

revista

biblioteca  
nacional



15 montevideo



MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

SECRETARIO DE ESTADO

**Dr. DANIEL DARRACQ**

B I B L I O T E C A N A C I O N A L

DIRECTOR GENERAL

**Prof. ADOLFO SILVA DELGADO**

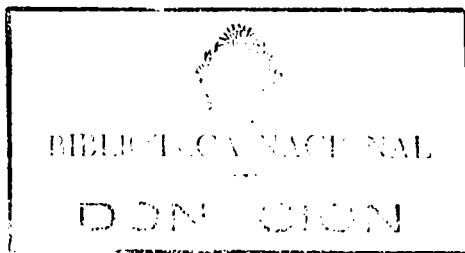
Carátula: **Martha Restuccia**

Cuidado de la Edición: **Alicia Casas de Barrán**

R E V I S T A   D E   L A  
B I B L I O T E C A   N A C I O N A L

R E V I S T A   D E   L A  
B I B L I O T E C A   N A C I O N A L

**REVISTA DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL**



**Nº 15  
ABRIL 1976  
MONTEVIDEO**

## **QUIROGA Y LAS MISIONES**

Por

SUSANA DE JAUREGUY

## **"EL SUCESO DE AYER. LAMENTABLE DESGRACIA. MUERTE DE FEDERICO FERRANDO"**

### **El punto de partida.**

El 6 de marzo de 1902, el mañanero lector de La Tribuna Popular pudo encontrar la siguiente crónica:

"Ayer a las 6 y 45 de la tarde, ocurrió un desgraciado suceso en la familia del señor Ferrando, situada en la calle Maldonado número 354, y de la que resultó víctima el joven Federico Ferrando.

A esa hora se encontraba éste en su habitación en compañía de su hermano Héctor y de su amigo el joven Horacio Quiroga. Este se ocupaba de examinar una pistola Lafaucheux que momentos antes había comprado el joven Héctor Ferrando, por indicación de su hermano Federico. Mientras Quiroga se ocupaba de inspeccionar el arma y cargarla a la vez, los hermanos Ferrando se hallaban sentados en la cama, observaban la operación. Quiroga se hallaba frente a Ferrando y después de cargar el arma, al cerrar los dos caños para asegurarlo se le escapó un tiro, hiriendo de tanta gravedad al joven Federico Ferrando que dejó de existir casi instantáneamente."

Se cerraba así un capítulo en la vida de Horacio Quiroga. La muerte de Ferrando fue también la muerte del Consistorio del Gay Saber, y la apertura a un destino que se cumplía ineludiblemente, por caminos tortuosos y laberínticos, y por desgracia al precio de una vida humana.

En marzo de 1903, justo un año después del triste acontecimiento, Quiroga parte a Buenos Aires, donde residía su hermana María. Allí naturalmente frecuenta al escritor argentino Leopoldo Lugones, quien fuera su ídolo, en la época del Consistorio y al que ya conocía.

### **El descubrimiento de las misiones.**

El gobierno argentino pide entonces a Lugones escribir un estudio sobre la actividad de los jesuitas en el siglo XVII y se resuelve un viaje a Misiones. En esa expedición, que parte el 25 de junio de 1903, Quiroga irá como fotógrafo: "fria, matemática e inexorablemente" el destino se cumplía. En su absurdo equipaje va el atuendo de un "dandy", y en su meta el entusiasmo de conocer nuevas tierras. Quiroga no sabe que en San Ignacio explorará un nuevo mundo, salvaje y agreste, recién nacido, el mundo de su propio ser, ese desconocido que le acompaña desde el 31 de diciembre de 1878, pero que aún no ha encontrado su cauce en la vida.

El impacto del mundo misionero hará de él otro hombre, el verdadero, el que estaba oculto bajo sus extravagancias y búsquedas. El paisaje le vuelve un ser diferente: llegó allí un joven a la moda, con la barba recortada en triángulo, larguísima botas de gamuza y camisas rosadas, volverá un hombre con la barba cuadrada, de botas recias y camisa oscura.

El reflejo de oro del Paraná al crepúsculo ha entrado en sus ojos cautivándolos para siempre; es así que regresa a Salto para obtener de su herencia paterna los recursos necesarios para comprar tierras. Por 6000 pesos obtiene en el Chaco unas cuantas hectáreas a pocos kilómetros de Resistencia, en las márgenes del río Saladito; cuando aparece el libro de Lugones "El Imperio Jesuita", en 1904, con dos fotografías tomadas por Quiroga, Horacio se lo comunica a su amigo Brignole ya desde Saladito.

Allí trabaja muy duro: planta siete hectáreas de algodón, vive en un galpón y aprende a vivir como hijo de la tierra, domina sus manos hasta el desengaño: "si vieras los tormentos que he tenido en estos seis meses, el desaliento diario. En los cinco meses atrás no pude escribir una sola línea", escribe a Brignole en octubre de 1906. Su mano se ha endurecido para la pluma, pero también se está endureciendo su corazón; el proceso de evolución se cumple para dejarlo maduro ante la experiencia definitiva de San Ignacio, donde por fin se encontrará a sí mismo.

La partida del Chaco se produce en octubre de 1905, y en sus dos años de duración ha alumbrado un nuevo libro: "El crimen del otro", que cierra definitivamente una etapa literaria, la del decadentismo.

### **San Ignacio.**

En setiembre de 1906 es nombrado profesor de castellano y literatura en la Escuela Normal Nº 8 de Buenos Aires. Pero dos meses después escribe a Brignole: "El 15 concluí mis clases y estoy dispuesto definitivamente para ir a Misiones. Compraremos una chacra que nos ofrecen (se refiere a Vicente Gozalbo, otro salteño) con gran monte, vistas al Paraná, etc. Saldré a principios de enero..."

Estos proyectos se cumplen, y allí Horacio encontrará por fin lo que hace tanto anda buscando. Se maravilla ante el monte, el río, los animales y las plantas; escribe el 29 de enero de ese año: "Este es un país endiabladamente montuoso. No hay nada más que monte, sin el más elemental claro, monte hasta el Amazonas al norte, idem hasta la cordillera al oeste, idem hasta Corrientes al sur, e idem hasta el Atlántico al este. Te enumero tan prolíjamente esto porque es sorprendente la necesidad que se siente aquí de un pedacito de tierra en que no haya árboles y enredaderas y bejucos y tacuaras, tacuapés, tacuaremboés. El río, desde San Ignacio hasta aquí está encajonado en

barrancas de 100 a 150 metros en declive de 45° a 60°, todas monteadas. A no ser el desahogo de las picadas de obrajé, algunas maravillosas, no se podría materialmente vivir. Como calor, de 39° arriba. De noche refresca mucho, y no hay nada de mosquitos. De día, polvorines y barigüás, no abundantes. No hay víboras ni arañas ni escorpiones. Maravillosas mariposas y tucanes".

Pero esta naturaleza está vista con ojos alucinados por el deslumbramiento de ese mundo; por supuesto que había víboras, y en tal cantidad que años después tendrá todos sus libros encuadrados con sus coloridas pieles, y sus victorias contra las boas adornarán las paredes de su casa.

El alma de Horacio Silvestre Quiroga, ahora más silvestre que nunca, está embriagada ante ese mundo en que ha anclado para siempre. Dicen los indígenas que el nombre de un individuo lo determina en su destino, y en el caso de Horacio Silvestre Quiroga esa afirmación parece una verdad científica.

Esa tierra tropical y húmeda, donde todo quiere nacer, guarda el germen más perdurable, el de los desterrados, los jangaderos, los mensús, los Paulinos y los Browns, los que esperan para nacer a ese su creador, que crecerán como las palmeras y los naranjos, conducidos por la mano firme de un extranjero que ha elegido esa tierra amorosamente, y que la fecundará para dar a luz su propia imagen, sus reflejos en el río, su angustia y su plenitud. Los cachorros de ese acoplamiento serán "Cuentos de amor, de locura y de muerte", "Los desterrados", "El desierto", "El más allá".

Compra 185 hectáreas, tala árboles, corta madera para el futuro hogar y comienza a rasar la meseta para cumplir lo que en la citada carta del 29 enero de 1907 ya estaba en su mente.

Al año siguiente, apenas llegan las vacaciones de sus clases, regresa a San Ignacio, y con la sola ayuda de un peón construye un galpón con las maderas cortadas el año anterior: una única habitación rústica que serviría de dormitorio, de taller y aún de laboratorio, y a la que llama enfáticamente: el bungalow.

La zona en que está ubicada su propiedad es llamada por los naturales de la zona Teyú Cuaré, lo que significa en guaraní "cueva que fue del dragón"; la cueva ya estaba preparada y el dragón sólo esperaba encontrar compañera para ir a habitarla definitivamente.

### Teyú-cuaré.

Cree haber hallado esa compañera en una hermosa pero delicada joven bonaerense, Ana María Cirés, con quién se casa el 30 de diciembre de 1909, partiendo de inmediato a San Ignacio. Pero las maderas con que construyó su casa habían estado poco tiempo estacionadas y comienzan a arquearse, y la lluvia bautiza su naciente felicidad entrando por el techo con comodidad. Estas desventuras están conta-

das casi con humorismo en su cuento "El techo de incienso". Planta banana, mandioca, bambú, naranjas, palmeras, mejora la casa constantemente, su pequeño paraíso privado comienza a tomar forma. Tala el monte hasta que el río se divisa desde cualquier parte de la meseta, se rodea de pájaros de todas las especies que lo siguen como a un nuevo San Francisco.

Horacio trabaja recio, sabe que el terreno rasado significa seguridad, ausencia de alimañas peligrosas, y él busca seguridad porque espera un cachorro.

Su "coaticito", su "corderito sin mancha", llegará el 29 de enero de 1911, en un paro natural, padre y madre solos en su choza, bendecidos por la noche estrellada y por la tierra que les entrega el fruto de su amor. Se llama Eglé, y antes de que aprenda a llamar a su padre con el gorjeo misionero: "piapiá", llegará su compañero: Dario, que nace el 15 de enero de 1912:

"Subercasaux, con dos chiquitos, hechura suya en sentimientos y educación, se consideraba el padre más feliz de la tierra".

Esa plenitud es tal, que escribe a Brignole en 1911: "Planto yerba, tengo caballos, vaca, cabra, gato, tigre (sin hipérbole) que crió con mamadera... En total, soy feliz. Ando por cambiar mi cátedra por puesto equivalente aquí, y seré entonces gran hombre... Por ahora no pienso moverme y principalmente porque deseo ver crecer mis plantas".

Los niños van creciendo también en una educación natural, a lo Rousseau las naranjas se venden y los cuentos también, Quiroga es ya Quiroga, la plenitud de su felicidad abre su alma creadora, sus cuentos son cada vez mejores, a medida que maduran los frutos, madura también su talento.

Pero:

"Bruscamente, como sobrevienen las cosas que no se conciben por su aterradora injusticia, Subercasaux perdió a su mujer".

Ana María, en su desentendimiento total con esa tierra que no ha elegido, y con el hombre que tal vez su juventud no supo comprender, toma bicloruro de mercurio (sublimado corrosivo), el 6 de diciembre de 1915. Los niños son llevados rápidamente a casa del vecino, Isidoro Escalera, campesino bueno, gran amigo de Horacio y cuyo hijo, Juan, de la misma edad de Eglé, se ha criado con ellos.

Ana María no morirá hasta el 14, y su larga agonía de 9 días se llena de reproches primero, luego de besos y perdones, finalmente de la desesperación por no cruzar hacia la eternidad, hacia la inevitable y elegida muerte.

Y pensamos con horror en el testimonio de Juan, de que en la noche se escapaban los tres niños, sin ser vistos, para escuchar furtivamente tras la ventana del dormitorio, con sus tres o cuatro añitos, cachorros de ojos recién abiertos, algo que no podían comprender: los gritos, los sollozos, la angustia de debatirse con una muerte ya no deseada. ¿Qué pensamientos habrán pasado por sus pequeñas mentes? ¿Qué explicación habrán encontrado en sus corazones aún no abiertos al mundo de los hombres? Ellos dos, años después, también siguieron el camino de la muerte voluntaria, y ya no pueden responder a estas preguntas.

#### Y Horacio

"supo al día siguiente, al abrir por casualidad, lo que es ver de golpe la ropa blanca de su mujer ya enterrada; y colgando el vestido que ella no tuvo tiempo de estrenar.

Conoció la necesidad perentoria y fatal, si se quiere seguir viviendo, de destruir hasta el último rastro del pasado, cuando quemó con los ojos fijos y secos las cartas por él escritas a su mujer, y que ella guardaba desde novia con más amor que sus trajes de ciudad".

Y Horacio quiere seguir viviendo, y comienza a construir la casa de piedra, sólida, con techo de zinc, como quien tiene fe y esperanza en el mañana y quiere un amparo fuerte para sus hijos.

Juan Juárez, el hijo de Isidoro Escalera, la cuida ahora, pero recuerda bien la otra: "Mi padre trajo la piedra del río —nos dice— con la que Horacio construyó la nueva casa. Aquí tenía una galería llena de jarritos —sus cerámicas— allí, un cuartito con un cajón para revelar fotografías". Y la mano ruda de Juan, señala sobre la grama un plano imaginario iluminado por sus recuerdos. "Quiso borrarlo todo —continúa— deshizo un ropero y con él construyó una cama."

Deberá ser padre y madre para esos niños a los que ahora descubre realmente; pero no están solos, están Escalera y Rosa Juárez, su mujer, y Tutankhamón el coati, Dick el venado, Pitágoras el búho y Cleopatra el yacaré. Y se suma Carlos Giambiagi, pintor, con el que emprenden juntos locas aventuras: "fabricación del yateí (dulce de maní y miel) y de macetas especiales para el trasplante de la yerba, invención de un aparato para matar hormigas, destilación de naranja, fabricación de maíz quebrado, mosaicos de bleck y arena ferruginosa, recina de incienso por destilación seca, carbón, cáscaras abrillantadas de apepi..."

Rubén Darío había dicho en 1896: "Y la primera ley, creador: crear" y Quiroga cumple con el precepto de quien fuera su maestro. Siente el placer de crear cosas con las manos, de constatar su victoria sobre la materia informe, de la misma manera con que lograba la victoria sobre el lenguaje en sus cuentos.

Las noche son frías en Misiones, y el creador con sus cachorros se refugia en el taller, donde al dulce calor del horno de cerámica, los tres moldean objetos:

"Subercasaux tenía debilidad por los cacharros prehistóricos, la nena modelaba con preferencia sombreros de fantasías, y el varoncito hacia indefectiblemente víboras."

### **Los desterrados.**

A fines de 1916 se va a Buenos Aires, pero en cada vacación corren los tres hacia el paraíso misionero que ha dejado bajo el cuidado de vigilante del fiel Isidoro Escalera.

Durante 12 años, de 1916 a 1928, Quiroga y sus hijos sólo están temporalmente en San Ignacio, y sin embargo, es como si en esos meses sorbiera sustancia nutricia para sus mejores cuentos, casi todos ellos inspirados en personajes misioneros reales, que el cuentista hace volver a nacer a través de su imaginación.

Así, "Van Houten", cuento de 1916, está inspirado —según Juan Juárez— en un belga llamado Vandertrop, pocero de profesión, hábil con la dinamita, aunque menos mutilado que el Van Houten del cuento, ya que sólo le faltaba un dedo, y que en lugar de morir ahogado como en el cuento, murió de viejo alrededor de 1950.

Y el personaje de "El hombre muerto" (1920) que se clava el machete al cruzar un alambrado, se llamaba Rusov, casado con una polaca mucho más joven que él —como Horacio— y que tenía dos niños —como Horacio—. Era tan diestro con el machete que parecía nacido en su mano, por eso, cuando apareció clavado a la tierra con él, todos pensaron en un crimen, porque —sigue Juan— "un hombre como Rusov no podía morir así, como un zonzo que nunca vio un machete".

Y Brown, de "Los desterrados" era Juan Brun, y el personaje de "Un peón" fue un brasileño llamado Olivera que trabajó un tiempo con Quiroga. Y naturalmente Subercasaux, de "El desierto" es el propio Quiroga, como también Orgaz, de "el techo de incienso".

Sin embargo esa realidad que se le presentaba, nunca fue dada en sus cuentos en forma idéntica, por lo contrario, a veces escamoteaba lo real hasta volverlo fantasía y marca el presente vivo de sus cuentos con lo que fue su temor y su angustia pero no su realidad vivida. Tomemos como ejemplo un cuento: "El hijo", de 1928, para demostrar este aserto Allí el protagonista es el padre de un niño de 13 años, y Dario tiene en ese momento 16; como Quiroga, el padre ha comprado a su hijo "una escopeta Saint-Etienne, calibre 16, cuádruple cierre y pólvora blanca". El niño del cuento tiene un amigo que se llama Juan (que es Juan Juárez) y ambos tenían una escopeta de nueve milímetros.

El padre del cuento sufria de alucinaciones: "La imagen de su propio hijo no ha escapado a su tormento. Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacia era limar la hebilla de su cinturón de caza".

Y sin embargo Juan nos cuenta que lo que en la narración es fruto de la imaginación, sucedió en realidad, "que hubo una bala que pasó rozando la cabeza de Darío y atravesó el techo de zinc del taller, que el chico cayó con el rostro bañado en sangre, pero —agrega Juan— cuando Horacio llega allí, lo frena y no lo cuenta, y vuelve mentira lo que pasó y le produjo impresión... es que Horacio tenía mucho miedo de las armas de fuego y nunca usaba una."

Es decir que lo ocurrido se emboza en la narración en las imágenes alucinadas de un padre enfermo. Sin embargo, lo real del cuento es que "al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su hijo bien amado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana". Y eso jamás ocurrió, aunque según testimonio del propio Darío Quiroga, un día en que saliera al monte de cacería, apareció de pronto su padre como un loco, sacudido por quién sabe qué perturbadoras imágenes.

### **El regreso definitivo.**

El 16 de junio de 1927 Quiroga se casa nuevamente con María Elena Bravo, amiga de Englé, y de su misma edad. En abril de 1928 nace su hija Pitoca.

El 10 de enero de 1932 parte otra vez a Misiones con su esposa y los tres hijos, pero esta vez para siempre. Ya en 1930 escribía a Isidoro Escalera: "Ya no puedo estar más sin misiones", y su correspondencia con el hermano misionero durante ese año y el siguiente, lo muestra con el pensamiento fijo en su casa, en la única que considera su hogar. Manda hacer un pozo nuevo, habla de las plantaciones, del bambusal, de los naranjos y el 21 de julio de 1931 le dice: "la partida sería siempre para mediados de diciembre, pero entonces nos quedariamos para siempre. Yo estoy que vuelo con esa perspectiva. Lo cierto es que cada día que pasa me pesa más la vida urbana."

Apenas llega se entrega afanosamente al trabajo; según testimonio de Pedro Pablo Colmán, su peón desde 1922, "Don Quiroga" era un hombre hábil, buen patrón, pero demasiado exigente con su personal. Sus energías físicas parecían inagotables, y solicitaba de los que le rodeaban esfuerzos a veces imposibles.

