN COCTEAU, *Le Rappel à L'Ordre*, Stock, París, 1926.

² Editorial Séneca, México, 1942.

³ JACQUES Y RAÏSSA MARITAIN, *Situación de la Poesía*, Ed. Desclée, de Brouwer, Buenos Aires, 1946.

⁴ PAUL ELUARD, *Donner à voir* (1938).

de esa índole, y el mismo Breton señaló los siguientes conceptos:

- Swift es un superrealista dentro de la ruindad.
- Sade es un superrealista en el sadismo.
- Chateaubriand es un superrealista dentro del exotismo.
- Constant es un superrealista en la política.
- Hugo es un superrealista cuando no es un tonto.
- Desbordes-Valmore es un superrealista en el amor.
- Bertrand es un superrealista en el pasado.
- Rabbe es un superrealista dentro de la muerte.
- Poe es un superrealista en la aventura.
- Baudelaire es un superrealista en la moral.
- Rimbaud es un superrealista en la práctica de la vida y en lo
- Mallarmé es un superrealista en la confidencia. [demás.
- Jarry es un superrealista en el ajeno.
- Novveau es un superrealista en el beso.
- Saint-Pol-Roux es un superrealista en el símbolo.
- Fargué es un superrealista en la atmósfera.
- Vache es un superrealista en el yo.
- Reverdy es un superrealista en su casa.
- St. J. Perse es un superrealista a distancia.
- Roussel es un superrealista en la anécdota, etc. ¹.

OSVALDO SVANASCINI.

(Continuará).

¹ ANDRÉ BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, éditions Kra, París, 1929.

—

•

Consulta acerca del nombre propio *Myriam*. — Consultada la Academia acerca de los siguientes puntos relativos al nombre propio *Myriam*: « 1°) si es exacto que muchos nombres extranjeros, que tienen traducción al español, están castellanizados en su versión extranjera, como ocurre con los siguientes nombres: *Susana*, que en castellano significa *Azucena*; *Sara*, que en castellano significa *Flor*; *Iván*, que en castellano significa *Juan*; etc.; 2°) si es exacto que, por estas y otras razones, existen en castellano numerosos nombres propios que son sinónimos: *Carolina* y *Carlota*; *Santiago* y *Jacobo*; *Ramón* y *Raymundo*; *Roberto* y *Ruperto*; 3°) si es exacto que desde los tiempos coloniales, como lo prueban el censo del virrey Vértiz y el acta del Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810, el nombre *José* se escribía *Joseph*; 4°) si es exacto que el nombre *Myriam*, que significa *María*, ha sido empleado por don Gustavo Martínez Zuviría en su obra *Myriam la Conspiradora*, refiriéndose a una protagonista porteña; por Jacinto Benavente en su obra *Cuando los Hijos de Eva no son los Hijos de Adán*, escrita en español, cuyos protagonistas llevan sus nombres en español, aunque la escena transcurre en Suiza; y que, en términos generales, puede considerarse que la palabra *Myriam* se encuentra castellanizada, sin traducir, como ocurre con las palabras *Iván*, *Susana*, *Sara*, *Joseph*, etc.; 5°) si es exacto que entre los asteroides conocidos se encuentran los que llevan los nombres de *Ceres*, *Palas*, *Juno*, *Vesta*, *Marta*, *Miriam*, etc., y que todos esos nombres, por pertenecer a cuerpos celestes pueden considerarse universales, y castellanizados », resolvió, en la sesión del 25 de septiembre, contestar en los siguientes términos:

« 1°) En nuestro idioma existen muchos nombres propios extranjeros que se han castellanizado, pero es inexacto que se usen como tales dichos nombres propios y sus significaciones. En castellano, *Susana* no significa 'azucena', ni *Sara* 'flor', ni *Iván* 'Juan'. *Iván* es una variante gráfica de *Juan*. En hebreo, *Sáráh* equivale, no a *flor*, sino a 'princesa', que no es nombre propio. Es discutible que, en la misma lengua, *šusân* signifique 'azucena'. La mayor parte de los exegetas lo niegan, basándose, unos, en que el lirio blanco no crece en Palestina o por lo menos es muy raro; otros, en que en griego el lirio blanco es llamado *λείριον* y no *κρίνον*, voz con que se lo designa en la traducción de los Setenta. Probablemente *šusân*, como muchos otros nombres de plantas, se aplicaba a varias especies más o menos parecidas. Algunos suponen que el vocablo hebreo *šusân* proviene del egipcio *šusin*, nombre del loto blanco, y que uno y otro derivan del número seis, a causa de los seis pétalos que forman la flor¹. Se duda de que en la *Biblia* se aplique siempre al lirio blanco. Por ejemplo, en los siguientes pasajes de San Mateo y San Lucas: « Contemplad los lirios del campo... Sin embargo, yo os digo que ni Salomón, en medio de toda su gloria, se vistió como uno de estos lirios » (San Mateo, VI, 28-29); « Contemplad las azucenas cómo crecen: no trabajan, ni tampoco hilan, no obstante os digo, que ni Salomón con toda su magnificencia estuvo jamás vestido como una de estas flores » (San Lucas, XII, 27); Jesucristo parece aludir al color de las flores, comparado con el cual se vuelve opaco el brillo de las regias vestiduras salomónicas². Sea de ello lo que fuere, los árabes adoptaron la voz hebrea para designar una de las especies, el *lilium candidum* de Linneo. Mediante la anteposición y asimilación del artículo definido *al*, la transformaron en *as-susséna*, de donde el español *azucena*³. Como se ve, *Susana* y

¹ « Sex enim folia lilium agnoscit » (Ioannes Fungerus, *Etymologicum Trilingue*; Lvǵdvnī, Antonio de Harsy, 1607; 810 b).

² E. LEVESQUE, en *Dictionnaire de la Bible* publié par F. Vigouroux, s. u. *lis*.

³ V. BERNARDO ALDRETE, *Del Origen y Principio de la Lengua Castellana*, ed. de 1674, 87 v. b; Francisco Cañes, *Diccionario Español La-*

Azucena siguieron dos vías distintas al penetrar en el castellano : la primera fué tomada directamente del hebreo, la segunda llegó a través del árabe y no como un sinónimo sino como una modificación morfológica debida a la estructura de la lengua intermedia.

En realidad, los nombres propios carecen de significado. Lo tienen en el momento de su creación cuando todavía son nombres comunes que indican cualidades de los seres y de las cosas. Pero cuando un grupo social adopta un nombre común como propio, éste se vacía, pierde su contenido semántico y se transforma en un indicador, en un elemento de individualización. Así ocurre que muchos nombres propios se aplican a personas que carecen de las características designadas por dichos nombres como sustantivos comunes. Nadie, o casi nadie, elige un nombre por el remoto significado que tuvo en su origen : lo hace por tradición, por eufonía, por sentimiento, por influencia literaria o artística, etc. Por otra parte, poco puede influir ese significado en la elección ya que, por lo general, se lo ignora y hasta, como en el caso de *Susana*, es motivo de controversias.

2°) En castellano, como en otras lenguas, hay nombres que se presentan con dos formas. Los lingüistas los llaman dobletes o dobles formas. Un mismo vocablo, en medios distintos, cambia de modo diferente. Ya se ha visto que *susán* se convirtió en *Susana* y en *Azucena*. De *Carolus*, latinización del germánico *Karl* 'hombre', nacen dos femeninos : *Carolina* y *Carlota*, culto el primero, popular el segundo. Otros se presentan

tino-Arábigo, I (Madrid, Antonio Sancha, 1787), 193 b ; Leopoldo de Eguílaz y Yanguas, *Glosario Etimológico de las Palabras Españolas* (Granada, Imprenta de la Lealtad, 1886), 325 ; R. Dozy et W. H. Engelmann, *Glossaire des Mots Espagnols et Portugais dérivés de l'Arabe* (Leyde, E. J. Brill, 1869), 228 ; José Lerchundi, *Vocabulario Español-Arábigo del Dialecto de Marruecos* (Tánger, Imprenta de la Misión Católica-Española, 1892), 125 b ; Miguel Asín Palacios, *Glosario de Voces Romances registradas por un botánico anónimo hispano-musulmán (siglos XI-XII)* (Madrid-Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943), 706.

con mayor número de variantes. Se vincula el hebreo *Ya* 'aqôb 'el que tiene por el talón; el suplantador' con 'aqêb 'talón', porque, según el relato del *Génesis*, al nacer Jacob inmediatamente después de Esau, « tenía asido con la mano el talón del pie del hermano » (XXV, 25). *Ya* 'aqôb pasó a ser Ἰακώβ e Ἰακωβός en la versión griega de la *Biblia*, pero mientras los Setenta lo han usado como indeclinable, los escritores del Nuevo Testamento lo asimilaron a los sustantivos griegos en -ος y lo hicieron declinable. Lo mismo ocurrió con la Vulgata, que conservó *Jacob* para los personajes del Antiguo Testamento y creó *Jacobus* para los del Nuevo, doblete que persiste en castellano con *Jacob* y *Jacobo*. No pararon allí las cosas. La lengua culta aceptó ambas variantes, pero la lengua vulgar continuó las transformaciones durante la edad media, lo que dió por resultado *Diego*, *Yague* (con las variantes *Yagüe* y *Yago*, de donde *Santiago*), *Jácome* y *Jaime*¹. El germánico *Ragin-mund-* (de *ragin* 'consejo' y *mund* 'protección') dió origen a *Ramón* y *Raymundo*. Menéndez Pidal indica otras variantes en documentos españoles de los siglos XI y XII: *Ragimundus* da *Raimundus*, *Raimon*, *Ramón* y el femenino *Ramonna*; *Regimundus* da *Reimondus*, *Reimondo*, *Reimundo*, *Reimon*, *Remondus*, *Remon* (*Orígenes del Español*, segunda ed., 89-90). Sería un grave error lingüístico considerar estas variantes como sinónimos: se trata siempre, no de nombres diversos, sino de un mismo nombre que ha sufrido modificaciones fonéticas o morfológicas, totalmente ajenas a su primitivo significado.

3°) La grafía *Joseph* se ha empleado, no sólo desde los tiempos coloniales, sino desde los orígenes del lenguaje hasta el siglo XIX. El hebreo *Yóséf* 'que [Dios] haga crecer' fué transcrito Ἰωσήφ en la versión de los Setenta y *Joseph* en la Vulgata. En una y en otra es indeclinable salvo en los libros de los Macabeos en los que aparecen Ἰωσέφο; y *Josephus*, de donde el español *Josefo*. Como

¹ V. ARTURO COSTA ÁLVAREZ, *Un problemita de etimología: Santiago, Diego, Jacobo, Jácome, Jaime*, en *Nuestra Lengua* (Buenos Aires, Sociedad Editorial Argentina, 1922), 313-322 y Pedro de Mugiea, *Gramática del Castellano Antiguo*, I (Berlín, Heinrich & Kemke, 1891), 65, n. 2.

la *ph* final no se pronunciaba en realidad, a pesar de mantenerla la lengua escrita, fiel a la etimología, terminó por ser eliminada.