Mejora la casa, agregando una gran estufa de leña y repoblando su jardín con rosales, jazmines, glicinas y orquídeas. Desde los amplios ventanales de su casa, contempla durante horas el Paraná; construye con esfuerzo un mirador de piedras en la cumbre del Cerro

Victoria desde donde muchos testigos lo vieron en muda y maravillosa contemplación.

Pero alternaba esos momentos de inmóvil éxtasis, con otros de trabajo febril y agotador. Así lo registra Germán de Laferrere, que pasara unos días en su compañía y trasmite esos hechos en su libro "Alto Paraná", que publicara en 1939, bajo el seudónimo de Germán Drás y donde enmascara a Quiroga en el personaje del poeta Vochi.

Allí dice:

"La primera noche dormí mal y me levanté muy temprano, pero mi amigo, habiendo dormido bien, se había levantado a las cinco. Después del desayuno me senté en medio del patio para gozar de toda aquella poesía, cuando veo a mi poeta con una pesada pila de ladrillos que fue a depositar junto a la puerta del edificio principal. —Qué está por hacer, señor Vochi?, le pregunté un poco intrigado por aquel silencioso acarreo.

—Una vereda— contestó.

Naturalmente me arremangué y me puse a acarrear yo también. Toda la mañana estuvimos acarreando pilas y pilas de ladrillos.

A la hora de hacer la siesta me dijo:

—Ya hay bastante ladrillo, ahora podemos empezar la vereda. Claro, me arremangué otra vez. Trabajamos hasta que se puso el sol.

Y aquella noche caí a la cama como un plomo.

A la mañana siguiente me levanté a las cinco, pero Vochi se había levantado a las cuatro. Lo encontré en la ladera plantando matas de gramilla. Yo planté también. Después del almuerzo nos armamos de picos y barretas y practicamos profundas excavaciones en un lugar que sonaba a hueco y oía a subterráneo jesuítico. No encontramos más que piedra mora y resolvimos ir al monte a buscar naranjas. Todo hasta la noche. Al otro día empezamos a pintar las líneas de cemento que unían las piedras del principal edificio. Pero a la tarde Vochi se puso a plantar bananos."

El pasaje es totalmente autobiográfico, según lo prueba Antonio Hernán Rodríguez a travéz de múltiples detalles.

Ahora hay cortinas y alfombras en la casa de piedra, un baño enlazado con agua caliente y ha comenzado a construir una piscina para Pitoca. La casa tiene ahora "pérgolas por donde suben plantas trepadoras, bajo cuya sombra es un encanto cobijarse, y bancos de madera dispuestos estratégicamente frente a los paisajes". (Delgado-Brignole).

Sin embargo, Horacio no sabe que está preparando ese paraíso para su soledad. Eglé y Dario se han casado y viven en las cercanías; María Elena comienza a pasar largas temporadas en Buenos Aires, y en enero de 1934, cuando el verano estalla floreciendo en todos los tonos de su paleta, lo deja definitivamente solo.

Y esa soledad lo destruye, y se vuelve un diálogo interminable de correspondencia con los amigos lejanos, Payró, Martínez Estrada... a los que les reclama a su lado con obsesiva insistencia.

Escribe a Payró en enero de 1936: "Estoy formando un parque-jardín que dará envidia a los potentados mismos". O sea que sigue trabajando su tierra, sin abandonarse a la auto-compasión.

Y en agosto a Ezequiel: "Pero viera usted el gozo que es ir abriendo el monte y sentir que la vista y el alma penetran en las tinieblas".

Estas palabras resultan de una significación impresionante, si pensamos que Horacio ya lleva en las entrañas el monstruo que lo roe y que ha de conducir su alma hacia las tinieblas definitivas. Un mes después, parte a la capital creyendo que va para volver, que es un alejamiento transitorio. Se interna en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, creyendo que será operado.

En enero de 1937 escribe a Escalera: "Yo todavía clavado aquí, y siempre en las mismas, esperando la vuelta del Doctor Arce, para ver qué se decide: o operación inmediata o regreso a Misiones, hasta mejor oportunidad. No veo el día, amigo, de volver a esa, imagínese. Cuatro meses de hospital!"

Y no habrá de cumplir su deseo... en la madrugada del 19 de febrero de 1937 termina con sus sufrimientos, abreviando por el camino del cianuro un fin inevitable y doloroso.

La muerte de Horacio no fue —como en el caso de Ana María— la elección de un suicida —la última carta a Isidoro lo prueba—. Fue el terminar con dolores que no había posibilidad de aliviar ya.

En cambio resulta asombrosa la semilla de suicidios que deja el suyo: a los seis meses se suicida el médico que lo atendía, al año siguiente, 1938, le siguen voluntariamente su hija Eglé y Leopoldo Lugones, ocho meses después Alfonsina Storni, que fuera su gran amiga. Finalmente, en 1952, su hijo Dario.

### Quiroga-cué.

Hasta 1964 la casa estuvo abandonada, con visitas periódicas de María Elena y Pitoca —cuya piscina su padre nunca terminó— y en ese año el gobierno de Misiones resuelve que Quiroga-cué (cueva de Quiroga), como le llaman los nativos, sea convertida en museo. Sin embargo no había ya nada que mostrar, salvo las paredes desnudas.

Aún en 1945 Alfredo Varela vio su cómodo sillón con cenicero y atril para los libros. En las repisas, aún descansaban las figuras de

arcilla modelada: reptiles y animales extraños. Todavía adornaba la pared la piel de Anaconda, de casi seis metros, y los muros estaban profusamente adornados con pieles de víboras, de yararás, de lagartos. Estaban sus libros y retratos, la enramada con orquídeas y pasionarias; en el galpón su automóvil, su "forcito", y sus herramientas.

Luego la casa sufrió un progresivo saqueo y todo eso desapareció. Su cuidador es hoy aquel Juan Juárez, el hijo de Isidoro Escalera, y sus manos que no olvidan, están reconstruyendo cada mueble, iguales a los que su padre ayudó a Horacio a construir, y los está ubicando en los mismos lugares. También montea, pues fue mensú, y carpintero, y de todo un poco, y mantiene a raya el monte, para que no avance sobre la casa, para que desde las vidrieras de su ventanal pueda seguirse viendo la cinta azul del Paraná y la montaña del Gigante Dormido. "En sólo seis meses de abandono, la selva ha rastreado y se ha entrelazado sobre la roja llaga, al punto de tornarse más fácil la apertura de una nueva senda que al reabrir la trocha inextricable", escribió Quiroga en "La lata de nafta", en 1935.

Las cenizas de Quiroga fueron depositadas en una hermosa cabeza tallada por el ruso Stephan Erzia en un tronco nudoso de algarrobo, su fino rostro de Cristo aparece brillante en la talla de la madera y los nudos naturales parecen su enmarañado cabello al viento.

Esa cabeza fue ubicada primero en Salto, sobre el río Uruguay pero mirando hacia Misiones, hacia San Ignacio, en cuyo cementerio reposa Ana María, a quien Horacio amó tanto. En esa tierra nacieron sus criaturas y sus criaturas, allí está su hogar.

Los objetos que lo poblaron corrieron distintas suertes. En el Museo Histórico de Salto, junto a la talla de Erzia, a salvo de vandálicas manos, están algunas de sus herramientas y fotografías.

En el pueblo de San Ignacio hay un curioso personaje, el húngaro Miguel Nadasdy, a cuyas manos han llegado objetos increíbles que forman su museo particular, abierto al público. Allí, entre la más asombrosa colección de amuletos indígenas, entre monedas griegas y romanas, tallas de Cristos medievales, objetos de la época jesuítica, se encuentra un proyecto para el Moisés, de Miguel Angel, pequeña estatua de mármol blanquísimo rodeada de certificaciones de todas partes que confirman su autenticidad.

Este curioso europeo habría sido sin duda un personaje de Quiroga si no hubiera llegado a San Ignacio demasiado tarde. Y en su poder, olvidada y polvorienta, está la motocicleta de Horacio, su farol, sus aparejos de pesca; y dentro de un jarrón de porcelana china que perteneciera a la madre de Ana María Cirés, oculto a la vista del visitante profano, un paquete de cartas: de Horacio, de Darío..., que escamotea a la mirada ávida y ofrece por dinero, seguro de su valor.

San Ignacio es un pequeño pueblo, que gira alrededor del turismo que llega a maravillarse con las imponentes ruinas de los templos y casas que los jesuitas construyeron allí alrededor de 1632.

A una legua de las ruinas, la casa de Quiroga, a la que sólo se puede llegar caminando, pues no hay medios de locomoción, la brisa del Paraná nos llama, y el camino nos lleva junto a extraños árboles, coloridas flores silvestres, entre las que vuelan mariposas y pájaros de bello plumaje; todo esto nos prepara para el enfrentamiento al paraíso privado de Horacio. Antes de llegar nos reciben las deshilachadas copas de las palmeras que él plantó y que se mecen al viento, desde la casa "el valle, la cordillera, cuanto abarca la vista, se halla cubierto por el bosque. En esa mancha uniformemente sombría sólo las aguas del río pincelan de color el paisaje; zinc en las primeras horas de la mañana; plata cuando el sol ya ha ascendido, y oro y sangre a la muerte de la tarde. "Vemos el declive rasado hacia el río, la hierba alta que al pisarla despidé olor a velas quemadas y que Quiroga plantara con tesón empecinado porque le gustaba que subiera hasta su nariz "olor a iglesia".

Esperamos el crepúsculo, y vimos que "el cielo, al poniente, se abría en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre".

Esperamos, hay presencias invisibles que se mueven entre las ramas de los árboles, los murmullos del monte se vuelven lenguaje, tal vez es el canto fúnebre al extranjero que lo comprendió y lo plasmó en obra de arte para siempre. Entre las sombras, Horacio está escuchando.

Susana de Jaureguy.

Noviembre, 1975.

$$\begin{array}{c} \sigma_{\rm eff}^{\rm max} \\ \sigma_{\rm eff}^{\rm min} \end{array}$$

$$\Theta_{\rm jet}^{(n)}$$

## **LA DOCTRINA LIBERAL EN CARLOS DE CASTRO**

Por

**MIREYA PINTOS CARABAJAL**



Durante los años que siguieron a la Guerra Grande vive el Uruguay momentos de honda anarquía social y política. Se suceden casi constantemente agitaciones, movimientos revolucionarios y despotismos, en medio de la lucha entre el caudillaje y el civilismo; del antagonismo que emerge de la realidad inculta de la campaña y la minoría capitalina que evoluciona, se intelectualiza, y se lanza a la búsqueda de aquellas transformaciones que permitan traer al país la estabilidad institucional, el orden social y el mejor desenvolvimiento de las actividades económicas. En verdad, la capacidad política de la sociedad montevideana que, en su mayoría, vive todavía en las formas arcaicas —tanto del pensamiento como en la estructura externa— se encuentra en gran medida condicionada por la escasez de valores intelectuales, que se manifiestan fuera del ámbito de la novísima Universidad. Practicamente, es sólo en la Universidad donde, bajo la orientación de Manuel Herrera y Obes, se aglutan las inquietudes de la juventud montevideana y, aún cuando los postulados universitarios no se formulen de modo ordenado, ni se integren totalmente a nuestro medio, es de los núcleos juveniles que bregan por la conciencia nacional, y que se encuadran dentro de nuevas corrientes racionalistas que —en parte— arranca nuestro proceso democrático. Proceso, que en estas horas inciertas de la segunda mitad del siglo XIX, se fortalece y gradualmente se consolida, merced al esfuerzo conjunto y favorable de diversas condiciones económicas, sociales y políticas, así como por la indudable atracción de los elementos culturales.

Hacia la década del sesenta, bajo el rectorado de Fermín Ferreira se inicia la transformación de nuestra enseñanza superior. Desde entonces, y en parte como reflejo de la tranquilidad política que Berro inspira a su pueblo, se desarrolla el intento de reorganización del régimen y planes de estudio de la Universidad; desenvolviéndose en ella una nueva tendencia filosófica: el liberalismo, con la creación de nuevas cátedras.

El pensamiento liberal ocupa un puesto significativo en la personalidad divergente de Carlos de Castro; joven montevideano que recién llegado de Italia donde estudiara Derecho, funda en 1861, el curso de Economía Política. De inmediato, estas clases se constituyen en un principalísimo centro de interés dentro del alumnado, destacándose el nuevo catedrático por la agudeza de sus comentarios como por la riqueza de su información. De Castro abierto al influjo de los cuatro vientos del espíritu en los años estudiantiles, ha adquirido vastos conocimientos en las escuelas europeas, y lo vuelca ahora generosamente ante la juventud compatriota. Aunque no se limita a imitar. En las corrientes filosóficos conocidas, en el ejemplo extranjero, busca de

Castro inspiración para una elaboración propia; procura dirigir y renovar las tendencias del pensamiento uruguayo mediante una amplia exégesis científica y humanista; impartida, no de un modo verbalista o formal, sino con un contenido de realidad que permita referirla a las circunstancias vitales, al momento y al medio en que debe desenvolverse. Por ello, desde la cátedra de Economía Política, hace su propia síntesis del rico y complejo caudal ideológico contemporáneo dentro del cual se orienta, y toma posición. Aborda los problemas de su tiempo e introduce las doctrinas económicas liberales enseñadas por Francisco Ferrara, pero aplicándolas a nuestro contexto político-social. Vislumbra ya una evolución en el proceso mental uruguayo, y expone ante la inquieta generación del sesenta, los postulados ferrarianos: División de trabajo, libre concurrencia, libertades individuales, vinculación del desarrollo de la industria y el comercio con el problema de la educación del pueblo, y a la vez la directa conexión que existe entre la instrucción pública y los gobiernos elegidos. Principios estos que fervorosamente son aceptados por el elemento joven que se alinea en sus aulas y que apuntan ya a un cambio ideológico, que se va a imponer en nuestra sociedad, en medio de vigorosas polémicas. La cátedra de Economía Política se aparta pues, del pensamiento tradicional cristiano que había predominado en los años iniciales de nuestra Universidad. La influencia religiosa que había sido potente, cede ahora su paso ante los nuevos planteamientos doctrinales que alteran —mediante la inteligente interpretación de de Castro— la mentalidad de los grupos estudiantiles.

Los métodos de enseñanza y sus fines son motivos de preocupación para el mismo, por lo que predica en sus cursos los peligros de los estudios clásicos, y los inconvenientes de esa formación académica, explicándola **bajo un punto de vista histórico** y **condenándola bajo el punto de vista filosófico**.<sup>1</sup> Encara entonces la docencia en estrecha relación con el medio, y encuadra a la cultura directamente conectada, comprometida con la estructura político-social del país, más allá de la estricta preparación profesional.

Advierte que el economista **debe saber que Dios colocó la causa de todo perfeccionamiento en la independencia de la actividad individual, en la libre aplicación y dirección de los esfuerzos productivos**,<sup>2</sup> exaltando pues el principio de los derechos humanos. De Castro se nos presenta como un fervoroso individualista, en el sentido de que pone sobre la acción del Estado, a la libertad y los derechos individuales. Centra, fundamenta todo su sistema en ellos, porque considera que los individuos sólo deberían someterse a un orden consentido y aceptado de antemano aunque resulten finalmente, estos derechos li-

1 El siglo. Mdeo. 18 de octubre de 1876.

2 De Castro, Carlos. *Curso de Economía Política. Manuscrito. Archivo General de la Nación. Arch. Particulares. Mdeo.*

mitados, por la comunidad. No son absolutos —asegura— los derechos individuales, ya que deben estar sujetos a la Sociedad, que como organismo real puede en su acción reducir a alguno de los mismos. Esta es una de las ideas ejes de de Castro, quien afirma: **Una sola condición fue puesta a este principio de una entera libertad, y esa es el estado social, estado que importa la existencia de la propiedad personal y real, y la dirección de toda fuerza y actividad sobre la naturaleza inherente sin usurpación del hombre sobre el hombre.**<sup>3</sup> Parte de este fundamento para sostener la condición de derecho social de la propiedad, ya que no sería ella la que originaria la sociedad, sino que es la colectividad la que crea la existencia de la propiedad. Y, en conformidad con este pensamiento define al derecho de propiedad privada, de acuerdo a razones intrínsecas que toma de la vida social: el trabajo, el orden, la paz; formulando las premisas liberales en vibrantes exposiciones, que ofrecen originales enfoques y respuestas concluyentes a los planteos económicos contemporáneos.

Conoce de Castro la realidad del país. Su voz suena a menudo discordante, y con un lenguaje diferente en el ámbito universitario. No oculta su convicción de que para concretar sus ideas liberales es necesario la acción limitada del Gobierno, **el que se vuelve un elemento indispensable cuando se reduce a hacer que el estado social contribuya con mayor utilidad**, para tornarse un absurdo, al faltar cuando debe intervenir o interviniendo cuando su apoyo no es necesario; lo que implica ceñir al Gobierno, que no es **sino un núcleo más o menor fuerte de personas**<sup>4</sup> a la función de control de los derechos individuales, la vigilancia de la libertad y la garantía del orden. Por lo tanto, es necesario que el gobierno se concrete a cumplir dentro de la colectividad, aquellas funciones para las cuales se le ha concedido por todos, un mandato específico. Mandato que, según señala la doctrina liberal, es limitado, ya que el mismo ha de tener siempre como meta la búsqueda del bienestar individual que —en definitiva— es la aspiración esencial, y el cimiento de toda organización económica, política y social. De Castro niega pues, la ingerencia del Gobierno en el mundo de las riquezas, la intervención oficial en las actividades nacionales, los monopolios privilegiados en economía. Ve con claridad los resortes y engranajes políticos-económicos del país; aspirando a que la juventud uruguaya conozca en profundidad sus errores y motivaciones, para al conjugar su pensamiento con la acción, se logre la superación nacional. Todo puede esperarse de la libertad —les asegura de Castro— libertad de conciencia, de trabajo, de expresión, unida al gozo de la libertad política. Con estas palabras confirma que el centro de su idea se concreta en el establecimiento del respeto de los derechos, y el bienestar material del hombre. Procura destacar la libertad, la justicia,

---

3 De Castro, Carlos. *Curso de Economía Política*. Obra cit.

4 De Castro, Carlos. *Curso de economía política*. Obra cit.

la necesidad del trabajo, y la instrucción como las piedras angulares de su doctrina, y la base de las instituciones sociales. El sentimiento de independencia individual puede ser el mayor impedimento de la tendencia hacia el centralismo irrestricto, del absolutismo político; por ello gobierno, sociedad, individuos han de encuadrar su acción en la defensa de la perduración de los derechos, a la vez que instruir, popularizar, concientizar al pueblo en las verdades económicas. En la medida que estos criterios se afirman entre todos los habitantes, más limitada habrá de ser la acción gubernativa, más alejado estará el peligro de las dictaduras, ya que el pensamiento económico es el más amplio, el más seguro, para descubrir cuando ha violado el gobierno el mandato de la ciudadanía. Este aporte, representa según de Castro, una de las más importantes ventajas de la Economía Política, ya que **el despotismo sólo se mantiene por la ignorancia**. Exalta pues, ante sus alumnos, al sistema democrático, y el criterio de hondo respeto por la libertad en toda extensión, por el trabajo, el orden, la educación, así como su convicción de que cuando la sociedad es educada y disciplinada en la libertad, no puede dar cabida a la tiranía. Es hoy incontrovertible la influencia decisiva que dichas ideas —defendidas, promovidas desde la clase de Economía Política— ejercen en el movimiento político y cultural de nuestra sociedad. Ellas no quedan reducidas a simple experiencia intelectual de un curso universitario, sino que prendiendo en el elemento estudiantil del sesenta, gravitarán y se consagrarán en la próxima década del setenta, al asumir un acento militante y civilista el movimiento principista, que las adopta como doctrina y como norma de acción.