4°) *Myriam*, equivalente hebreo de *María*, ha sido empleado por don Gustavo Martínez Zuviría en su novela *Myriam la Conspiradora*, cuya protagonista es porteña, y por don Jacinto Benavente en su comedia *Cuando los Hijos de Eva no son los Hijos de Adán*, en la que mayor parte de los personajes llevan nombres españoles o castellanizados. Respecto a esta última obra, debe observarse que no hay motivo para suponer que *Myriam* sea nombre español. El autor indica que *Myriam* es judía: « Están las tres hijas, yo y los criados. Más que criados, otros amigos. *Myriam*, la vieja hebrea que ya sirvió en casa de los padres del maestro, y éste, Giacometto, italiano, que el maestro se trajo de Méjico » (acto primero, escena quinta). *Myriam* no es castellano, como no lo es *Giacometto*. En efecto, más adelante se da a entender que procede de Palestina o de Rusia: « Elías. — ¡ Usted ha estado en Jerusalén, maestro... ! Carlos. — De niño, de muy niño, con mi madre, que me llevó con ella a rezar y a llorar sobre el Muro famoso. No lo he olvidado. Mi madre era creyente; en nuestra casa se leía la *Biblia* y el *Talmud* y se observaban todos los ritos de nuestra religión. Mi madre fué poco después asesinada en Rusia — asesinada es decir poco —, en uno de aquellos progroms que organizaba la policía zarista... » (acto II, escena III). « ¡ Esta *Myriam*! (Cogiéndola del brazo y presentándola a sus amigos). Aquí tienes, Salomón. Ésta es la pureza de nuestra raza. También ha llorado en el Muro de Jerusalén. Y ha escapado de milagro a las matanzas de Rusia » (acto II, escena IV). De todas maneras, el que *Myriam* haya sido usado alguna que otra vez en la lengua escrita no significa que deba considerárselo castellanizado. Hay entre él y los demás nombres antes mencionados, *Susana*, *Sara*, *Carolina*, etc. una diferencia fundamental: estos nombres pertenecen a nuestro idioma porque los ha incorporado a él un uso constante y secular. Además ingresaron en el español cuando la lengua no tenía tanta fijeza como ahora. No ocurre lo mismo con *Myriam*, en favor del cual sólo podrían citarse escasísimos antecedentes literarios. Por eso ya en dos oca-

siones la Academia Argentina de Letras declaró que « aunque el nombre *Myriam* ha sido empleado como fantasía literaria por algunos escritores, no es palabra propia del medio argentino ni pertenece al idioma castellano » (sesiones del 9 de diciembre de 1943 y del 22 de mayo de 1947).

5°) Entre los asteroides conocidos se encuentran los que llevan los nombres de *Ceres*, *Palas*, *Vesta*, *Marta* y *Miriam*. Los cuatro primeros son usuales en nuestro idioma. *Miriam* fué descubierto el 22 de agosto de 1868 por el astrónomo alemán Cristián Enrique Federico Peters, director del Observatorio Astronómico de Clinton, en el Estado de Nueva York, quien lo bautizó con ese nombre, corriente en lengua inglesa. Esto no implica que deba considerársele como incorporado al castellano. En las ciencias se emplean muchos términos pertenecientes al lenguaje técnico internacional que no pasan a la lengua común de cada país ».

Homenaje al señor académico don Bernardo A. Houssay. — La Academia Argentina de Letras, en junta de 6 de noviembre, acordó adherirse al homenaje que tributarán al profesor doctor Bernardo A. Houssay, miembro de número de esta Corporación, las Academias de Medicina y de Ciencias Naturales.

Consulta acerca del nombre propio *Alexis*. — Consultada la Academia Argentina de Letras acerca de si el nombre propio *Alexis* pertenece al idioma español, resolvió, en junta de 6 de noviembre, contestar en los siguientes términos :

« *Alexis*, nombre de origen griego, proviene del verbo ἀλέξω 'rechazar, apartar', 'defender, proteger contra un peligro'. *Alexis* es, por consiguiente, 'el protector, el defensor'. La comparación con el substantivo ἀλήγ 'fuerza, defensa', con el sánscrito *rákṣati* 'proteger', con el leto *elks* 'ídolo', el gótico *alhs*, el antiguo sajón *alah* 'templo', el anglo-sajón *ealgian* 'defender', permite suponer una raíz indoeuropea *aleq-*, *alk-*, que expresa la idea de apartar. Del griego pasó al latín y de éste al castellano : « No curas de mi mal, ni das oído / a mis querellas. crudo, lastimeras, / ni de misericordia algún sentido, / *Alexi*. en tus entrañas