Propulsor de la libertad de enseñanza, la sostiene y manifiesta tanto desde sus escritos, como en las aulas y en los cargos legislativos. En su curso de Economía Política afirma que el criterio esencial que establecen los economistas es, que los estudios primarios deben llegar a todas las capas de la sociedad, puesto que ha **medida que la instrucción se extienda a la clase más numerosa, obtendremos más y más el intento que indicaba el divino Gioberti, esto es el volver la plebe, pueblo.**<sup>5</sup> Formar al individuo moral, física e intelectualmente completo; consagrado a la sociedad, a la nación; educarlo para la libertad; transformarlo en ciudadano consciente de sus derechos y responsabilidades, debiera ser la aspiración firme y continuada de todo gobierno. La emancipación mental, educativa que prepare y apoye la independencia política; que sirva de sostén de los derechos individuales, y que permita aquella liberación económica que da seguridad y permanencia a las anteriores, es la máxima realización a que deben consagrarse las autoridades nacionales. Cuando mayor sea el grado cultural que logre un país, señala de Castro, tanto mejor podrá

---

5 De Castro, Carlos. **Curso de Economía Política.** Mdeo. s. e. 1864. Tomo primero.

lograr su defensa,, ya que la cultura, la verdadera instrucción que emana del choque de las ideas, de los intereses y de los principios de la masa de los hombres, preserva de los malos y estenos gobiernos,<sup>6</sup> y es la llave que da apertura a los derechos inherentes al individuo.

Pero una vez sentado el criterio de la necesidad de la instrucción, el trabajo, y la libertad, para que el pueblo tenga personalidad propia y se haga digno de sus derechos, es necesario encontrar el medio ambiente adecuado, los procedimientos oportunos para su realización. Es preciso entonces, que se opere la transformación de nuestra Universidad, y así lo entienden Carlos de Castro, y el entonces rector Fermín Ferreira; quienes luchan intensamente por una reforma que cada día se torna más urgente. Fiel a esta idea es el mensaje que se envía, en julio de 1862, a la Sala de Doctores, en el cual se pone de manifiesto la insuficiencia de las cátedras dictadas y de la reglamentación universitaria en vigencia. El Gobierno decreta entonces, una Comisión Revisora de planes que integran el Rector y los Dres. Manuel Herrera y Obes, Francisco Magesté, Vicente F. López y Carlos de Castro. Empero, este movimiento renovador, que tanta esperanzas crea dentro y fuera del recinto universitario, no puede lograr sus ambiciones, ya que sobreviene un acontecimiento político —la invasión de Flores— que conmueve al país trayendo complicaciones de orden no sólo interno, sino también internacionales.

El caudillismo —factor decisivo en la política uruguaya del siglo diecinueve— entra nuevamente en la escena oriental. Y lo hace, contando esta vez con el favor de las naciones limítrofes y el consiguiente auxilio de sus recursos bélicos, arrasando la campaña y provocando en la Capital, la persecución de numerosos elementos ciudadanos. Entre ellos, se cuenta el Rector de la Universidad, que es desterrado a Buenos Aires. Se designa entonces al vice Rector Carlos de Castro, Presidente del Consejo Universitario. Cargo que ocupa únicamente durante cinco meses, puesto que el gobierno de Aguirre decreta su disolución, en marzo de 1864. El 20 de febrero del próximo año, con la llegada de Flores a Montevideo, se consolida el orden público, y como directo resultado se reinstala el Consejo Universitario. Reaparece en la escena docente el Dr. Fermín Ferreira que es electo nuevamente, en julio, Rector de la Universidad, siendo acompañado desde el Vicerrectorado por Carlos de Castro. Corresponde a este período la lucha ardorosa a que se abocan las autoridades universitarias en procura de las innovaciones y mejoras necesarias para su organización. En este sentido se destacan las mediaciones que realizan —tendientes a satisfacer las aspiraciones estudiantiles— para el establecimiento de nuevas cátedras, logrando en varios oportunidades el apoyo del Gobierno.

---

6 De Castro, Carlos. Programa de Economía Política. Mdeo. 1861 e, Biblioteca P. Blanco Acevedo. B. 3, 21.

Las muchas y diversas actividades de de Castro (Ministro de Relaciones Exteriores, Delegado ante la Argentina, legislador) lo obligan a alejarse en 1865, de las cátedras de Economía Política y Derecho Constitucional, en las cuales derramara a manos llenas, **todas las ideas, doctrinas, aspiraciones y nobles utopías que había recogido en aquellos institutos italianos que eran los más liberales, los más amplios y más modernos del mundo.** . . . todas las cuestiones sociales, todas las cuestiones políticas y aún filosóficas y religiosas más en boga, se discutían en aquella aula con el entusiasmo que despiertan las novedades, y lo eran a fe para aquella generación las doctrinas individualistas de la economía política y las grandes generalizaciones históricas de Michelet y Quinet,<sup>7</sup> aunque —hay que señalarlo— este alejamiento no significa, en ningún momento, su desvinculación de la Universidad. Por lo contrario, sigue de cerca el movimiento reformista, el desenvolvimiento de la docencia universitaria, así como el proceso educativo en todos sus ciclos, puesto que **si el Estado debe al pueblo la enseñanza (como ya no se discute en ninguna sociedad civilizada), la debe por completo.**<sup>8</sup> Tal preocupación, símbolo de su energía y de su espíritu liberal, se puede confirmar en los continuos proyectos, notas y discursos en que proclama de Castro su pensamiento.

Dos años más tarde, en 1867— al fallecer Ferreira, la Universidad designa a de Castro, Presidente del Consejo. Desde esta función se destaca por la fecunda gestión que realiza, en cuanto a planes de estudio, extensión de la enseñanza de las ciencias en los cursos secundarios, así como la acción que ejecuta en procura de la creación de la Facultad de Medicina y Matemáticas.

En verdad su interés por la educación se presenta en una línea continua en el curso de su vida, aún cuando para el logro de la misma, opere en planos que en algunos casos pueden parecer contradictorios. De todos modos, el objetivo primordial, se centra en la evolución de la mentalidad oriental y es lo que imprime un estimulante impulso a su actividad. Así, en ocasión de la inauguración de la Escuela de Artes y Oficios sostiene como una necesidad impostergable para el país, **la ampliación de la enseñanza, y la consolidación cultural por medio del Estado.** Concretamente afirma: **Incorporémonos al movimiento universal y empiecesemos a combatir al principal enemigo de la democracia, fundando las escuelas destinadas a sofocar en su cuna el elemento futuro de la discordia y de la revuelta.** . . . es el desarrollo de la instrucción lo que dará solución a todos los problemas sociales y políticos que vienen agitando nuestra joven nacionalidad, desde su emancipación.<sup>9</sup> Señala de Castro, con estas palabras, el deber intransferible de velar

7 La Razón, Mdeo. 26 de octubre de 1882.

8 De Castro, Carlos. Discurso de noviembre de 1882. Manuscrito en Archivo General de la Nación. Mdeo.

9 De Castro, Carlos. Discurso de inauguración de la Escuela de Artes y Oficios. 1885. Manuscrito en Archivo Gral. de la Nación. Arch. particulares. Mdeo.

por el proceso cultural uruguayo, y de asignar dentro del mismo —a los ciudadanos— iguales oportunidades y condiciones, a fin de asegurar el orden social. Entiende que el Estado en su función de guardián de la tranquilidad pública y de la organización democrática ha de proveer a todos los habitantes de la Repúblicas, tanto de la instrucción elemental como de la superior; estando destinado a difundir y apoyar pues, no sólo aquella enseñanza universitaria que culmina en las profesiones liberales, sino que también debe armonizar la cultura con el ejercicio de una **industria, arte u oficio que proporcione al hijo del pueblo el sustento de la vida y la base del porvenir.**<sup>10</sup> De tal modo que, según el criterio de de Castro, la instrucción llenaría una doble finalidad: una inmediata, en cuanto a las posibilidades o garantías de trabajo que ofrecería al pueblo; y otra mediata, en cuanto a la permanencia de un sistema de gobierno democrático y liberal, cuya existencia sólo es posible mediante la mayor extensión de la enseñanza pública.

Por otra parte, el mejor nivel cultural repercute directamente en las condiciones sociales y dificultan la introducción de ideas foráneas en nuestro medio, tales como el socialismo. A esta corriente ideológica —al decir de de Castro— habría “que vigilar en el futuro puesto que en el presente existen tres hechos que nos garanten que el nuestro no es por ahora terreno para semejante planta, agregando que el primer hecho que halla preservador es la gran división de la propiedad; el segundo, es el escaso número de proletarios y obreros que existen en el Uruguay; y por último, señala las múltiples ventajas que tiene el país desde el punto de vista económico y geográfico. De Castro —hombre que siente hondamente su tiempo— aboga por la realización de su ideal político y social; al tiempo que procura, mediante la extensión cultural, lograr la transformación del medio nacional.

Mientras, el proceso cívico de nuestro país sufre la gravitación de nuevos acontecimientos políticos, que dan una particular fisonomía al Uruguay. Santos, sucede a Latorre con características distintas, aunque sin variar el fundamento político, y busca en las clases populares el apoyo necesario para su gobierno, al tiempo que se embandera en el liberalismo. Durante su mandato, en el transcurso de los años 1882-1885, ocupa el Sr. Carlos de Castro el cargo de Ministro de Gobierno, siendo precisamente en este momento, que se concreta la reforma de la Universidad. Reforma que se opera por un proyecto que presenta de Castro, y que auspicia el Gral. Santos.

En el artículo segundo del mismo se decreta la constitución de la Universidad del siguiente modo: se divide en cuatro Facultades, a saber, de Ciencias y Letras, de Jurisprudencia, de Medicina y Cirujía, y de Ingeniería.<sup>11</sup> Se establece pues, la creación de la Facultad de Inge-

---

10 De Castro, Carlos. Discurso de inauguración, cit.

11 Diario Oficial. Año 1º N. 20. Noviembre 17 de 1882.

niería, que ya de Castro había señalado anteriormente, como fundamental para el desarrollo material del país. **Los procesos** —escribe— **de la explotación de nuestras minas, de nuestras industrias agrícolas dependerán en gran parte de los conocimientos útiles que incorporemos a su explotación, y no llegaremos a salir de la somnolencia mientras no tengamos agrónomos... que transformen la índole de los cultivos y perfeccionen la crianza de las razas animales.**<sup>12</sup>

Si en el artículo segundo se planifica la organización universitaria, en el primero se asegura el establecimiento del régimen oficial de estudios, quedando la Universidad bajo la dependencia y protección del Estado. El contenido de este artículo da lugar de inmediato a las más ardientes polémicas. El entonces Rector, José Pedro Ramírez lo objeta enérgicamente, por considerar que atenta contra la autonomía universitaria, proclamando la imperiosa necesidad de una total independencia de los estudios superiores del Poder ejecutivo.

Por lo contrario, de Castro señala la peligrosidad de dejar que **diversos centros individuales de enseñanza superior den a la juventud la enseñanza preparatoria que el Estado le niega**. Se opone a dejar abandonadas las nuevas generaciones estudiantiles a la contingencia de las iniciativas individuales, ya que probablemente desembocarían en el desorden y en el desprestigio docente; por lo que le resulta mucho más prudente colocar el proceso intelectual uruguayo **bajo la dirección inmediata y responsabilidad del Poder Ejecutivo, cuya protección y apoyo reclama para su desarrollo y mejoramiento.**<sup>13</sup> Para la realización de este plan, que implica la participación directa del Ejecutivo, establece la existencia de un Rector, un Secretario General y un Consejo compuesto de doce miembros que han de ser designados por el Gobierno. Indudablemente, no se puede ignorar la diversidad de criterios que con respecto a la relación Universidad-Ejecutivo se plantea en Carlos de Castro.

El Rector José P. Ramírez lo comprende, y así lo manifiesta en su nota del 16 de enero de 1883, en el cual brega por la independencia del Consejo Universitario; y defiende la autonomía en base a las doctrinas enseñadas, desde la cátedra de Economía Política, por el Prof. de Castro. Al respecto, recuerda Ramírez que en el curso del sesenta se afirmaba que de todos los partidos el **gobierno, es el menos adecuado para difundir la instrucción**.

El proyecto de Castro determina por otra parte, mejoras materiales: construcción de un nuevo edificio, donde las aulas estarán abiertas tanto para el hombre como para la mujer, y que constarían de gabinetes, laboratorios, **bibliotecas completas, instrumentos y colecciones sin**

12 De Castro, Carlos. Discurso de 17 de noviembre de 1882. Manuscrito en Archivo Gral. de la Nación. Mdeo.

13 De Castro, Carlos. Discurso de 17 nov. de 1882, cit.

**los cuales es imposible la existencia de institutos para adquirir el conocimiento completo de las ciencias modernas.<sup>14</sup>**

Tal el pensamiento de Carlos de Castro que deja traslucir —en el mencionado proyecto— su preocupación por la educación, por la enseñanza en todos sus ciclos, cuya influencia en nuestra sociedad, capta en toda su dimensión.

Se trata concretamente de poner en marcha un engranaje ejecutivo tal, que todos los ciudadanos puedan tener acceso a él; y con el mismo, autogobernarse, legislar, administrar justicia, ejercer los negocios mercantiles, administrar industrias, operar en los talleres artesanales, es decir integrarse con la seguridad que da una sólida formación cultural dentro del contexto económico-social uruguayo. Su consagración a la causa de la Instrucción lo lleva a publicar textos de Economía Política, (impresos en 1864), de Derecho Constitucional, (publicado en 1863), y de Derecho Administrativo, en 1885. Asimismo es autor de un proyecto de ley sobre Instrucción Pública que corresponde al periodo 1863-1864, en cuyo artículo primero proclama:

**La Instrucción pública depende de la dirección de un Consejo Superior con atribuciones administrativas y judiciales: a él compete promover... la difusión de la instrucción... y proveer en todas partes a la administración de la Universidad, institutos y establecimientos pertenecientes a la enseñanza y a la educación pública.<sup>15</sup>** Asimismo, en el artículo siguiente determina los establecimientos que dependen de dicho consejo o sea: la Universidad, los colegios públicos, las escuelas de instrucción elemental y superior, tanto públicas como privadas; mientras que para preservar la independencia de la educación anota que la Asamblea por ley especial deberá avisar los medios que poseerá la Instrucción pública, a los efectos que pudiera costearse con rentas propias. Principios estos que delatan su definida orientación liberal, sus convicciones llenas de amplitud, de profundidad, de espíritu integrador y unitario, de afán por difundir la cultura como la mejor vía para definir e interpretar nuestra nacionalidad. La convicción de sus ideas y el conocimiento profundo que tiene de las cátedras que dicta, se pueden apreciar hoy, en sus libros de Derecho Constitucional y Economía Política; siendo de destacar que los problemas inherentes a economía están esmeradamente examinados, mientras que las fuentes de nuestro derecho constitucional y administrativo se hallan analizadas y expuestas con claridad, sistema y carencia de todo dogmatismo. Sin duda, orienta desde las aulas al Parlamento toda acción cultural, con un sentido progresista y realista, al tiempo que posibilita con el sustento ideológico del curso de Economía Política, la transformación de

---

14 Mensaje del Poder Ejecutivo a la Asamblea General, firmado por Carlos de Castro, en Diario Oficial. Mdeo. Noviembre 17 de 1882.

15 De Castro, Carlos. Proyecto de Instrucción Pública. Manuscrito en Archivo Gral. de la Nación.

la mentalidad de la juventud montevideana, que desde entonces cala en la realidad del país, y brega por lograr la radicación de la democracia en el proceso político uruguayo. El intento civilista, el mantenimiento de la independencia nacional, el establecimiento de un régimen demoliberal desde los primeros años del siglo XX, se apoyan en buena medida en la predicción de la doctrina liberal de Carlos de Castro, en la aplicación de su respeto por los derechos individuales, por la libertad, el trabajo y el afianzamiento cultural en los grandes sectores de la población. Frente a esta labor docente es, que se puede afirmar, que Carlos de Castro tiene una de las actuaciones más positivas y originariamente revolucionaria de nuestro siglo pasado; y que su orientación ideológica, gravita decisoriamente en nuestra realidad político-social.

Mireya Pintos Carabajal

## **ENRIQUE AMORIM: UN TORBELLINO DE VIDA**

Por

HORTENSIA CAMPANELLA



## I

El mes de Julio evoca la memoria de los dos extremos capitales de la existencia de un escritor uruguayo de vigencia internacional: Enrique Amorim. Nacido el 25 de julio de 1900 y muerto el 28 de Julio de 1960, protagonizó un fenómeno infrecuente entre los escritores nacidos en nuestro país, especialmente en los años en que publicó Amorim, como lo es la amplia difusión de su producción en el exterior. En efecto, el tácito reconocimiento que significa la traducción de una obra literaria a otros idiomas, lo obtuvo durante su vida, y no agotaremos la mención al recordar las ediciones en inglés, francés, ruso, alemán, checo.

Muchas veces esa repercusión extranjera iguala o supera a la nacional y rioplatense, tanto en la promoción de sus obras como en su estudio crítico. Un ejemplo sobresaliente de esto lo encontramos en el libro de K. E. Mose<sup>1</sup> que, habiendo sido aceptado como tesis para su Doctorado en Letras en la Universidad de Toronto, fue publicado en 1972. Lamentablemente, el hecho de tratarse de una edición en inglés ha dificultado la difusión de este trabajo en nuestro medio.

Siguiendo un esquema cronológico K. E. Mose estudia la obra de Amorim en su conjunto, llenando así un vacío importante en su bibliografía crítica. Las distintas esferas expresivas del autor —narrativa, lírica, cinematográfica— son estudiadas en sí mismas, como un universo, que es creación de un hombre pero que es reflejo de todos los hombres, del universo objetivo — real a través de la creación de otra realidad, la artística. El planteo de un contexto político, social, artístico es un instrumento auxiliar para comprender mejor las causas del acto creativo y también la recepción de la obra una vez propuesta al público. De esa manera, Mose muestra al ser humano — Amorim enfrentado a una posición que se traslucen vitalmente en su acción, en su relación con la sociedad, en su correspondencia y, como no podía ser de otra manera, se refleja en el vehículo ideal de su pensamiento, que es su creación artística.