vive fieras » (Fray Luis de León, *Obras Poéticas*, ed. de José Llobera, II, Madrid; *Estanislao Muesto*, 1933; 17). « Coridon, pastor, amava mucho à *Alexis* hermoso, regalos de su señor... » (Diego López, trad. de la *Égloga* segunda de Virgilio ¹, en *Las Obras de Publio Virgilio Marón*; Madrid, Pasqual Rubio, 1721; 2 a). « Eres muy toscó, Coridon: *Alexis* / No cura de tus dádivas, ni á Yola / Si en dádivas consiste vencerías » (Juan Gualberto González, *idem*, en *Obras en Verso y Prosa*, I, Madrid, *Alegría y Charlain*; 1844; 95). « De todos modos, lo mismo que hizo Bello, al traducir esta *Égloga* le mudé á *Alexis* el sexo y le convertí en Galatea » (Miguel Antonio Caro, *Estudio Preliminar*, en *Obras de Virgilio*, I; Bogotá, Echeverría Hermanos, 1873; XXI). « Me desprecias, *Alexis*, y ni siquiera preguntas quién yo sea, cuán rico soy en ganados, cuánto abunda la blanca leche en mis majadas » (Eugenio de Ochoa, en *Obras Completas* de P. Virgilio Marón, 2ª ed.; 1897, 9). « Agradezco a tu *Alexis* los recuerdos que nunca ó casi nunca dejo de encontrar en tus cartas. Pero ¿por qué no me escribe él mismo, como te escribe á tí mi propio *Alexis*? » (Cicerón, *Epístola a Ático*, en *Obras Completas* de Marco Tulio Cicerón, trad. de Francisco Navarro y Calvo, IX, 225-226). « Con frecuencia leemos las comedias de nuestros antiguos poetas, en su mayor parte imitadas de Menandro, Posidippo, Apolodoro, *Alexis* y otros cómicos griegos » (Aulo Gelio, *Noches Áticas*, II, 23, trad. de Francisco Navarro y Calvo, I; Madrid, *Viuda de Hernando y Cía.*, 1893; 101), « Testimonio del mismo género se encontrará en la comedia del poeta *Alexis*, intitulada la *Pitagórica* » (Ídem, IV, 11; I, 177). « Dime, querido *Alexi*, así tú goces / Del amor de tu dulce Galatea: / ¿Quién hinche el valle de sonoras voces? » (José Iglesias de la Casa, *Égloga*, VII, en *B. A. E.*, LXI, 454 b).

El latín eclesiástico divulgó la forma latinizada *Alexius* que en español dió *Alejo*. Se trata, pues, de uno de los tantos casos

¹ En la *Égloga* segunda de Virgilio se inspira el título que Alberto Nin Frías dió a una de sus obras: *Alexis, o el Significado del Temperamento Urano* (Madrid, Javier Morata, 1932).

de dobles que ofrece nuestra lengua, o sea de la coexistencia de dos formas, una culta y otra popular, ambas igualmente aceptables, como *Carolina* y *Carlota*, *Jacobo* y *Santiago*, etc. Contrariamente a lo que pasa con *Alejo*, *Alexis* es de poco uso en castellano. En los últimos tiempos han contribuido a su difusión la influencia del francés, en el que persiste la forma culta, y en parte la de la literatura rusa, conocida al principio por los lectores de lengua española a través de versiones francesas¹, y a innegable popularidad que han alcanzado las obras de algunos escritores famosos que llevan ese nombre, como *Alexis Carrel* y *Alexis Tolstóy* ».

Consulta acerca de las voces *Quimurgia* y *Quimiurgia*. — Consultada la Academia Argentina de Letras acerca de si un organismo que se dedicara « al estudio del aprovechamiento industrial de los productos agropecuarios » debería mencionarse con el nombre de *Quimurgia* o el de *Quimiurgia*, resolvió, en junta de 6 de noviembre, contestar en los siguientes términos :

«*Quimurgia* y *Quimiurgia* se han formado por analogía con otros vocablos que terminan en *-urgia*, como *dramaturgia*, *liturgia*, *metalurgia*, *siderurgia*. Estos últimos están constituidos por un nombre de agente o de materia al que se ha añadido el sustantivo ἔργον 'acción, trabajo, obra'. *Dramaturgia* (δραματουργία en griego) viene de δραματουργός 'autor dramático', de δράμα, -ατος 'obra teatral, drama'; *liturgia* (*liturgiā* en latín, λειτουργία en griego), de λειτουργός 'el que desempeña una función pública', 'ministro del culto', de λείτος, λήτος 'público', derivado de λέω 'pueblo'; *metalurgia*, de μεταλλουργός 'minero', de μέταλλον 'metal' y *siderurgia*, de σίδηρος 'hierro'. En todos estos casos la consonante final de la primera palabra al pasar a posición intervocálica, cae, y, de acuerdo con las leyes de la contracción griega, la -o al encontrarse con la e de ἔργον se contrae en ου², u en la pronunciación, de donde resulta la terminación *-urgia*.

¹ V. GEORGE PORTNOFF, *La Literatura Rusa en España* (New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1932).

² JORGE CURTIUS, *Gramática Griega*, trad. de Enrique Sons y Castelin, 37.

Para indicar la utilización de sustancias químicas, se han creado en el lenguaje técnico diversas palabras compuestas cuyo primer elemento de formación es *químio*: *quimiocauterización*, *quimioceptor*, *quimiocinesis*, *quimiogénesis*, *quimioinmunidad* y *quimioinmunología*, *quimiólisis*, *quimioluminiscencia*, etc. Esto permite indicar la diferencia que existe entre esas sustancias y el *quimo*, o masa en que se convierte el alimento por la digestión gástrica. Es evidente que la palabra que el Instituto Agrario Argentino desea crear se refiere a aquéllas y no a éste. Por lo tanto, debe decirse *Quimiurgia* y no *Quimurgia*.

Consulta acerca de las palabras *cortina*, *persiana* y *celosía*. — La Academia Argentina de Letras, en sesión del 27 de noviembre, estudió una consulta acerca de cuál de las tres voces, *cortina*, *persiana* y *celosía*, es la más correcta para designar « una estructura constituida por tablillas vinculadas por su canto mediante corchetes de alambre que forman una cadena desde el dintel hasta el umbral del vano », de, si en caso de que esta estructura se levante en forma de pabellón, « podría usarse la expresión *en pabellón* » y de si « refiriéndose a las restantes características puede decirse *enrollables de madera* », y resolvió contestar en los siguientes términos :

« Debe usarse la voz *persiana*. *Celosía* indica el enrejado hecho con listoncillos de hierro o madera que se pone en los huecos de los edificios para que las personas que estén en lo interior del mismo puedan ver sin ser vistas. Por lo común los listoncillos de la *celosía* se cruzan o entrelazan. La *persiana* es una especie de celosía, formada de tablillas, generalmente móviles, colocadas de modo que dejen pasar el aire y no el sol. La palabra *cortina* es impropia en esta acepción : designa, no la celosía ni la persiana, sino el paño grande con que se cubren o adornan las puertas, ventanas, camas, etc., o la chapa metálica con que se cierran o protegen los escaparates y las puertas de las casas de negocios. Puede usarse la expresión *en pabellón* cuando la celosía o persiana se levanta en forma de cono.