El autor de este libro, nacido en Trinidad - Tobago, pasó un año en Uruguay y otro en Argentina atendiendo exclusivamente al examen de la vida y obra de Amorim. Esta dedicación se traslucen en el rigor y la exactitud con que estudia a nuestro escritor, quien, al decir de Mose, se desarrolla concéntricamente como “salteño, uruguayo, rioplatense y latinoamericano”.

---

1 Enrique Amorim. *The passion of Uruguayan*. Plaza Mayor Ediciones. New York. 1972.

Los desarrollos críticos en este estudio están acompañados y justificados por numerosas apoyaturas bibliográficas y citas del propio Amorim, lo cual al mismo tiempo que demuestra la solidez del enfoque, facilita la lectura para aquellos no especialistas.

Además de acudir a los testimonios directos de amigos, familiares o testigos de la época, Mose realizó un cuidadoso relevamiento de fuentes documentales, públicas en algunos casos, y muy especialmente de lo que se denomina en el libro, "Archivo Las Nubes". Esta es una valiosísima compilación de manuscritos, correspondencia —más de 2.000 cartas dirigidas a Amorim— y publicaciones, que ha conservado y ordenado con celo e inteligencia la viuda del escritor y que actualmente está custodiado en el Departamento de Investigaciones de nuestra Biblioteca Nacional.

## II

"Un escritor que hace pensar es un gran escritor".

Esta definición literaria —y también vital— que expresa Enrique Amorim en 1930, constituye una de sus pasiones fundamentales, que Mose estudia.

Ya desde la inclusión del cuento "Las Quitanderas" en uno de sus primeros libros, "Amorim", en 1823, el narrador plantea, no solo el germen de una de sus novelas más importantes, "La Carreta", sino también una constante dentro de toda su obra: la aprehensión de la realidad que lo rodea.

La literatura como expresión lúdica, el esteticismo estéril, están ausentes de la obra de Amorim, quien, si bien por su situación social hubiera podido estar ajeno a los sufrimientos y la explotación del paisano, del agricultor, de la "quitandera", como hombre y como escritor los enfrenta como propios. En 1946 escribe: "Pintar para el pueblo, o escribir para el pueblo, he allí una misión que ennoblecen. Incorporarse a sus necesidades, padecerlas, es deber masculino y fecundo. Un arte que elude el áspero viento de la realidad, se transforma en juego mezquino de exquisitez y en secretoos minúsculos que deprimen..."

Dentro de estas coordenadas Amorim elige los segmentos de realidad que le son más cercanos, como es el ámbito rural, con sus diversos elementos conflictivos: el "ruso o "gringo", la mecanización de la agricultura, el enfrentamiento con la ciudad, temas todos que desarrolla en la mayoría de sus grandes novelas, ("La Carreta", "El Paisano Aguilar", "El Caballo y su Sombra").

La imagen simbólica que domina estas novelas — y gran parte de la obra de Amorim—, es la del diálogo del Hombre y la Tierra. ("El Paisano Aguilar" termina "porque aún no ha comenzado el diálogo

entre el hombre y la llanura"). Por ello Mose la destaca bajo las distintas formas con que se presentan en Amorim, desde el hombre de campo en lucha con su medio —como en las novelas ya mencionadas—, hasta el poeta que busca refugio en la Naturaleza — como en "Divagación en SI Vegetal", de "Mi Patria", 1960.

En estas instancias, tan diferentes en su simple enunciación, reside el mismo concepto: la exaltación de la vitalidad del hombre inmerso en su medio, la naturaleza. Al señalar uno de los procedimientos que utiliza Amorim para dar esta relación, Mose dice: "Este intenso trabajo de testimonio personal de un escritor que miró dentro y fuera de sí mismo y vio una profunda unión entre el hombre y los objetos de la naturaleza a su alrededor, está marcado por una tendencia a elevar ciertos elementos de la atmósfera campesina a la categoría de símbolos quintaesenciales".

Esa exaltación de la vitalidad del hombre de la que hablábamos, de esperanza en su futuro, llevó a un compromiso de Amorim con su momento tan intensamente asumido que modifica algunos de sus esquemas literarios. En su balance final Mose concluye que "su obra es una interpretación de la realidad en la cual representó críticamente lo que él veía como verdades esenciales". Y analiza ciertos desniveles en la calidad general de la obra, así: "La pasión social de Amorim explica las debilidades en algunas de sus mejores obras y también el ritmo intermitente de su desarrollo como escritor. A ella asimismo se deben sus mayores logros. Su Ángel fue también su Demonio".<sup>2</sup>

Si la generación coetánea de Amorim lo admiró contradictoriamente, siguiendo también impulsos, es hora de que la generación que nació cuando él estaba en su plenitud creadora estudie su obra y sepa por qué debe admirarlo. Para ello este trabajo de K. E. Mose constituye un punto de partida ineludible y como él mismo aspira en el Prefacio, un marco sobre el cual se apoyen futuras investigaciones.

Hortensia Campanella

---

2 Las traducciones son de la autora.



## **CONFERENCIA SOBRE MADAME CURIE**

Por el

Prof. Ing. GERMÁN E. VILLAR

**Pronunciada en el Auditorio Vaz Ferreira de la  
Biblioteca Nacional**



Aún hoy, en que los rascacielos comienzan a emerger dentro de la zona urbana de París, el edificio del Panteón ocupa un lugar prominente en el panorama de la gran ciudad.

La inmensa mole neoclásica corona la montaña de Santa Genoveva que es el corazón de uno de los barrios más característicos, conocido como el Quartier Latin.

Fue alrededor de la montaña de Santa Genoveva, que a lo largo de centurias se fueron ubicando las abadias donde se instalaron los primeros centros de estudios. Luego se levantó la Sorbona, que dio origen más tarde a la Universidad de París.

Junto a la Universidad, se construyeron la Escuela de Bellas Artes, la Escuela Politécnica, el Liceo Luis el Grande, la Biblioteca de Santa Genoveva, las iglesias de St. Etienne du Mont y de St. Séverin; casas de alojamiento para estudiantes y para artistas, los que encontraron allí un lugar especialmente dotado para el cultivo de su vocación.

Una urbanización tan heterogénea fue desarrollándose también de modo muy particular.

Es cierto que el Bulevar St. Michel y el Bulevar St. Germain ofrecen sus amplias veredas y calzadas para el tráfico y la circulación de la alegre y bulliciosa muchedumbre estudiantil.

También la rue Sufflot con su proporcionada anchura da al Pantheon una perspectiva equilibrada; y actuando como vía de tránsito encauza hacia el Bulevar St. Michel y los jardines del Luxemburgo a los estudiantes de Ciencias y Letras, así como a los futuros politécnicos.

Pero, además de estas manifestaciones de la edilicia moderna, el Quartier Latin conserva celosamente en sus tortuosas callejas, restos de un pasado ilustre, donde reside gran parte de la Historia de la Ciencia de Francia y del Mundo.

•

Trasladémosnos con la imaginación a la estrecha y oscura rue Lhomond, en el frío invierno de 1897. Es decir, hace casi ochenta años.

Allí se encontraba instalado uno de los anexos de la Escuela Municipal de Física y Química de París.

En un galpón utilizado como depósito y que se había transformado en laboratorio, trabaja absorta una joven pareja.

Pierre Curie, alto y apuesto en sus 38 años; y su esposa, María Skłodowska Curie, con su luminosa cara intelectual, a los 30 años de edad.

El trataba de encontrar una interpretación científica para el curioso fulgor verdoso que presentaban en la oscuridad los preparados químicos obtenidos por su esposa.

De los recipientes que contenían la nueva sustancia se desprendía también un tenue vapor sorprendentemente luminoso.

El fenómeno se presentaba con tal belleza y tenía características tan inesperadas, que el matrimonio no había podido resistir a la tentación de prolongar su velada de trabajo más allá de lo habitual.

Los esposos Curie se encontraban frente a los compuestos químicos de un elemento nuevo, el radio.

Maria Skłodowska había llegado años antes de Varsovia para realizar en París sus estudios superiores de Ciencias.

Vivía modestamente en casa de su hermana Bronia, dedicada totalmente a sus estudios y animada por su afán de terminar el doctorado para regresar a su patria.

Su preparación y su talento le permitieron conseguir un puesto de Profesora en la Escuela Normal de Sèvres, con lo cual pudo satisfacer su anhelo de atender por si propia los gastos originados por sus estudios.

En casa de un físico polaco, se produjo el encuentro ocasional de María con Pierre Curie.

Este último era Profesor de Física de la Escuela Municipal de Física y Química de París. Sus trabajos sobre cristalográfia y, en particular, sobre las propiedades mecánicas y eléctricas de los cristales, habían llamado la atención.

Curie quedó maravillado con la inteligencia y la formación espiritual de la joven polaca, así como también por la comunidad de ideas sobre cuestiones de índole científica.

Por su parte, María se encontró frente a un experimentado mentor, dispuesto con mucho interés, a aconsejarla en la resolución de algunos relativos a los estudios que estaba realizando.

Se estableció así una amistad estrecha entre los jóvenes, la que poco tiempo después había de terminar en el matrimonio.

Esto ocurría tres años antes del descubrimiento del radio.

El encuentro de María Skłodowska con Pierre Curie tuvo una repercusión decisiva sobre la carrera científica de ambos.

El casamiento coincidió con el descubrimiento de la radiactividad por Becquerel.

Curie entusiasmó a su mujer para que se dedicara a la investigación dentro del campo novísimo de los fenómenos radiactivos. Además, colaboró activamente con ella en una gran parte de los trabajos experimentales. También realizaron juntos la determinación de muchas

propiedades de las sustancias radiactivas, así como el descubrimiento de dos elementos radiactivos; el polonio y el radio.

La intimidad del joven matrimonio se hacia cada vez más estrecha y el cultivo de la Ciencia, que hubiera dirigido la imaginación y el pensamiento según sentidos divergentes, servía en este caso para unirlos aún más estrechamente.

Maria sentía crecer su admiración por su marido, cuyos profundos conocimientos de Física eran utilísimos para avanzar dentro del estudio teórico de los fenómenos desconocidos que estaban investigando. Mientras que éste, arrastrado por la influencia de su mujer y por su vehemente inclinación hacia el tema, se dedicaba totalmente a la investigación.

El interés de Pierre Curie por los fenómenos radiactivos fue tan grande, que absorbido por el estudio y por la interpretación física de éstos fenómenos, abandonó sus investigaciones sobre cristalográfica para dedicarse íntegramente a trabajar con su esposa dentro del campo de la Radiactividad.

Como consecuencia de su apasionada dedicación a esta nueva rama de la Física, la contribución de Pierre Curie al adelanto de los primeros estudios sobre Radiactividad fue de tal importancia, que la Academia de Ciencias de Suecia otorgó en 1903 el premio Nobel de la Física a Becquerel, conjuntamente con los esposos Pierre y María Curie.

El Premio Nobel trajo consigo la celebridad y con ella una disminución de la intimidad tan apreciada por los investigadores, cuyas tareas se veían perturbadas ahora por los compromisos sociales que les eran singularmente ingratos.

Pierre Curie fue nombrado Profesor de la Sorbona, asignándosele una alta subvención para instalar su laboratorio, mientras que Madame Curie trabajaba afanosamente para terminar la tesis sobre radiactividad con que debería conquistar su doctorado en la propia Sorbona.

La felicidad del matrimonio se había incrementado con el éxito de sus trabajos y con la llegada de dos niñas que completaban el grupo familiar. Los problemas económicos habían desaparecido y sólo era motivo de queja la falta de tiempo para poder continuar su tarea con la misma celeridad de antes.

Esta ansiedad por la falta de tiempo era la preocupación dominante del joven matrimonio y parecía ser precursora de algún presagio funesto.

Después de siete años de felicidad ininterrumpida, la tragedia se abatió sobre el hogar de los Curie.

Una tarde, al cruzar Pierre la rue Dauphine, cerca de su casa, fué arrollado por un enorme furgón cuyos caballos se habían desbocado.

De esta manera, la Ciencia perdió uno de sus valores más promisorios y Madame Curie experimentó un golpe inmenso, del cual jamás pudo recuperarse.

La vida de María quedó marcada para siempre por una señal de amargura que le hizo intolerables los honores así como las demostraciones de simpatía y, también de curiosidad, que despertaba en todos lados la descubridora del radio.

Su único recurso fué refugiarse en el trabajo. Al principio trató de aturdirse para no pensar en su inmensa desgracia. Más tarde volvió a experimentar la tranquila satisfacción que proporciona la búsqueda y el encuentro de la Verdad.

En el año 1911, recibió Madame Curie el Premio Nobel de la Química.

A comienzos de 1896, las universidades y las academias científicas del mundo, recibieron con sorpresa el anuncio de un notable descubrimiento.

Un profesor alemán poco conocido, Röntgen, había descubierto una radiación invisible al ojo humano, que entre muchas propiedades, tenía la de atravesar el papel negro y otras sustancias, opacas a la luz.

El descubridor propuso el nombre de "rayos X" para la nueva radiación.

Röntgen realizó su descubrimiento investigando la posibilidad de que durante el funcionamiento de un tubo de rayos catódicos se produjeran radiaciones susceptibles de atravesar los cuerpos opacos.

Al enterarse Poincaré en París de que la emisión de los rayos X se producía en la parte del tubo de descarga que se ponía fluorescente por el impacto de los rayos catódicos, emitió la hipótesis de que los fenómenos de fluorescencia y de fosforescencia fueran acompañados por la emisión de rayos X.

Con el fin de verificar esta hipótesis, Becquerel utilizó como sustancia fluorescente cristales de sulfato de uranilo y potasio, cuya fluorescencia había sido estudiada por su padre.

Becquerel descubrió que la sustancia ensayada tenía la propiedad de impresionar la placa fotográfica aún cuando no se le sometiera previamente a la exposición de la luz, lo cual ponía en evidencia que el fenómeno no era debido a la fluorescencia.

Becquerel repitió sus experiencias utilizando todos los compuestos de uranio entonces conocidos, incluso el uranio metálico, verificando que en todos los casos se producía la impresión de la placa fotográfica a través del papel, por el efecto de una radiación espontánea, que era independiente de las condiciones de iluminación y de la temperatura.

Fué en esta forma completamente casual que Becquerel descubrió la radiactividad, que él supuso fuera una propiedad exclusiva del ura-

nio y de sus compuestos, por lo cual propuso para dicha radiación el nombre de "rayos uránicos".

Becquerel interesó a Pierre y a María Curie, que acababan de casarse, para que investigaran a fondo el fenómeno, el cual eligió María como tema a desarrollar en su tesis del doctorado que debía preparar en la Sorbona.

Madame Curie inició su trabajo, haciendo una extensa y minuciosa investigación sobre minerales muy variados, con el fin de comprobar si emitían rayos capaces de atravesar los cuerpos opacos.

De esta manera descubrió que los compuestos de torio emitían también una radiación semejante a la de los rayos uránicos.

Suponiendo Madame Curie que esta radiación correspondía a una nueva propiedad de la materia, propuso en 1898, que se le denominara con el nombre de "radioactividad".

Madame Curie se dedicó después a un estudio sistemático de muchos compuestos y elementos, así como de rocas y minerales, encontrando que en algunos minerales de uranio la intensidad de la radioactividad era muy superior a la prevista, de acuerdo con su contenido de uranio.

Estos resultados condujeron a los esposos Curie a suponer que dichos minerales contuvieran una sustancia fuertemente radioactiva, disinta del uranio y del torio.

La búsqueda de este nuevo radioelemento fué realizada en común por Pierre y María Curie, quienes trabajando sobre pechblenda proveniente de la mina de St. Joachimsthal, Checoslovaquia, aislaron en junio de 1898 un nuevo elemento radioactivo, al cual denominaron "polonio" en recuerdo de Polonia, la patria de Madame Curie.

Prosiguiendo sus investigaciones, con la colaboración de Bémont los esposos Curie descubrieron el radio, en diciembre de 1898.

Era ésta, la sustancia de gran actividad, cuya existencia preveían.

Los investigadores observaron que el radio se caracterizaba por tener una radioactividad un millón de veces superior a la del uranio y que sus preparaciones tenían una marcada luminosidad y desarrollo de calor.

El primer radio era muy impuro. Mientras que Pierre Curie se dedicaba al estudio de las propiedades físicas del nuevo elemento, su esposa emprendía la laboriosa tarea de obtener radio con mucho mayor pureza, trabajando con varias toneladas de mineral de uranio de St. Joachimsthal, puestas a la disposición de los esposos Curie por el Gobierno de Austria.

Luego de dos años de duro trabajo, que exigió numerosas separaciones químicas, así como repetidas cristalizaciones fraccionadas de los productos impuros, Madame Curie llegó a obtener finalmente una

pequeña cantidad de radio, absolutamente puro, que ella utilizó para determinar sus propiedades químicas.

Es imposible dar idea de las difíciles condiciones en que los esposos Curie realizaron el descubrimiento del radio; tanto por la carencia absoluta de comodidades para trabajar, como por la falta de instrumental y de los equipos requeridos para llevar a cabo operaciones químicas en gran escala.

Al relatar Ostwal, el famoso químico alemán, su visita a París, escribió en su autobiografía lo siguiente:

"Ante mi insistente pedido, se me mostró el laboratorio donde los esposos Curie descubrieron el radio. Ellos se encontraban en ese momento ausentes en el extranjero".

"El laboratorio era una mezcla de granero y depósito de papas. Si yo no hubiera visto la mesa con los aparatos químicos, hubiera pensado que me estaban haciendo una broma".

Por su parte Madame Curie escribió lo siguiente: "A pesar del trabajo agotador que realizábamos en esa miserable barraca, pasamos allí los mejores y más felices años de nuestra vida, dedicando el día entero a nuestra labor".

"Nunca me será posible expresar la felicidad que experimentábamos en la atmósfera de serena tranquilidad con que se desarrollaba nuestro trabajo, así como la excitación con que veíamos su progreso y la confirmación de nuestras esperanzas".

"El descorazonamiento que sentimos algunas veces cuando las experiencias fallaban, no duró mucho tiempo, sirviendo en cambio de estímulo para una renovada actividad".

Agregó Madame Curie: "Es muy difícil hacer comprender a alguien que no tenga experiencia en actividades científicas, el peculiar interés y la profunda satisfacción que comportan los trabajos de investigación".

"Es algo diferente de cualquier otra clase de esfuerzo humano".

De este modo, el rudo trabajo realizado en el incómodo laboratorio de la rue Lhomond, fué para los esposos Curie fuente de dicha y cuna de celebridad.

Madame Curie fue designada para suceder a Pierre Curie en la cátedra de la Sorbona. Comenzó así aquella su actividad docente en la Universidad de París, la que se prolongó durante más de 25 años, prosiguiendo al mismo tiempo sus investigaciones experimentales sobre Radiactividad.

Los nuevos trabajos fueron tan importantes que trajeron nuevamente para Madame Curie la más alta distinción de la Academia de Ciencias de Suecia, que le otorgó en 1911 el Premio Nobel de la Química.

El número 1 de la rue Pierre Curie, señala en las inmediatas proximidades del Panteón, la entrada a un vasto predio, en el cual la Universidad de París ha distribuido algunos de sus más importantes centros para la difusión y el desarrollo de la Ciencia.

En fecha relativamente reciente y asociándose a la conmemoración del centenario del nacimiento de Madame Curie, el Municipio de París cambió en nombre de la calle por el de Pierre-et-Marie-Curie.

Allí funciona el Instituto del Radio, donde durante casi treinta años se desarrolló la actividad infatigable de Madame Curie, dentro del campo de la enseñanza y de la investigación de los fenómenos radiactivos.

El Instituto del Radio fue creado por la acción conjunta de la Universidad de París y del Instituto Pasteur; estando constituido por dos secciones independientes: el Laboratorio de Radiactividad que se puso bajo la dirección de Madame Curie; y el Laboratorio de Investigaciones Biológicas y de Curioterapia, a cargo del eminentísimo médico Profesor Claude Regaud.

Ambas instituciones gemelas tenían por objeto contribuir conjuntamente al desarrollo de la ciencia del radio.

Aún cuando Madame Curie no intervenía en los trabajos de Biología y Medicina que se realizaban en el Instituto del Radio, seguía con apasionamiento sus progresos, manteniendo una vinculación estrecha con el Profesor Regaud y sus colaboradores.

Madame Curie ejercía empeñosamente la dirección del Laboratorio de Radiactividad, realizaba trabajos de investigación y dictaba al mismo tiempo las clases teóricas correspondientes a aquella asignatura en la cual se daba especial importancia a las teorías sobre la estructura atómica, sobre los fenómenos radiactivos y sobre la isotopía.

El curso estaba a la altura de los que se dictaban en las Universidades más importantes de Europa y de los Estados Unidos, proporcionándose en él una información teórica y práctica muy completa sobre los últimos descubrimientos en la materia.

Mi primer encuentro con Madame Curie fue en la clase de Radiactividad. Ella tenía entonces 63 años pero representaba una mayor edad.

Era una anciana de figura frágil, menuda y baja, vestida muy simplemente con un delantal negro que utilizaba también durante el trabajo de laboratorio.

Resaltaban en ella su ancha frente, coronada con abundantes cabellos blancos peinados muy sencillamente, que servían de marco a unos ojos claros de mirada suave e inocente.

El conjunto reflejaba en el rostro una gran inteligencia, así como una cierta timidez.

Sus manos marcadas por las quemaduras del radio, sostenían con movimiento trémulo, las notas que utilizaría en el curso de su exposición.

Inició su disertación con la seguridad derivada de una larga experiencia docente, así como del profundo dominio del tema.

Utilizó a menudo el pizarrón para hacer los abundantes desarrollos matemáticos necesarios para completar la exposición oral.

Me llamó la atención la falta de comunicación espiritual entre el profesor y los alumnos, quienes rara vez establecieron un diálogo con ella.

Por otra parte, Madame Curie, sólo ocasionalmente dirigía a aquellos su mirada.

Recién después de transcurrido algún tiempo, conocí la causa de esta aparente indiferencia del Profesor por el auditorio que con tanto respeto y atención seguía sus clases.

El año anterior, Madame Curie había estado muy delicada de la vista, sufriendo una operación de cataratas, que aquélla se empeñó en mantener oculta, para que no se divulgara esta disminución de sus condiciones físicas.

Con este objeto no usaba lentes en las clases; por lo cual apenas podía distinguir a sus oyentes, que se le aparecían como figuras borrosas.

En cuanto a las notas que utilizaba en su exposición, las escribía con caracteres suficientemente grandes como para leerlas con facilidad sin emplear lentes.

La escasa visión conspira contra el éxito de las clases de Madame Curie, pues los alumnos que no tenían la ocasión de tratar con ella en el laboratorio, recogían una opinión equivocada con respecto a su indiferencia frente al auditorio.

El carácter naturalmente reservado y la pena imborrable producida por la trágica muerte de su esposo, hicieron que Madame Curie se confinara en el laboratorio, dedicada a la tarea apasionante de establecer los fundamentos de una nueva rama de la Química, la Radioquímica.

En sus últimos años se dedicó a preparar el material de su libro sobre Radiactividad, en el cual reunió una información muy completa sobre dicha materia.

Aún cuando su salud se sentía a veces desfallecer por el ataque del mal inexorable que la iba minando, Madame Curie realizaba una larga e intensa jornada de trabajo, sin abandonar siquiera sus clases sobre Radiactividad en la Sorbona.

La impresión que producía Madame Curie en el laboratorio, era completamente distinta de la occasionada en las clases.

Estaba en tal forma enterada de los trabajos que se realizaban en el mundo sobre Radiactividad, que si algún alumno o colaborador la consultaba sobre determinado punto, era seguro de que encontraría en ella la respuesta adecuada o una indicación bibliográfica inmediata y precisa, que dejaba sorprendidos a todos.

Si la consulta se refería a alguna experiencia o investigación en curso en el Laboratorio de Radiactividad, se despertaba en ella el interés apasionante que tenía por los trabajos de laboratorio. Dejando de lado sus otras obligaciones, se dedicaba por completo a resolver el asunto, perdiendo entonces la noción del tiempo.

Madame Curie no sólo se preocupaba por orientar y facilitar la labor de su propio laboratorio, sino que estaba dispuesta en todo momento a hacer valer su influencia y a realizar las gestiones personales necesarias para conseguir de las autoridades gubernamentales y universitarias, la ayuda de personal y equipo tan necesarios para la marcha y el progreso del Instituto del Radio.

Madame Curie tuvo la satisfacción de que se formara a su lado y trabajara con ella, su hija Irene, que se casó con Federico Joliot, también investigador del Laboratorio de Radiactividad.

La joven pareja se dedicó especialmente a investigar las transmutaciones atómicas producidas por la acción de los rayos alfa sobre la materia.

El matrimonio tuvo una intervención muy importante en el descubrimiento del neutrón; y estudiando las transmutaciones provocadas por la nueva partícula, descubrió la radiactividad artificial.

Este descubrimiento se produjo poco antes de que se manifestara la enfermedad mortal que obligaría a Madame Curie a abandonar el Laboratorio. Tuvo aquella una inmensa alegría, pues se trataba de una conquista científica sensacional, que traía nuevos prestigios para el Instituto del Radio y para el nombre de los Curie.

Fue así como, un año después, en 1935, la Academia de Ciencias de Suecia concedía a los esposos Joliot—Curie el Premio Nobel de la Química.

Lamentablemente, Madame Curie no estaba ya con ellos, para festejar tan grande acontecimiento.

El final del invierno de 1934 fue singularmente penoso para Madame Curie. A pesar de su enérgica voluntad, su asistencia al laboratorio era cada vez más irregular, viéndose interrumpida su labor por frecuentes ataques febriles.

Le preocupaba la lentitud con que adelantaba la impresión de su libro sobre Radiactividad. Su hija Irene trataba de calmarla, tomando a su cargo la tarea delicada de la corrección de las pruebas.

Trabajaba en el laboratorio con nerviosa prisa y con singular impaciencia, desdeñando en la manipulación de las sustancias radiactivas, las precauciones que ella imponía severamente a sus alumnos.

En una luminosa tarde de mayo, prolongó más allá de lo habitual su permanencia en el Laboratorio. Se entretuvo largo rato en su escritorio, dejando instrucciones muy detalladas sobre la intercalación de algunas figuras en las pruebas del libro sobre Radiactividad. Hizo una recorrida general por los laboratorios recomendando la verificación de varios patrones utilizados en las medidas radiactivas.

Daba la impresión de que le era singularmente penoso abandonar su lugar de trabajo. Finalmente se decidió a retirarse diciendo: "Me siento afiebrada; me marcho".

Como si le costara irse, se detuvo en el jardín cambiando unas palabras afectuosas con el jardinero, recomendándole unos rosales por los cuales ella tenía una especial predilección.

Mucho se ha dicho sobre las circunstancias difíciles en que los esposos Curie llevaron a cabo el inmenso esfuerzo que les condujo al descubrimiento del radio. Todo esto es cierto; pero, como lo afirmó la propia Madame Curie, a pesar de ello, la vida que compartió con su esposo fue realmente ideal.

El descubrimiento del radio fue el premio para tanto sacrificio; y trajo para ellos la celebridad.

Sin embargo, Madame Curie conservó siempre una profunda amargura por la falta de apoyo con que su esposo y ella debieron llevar adelante sus primeras investigaciones.

En la biografía de Pierre Curie, aquélla escribió: ¿Cuál es la compensación que nuestra sociedad ofrece a los sabios por el don de si mismos y por los magníficos servicios que prestan a la Humanidad?. ¿Estos servidores de la idea, disponen de los elementos de trabajo necesarios? ¿Tienen una existencia asegurada al abrigo de la necesidad?

"El ejemplo de Pierre Curie y de tantos otros, demuestra que nada de esto existe; y para conseguir medios de trabajo aceptables, se requiere frecuentemente haber agotado primero la juventud y las fuerzas en tareas secundarias".

Pierre y María Curie tuvieron una fe inmensa en el aporte benéfico que recibiría la humanidad de los descubrimientos científicos.

Fué para ellos un motivo de gran alegría, verificar que a los pocos años de descubiertos el radio, aparecieron sus primeras aplicaciones médicas en la lucha contra el cáncer.

El grave riesgo que representan las radiaciones emitidas por el radio, dieron motivo para muchas noticias sensacionalistas en que se exageraba el peligro que representaría el uso de la manipulación de la nueva sustancia.

Por este motivo, al pronunciar Pierre Curie su conferencia en la Academia de Ciencias de Suecia, en oportunidad de recibir el Premio Nobel, hizo las siguientes declaraciones.

"Es posible concebir que en manos criminales, el radio pueda llegar a ser sumamente peligroso. De aquí surge la pregunta de si la Humanidad recibiría alguna ventaja al conocer secretos de esa naturaleza".

"El ejemplo de Nobel es característico, pues los poderosos explosivos que han permitido a los hombres realizar obras admirables, son también un terrible medio de destrucción en manos de los grandes criminales que arrastran a los pueblos hacia la guerra."

Terminó Curie su conferencia con la siguiente frase:

"Yo soy de aquéllos que, con Nobel, piensan que la Humanidad recibirá más bien que mal de los descubrimientos nuevos."

La radiación, utilizada con tanto éxito en el tratamiento curativo del cáncer, se venga también de los que la utilizan desaprensivamente y sin las protecciones del caso.

Esto lo aprendieron muy pronto, los médicos que abrieron los caminos para el empleo de los rayos X y del radio.

A Madame Curie le llegó también el momento de pagar las consecuencias de haber manipulado sin especial cuidado las bellísimas preparaciones fluorescentes de radio; ignorando que el fulgor luminoso que a ella y a su marido les encantaba contemplar en la oscuridad de la noche, era producido por radiaciones letales, capaces de provocar ellas mismas el cáncer.

Fué así como la leucemia dió fin a sus días en el Sanatorio de Sancellemoz, en las montañas de la Alta Savoya, terminando su fecunda y laboriosa vida, teniendo en sus manos las primeras pruebas de su libro sobre la Radiactividad.

Eva Curie relata en forma tan conmovedora la etapa final de su madre, que no puedo resistir a leer los siguientes párrafos de su libro "Madame Curie".

"Los últimos momentos revelan el vigor, la resistencia terrible de un ser cuya fragilidad es sólo aparente."

"Su corazón robusto, emboscado en una carne de la cual el calor se evade, continúa palpitando a lo largo de dieciseis horas, incansablemente, implacablemente."

"Al llegar la aurora, el sol comenzó su camino en un cielo admirablemente diáfano, coloreando de rosa a las montañas e inundando de luz el lecho y los ojos inexpresivos de color ceniza, vitrificados por la muerte. El corazón había cesado por fin de latir."

"Frente a este cadáver, la Ciencia debe todavía pronunciarse. Los síntomas anormales y los exámenes de sangre difieren, de las anemias perniciosas hasta entonces conocidas y denuncian al verdadero culpable: el radio."

El Doctor Tobé del Sanatorio de Sancellemoz extiende el siguiente certificado:

"Madame Pierre Curie ha fallecido en Sancellemoz el 4 de julio de 1934. La enfermedad es una anemia perniciosa aplástica, de marcha rápida y febril. La médula ósea no ha reaccionado, debido probablemente a estar alterada por una larga acumulación de radiaciones."

Eva continúa su relato:

"Madame Curie descansa al abrigo de sus dolores, de las agitaciones y de los homenajes, en su lecho de Sancellemoz, en una casa donde el afecto de los hombres de ciencia y de sus familiares, la ha protegido hasta el fin".

"No se ha permitido a ningún extraño perturbar su reposo, siquiera con una mirada."

"Ningún curioso sabrá con que gracia sobrenatural se vió engalanada para su última partida."

"Vestida de Blanco; descubriendo sus blancos cabellos la frente inmensa; la cara tranquila, grave y valiente como la de un caballero."

"En ese instante, era ella lo más bello y lo más noble sobre la tierra."

"Sus recias manos, callosas, endurecidas, profundamente quemadas por el radio, habían perdido su tic familiar. Estaban extendidas sobre la sábana, rígidas, atrozmente inmóviles."

"Esas manos que habían trabajado tanto...".

**ACTUALIDAD DE LA OBRA Y EL PENSAMIENTO  
DE NICOLAS DE CUSA**

Por

ANIBAL DEL CAMPO



El tema que hoy nos ocupa lo hemos titulado "Actualidad de la obra y el Pensamiento de Nicolás de Cusa", pero no obstante ello, salvo en el círculo de los especialistas, es decir de aquellos que se mueven en el campo de la Filosofía o de la Teología, el nombre no despierta resonancia alguna. Sin embargo, no sólo se trata en el caso de El Cusano de una de las personalidades más fascinantes que ha visto surgir el pensamiento renacentista, sino de aquel cuyas ideas anticipan líneas fundamentales de la especulación moderna y parecen entrever, con certera visión, actitudes y problemas particularmente álgidos, con los cuales ha de ocuparse la conciencia filosófica y teológica de nuestros días. Uno de los pensadores contemporáneos más congenial con la modalidad filosófica de N. de Cusa, y sin embargo en algunos de sus aspectos, uno de sus críticos más implacables, nos referimos a Karl Jaspers, en una carta del 4 de diciembre de 1964, dice: "La magnificencia y la profundidad de su filosofía fue asimilada por mí a fines de la primera guerra mundial, y desde entonces sigue siempre viviendo en mi espíritu". Y esto es lo que ocurre, precisamente, con este gran pensador alemán del siglo XV: pese a la distancia que puede mediar entre él y nosotros y las discrepancias con su pensamiento, este se nos impone, y no nos es posible ya abandonarlo, sino pasando a través de él apropiándonoslo y ocupándonos necesariamente con la problemática que él ha diseñado. Entre estos temas vivientes a título, simplemente, de ejemplo, podemos señalar los que siguen:

1º El concepto de una desproporción radical entre la posibilidad del conocimiento de lo finito y lo infinito y la necesidad de instaurar una lógica especial para aproximarnos con el pensamiento a estas alturas; esto es, a lo trascendente;

2º La distinción entre un infinito absoluto, que no es otra cosa que Dios mismo, e infinitos relativos, que son el mundo y el hombre, en cuya voluntad indomable, siempre trascendiéndose a sí misma, va a ver Descartes, como el Cusano, la marca de Dios sobre la criatura;

3º La variedad infinita de lo real y el principio de individualidad;

4º El desarrollo de la individualidad como mandato de Dios, como vocación divina, como filiatio Dei;

5º La postulación de una docta ignorancia acerca de las cosas divinas, esto es la teología negativa. La afirmación de que a Dios sólo nos podemos aproximar con el pensamiento, negando o privándolo de todo predicado finito;

6º El concepto de una universalidad por integración, donde la realidad se aprehende, no reduciendo las concepciones individuales a un

común denominador abstracto, sino considerando las visiones individuales como insubrrogables, como perspectivas únicas e inalienables que cada individuo abre sobre lo real, e integrándolas mediante la comunicación entre los hombres;

7º El ideal de la real unidad de la experiencia religiosa en la diversidad de los cultos y de los ritos, tal como se expone con ribetes de sorprendente modernidad, por lo menos en el Occidente, en el escrito conocido con el nombre de "La Paz de la Fe" (De Pace Fidei). El tema post-Conciliar está aquí vivo y sorprende la visión profunda que de la comunidad de la fe tiene el pensamiento del cusano;

8º La búsqueda de sí mismo, la propia autenticidad, como camino el más directo para llegar a Dios. "Sé tú tuyo le dice Dios al alma acongojada y yo seré tuyo".

9º La concepción del hombre como micro-cosmos, como realidad que concina y complica en sí, para hablar el lenguaje del cusano, todas las manifestaciones de lo real y como lugar donde se enciende el fuego y la luz de la verdad;

10º La valorización del conocimiento aproximativo y conjetal en el que se anida el fenómeno de la fe y donde la imagen y la palabra comunicativa no son ya conceptos, duplicaciones, o copias, de la realidad, sino cifras que apuntan simbólicamente y señalan el lugar y los modos de la trascendencia.

Todo eso y mucho más se halla en el Cusano y la problemática que en él se percibe, hace palpitar con renovada intensidad la conciencia filosófica y religiosa de nuestros días. Nicolás de Cusa se nos ha vuelto actual por la congenialidad profunda que su pensamiento guarda con problemas fundamentales que hoy nos agitan. Desde luego que la distancia que media entre él y nosotros es en muchos aspectos considerable, pero la apropiación de su filosofía sirve para corroborarnos filosóficamente en la época que vivimos a la par que nos hace con el mismo echar de menos la posibilidad de llegar a una coincidencia total. Es por ello que en el discutido y a la vez admirable libro que Jaspers escribiera en 1964 sobre Nicolás De Cusa, nos sorprende la aspereza de la crítica, cuando al mismo tiempo se advierte una compatibilidad tan manifiesta en el estilo filosófico de ambos autores. Pero esto ocurre precisamente por la hondura con que nuestro autor nos introduce con su pensamiento en los problemas, sin permitirnos llegar, no obstante, al fondo de los mismos. Hay como una pre-gustación de la verdad, pero por limitaciones que provienen probablemente más de su época que de sí mismo, no nos es posible ceñirla por entero. Ciertos residuos dogmáticos de la teología cristiana son los que obturan aquí la perspectiva, pero se halla ya abierto y desbrozado, fundamentalmente, el camino que nos hace salir de la espesura y aproximarnos a la verdad.