La voz *enrollable* está correctamente formada : el sufijo *-able*

se añade a verbos de la primera conjugación, en este caso *enrollar*, para formar adjetivos que, como *enrollable*, pueden sustantivarse. Pero es innecesario crear un vocablo nuevo para designar cosas que ya tienen nombre en la lengua común ».

/ **Consulta acerca de la palabra *hilea*.** — Consultada la Academia Argentina de Letras acerca de si « está incorporada al idioma español la palabra *hilea*, cuál es el significado exacto de esta palabra », y de si « una institución llamada a desarrollar actividades científicas, culturales, económicas y administrativas en las regiones de la cuenca del Amazonas, debe llamarse *Instituto Internacional de la Hilea Amazónica* o, sencillamente, *Instituto Internacional Amazónico* », resolvió, en junta de 27 de noviembre, contestar en los siguientes términos :

« *Hilea* es una denominación fitogeográfica creada por Alejandro de Humboldt para designar la vasta floresta ecuatorial húmeda que se extiende desde las vertientes orientales de los Andes hasta la zona del Orinoco y de las Guayanas. Se deriva del griego *ὕλη*, voz emparentada con el latín *silva*, del que proviene el español *selva*, de la raíz i-c **sul-*. Otros investigadores, H. Pittier, Enrique Engler, etc., han dado mayor extensión al significado de *hiléa* aplicándola a otras formaciones análogas de América, África y Asia ¹.

Hilea no está incorporada al español común. Es un vocablo científico y, como tal, pertenece a la lengua internacional de la ciencia, y puede ser usado sin cometer por ello una incorrección.

Una institución destinada a desarrollar actividades científicas, culturales, económicas y administrativas en las regiones del Amazonas no debe llamarse *Instituto Internacional de la Hilea Amazónica*, sino *Instituto Internacional Amazónico*. La primera denominación sería propia sólo si dicho Instituto tuviera por objeto el estudio de la vegetación que caracteriza la cuenca del Amazonas ».

¹ V. A. J. DE SAMPAIO, *Fitogeografía do Brasil*, 3ª ed., p. 38.

NOTICIAS

Denominación del «Teatro Nacional Cervantes». — El Presidente dió cuenta de que la Comisión Nacional de Cultura, coincidiendo con lo solicitado por la Academia Argentina de Letras, había acordado cambiar la denominación «Teatro Nacional de Comedia» por la de «Teatro Nacional Cervantes».

Fallecimiento del señor académico don Enrique D. Tovar y R. — El señor Presidente de la Academia, en sesión del 25 de septiembre, dió cuenta del fallecimiento del señor académico correspondiente don Enrique D. Tovar y R., con residencia en Lima (Perú).

Despedida del señor Federico García Sanchiz. — El señor Federico García Sanchiz, miembro de número de la Real Academia Española, concurrió regularmente a las sesiones de la Academia Argentina de Letras desde el 27 de mayo de 1947 hasta el 25 de septiembre del mismo año, en que se despidió, por emprender viaje de regreso a España.

Con tal motivo, tuvo palabras de cordial agradecimiento por las atenciones recibidas. Agregó en esta oportunidad, que no podía haber disfrutado de más grata y maravillosa hospitalidad que la que se le había prodigado con tanto afecto en Buenos Aires, y muy especialmente en la Academia, en cuyas sesiones estuvo presente y de cuyos debates participó como si se hallara en la propia Academia Española.

Dijo el señor García Sanchiz que en las primeras «charlas» que pronuncie en España ha de referirse tanto al afecto con que

había sido acogido en la Academia, como a la forma en que se desarrollaban las juntas académicas. El Presidente, doctor Carlos Ibarguren, agradeció las expresiones del señor García Sanchiz con cuya presencia se había sentido honrada la Academia. Finalmente el señor académico de número don Arturo Marasso expresó que la admiración que siente la Academia por las cualidades excepcionales y la profunda cultura del señor García Sanchiz es compartida por el país entero que lo quiere y lo admira. El ilustre huésped, después de agradecer estos conceptos manifestó que tenía la esperanza de poder regresar el próximo año.

Comentarios acerca de la traducción de *Venus y Adonis*, de William Shakespeare, por el señor académico don Mariano de Vedia y Mitre. — La traducción de *Venus y Adonis*, de William Shakespeare, hecha por el señor académico don Mariano de Vedia y Mitre, ha suscitado diversos comentarios en Inglaterra, algunos de los cuales se transcriben a continuación :

SHAKESPEARE EN ESPAÑOL

WILLIAM SHAKESPEARE, *Venus y Adonis*. Traducción poética directa del inglés, precedida de una introducción y seguida de notas críticas y autocríticas por el académico Mariano de Vedia y Mitre. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, 1946.

La Academia Argentina de Letras es una de las más modernas academias nacionales. Fué fundada en 1931 sobre el modelo de las academias españolas, pero con un total de 24 miembros y un mayor número de académicos correspondientes, especialmente de los países latino-americanos. Además de un valioso *Boletín*, publica una serie de *Clásicos Argentinos*, en la que han aparecido hasta ahora cuatro volúmenes. Con el volumen de que nos ocuparemos ahora da comienzo una nueva serie titulada *Biblioteca de Estudios Académicos*.