Se nos muestra allí la virtualidad descubridora y esclarecedora de la creencia filosófica, y, no obstante, esta queda circunscrita al ámbito de la experiencia cristiana; se ve pregonar la conciliación y la concordancia de todas las religiones y no obstante piensa Jaspers en el libro mencionado, esta no comprende todo el ámbito de la experiencia religiosa, sino de aquella que resulta reductible a la del cristianismo. Pero es de preguntarse si el cusano no entiende, en el fondo, bajo los términos de experiencia religiosa cristiana, los rasgos esenciales de toda religiosidad. Si el concepto de la creencia que el cusano maneja es el de la creencia teológica pero no la más libre y amplia creencia filosófica, ya es otra cuestión. Pero es evidente que la creencia teológica del cusano es en gran medida también por la influencia que ejerce sobre él la nueva mística alemana de un "Eckart", una conciencia desembarazada en gran medida de las trabas dogmáticas y por consiguiente también una creencia filosófica. Es otro gran pensador alemán, pero esta vez contemporáneo, Martin Heidegger, el que decía que "a la grande y auténtica mística le es inherente la más extrema agudeza y profundidad del pensamiento" y su discípula Oeltmann, que escribiera bajo su dirección una obra sobre "Meister Eckart", afirmaba que la mística de este autor no era como ocurría en el caso de Lutero, teología, sino filosofía. Sea como fuere el pensamiento del Cusano constituye un renovado acicate para el pensamiento filosófico y no podemos estar totalmente seguros que el se detuviera allí donde algunos creen que se detuvo. El poderoso conato trascendente que en el Cusano se advierte, ¿no produce en nosotros un impulso filosófico irresistible?

Por las razones expuestas que determinan la actualidad de su pensamiento, es que proliferan las obras sobre este autor en nuestros días sobre todo en Alemania, y se ha vuelto un tema favorito de las tesis de habilitación. Para testimoniarlo ahí se hallan los escritos de R. Haubst, de Volkmann —Schluck, de Gadamer, de von Brodow, de Stallmach de Erich Mouthon, de Leo Gabriel, de Iserloh, y también de nuestro buen amigo de la Universidad de Maguncia, Richard Wisser, que escribiera su Tesis de Habilitación sobre este autor y a cuyos cuidados se debe la realización de un film en Alemania sobre N. de Cusa. Por ello es extraño que en la antigüedad se halla pasado en silencio su personalidad y su pensamiento, con la honrosa excepción de Giordano Bruno, quien en su famoso discurso de Wittemberg, decía: "¿Dónde se encuentra un hombre comparable al Cusano, él qué cuanto más grande es parece más inaccesible? Si las vestiduras eclesiásticas no hubieran ocultado aquí y allá su genio, me atrevería a afirmar que no sólo iguala a Pitágoras, sino que lo supera". De estas vestiduras eclesiásticas es de las que es necesario despojar al cusano para apreciar el valor filosófico de su pensamiento. Pero para comprender a N. de Cusa no basta con tener en cuenta estos factores, ni es posible atenerse al desnudo mensaje filosófico que se contiene en su obra. Es preciso situarlo en su tiempo y hacerse cargo, aunque sea

someteramente, de las características de su época en lo que concierne por lo menos a su contexto espiritual. En la época que lo vé nacer a principios del siglo XV todavía nos hallamos en las postimerías de la Edad Media (la caída de Constantinopla ocurre recién 52 años después, en 1453) pero su pensamiento ha de inaugurar ya la vasta temática que caracterizará no sólo al renacimiento, sino a toda la época moderna. Resuena todavía el pensamiento de los monjes franciscanos de la escolástica tardía, que abren paso al nominalismo con Roger Bacon y sobre todo con Guillermo de Occam y al sentido de lo concreto que se esconde en el voluntarismo de Duns Scotus. Perdura vivamente, para sobrevivir incluso en nuestros días, el imponente legado místico del Maestro Eckart, con el que se ha ocupado preferentemente la filosofía comparada de un Otto, un Susuki, un Ogata, para señalar el elemento de perennidad que se esconde en su pensamiento y el común denominador que este posee con la experiencia religiosa y filosófica del Oriente. La reflexión filosófica del Cusano es señera y abre con su aporte las líneas del pensamiento renacentista anticipando temas, reflexiones y modos de pensamiento que son los de la época moderna. Pasa en ciertos momentos de la historia de la cultura, y este es uno de ellos, lo que con los alpinistas, que llegan a la cumbre. Desde el alto lugar se divisa un amplio panorama, se descubren nuevos e inusitados horizontes, la mirada se extiende a lo lejos sin que nada la obstaculice y los accidentes del terreno ocupan un lugar asignado y relativo en el conjunto. Pero, luego, cuando se emprende el descenso, la perspectiva se estrecha, las cosas se perciben con más detalles, pero en un ámbito más restringido y confinado. La mirada de águila no otea ya a lo lejos, sino que se contrae y se estrecha. Así pasa con respecto al Cusano. Sin llegar a la exageración de Cassirer para el cual señala el pensamiento de nuestro autor anticipaciones kantianas, en un grado que nos resulta difícil aceptar, hay que admitir que lo que él avisoró en una visión de conjunto, sólo gradual y parcialmente fue objeto del pensamiento posterior. Pero Nicolás de Cusa no sólo se limitó a fecundar el pensamiento de su época con la simiente de su talento, sino que le tocó desempeñar un papel significativo, sobre todo en la historia eclesiástica de su tiempo, donde el poder temporal y el espiritual se hallaban sujetos a dramáticas visciditudes. No fue un héroe, ni un santo, ni un mártir, como lo señala acertadamente Jaspers. Sus convicciones religiosas y filosóficas más auténticas no hallaron su proyección en una praxis comprometida, en la que nuestro personaje pusiera en el filo de la navaja su existencia personal de una manera decisiva, como lo hizo, por ejemplo, Giordano Bruno. Esta característica de su vida insertada en los marcos de la Iglesia, cuya unidad se le aparecía quizás como más importante que la predominancia de sus propias ideas, veló la intensidad de su mensaje al quedar su vida estrechamente entrelazada y aprisionada entre los hilos con los que se tejía la existencia eclesiástica y la política de su tiempo. No hay que olvidar que en cierto modo la vida del Cusano

pertenece, bajo ciertos aspectos al mundo medieval y recordar el estrecha ligamen que unía a los hombres a la vida corporativa. La iglesia era todavía en esa época, una realidad eminent, cuya integridad era preciso conservar. La represión de las heterodoxias es todavía muy suave porque esta no amenaza la integridad de la institución eclesiástica, la dimensión de tolerancia, mayor. Pero la rebeldía que costó la vida a Giordano Bruno, siglo y medio después, fue en medio de la drásticidad de la reacción, el testimonio de una vida que se anuncaba más desembarazada y libre y en la que la acción de la individualidad cobraba posibilidades más efectivas de imponerse. Si al Cusano le hubiera tocado vivir en esa época no sabemos en qué medida las restricciones aparentes de su pensamiento y los compromisos y transacciones a que su actividad externa se halló sujeta, no se hubiera reducido considerablemente y arrojando un rendimiento de más clara intensidad aunque quizá de insospechado dramatismo.

Pero acerquémonos más a la vida real del Cusano y recorramos sintéticamente sus etapas.

De origen sumamente humilde, hijo de un botero, Nicolás Krebs o de Chryppf, como a veces lo llamaban nace en el año 1401, en Cusa, sobre el Mosela, cerca de Tréveris, localidad, natal, en la que se conserva aún la fundación caritativa que él creara, su estupenda biblioteca y su corazón separado, de acuerdo a su voluntad de su cuerpo, el que reposa en la Basílica de San Pedro en Roma debajo de la magnifica estatua de Moises realizada por Miguel Angel. Prohijado, desde muy joven por el Conde de Manderscheid, a cuyo servicio se hallaba, este le envió al Instituto de los Hermanos de la Vida Común en Deventer, al que perteneció un espíritu tan selecto como el de Tomás Kempis. No es difícil inferir la gravitación de esta experiencia sobre el joven pupilo, dada la forma directa y natural que caracterizaba a la religiosidad de este Instituto. Su formación ulterior se cumplió en la Universidad de Heidelberg, donde ingresó a los 15 años, en 1416, siguiendo estudios jurídicos y teológicos. Esta Universidad en la que campeaba la orientación nominalista de Guillermo de Occam, a través de la docencia de Marsilio de Inghen, ha rendido siempre tributo a la persona y a la obra del Cusano y es la Academia de las Ciencias de Heidelberg la que se ha ocupado de la publicación de sus obras completas. Sólo que Nicolás de Cusa, como vimos, trascendió el nominalismo empirista y afirmaba su raigambre platónica, más conforme con las necesidades de su experiencia religiosa y metafísica. La próxima etapa en los años de aprendizaje de Nicolás de Cusa, discurre en Padua, donde a la vez que perfeccionaba su preparación jurídica, que tan útil le fuera en su carrera al servicio de la Iglesia (fué discípulo del famoso jurista y teólogo Cesarini) se virtió entusiastamente hacia el campo de las ciencias, sobre todo de las matemáticas, siendo gran amigo del famoso matemático y astrónomo Baldomandi. Su formación matemática asociada a su vocación teológica y filosófica le llevaron a

la utilización de las matemáticas, como veremos más tarde, para demostrar la caducidad de la lógica de los finito en el tratamiento de las cuestiones trascendentales y volver verosímil en el campo de la especulación teológica, la posibilidad de la coincidencia de los contrarios. En vivo ha de señalar aquí la legitimidad de las aparentes paradojas de la fe y los límites del entendimiento para penetrar en su esencia. Las matemáticas cobraron para él, el carácter de cifra y signo de un orden de relaciones y de realidades, que al exceder el ámbito de lo limitado y lo finito, exigían otras técnicas del pensamiento y de la reflexión para su esclarecimiento. Por ese tiempo se apasionó por la medicina, probablemente bajo la influencia de **Hugo Benzi**, quien le descubre además, el mundo griego. Sin llegar a transformarse en un hele-nista, como erróneamente cree Cassirer, pues siempre leyó con dificultad el griego, lo es quizá, en una dimensión más profunda, por la hondura con que en él encarnan aspectos esenciales del pensamiento platónico y neo-platónico.

Es Benzi, también, el que le revela el misterio de la cristiandad de Oriente y hace brotar en él, como ocurre en nuestros días, el sueño de una religión verdaderamente ecuménica, universal, que ponga de manifiesto el común denominador religioso en el seno de todas las religiones. Doctor en Derecho en 1423, luego de su permanencia en Roma y de un año de estudios en Colonia, es nombrado a los 25 años secretario del Legado Pontificio Orsini. A partir de 1430, le toca desempeñar importantes encargos eclesiásticos, en Coblenza y sobre todo en el famoso Concilio de Basilea, donde ya se revela agudamente, la oposición entre los partidarios del predominio conciliar y los de la predominancia papal. Partidario, al principio de la predominancia de los Concilios, escribió en ese sentido su "De Concordancia Católica", libro en el que se advierte en esta época ya convulsionada, el vivo interés por el mantenimiento de la unidad de la Iglesia. El Concilio, representa para él, en esta obra, la más directa emanación del cuerpo místico de Cristo, que es la comunidad del pueblo cristiano organizado en Iglesia, los papas, por consiguiente, deben estarle supeditados, por hallarse en relación menos directa con Dios. Pero ante la agudización del conflicto, que amenaza dividir y desgarrar a la Iglesia, Nicolás de Cusa cambia de partido y se pliega al del papado, sector que por su mayor fuerza y cohesión está en mejores condiciones para mantener la unidad. El origen entonces de las potestades eclesiásticas ya no se busca en la comunidad, sino en el papa ungido directamente por Dios. La adscripción al partido del papado no solo le lleva a estrecha proximidad del Papa Eugenio IX, sino que por el juego de las circunstancias, lo pone en la cima de la jerarquía eclesiástica, al ser nombrado cardenal en 1448 y acceder al papado con el nombre de Pío II su gran amigo Aeneas Sylvio Piccolomini. Entretanto, ya en 1437-38 ha estado en Constantinopla con el alto cometido de negociar la unión con la Iglesia bizantina, en 1450 es designado para una gran Legación a

desempeñar en Alemania, Bohemia y países circunvecinos. La tarea es ardua por la corrupción que aumenta en esos países donde el voto de celibato de los sacerdotes, como en nuestros días, es fuertemente cuestionado y proliferan los sacerdotes concubinarios.

Nicolás de Cusa que había sido nombrado Cardenal de San Pedro en Adviento en Roma es designado, más tarde, Obispo de Brixen en el Tirol. Muere en 1464 luego de un período de asperas luchas, que llegan hasta el conflicto armado, con el Conde Segismundo del Tirol. Para ese tiempo ya ha caído Constantinopla en poder de los Turcos; todavía no se ha descubierto a América, ya nos hallamos francamente en el Renacimiento.

La corriente humanista, uno de los ingredientes más importantes de esta época notable, encuentra en la fundación de la Academia Platónica de Florencia en 1459 la manifestación más encumbrada, y se hallan en todo su apogeo los trabajos de extensión de la cultura griega que emprende en Italia, Marsilio Ficino. La nueva Teología Mística que inaugura Meistey Eckart en el siglo XII halla su prolongación en la obra de Tauler y de Suso, influyendo decisivamente sobre el pensamiento de la época, y a su través sobre toda la era moderna. Las mismas especulaciones matemáticas de Nicolás de Cusa y sus consideraciones científicas, tales como se leen en el tercer libro de "El Profano", bajo el título de experiencias Ponderales, es decir de pesos, preludian el advenimiento de la nueva ciencia y el predominio en ellas del análisis cuantitativo. Entretanto de su pluma ha salido una multitud de obras que sería fatigoso ennumerar aquí, pero entre las cuales además de De la Concordancia Católica, es preciso mencionar "Apología de la Docta Ignorancia", "El Profano o El Idiota", "La Visión de Dios", "La paz de la Fé", etc., etc.. Sus trabajos teológicos y filosóficos, ven la luz en las pausas de su fatigante vida en la política eclesiástica, generalmente en retiros monacales, entre ellos el muy preferido entre los monjes del Tégernsee, con los cuales entabla una preciosa correspondencia que ha llegado felizmente hasta nosotros. En todos estos trabajos, en mayor o menor medida, palpita un elemento de eternidad que hace de Nicolás de Cusa, como a todos los grandes de la Filosofía, uno de nuestros contemporáneos.

Pero aproximémonos ahora, a las ideas de nuestro autor:

En el corto espacio de tiempo que disponemos no nos es posible exponer ante Vds. sino algunos rasgos fundamentales del pensamiento de N. de Cusa. Me limitaré a tres de ellos que son, por lo demás, de gran actualidad. Hemos mencionado en primer término su tentativa de instaurar un modo de pensamiento adecuado al tratamiento de los problemas trascendentales, fundamentalmente el problema de Dios. En ese sentido la profundidad de la experiencia religiosa que le embarga, le hace patente, al mismo tiempo, la insuficiencia de los conceptos ordinarios y de la lógica común. Los conceptos que podemos llamar objetivos, aquellos que se refieren a la realidad entitativa, a las cosas finitas,

reproducen o pretenden reproducir los rasgos efectivos de las cosas son o funcionan, en cierto modo como imágenes o cuadros de las cosas, diría Descartes.

Los conceptos, además, en la medida en que son determinados o definibles integran un sistema de géneros o especies, en el cual tiene cada uno de ellos un lugar asignado. Finalmente el pensamiento lógico-conceptual, pierde su sentido si carece de coherencia, se halla, pues, supeditado a la gran ley lógica de la no-contradicción y se muestra sometido a lo que podríamos llamar el primado de la afirmación sobre la negación. Recogemos primordialmente en nuestro pensamiento aquello que se halla positivamente dado en la realidad.

Ninguna de estas condiciones se compadecen con la naturaleza de la experiencia religiosa y con el carácter único e inefable de la realidad divina. Dios es una realidad inabarcable, que nos absorbe en sí, que nos contiene en su infinita realidad. Es la fuente de donde proviene todo lo existente; sin embargo lo trasciende y lo desborda infinitamente. En Dios, realidad infinita, se halla concentrada, concinada, complicada, toda realidad; ¿Cómo puede ser posible, entonces, que ningún predicado finito, ningún sistema de imágenes pueda determinarle? El Maestro Eckart, dos siglos antes que el Cusano decía: "Ahora bien-tu preguntarás como opera Dios, carente de imagen, sobre el fondo del alma? No me encuentro en estado de saber esto, porque las potencias del alma no pueden percibir sino imágenes. Y como las imágenes llegan siempre desde el exterior, este permanece oculto. Y ello es precisamente lo más saludable. La ignorancia en que estamos, abre el alma hacia algo maravilloso y la lanza a la búsqueda de Dios. Porque el alma siente que él existe, pero no sabe (en conceptos e imágenes) lo que es". Por ello resulta más procedente y eficaz, desde el punto de vista de la experiencia religiosa, decir lo que Dios no es, manejarse con predicados negativos, y dejar en cierto modo el espacio abierto donde esta pueda emplazarse y donde el Dios escondido (*Deus Absconditus*), pueda ser encontrado. El reconocimiento de nuestra ignorancia (docta ignorancia) es aquí como en el dicho socrático una manifestación de suprema sabiduría. Cómo dice muy bien Cassirer "el espíritu se conoce a sí mismo en la distinción absoluta que lo separa de la trascendencia, se conoce en su completa alteridad. Y esa alteridad, entraña por lo demás, en sí misma, una nueva relación con respecto al polo desconocido del conocimiento. En efecto si no fuera por esa relación el conocimiento no podría reconocer, en ningún momento, su propia limitación, no podría establecer límites, de sí mismo, si en cierto modo no estuviera ya por encima de ellos". Esto no es otra cosa que la llamada teología negativa, que encontrara en Dionisio el Areopagita un encumbrado representante; es el neti-neti, de los Upanishadas indios, el no es esto, no es esto.

Pues Dios o el Ser, si preferimos expresarnos así, es lo absolutamente otro a todo lo que es. Como tal desborda toda posibilidad

de aprehensión por el pensamiento. Como dice muy bien Shankara, que escribe seis siglos antes que el Cusano y expresa una verdad tradicionalmente arraigada en el pensamiento de la India: "es lo enteramente desbordante (ataçaya). El es un no ser superior al ser (sat-asat-param). Es el uno mismo según Eckart, una incomparable maravilla, es más bien un "no", siendo siempre un algo inconcebible". Por otra parte anexa a esta consideración que halla su fuente en la experiencia mística, como tal inexpresable, opera en el Cusano, todavía, una técnica del pensamiento destinada a demostrar a la par que la insuficiencia de la vía lógica y conceptual para aprender esta realidad, la pertinencia de otra actitud mental que lleve hacia las conjecturas más aproximadas y hacia una creciente aunque nunca total y completa aproximación de esa copia (Abbil) de la imagen divina que cada uno de nosotros somos, a la imagen real de Dios. Esta vía es la de las matemáticas. Análogamente a lo que se sostiene en los libros centrales de la República de Platón, donde el conocimiento matemático o dianoético por su alejamiento de la imagen empírica y su aproximación a los entes puramente ideales y abstractos, constituye en una ascesis del pensamiento y una adecuada aproximación para el conocimiento de las ideas puras. La experiencia mental con las matemáticas, el poder imaginativamente prolongar hasta el infinito las dimensiones de las figuras geométricas nos permite advertir las limitaciones de la lógica de lo finito y preparar nuestra mente para la intuición de lo infinito. En una circunferencia, por ejemplo, si prolongamos su radio al infinito, veremos como tienden a abolirse las diferencias entre el arco y la cuerda que lo subtiende y esta en cierto modo se confunde con la tangente a la circunferencia. La curvatura de la circunferencia al crecer su radio se va reduciendo, progresivamente, hasta transformarse en una recta. La relación de contrariedad y la especificidad lógica de los conceptos queda abolida, señalando en el límite una verdadera coincidencia de los contrarios (Coincidencia oppositorum). Coincidencia de los contrarios con la cual la técnica del pensamiento que trabaja supeditada a la lógica, se vuelve esencialmente caduca, y esta manifiesta su radical insuficiencia.