La traducción de *Venus y Adonis* de Shakespeare justifica su inclusión en la serie de *Estudios Académicos*, en razón de la larga introducción del traductor (105 páginas) y de las notas (55 pá-

ginas). El doctor Vedia y Mitre ha heredado las dotes históricas y poéticas de su ilustre antecesor, el general Bartolomé Mitre, presidente que fué de la Argentina. Su erudito ensayo ofrece al mundo de habla española un autorizado estudio sobre Shakespeare y su primer poema, así como de los antecedentes literarios de ambos. En los países de habla inglesa, la atención del lector ha de contraerse a la traducción. *Venus y Adonis* fué vertido al español en 1877 por el Marqués de Dos Hermanos. La traducción, siendo en prosa, no resulta sino una nueva forma de la vieja fábula. Hace treinta años, el poeta catalán, señor Morera i Galicia publicó una traducción en su lengua natal. Como la del doctor Vedia y Mitre era en verso, en el metro del original. Un rápido cotejo de las dos traducciones, demuestra la dificultad de la tarea que el doctor Vedia y Mitre ha realizado. El catalán como el inglés puede hacer caber mejor en una línea un metro dado, lo que no es posible en su lengua hermana, polisilábica, y ello puede apreciarse en la primera estrofa. Morea i Galicia ha podido dar cabida a los epítetos de « rose-checked Adonis » y « sick-thoughted Venus »; el doctor Vedia y Mitre se ha visto forzado a omitirlos. Debe reconocerse como un hecho inevitable que muchos de los característicos epítetos de Shakespeare han de ser necesariamente simplificados al pasar al español.

El doctor Vedia y Mitre es un experimentado traductor del inglés al español, desde Shakespeare hasta Oscar Wilde, pero lo arduo de su tarea lo ha detenido hasta ahora en publicar muchas de sus traducciones. Su éxito actual con *Venus y Adonis* debe estimularle a hacerlo. Con la excepción antes anotada, su traducción es tan completa como fiel al original, en cuanto los medios empleados se lo han permitido. Ha conservado la música del verso de Shakespeare que la mayoría de los traductores españoles ni siquiera parecen sospechar, por lo que se lo lee como una obra original. El señor Iburguren, presidente de la Academia, ha podido proclamar con exactitud, en sus notas preliminares, que Shakespeare, si su lengua hubiera sido el español, no se habría expresado con mayor belleza; y el valor del autor al presentar los textos inglés y español frente a frente se halla

ampliamente justificado. Ha logrado incorporar una nueva obra maestra a la literatura argentina. El libro está admirablemente impreso y en excelente papel.

The Times Literary Supplement.

(Saturday, September 27, 1947).

Es una excelente traducción. Es difícilísimo traducir a Shakespeare a un idioma polisilábico. Si Shakespeare hubiera escrito *Venus y Adonis* en español lo habría hecho en forma análoga a la de Vedia y Mitre. Felicito al traductor por una versión tan fiel que se la lee como una obra original y felicito a la Academia, por un libro que es una delicia tener en la mano, especialmente en estos días y en este país, en que debido a las restricciones del papel, un libro hermoso es una rareza.

Sir Henry Thomas.

(Department of Printed Books-British Museum).

Creo que la traducción de *Venus y Adonis* de Vedia y Mitre es la única bien realizada en español.

J. B. Trend.

(Christ's College, Cambridge).

Considero que representa la obra realmente seria de un autor de gran cultura, y digna del más alto elogio, tanto por su contenido como también por su presentación, que es un espléndido ejemplo más de la producción argentina.

E. Allison Peers.

(Professor of Spanish, University of Liverpool).

La traducción de *Venus y Adonis* es una proeza notable, que se aprecia cumplidamente mediante una severa confrontación página por página con el texto inglés. La traducción y el aparato crítico evidencian por igual la maestría del doctor Vedia y Mitre en una tarea tan difícil. En muy pocos pasajes (p. e. CXX,

verso 1 ; CLXXVII, verso 6) me atrevería a dudar de su interpretación, pero me hallo no obstante no menos impresionado por su pericia para unir la forma del original a la fidelidad de la expresión, a menudo muy superior a la de otras traducciones en prosa. Sería una presunción de mi parte comentar el estilo del traductor al español, pero abono sinceramente la eficacia para el mutuo entendimiento entre las dos naciones de contribuciones como *Venus y Adonis*, tanto por la traducción como por el estudio crítico del traductor.

William Clement Atkinson.

(The University, Glasgow).

Juicio sobre el *Cervantes* del señor académico don Arturo Marasso.—En el *A B C* de Madrid, ha publicado, el 14 de noviembre de 1947, don Emilio García Gómez, miembro de la Real Academia Española, un artículo sobre el *Cervantes* del señor académico don Arturo Marasso. A dicho comentario pertenecen los siguientes párrafos :

UN « CERVANTES » ARGENTINO

Eso de que el hábito no hace al monje no reza con los libros. La belleza tipográfica de un volumen es el más fuerte imperativo para que lo abramos. Si luego la lectura ha de seguir o no, es muy otra cuestión. El *Cervantes* del individuo de número de la Academia Argentina de Letras don Arturo Marasso, obra que acaba de llegar a España, está tan agradablemente impreso, que costaría trabajo no abrirlo en seguida. Añadamos inmediatamente que, una vez iniciada la lectura, se interrumpe con dificultad.