¿Cuál será, pues, el modo, como intelectualmente podremos aproximarnos a Dios, y generar en la mente una idea aproximada? Ya vimos que la trascendencia es inabarcable. En esta clase de caza —como dice Giordano Bruno— "el cazador se convierte en presa. Pues en todas las otras especies de caza, el cazador cautiva otras cosas, las agarra con la boca de su inteligencia propia; pero en la caza divina y universal de tal modo se realiza la aprehensión que queda el cazador necesariamente aprehendido, absorbido, unido al objeto que persigue". Por eso es que en estos temas no decimos que tenemos o poseemos a la verdad, sino que nos hallamos en ella.

Al fallarnos el lenguaje de las palabras y de los conceptos y fracasar el magisterio de la lógica, no podemos sino recurrir a la cifra, al lenguaje cifrado, que apunta hacia lo inexpresable, pero no lo

aprehende. Alude simplemente a ello sirviéndose de todos los objetos y relaciones que constituyen el mundo de la vida y de la experiencia. Todo lo que se experimenta en el mundo alude a Dios. El mundo es libro sagrado —código divino— en el cual leemos más certera y derechamente, que en las escrituras mismas. Y si el hombre se halla en el mundo y ante las cosas del mundo es porque en él se encuentran los signos que nos remiten constantemente hacia Dios. Adviértase como la naturaleza experimenta una nueva valorización, como ocurriría a través del amor hacia todas las criaturas, en la mística franciscana.

Para ilustrar con un ejemplo este modo de pensar e interpretar —aquí el conocimiento es interpretación, hermenéutica— veamos como el Cusano trata, por ejemplo, el misterio de la trinidad.

Si hay un artículo de fe aparentemente irreductible a las exigencias de la lógica, del entendimiento, este es el de un Dios trino y uno a la vez. El misterio de tres personas distintas y un sólo Dios verdadero. Aquí parece quedar hecho pedazos el principio de contradicción. Veamos no obstante como el misterio puede volverse verosímil y preparar el movimiento que conduce hacia la fe. Cómo puede volverse creíble, "creible", a pesar de su carácter aparentemente paradojal y absurdo. Tenemos a Dios, al hijo, que es cristo, y al Espíritu Santo. Que en Dios se da la perfección absoluta, ello es indiscutible. si es que Dios realmente existe y de ello no se duda. Pero tomemos a la criatura. El ser humano creado —y cómo es natural creado por Dios— pues este es la fuente de todo lo que es susceptible de una mayor ó menor aproximación a su fuente creadora, puede ser más o menos perfecto, hallarse más o menos cerca de Dios, ya sea por el proceso de la propia autosantificación, o lo que es más lógico y ortodoxo, por la gracia de Dios. Tenemos que admitir, pues, en ese caso una mayor o menor identificación de la criatura con Dios, del hijo con el padre. Ahora bien, si ello es así ¿Qué impide que Dios, que todo lo puede, haya colmado de perfección y de santidad al máximo a una criatura, de tal modo que se confunda, e identifique con él, en lo que ambos tienen de esencial, esto es en su espíritu. La identidad en el origen que señala la filiación divina, se transforma en una identidad de ser y de esencia. Padre e hijo son una misma cosa en la medida en que en ambos se da el espíritu sagrado, el espíritu santo. ¿Cómo puede discernirse, entonces, al padre del hijo, y ambos del espíritu divino, que constituye su esencia íntima? Vemos literalmente cómo lo expone el Cusano en la Paz de la Fe. Dice Pedro: "Si tú observaras que sólo en Cristo se alcanza la altura máxima, que es verdaderamente la más alta que se pueda alcanzar, y la gracia máxima, que no puede ser más grande y la máxima santidad, y así sucesivamente, y si tu advirtieras además que es imposible que la altura máxima, que no puede ser más grande, pueda no ser única, y lo mismo con respecto a la gracia y la santidad; y que la altura de cualquier profeta por más grande que fuera, sigue siendo incommensurable con respecto a aquella altura que no puede

ser más grande; de tal manera que entre esa altura máxima y otra simplemente muy grande existen un número infinito de grados intermedios más elevados que el que se considera, pero inferior al máximo y la misma cosa ocurre con respecto a la gracia, a la santidad, a la prudencia, la sabiduría, y cualquiera otra virtud, entonces tu verás claramente que el Cristo es el único ser en el cual es posible que la naturaleza humana se halle sustancialmente unida a la Divina".

Adviértase como el Cusano ha manejado, salvando las distancias, una técnica análoga a la de las matemáticas. En ellas iba de lo finito a lo infinito y quedaban de este modo abolidas las diferencias, en nuestro ejemplo de lo menos a lo más perfecto y con la perfección de esa naturaleza media que es Cristo, queda abolida, también, la diferencia aparente que se da entre ambos y mejor comprendida la identidad sustancial que se manifiesta en la aparente diferencia.

Nicolás de Cusa se sirve además, en la misma obra de otra analogía para hacer comprensible el misterio de la identidad y el sentido de la filiación divina. Es el ejemplo de la piedra imán. Modernizaremos un tanto la terminología para hacerlo más comprensible. En el fenómeno de la imantación se dan ordinariamente, también, tres elementos: El imán con su capacidad para atraer el metal ferroso; el trozo de hierro y el campo magnético. Estos elementos son discernibles y en parte hasta separables físicamente, como ocurre en el caso del imán y del hierro. Pero supongamos al hierro dentro del campo magnético. Este es inmediatamente atraído por la piedra imán. El hierro se adhiere fuertemente al imán, hace cuerpo con él, y ambos participan entonces del mismo campo magnético. Lo esencial si se quiere del fenómeno es esto último, el campo magnético. Los tres elementos se transforman pues, en cierto modo en uno, en lo que el fenómeno tiene de esencial. Así ocurre también con el padre, el hijo y el espíritu santo. Ahora bien, la unidad esencial de Cristo con el padre celestial es prenda de la posibilidad de la redención de todo hombre. Porque hay en el hombre una filiación divina y una posibilidad infinita de perfeccionamiento. Veamos como concibe el Cusano esta relación con el mismo ejemplo del imán. Dice el apóstol Pedro en "La Paz de la Fe": "Una piedra imantada atrae a sí el hierro y adhiriendo en el aire al imán, el hierro cesa de subsistir en su naturaleza grávida (de lo contrario no se mantendría en el aire y caería según su naturaleza hacia el centro de la tierra) pero se halla en el poder de la naturaleza magnética que por su adherencia al imán, el hierro se mantenga en el aire, no en la potencia de su naturaleza propia que excluiría, precisamente, esta posición. Ahora bien la naturaleza del hierro se halla de este modo inclinada hacia la naturaleza del imán, porque el hierro lleva en si la semejanza con la naturaleza magnética, en la cual se dice que tiene su origen. Y es del mismo modo como la naturaleza intelectual del hombre, adhiriendo de esta manera tan próxima, a la naturaleza intelectual de Dios, de quien ha recibido su ser, puede adherir de una manera indisoluble como a la fuente misma de su vida".

Otro orden de ideas que conceden al Cusano una dimensión de esencial actualidad es el que se refiere a su sentido amplio de la experiencia religiosa y su afirmación de la sustancial unidad de la religión, bajo la aparente diversidad de los ritos y de los cultos.

Las consideraciones más ilustrativas se encuentran en la misma obra a que nos estamos refiriendo, en la "La Paz de la Fe". Este libro es del año 1353, justo el año en que los Turcos toman a Constantinopla. Ya hay que desesperar, pues, de una unidad fundada en la fuerza política o militar. Justo en esta coyuntura, Nicolás de Cusa afirma que la religión es una sola a pesar de la diversidad de las imágenes con que los pueblos se representan a Dios y de la variedad de las formas culturales. La obra hace referencia a un personaje ficticio que, aterrorizado por la crueldad que asume la guerra religiosa y las atrocidades cometidas por los Turcos en Constantinopla, implora al creador que se manifieste como es y muestre como las diferentes religiones es a él a quien todas adoran. Es así como el todopoderoso convoca a los legados de todas las religiones, incluso, desde luego, la mahometana y también los de las religiones politeístas, para que reunidos bajo su presidencia examinen las causas de sus disidencias. Los legados se hallarán contextes en reconocer que la causa de sus desavenencias y de sus luchas reside en la diversidad de las creencias. Pero ya el primero que se dirige al Señor, expresa el núcleo esencial de la tesis del Cusano. Dice así: "Porque es a ti, el único a quien veneran a pesar de las diferencias aparentes del objeto de su culto las distintas religiones. Y es por causa de ti, por consiguiente, que nace la guerra religiosa. Nadie en efecto, en todo lo que desea, deja de desechar, en verdad sino al bien que tu eres. ¿Qué viviente no desea la vida, que ser no desea el ser? Ahora bien, tú eres el dador de vida y es, pues, a tí a quien a través de la diversidad de los ritos parecen todos buscarte diversamente. Y a través de los diversos nombres divinos es a tí a quien nombran, porque tal como tu eres en tí mismo, permaneces desconocido a todos e inefable y ninguna criatura puede concebir la idea de su infinitud, porque no hay ninguna proporción entre la finito y lo infinito... Aceptad, pues, Señor, el no permanecer más tiempo oculto y hazte visible. Sednos propicio y revélanos tu faz y todos los pueblos se habrán salvado. Si tu consientes en cumplir nuestro voto la espada cesará en su obra y la mortandad del odio desaparecerá, y también todo mal, y todos sabrán que a través de la diversidad de los ritos no hay, no existe, verdaderamente, más QUE UNA SOLA RELIGION".

Como se advierte aquí, muy bien, Nicolás de Cusa, funda la posibilidad del entendimiento entre los hombres en la armonía e integrabilidad de las creencias religiosas, detrás de cuya variedad cree percibir una sola y única fe. Y si bien esta fe, como hombre cristiano que es, es para él la fe cristiana, esta queda despojada en gran medida de su carácter dogmático, al encontrar su esencia, en una relación íntima y personal con una realidad en definitiva inefable. Jaspers le

reprocha, precisamente, que su fe no haya sido una fe libre, y que su tolerancia quede circunscrita a las religiones que poseen alguna relación con el cristianismo, como por ejemplo el Mahometanismo (Nicolás de Cusa tiene un análisis crítico del Corán donde pretende demostrar esas coincidencias). Pero de la lectura de la obra del Cusano no parece inferirse esta restricción. Nicolás de Cusa podría haber suscrito lo que un monarca indio, Asoka, escribiera en uno de sus pilares, dos siglos antes de Cristo: "El rey muy amado de los Dioses honra todas las formas de fe religiosas, pero no encuentra don y honor superior que el poder acrecentar la sustancia de la religión. La raíz de ella consiste en reverenciar la propia fe y nunca ultrajar la de los otros. Quien proceda de otra manera injuria a su propia religión y ofende a las demás". O la del cántico baháista del sur de la India: "Al seno del mar único y grande descienden las corrientes que vienen de las colinas, de todas partes. Sus nombres son tan diversos como sus fuentes. Y de este modo en cada tierra los hombres se inclinan ante la majestad del mismo Dios conocido bajo nombres diversos".

Que N. de Cusa expresara la verdad esencial de la fe en lenguaje e imágenes cristianas, era ineludible, pero ello no aminora la liberalidad de su pensamiento y la profundidad y universalidad de su experiencia religiosa.

Finalmente, porque no queremos fatigar excesivamente a tan paciente auditorio, desearíamos hacer una somera referencia a lo que hemos llamado su concepto de la universalidad por integración y el valor metafísico-religioso que concedía a la individualidad humana.

Muchos son los aspectos de la obra de N. de Cusa que apuntan al carácter absoluto que para él tenía la persona humana y como por este hecho la verdad no podía resultar sino de un intercambio e integración de las perspectivas y experiencias individuales. Cada persona es un testigo insubrrogable de aspectos de la realidad que a cada individuo le son dados de una manera única. Esto resulta teológica y metafísicamente para el Cusano de reflexiones irrefutables. Teológicamente, no sólo por el hecho de ser el hombre una criatura de Dios, sino también porque la relación con Dios se entabla de un modo estrechamente individual. La mirada y el cuidado de Dios se dirige sobre cada criatura como si solo ella existiera. Cada individualidad es querida por su creador en sí y por sí, y de una manera absoluta. Por ello cada ser, como dice Heimsoeth, tiende a conservar su ser como una donación divina" y "se goza en la perfección que ha recibido y no apetece ser una criatura distinta, sino que **tiene una predilección por el ser que tiene de Dios, como por un don divino** que el trata de conservar intacto y de perfeccionar". Por ello la experiencia que cada ser tiene de la realidad, constituye, a su vez una manifestación insustituible en su valor como testimonio de la verdad. Esto se ve muy claro en el famoso ejemplo del cuadro de Roger de la Pasture a que hace referencia N. de Cusa en sus cartas a los Monjes del Tegernsee. El

cuadro de Roger de la Pasture se halla en el Palacio de Coblenza y tiene la particularidad de que la imagen pintada parece estar siempre mirando a quien la mira; si se le mira del Levante se creerá que mira hacia el oriente, el que mira desde el mediodía creerá también que la mirada se dirige hacia él; incluso si uno de los espectadores camina en una dirección, la mirada le sigue y si son dos que lo hacen en sentido contrario, la mirada sigue a ambos simultáneamente, en sentido inverso. Esto no quiere sino simbolizar que la mirada de Dios se halla siempre puesta en nuestra mirada y es posible advertir, como dice el Cusano, que ella (la mirada de Dios) tiene un cuidado tan grande de cada ser particular, que no parece preocuparse de los otros. Además, podrá concluirse que ella manifiesta el mismo cuidado por la más pequeña criatura, como por la más elevada. La individualidad adquiere, pues, teológicamente un valor absoluto. Por otra parte cada hombre debe ser considerado como un microcosmo y es además centro y ombligo del mundo. Microcosmo porque en él se hallan contraídas concentradas, todas las dimensiones y aspectos del universo. El hombre es materia, y es vida, y es espíritu, y además tiene conciencia de lo que es y dirige su mirada a lo que es el origen de su ser. Esto es a Dios. En el hombre se da, rasgo este muy renacentista, una voluntad infinita, que tiende a trascender todo límite y es testimonio, como dirá más tarde Descartes, de la marca de Dios sobre la criatura. "Nadie te ve sino te posee, dice el alma contrita a Dios, en "De visione Dei": Nadie te comprende si no te le entregas. Pero ¿Cómo podría yo poseerte? —continúa— ¿Cómo podrá alcanzarte mi palabra a tí que eres inaccesible por excelencia? ¿Cómo he de solicitarte si nada hay más absurdo que el que Tú, que eres todo en todo, te me des? ¿Y cómo podrías darte a mí sin darme al mismo tiempo el cielo y la tierra y todo cuanto en ella hay? Y responde Dios al alma: "**Sé tu tuyo, y yo seré tuyo**". Así pues lo que aquí se impone es un imperativo de autenticidad, una búsqueda del yo mismo, porque como en San Agustín, la verdad reside en la intimidad del propio corazón humano. Por eso el conocimiento consiste en puridad en una especie de auto despliegue de lo que ya se halla contenido en el hombre mismo. En una "explicatio" de lo que concentrado o "complicado" se halla ya de antemano en ese microcosmo que es el hombre. Y el mundo y la experiencia del mundo no es más que estímulo y oportunidad para que ese despliegue de la mónada humana, se produzca en el campo de la conciencia. Esta noción posee claramente anticipaciones modernas —especie de idealismo trascendental avant - la lettre. Pero fuera de todo esto el hombre al tener el privilegio de la conciencia, y ocupar un lugar en un mundo que es infinito —es siempre centro de ese mundo— pues en una esfera de radios infinitos, el centro se halla en todas partes. Por ello allí donde se da la luz de la conciencia, en el hombre, en cada hombre está el centro del mundo. El hombre es el lugar, como dirá más tarde Heidegger —donde acontece el fenómeno de la verdad. Y esto constituye su condición más eminente y su mayor

dignidad. Cada hombre es, por consiguiente un testigo insubrogable de un aspecto, también único de la verdad. Por ello es que la verdad universal no se da extrayendo lo particular de las visiones individuales y reduciéndolas a un común denominador abstracto sino integrando nuestra verdad con la de los demás, intercambiando nuestras personales experiencias en el transcurso de la vida histórica. La Filosofía podría decirse que es, también, para el Cusano, como para Jaspers, algo que se da en historicidad y comunicación. La verdad filosófica que se da en el medio de la tolerancia y de la libertad constituye su universalidad por integración. Tal una semblanza aproximada de la obra y de las ideas de este grande de la filosofía al cual las generaciones actuales se aproximan con un creciente interés y un sentido de auténtica reverencia.

Aníbal del Campo.

# **EL SINGULAR E INÉDITO DICCIONARIO DE DOROTEO MARQUEZ VALDÉZ**

Por

**CARLOS ASIAÍN MARQUEZ**

"A lingua de un povo, falada, è a propia  
vida desse povo; mais escripta, é mais do que  
isso: è a sua immortalidades" Federico Masson.

D. Marqués Valder

3

# VOCABULARIO RIOPLATENSE RAZONADO

POR

D. DANIEL GRANADA,

PRECEDIDO DE UN JUICIO CRÍTICO

POR

D. A. MAGARIÑOS CERVANTES,

MIEMBRO CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.

## SEGUNDA EDICIÓN

CORREGIDA,

CONSIDERABLEMENTE AUMENTADA,

Y Á LA QUE SE AÑADE UN NUEVO JUICIO CRÍTICO

PUBLICADO

POR

D. JUAN VALERA,

INDIVIDUO DE NÚMERO DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.

*Acotaciones marginales de  
D. M. V.*

"A lingua de un povo, falada, é a propria vida desse povo; mas, escripta, é mais do que isso: é a sua imortalidade." — IMPRENTA RURAL: Frederico Masson.

Calle de la Florida, números 84 y 92.

MONTEVIDEO: 1890.

## UN SINGULAR E INÉDITO DICCIONARIO RIOPLATENSE

En los albores de 1875 un joven fernandino, enamorado de su tierra y de su lenguaje, llega a Montevideo. Trae en su escueta maleta de estudiioso un rollo de periódicos, unos pocos libros y no más de diez hojas sueltas de cuaderno, donde vienen apuntadas voces extrañas a los diccionarios españoles de la época, escuchadas o leidas por el mozo.

Los libros constituyen una especie de muestra de lo que componía el acervo cultural de un muchacho de nuestro interior, con intranquilidad intelectual, a mediados del siglo pasado:

**"Apuntes para la Historia de la República Oriental del Uruguay"**  
Por Antonio Deodoro De Pascual. (París 1864). Treinta años después el joven apuntará en la última página: "Libro muy desacreditado entre los americanistas dice Francisco Bauzá... y cuyo autor, Oficial 1º del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, era español de origen y solía usar el seudónimo de Adadus Calpi".