Fué a fines siglo XVIII cuando don Vicente de los Ríos, de la Real Academia Española, emparejó a Cervantes, en su *Juicio crítico del Quijote*, con los grandes épicos de la antigüedad clásica, sobre todo con Virgilio : « La morada de don Quijote en casa de los Duques corresponde perfectamente a la detención de Eneas en Cartago... El extraño suceso de la Trifaldi y su continuación son también un espectáculo tan divertido como la

relación del saco de Troya ; la aparición del Clavileño alígero no es menos oportuna ni agradable que la descripción del Paladión troyano, y los amores de Altisidora son comparables en su línea con la pasión de Dido ». El señor Marasso ha ampliado con notable fortuna en la primera parte de su libro estos atisbos de su viejo colega español. Con una excelente erudición clásica, con un perfecto conocimiento de todas las literaturas neolatinas, va haciendo el sugestivo paralelo del *Quijote* con las epopeyas grecorromanas y singularmente con la *Eneida*: los molinos de viento y los batanes son los Cíclopes ; el yelmo de Mambrino, las armas de Eneas ; las aventuras de Sierra Morena, el Infierno de los enamorados ; la casa del caballero del Verde Gabán, la isla de Circe en la *Odisea* ; la Cueva de Montesinos, el Infierno ; el castillo de los Duques la isla de los Feacios en Homero o la Cartago de Virgilio, etc., etc. El Caballero de la Mancha, es algunas veces Aquiles ; otras Ulises ; muchas más, Eneas. Y todo está tratado por lo alto, con buen estilo, sin cominerías ni minucias, dejando en una discretísima y equívoca vaguedad, muy a tono con el carácter del libro cervantino, si se trata de fuentes directas (bien el original latino, bien sus versiones castellanas) o si es simplemente una atmósfera ideal en la que se movía con notable desembarazo nuestro Cervantes, ingenio mucho menos lego de lo que algunos nos han querido hacer creer.

Magnífico estudio el del señor Marasso — decimos, en un respiro, al mediar su lectura —. No se ha publicado todavía en España, con motivo del centenario, nada parecido. Orgullo nuestro es que haya nacido a orillas del Plata. Y esta impresión se corrobora cuando el autor sigue comparando a Cervantes con Aristófanes y con Luciano, con Quintiliano y con Plinio, con Horacio, Aristóteles, Sócrates y Platón. Vencidos de sus « concertadas razones », en que nada hay « torcido ni disparatado », nos hallamos dispuestísimos a sacar al académico argentino del recinto de los cervantistas de poco vuelo para llevarlo a los Campos Elíseos de aquellos contados espíritus que han hablado del inmortal escritor con originalidad y elevación.

Juicio acerca del *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. — En el tomo XLIX del *Bulletin Hispanique*, correspondiente al año de 1947, después de reseñar los artículos aparecidos en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras* durante los años de 1944 y de 1945, se añade el siguiente juicio sobre la revista de la Academia: « En suma, puede decirse sin exageración que, por la calidad de los trabajos que imprime, el *Boletín de la Academia Argentina de Letras* es una de las publicaciones periódicas de lengua española de la más elevada jerarquía en el dominio de la lingüística y de la historia literaria ».

ÍNDICE DEL TOMO XVI

(1947)

| | |
|--|-----|
| ALBUQUERQUE, A. TENORIO D', <i>Arazú</i> | 293 |
| ALONSO CORTÉS, NARCISO, <i>Cervantes y la « Relación » del bautismo de Felipe IV</i> | 527 |
| AMADO, MIGUEL, <i>Idioma, tiempo e idea</i> | 399 |
| ARRIETA, RAFAEL ALBERTO, <i>Sobre « La Novela de una Vocación »</i> | 315 |
| <i>Bibliografía de don Atilio Chiáppori</i> | 213 |
| BASSAGODA, ROGER D., <i>Del alejandrino al verso libre</i> | 65 |
| CAILLET-BOIS, JULIO, <i>Nuevos documentos sobre « Una Excursión a los Indios Ranqueles »</i> | 115 |
| DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, <i>Garcilaso de la Vega. Prosopografía y etopeya</i> | 403 |
| ECHAGÜE, JUAN PABLO, <i>El psicoanálisis</i> | 095 |
| FARINELLI, ARTURO, <i>Cervantes. Con ocasión del cuarto centenario de su nacimiento</i> | 541 |
| GHIANO, JUAN CARLOS, <i>Lugones escritor: sus problemas. (A propósito de « La Guerra Gaucha »)</i> | 735 |
| GIUSTI, ROBERTO F., <i>Leopoldo Díaz, precursor</i> | 667 |
| IBARGUREN, CARLOS, <i>Palabras con motivo del fallecimiento de don Atilio Chiáppori</i> | 211 |
| IBARGUREN, CARLOS, <i>Palabras en el homenaje a don Ramón J. Cárcano</i> | 215 |
| IBARGUREN, CARLOS, <i>Discurso en la sesión de homenaje a Cervantes</i> | 461 |
| IBARGUREN, CARLOS, <i>Palabras en homenaje a la memoria de don Leopoldo Díaz</i> | 661 |
| LARRETA, ENRIQUE, <i>Discurso de recepción en la Academia Argentina de Letras</i> | 179 |

| | |
|---|-----|
| MACEDO SOARES, JOSÉ CARLOS DE, <i>Cervantes en el Brasil</i> | 589 |
| MARASSO, ARTURO, <i>Hesíodo en la literatura castellana</i> | 7 |
| MARASSO, ARTURO, <i>Discurso en la sesión de homenaje a Cervantes</i> ... | 467 |
| MARASSO, ARTURO, <i>Discurso en el sepelio de don Leopoldo Díaz</i> .. | 663 |
| MAUROIS, ANDRÉS, <i>Discurso</i> | 687 |
| MONNER SANS, JOSÉ MARÍA, <i>Biografía y semblanza de Julián del Casal</i> | 411 |
| • OBLIGADO, CARLOS, <i>Discurso en la recepción de don Enrique Larreta</i> | 167 |
| ORÍA, JOSÉ A., <i>Discurso en la recepción de don André Maurois</i> ... | 681 |
| PERÓN, EXCMO. SEÑOR PRESIDENTE DE LA NACIÓN, D. JUAN D., <i>Discurso en la sesión de homenaje a Cervantes</i> | 473 |
| RAGUCCI, RODOLFO M., <i>Neologismos de mis lecturas</i> ... 249, 379 | 717 |
| RAGUCCI, RODOLFO M., <i>Cervantes en la portada del « Quijote »</i> ... | 615 |
| RAGUCCI, RODOLFO M., <i>Un peruano ilustre</i> | 675 |
| RAMOS, JUAN P., <i>A propósito de « La Novela de una Vocación »</i> .. | 325 |
| RAMOS, JUAN P., <i>Cervantes</i> | 501 |
| SÁNCHEZ SORONDO, MATÍA G., <i>Pellegrini</i> | 345 |
| SELVA, JUAN B., <i>La Gramática y el « Quijote »</i> | 641 |
| SVANASCINI, OSVALDO, <i>La metáfora en el superrealismo</i> | 765 |
| VEDIA Y MITRE, MARIANO, <i>Discurso en el homenaje a la memoria de don Ramón J. Cárcano</i> | 217 |
| ZALDUMBIDE, GONZALO, <i>El don Quijote de América o « Capítulos que se le olvidaron a Cervantes »</i> | 651 |

Textos y documentos :

| | |
|---|-----|
| GRANADA, DANIEL, <i>Terminología hípica española e hispanoamericana. El pelo zaino en España y en América</i> | 135 |
| GRANADA, DANIEL, <i>Terminología indiana. Apuntamientos sobre la encomienda</i> | 141 |
| GRANADA, DANIEL, <i>Terminología hípica española e hispanoamericana. Su carencia de uniformidad</i> | 439 |

Acuerdos :

| | |
|--|-----|
| <i>Concurso cervantino de la Institución Cultural Española</i> | 456 |
| <i>Consulta acerca de frigo y frig</i> | 455 |
| • <i>Consulta acerca de la denominación Stella maris</i> | 306 |
| <i>Consulta acerca de la palabra hilea</i> | 818 |

| | |
|---|-----|
| <i>Consulta acerca de la palabra pionero</i> | 456 |
| <i>Consulta acerca de las expresiones por mitad y por mitades</i> | 456 |
| <i>Consulta acerca de las palabras cortina, persiana y celosía</i> | 817 |
| <i>Consulta acerca de las palabras morbilidad y morbosidad; denatalidad y denatalidad</i> | 308 |
| <i>Consulta acerca de las voces Quimúrgia y Quimiurgia</i> | 816 |
| ◦ <i>Consulta acerca del nombre Araceli</i> | 308 |
| ◦ <i>Consulta acerca del nombre propio Alexis</i> | 814 |
| ◦ <i>Consulta acerca del nombre propio Élide</i> | 303 |
| ◦ <i>Consulta acerca del nombre propio Myriam</i> | 809 |
| ◦ <i>Consulta acerca del nombre propio Tamar</i> | 301 |
| ◦ <i>Consulta acerca de los nombres Myriam e Iris</i> | 307 |
| <i>Consulta acerca de textil y tex</i> | 303 |
| ◦ <i>Consulta sobre el nombre Efraím</i> | 299 |
| <i>Designación de secretario interino</i> | 458 |
| <i>Dirección de publicaciones</i> | 305 |
| <i>Felicitación al señor académico de número don Arturo Marasso</i> | 457 |
| <i>Homenaje al señor académico don Bernardo A. Houssay</i> | 814 |
| <i>Invitación a los miembros de la Academia Francesa, señores Georges Duhamel y André Maurois</i> | 456 |
| <i>Invitación al señor Federico García Sanchiz</i> | 307 |
| <i>Mensaje a la Academia Francesa</i> | 297 |
| <i>Oficio del señor académico de número doctor Juan Álvarez</i> | 305 |
| <i>Publicaciones</i> | 455 |
| <i>Representación ante la Real Academia Española en los actos cervantinos</i> | 458 |
| <i>Representación del señor académico don José A. Oría</i> | 298 |
| <i>Sesión en homenaje a la memoria del señor académico don Atilio Chiáppori</i> | 297 |
| <i>Sesión en homenaje a la memoria del señor académico don Ramón J. Cárcano</i> | 297 |

Noticias :

| | |
|---|-----|
| <i>Comentarios acerca de la traducción de «Venus y Adonis», de William Shakespeare, por el señor académico don Mariano de Vedia y Mitre</i> | 820 |
| <i>Denominación del «Teatro Nacional Cervantes»</i> | 819 |
| <i>Denominación del «Teatro Nacional de Comedia»</i> | 161 |
| <i>Despedida del señor Federico García Sanchiz</i> | 819 |

| | |
|--|-----|
| <i>Fallecimiento del señor académico de número don Atilio Chiápori</i> | 161 |
| <i>Fallecimiento del señor académico don Leopoldo Díaz</i> | 459 |
| <i>Fallecimiento del señor académico D. Enrique D. Tovar y R.</i> .. | 819 |
| <i>Homenaje a la memoria del doctor Ramón J. Cárcano</i> | 312 |
| <i>Juicio acerca del «Boletín de la Academia Argentina de Letras»</i> | 825 |
| <i>Juicio sobre el «Cervantes», del señor académico don Arturo Marasso</i> | 823 |
| <i>Recepción solemne del señor académico de número don Enrique Larreta</i> | 311 |
| <i>Sesión en homenaje a Miguel de Cervantes</i> | 659 |

C O N I
BUENOS AIRES