**"El Parnaso Oriental"**. Al Pueblo de Oriente. Montevideo 14 de Noviembre de 1834. Si en el anterior título ya apunta lo que será la vocación férrea de su propietario —la historia— en éste, subrayados, aparecen versos y palabras que prolongan sus dos grandes pasiones: el culto a la biblioteca, Nacional o individual, y la colección de voces autóctonas del Río de la Plata. De la primera —el mozo fernandino llegó a tener una de las más importantes bibliotecas rioplatenses— da fe el subrayado con que finaliza Florencio Varela su poesía "Al Restablecimiento de la Biblioteca Pública de Montevideo":

"Desde tu augusta esfera  
Baja, Minerva, á un pueblo que te adora;  
Has que en su cruél carrera  
El tiempo, que á su saña destructora  
Todo el Mundo somete  
LA BIBLIOTECA NACIONAL respéte".

De su segunda inclinación, da fe la permanente obsesión en subrayar en todo escrito que caía en sus manos, aquellos fonemas autóctonos, originales, bautizados ampliamente por el uso. De la poesía que Acuña de Figueroa diera a luz bajo el nombre supuesto de Cinco Ciento de Neglo de tulo Nacione, extrajo fonemas de fonética negra, como candombe, mandinga, batuque, musinga, malungo, que figuran en El Parnaso Oriental.

**"El Instructor"** 1852-56. Santa Cruz de Tenerife. Imp. Isleña. Publicación por entrega y por pliegos, como más tarde los folletines para el servicio doméstico y hoy los "a todo color" para cultura de masas. Los pliegos seguían un orden preciso y una intención enciclopédista para párvulos, un siglo después de haberse editado aquella famosa para los pre-revolucionarios del 89. Parte Doctrinal: Moral, Religión; Historia Sagrada, Escritura, Historia Antigua, Agricultura, Ortografía, Aritmética, Psicología... etc., etc. todos ellos con el acápite de "No debe de esconderte la luz debajo del celemín, sino dejar que todos la vean. Jesucristo".

**"Compendio de LA HISTORIA ANTIGUA hasta la venida de N. S. Jesucristo".** Paris. 1857, quinta o sexta mano. De sus 500 páginas sólo subrayó tres frases —subrayar es una manera de extroversión subconsciente—: Filipo de Macedonia a Alejandro: "Hijo mío, busca otro reino que sea más digno de ti, porque la Macedonia no es bastante para contenerete"; Parmenión viendo completamente arruinado a Alejandro antes de partir a sus conquistas: "Señor, y ¿qué es lo que conservais? —La esperanza"; y Alejandro a sus generales: "Si debo la vida a Filipo, también le debo a Aristóteles el vivir bien". Quizá en esos tres conceptos compendiaba Marquez Valdés sus ansias, su encuentro con Montevideo y su vocación de hombre de pensamiento.

**"Panorama Universal. América-Estados Unidos".** Tomo 9 de la famosa Colección. Barcelona 1850?. Una sola anotación al fin del índice de la Historia de los Estados Unidos 1567-1811: tres escuetas fechas 1870, 1875, 1879. ¿Fueron acaso los tres años en que leyó y releyó una de las historias más maravillosas —en especial la que rodeó a 1776— que ha escrito América? Es muy posible; el futuro lexicógrafo quemó muchas veces incienso frente a la Revolución que dió Libertad y Constitución a los Estados Unidos, olvidando a aquella que se desarrolló trece años después.

En cuanto al rollizo envoltorio de periódicos, él estaba constituido por un par de centenares de números de **"EL CONSTITUCIONAL, Diario de la tarde, Político, Noticioso y Comercial"**, que van del 3 de Enero de 1842 al 31 de Enero de 1844. Unas equis y unas cruces encima de párrafos editoriales y artículos políticos, denuncian su divisa: son aquellos que denostan y agravan a Oribe o aquellos que atacan duramente a "La Gaceta" de Buenos Aires.\* Marquez Valdés se conservará blanco y oribista hasta su muerte.

En el casi medio siglo de su vida desarrollado en Montevideo, cultivó in extenso sus tres vocacionales pasiones: la Historia, la Biblio-

(\*) Tales libros y tales periódicos, por expresa voluntad del autor de este artículo, pasarán en fecha cercana a la Biblioteca Nacional. Con ellos una treintena de libros editados entre 1833 y 1888 en el Uruguay, entre los cuales figura la edición de 1890 de "Vocabulario Rioplatense" de Daniel Granada y (esto en manuscrito) Acotaciones marginales de D. M. V.

teca, (complementada por uno de los archivos documentales más extraordinarios del Uruguay) y la búsqueda de vocablos del Río de la Plata, que poder definir acepcionar y tipificar con ejemplos literarios.

**Noticia suscinta sobre el autor de  
"Anotaciones Marginales a Granada"**

Doroteo Marquez Valdés nació en la década del cincuenta del siglo pasado en la aun entonces semicolonial ciudad de Maldonado. Allí hizo sus estudios primarios. Luego el viejo cura de la majestuosa Iglesia, extremeño aportuguesado que había recorrido las tres américa, le enseñó latín, francés y portugués como lenguas; gramática, geografía e historia como bachillerato; catecismo, principios generales de filosofía, revolución estadounidense —la independientista y la liberación del negro— y amor a la libertad como Humanidades.

Con tales pertrechos, que bien asimilados valían por sólida piedra miliar para seguir aprendiendo, llega a Montevideo cuando el "Año Terrible", que quedará incrustado en sus emociones ciudadanas para siempre. Los gobiernos de Latorre en adelante, las oscilantes políticas y patriadas desde la del Quebracho y la Tricolor, encendieron en su pecho —que es donde germinan las vocaciones más legítimas— ansias por el conocimiento de nuestros partidos, de sus luchas, de sus convulsiones y de las sangrías que siguen a la parición de patrias. Del 74 en adelante hizo una fecunda práctica de historia nacional, no siendo ajeno a ninguno de los acontecimientos que se sucedieron durante los cuarenta años que la siguieron.

Aunque guardó siempre veneración y balota por el Partido Blanco, nunca intervino en sus luchas campales, sangre mediante, ni en sus enconamientos electorales, comité y a veces también sangre de por medio. Quizá su formación durante la adolescencia, en tremendo contraste con su testimonio del año terrible, lo alejaron por siempre de la solución cruenta.

Guardó sus energías de hombre pacífico y disciplinado, para la observación casi clínica y por rachas patológicas, de ese niño que crecía a chingadas, glorias y coscorrones: su querida Banda Oriental. Sólo 1897 —ya padre de siete hijos— lo vería en el epílogo del levantamiento saravista. Corrian los días de el Pacto de Paz. Dice Luis A. de Herrera en "Por la Patria", tomo II: "Al amanecer del 26 (de septiembre) ya nos levantamos echando de menos aquel imponente de ensillar que durante tantos meses mutilara nuestro sueño. Se ha concluido la guerra... "La contienda ha terminado pero queda una sufrida legión gaucha con miserias ropas desgarradas y sucias, de a pié y sin "soldada". Es entonces —continúa Herrera— que se forman dos Comisiones de Socorro para arbitrar recursos para los revolucionarios, que como los de Martín Fierro se habrían de dispersar

en los cuatro puntos cardinales, misérrimos y sin medios. En la Comisión de caballeros, "Por la Patria" documenta los nombres de Requena y García, Manuel Quintela, Antenor R. Pereira, Juan Albistur, Juan B. Morelli, Doroteo Marquez Valdés, y otros. Más de mil trajes completos y algo menos de 150.000 pesos fueron repartidos entre tropa y oficiales. Excluidos Saravia y Lamas.

Traductor público, profesor de idiomas, rematador, comisionista, ensayista, periodista combativo y otras tareas menores, le permitieron sostener decorosamente el hogar frondoso en frutos que compartía con su mujer Concepción Palomeque Magariños, hija del "Pacificador de la República" (1872) Coronel Dr. José Gabriel Palomeque.

Avataras propios de la vida, lo trasladan a fines de siglo a Asunción del Paraguay por varios años. Allí, aislado, sin afectos familiares, sin el ambiente montevideano que viviera y amara durante veinticinco años, logra el ideal que otros han encontrado en el alejamiento voluntario de sus lares, para poder meditar. Estudia en profundidad nuestra Historia y la del Paraguay —en especial la que tiene que ver con los orígenes y desarrollo de la Triple Alianza y la guerra subsiguiente— en las propias fuentes de documentos y escritos de la época. Nace para él como corolario de sus estudios, la razón de la sinrazón de la Alianza y una decidida determinación por reivindicar para el Paraguay, lo que los gobiernos de la época se obstinaban en no hacer, salvo el gesto del Presidente Santos que devuelve banderas y trofeos conquistados en esteros paraguayos por soldados orientales de la talla de León Palleja, en la que fué la más acre y agónica contienda vivida en el corazón de la América del Sur.

Periódicos de Asunción y de Montevideo publicaron a fines de un siglo y a principios de otro, los encendidos y documentados alegatos que Marquez Valdés desentrañó de archivos paraguayos y orientales. 1905 vería a su amigo y correligionario Herrera, como abogado y paliadín de la perdida causa por el Paraguay, pero no causa perdida en adelante.

La vida entera de Marquez Valdés fué un continuo rebuscar en libros, folletos, proclamas y documentos de carácter histórico. A su muerte en 1922, había logrado levantar una de las más bastes e importantes bibliotecas de nuestro país, que sería honrada periódicamente por historiadores uruguayos, argentinos y paraguayos que llegaban hasta su casa para consultarla. Sus herederas, la legaron al Dr. Alberto Palomeque Magariños radicado en La Plata y Buenos Aires, después de las tumultuosas elecciones presidenciales de 1905 que llevó a la primera magistratura al Sr. José Batlle, mediante algunos votos blancos. El remanente dejado por el Dr. Palomeque en Montevideo, fué donado a la biblioteca de los Padres Jesuítas de Montevideo, donde aún se conserva.

Casi toda la obra édita de Marquez Valdés fué recogida por periódicos montevideanos hasta el año 1918. Su erario personal no le permitió editar más que unos de sus tantos escritos: "Anotaciones a

Pelvigrudo — Dicese de esas  
ca dificil ó trabajoso de ejecutar.  
— los mulos eran pelvigrudos —  
Me vi en un tramo pelvigrudo —  
que no vi en un tramo pelvigrado —  
de agujado — Dic.<sup>314</sup>

314.

psal  
PEL

DANIEL GRANADA.

Pejorrey — Pez de  
los ríos — Atherinichthys bonariensis — (figurino)

Codrona — Titu  
los afectuosos con  
que en el campo  
se llama á los  
signos y aman-  
te a uno.

Pecharadir — De  
puchtar, pucha-

ta; — Sacar di-  
rección con engaño

com. p. ej. lloran-  
do misericordia, en-  
fermedades, etc. ó  
en la romana de  
retiración y sin  
intención de de-  
volvérlo. // Y. Pe-  
charadir, en  
lo que es. //

Pelo — Color del  
pelo de los ani-  
males vivos

y de los metales.  
También play  
el color de los diarios de  
los partidos políticos.

Cayagues. Parcialidad  
indígena de la raza que

los tristes y los cielos de la pampa con encanto sobrehumano.  
(D. Joaquín V. González, *La tradición nacional*.)

PAYAGUÁ, adj.—Dícese del indio cuya parcialidad nave-  
gaba la parte superior del río Paraguay al tiempo del descubri-  
miento. U. t. c. s.—Perteneciente á esta parcialidad.

Los payaguas eran crueles y perseverantes en sus acometi-  
das, así contra los españoles, como contra las demás parcialida-  
des de indios. Sometiéronse á mediados del siglo décimoctavo.

PAYOGASTA.—Departamento de la provincia argentina de  
Salta.—Capital del mismo departamento.

PAYSANDÚ.—Departamento de la República Oriental del  
Uruguay.—Ciudad cabecera del mismo departamento.

El padre misionero Fray Policarpo Sandú formó una reduc-  
ción donde está la ciudad que lleva su nombre, por haber sido  
él quien echó los cimientos de la misma, según D. Domingo  
Ordoñana (*Conf. soc. y ec. de la R. O. del U.*).

De pai guaraní, padre, y Sandú, apellido del misionero.

PEDERNAL.—Departamento de la provincia argentina de  
San Juan.

PELOTA, f.—Cuero de animal vacuno, entero, cortados  
solos los garrones, estaqueado, del cual, mediante unas guaseas,  
se forma como una batea, que, llevada por un nadador de los  
dientes ó asida á la cola del caballo, sirve para transportar de  
una orilla á la otra de un río ó arroyo invadible la montura y  
equipaje ó cualesquiera otros objetos ó una persona. La  
misma carona del recado se suele emplear en esta operación.

Lo propio en la provincia brasileña de Río Grande del Sur  
(Eaurepaire-Rohán).

«Al otro día pasamos el río con pelotas, por no poderse va-  
near.» (El P. Policarpo Dufo, *Entrada que se hizo el año de*  
*1715 al costigo de los infieles*.)

«No había embarcación alguna; con que fue preciso val-  
ernos de una pelota, que es lo que para pasar un río han  
discurrido los naturales. Hacienda de un cuero de vaca ó de  
toro, cogiendo las puntas por las cuatro esquinas, hasta dejarlo  
en esta forma [redonda], y en aquel poco de plano que queda  
en medio, se pone todo el recado de montar, y luego sobre él

Pochardas — Dar gol-  
pes y encuentros con  
el pecho. // ... á pe-  
char con el encuen-  
tro de sus caballitos tom-  
baran las voces... "(6.)

Piranha.

"Pelar — Cuando estabamos aburridos, viendo mucha-  
chis, nos ponía moscas á jugar;  
luego nos pelábamos  
por el gusto de repartir  
despues corríamos  
con los que  
manejaba con  
migo... "Vie-  
to Uruguayo  
"Sol ó nubes"

Pecarri. (Bo-  
ballemente ac-  
tora) Falalá  
del Chaco.

Paysandú. — De  
que es, parte  
que pone en  
suc, en gua-  
marí, y Sandú  
die, monachos  
policromos  
co: el panteón  
Sandú.

Pejorrey: nombre  
de un pez muy delicado de los  
rios americanos. —

Incursión del General Rivera en las Misiones, de Alcidez Cruz”, afiado análisis en que deja al descubierto numerosos errores, proporcionando la documentación de variadas verdades relacionadas con la quijotesca epopeya riveriana.

Quedan cuantiosos escritos en nuestras manos que algún día podrán ver la luz. En letra que más parece de escrupuloso y puntiloso notario que de historiador, Marquez Valdés incursionó en todo el período de nuestra historia que va de 1830 a 1915. “Sobre integración del Uruguay en el antiguo Virreinato del Río de la Plata” a propósito de las publicaciones de Juan Carlos Gómez, “Los últimos cien días de la llamada Cruzada Libertadora”, “La caída de Salto en 1864”, “Un Marco Aurelio Oriental: Latorre”, “Manuel Gondra”, novela costumbrista 1860-65 y centenares de escritos cortos restan aún en cajones.

Resta también desde 1922, fecha en que agregó sus últimas adquisiciones, un Diccionario que aunque con el modesto título de Acotaciones marginales al de Granada, duplica largamente al original, en fonemas y acepciones.

Cabe decir, que cuando la aparición del diccionario rioplatense madre, Marquez Valdés hacía más de quince años que confecionaba el suyo, como se desprende de apuntes fechados. La aparición del diccionario de Granada, retornó al autor a fojas cero. Sobre la base de la 2<sup>a</sup> edición de Granada (1890) Marquez Valdés, recomienza su trabajo de hormiga romana, excluyendo de este su nuevo acopio, toda la palabra publicada por Granada que tuviera el mismo significado, definición y acepción que aquellas por él trabajadas. Y se dió un margen de cuarenta y dos años para ampliarlo, pulirlo y complementarlo, sin perjuicio de rebatirlo si cupiere.

Director durante dos lustros de los Asilos Maternales e Inspector de los Hospitales de campaña del Consejo de Salud Pública, muere en la misma sencillez y modestia en que había transcurrido su vida, en el año 1922, en un box del Hospital Maciel que él mismo exigiera de sus superiores, cuando se sintió morir, para no molestar a sus hijas.

### NATURALEZA Y ANATOMIA DE “ACOTACIONES MARGINALES”

Supe ser un gurí bien de mi raza;  
pero dejé en los libros el dialecto  
y perdí el fresco aroma de las flores  
con nombre guaraní, que fué mi griego...

.....  
y encuentro jal fin! intactas mis palabras  
sobre la cicatriz de los conceptos.

Osiris Rodríguez Castillo. “Grillo Nochero”

Había quedado un manuscrito.

¿Un nuevo diccionario, un nuevo vocabulario más? No; solamente un paro bastante demorado, una prolongada siesta en anaqueles polvorrientos, que ha servido para testificar el valor real. El tiempo, que por pasar tan rápido es denostado y malquerido, deja una estela indeleble: el testimonio de los valores por los que transcurre.

Marquez Valdés podría haber suscrito las palabras del escritor argentino D. Enrique Lynch Arribálzaga: "Ocupado, á mi vez, en calidad de simple aficionado, en colecciónar los modismos argentinos, sorprendíome agradablemente el anuncio de la obra que acaba de publicar en Montevideo el Dr. Daniel Granada".<sup>1</sup>

Puesto ante la disyuntiva, nuestro autor aceptó, como Lynch, la ganada de mano y como los reyes godos, levantó sobre los sólidos cimientos y columnas romanas, la nueva edificación.

En el trabajo de Marquez Valdés hay una doble filiación: Granada y Valera. Éllo implica un valor de complementación; en primer lugar no repite voces ya consignadas y en segundo lugar remite directamente al diccionario de la Real Academia Española, todos aquellos vocablos qué, supuestamente autóctonos, ya habían sido objeto de ubicación y definición en las sucesivas ediciones del mismo.

No se limita el autor a ello, sino que para no caer en los mismos errores que Granada, toma muy buena nota de las observaciones y críticas, a veces tachas y acritud, que D. Juan Valera hiciera a Granada, adaptando su tarea a los lineamientos que el académico español traza en su "Nuevo Juicio Crítico" en carta que dirige al autor del Vocabulario Rioplatense Razonado.

Empresa ardua —dice Luis Alfonzo en su Prólogo a Diccionario de Americanismos de Augusto Malaret— la de encerrar en las columnas de un diccionario, dentro de moldes verbales, la inagotable y cambiante realidad de casi todo un vasto continente. Algo similar, reduciendo los límites en extensión, pero agrandándolos en profundización, se puede decir de los que como Granada, Sergio Bermúdez, Beerro García, nuestro autor y otros tantos, han dedicado sus horas a la rebúsqueda en gabinete —palabra escrita— o en campo afuera —palabra hablada— para hacer su aporte a la lexicografía rioplatense. Tarea de esforzados varones en letras, una de las más engorrosas y a la vez más ingratas. Porque es el caso, y la costumbre, que no faltan apaleadores y acaso galeotes, que la emprendan contra la obra y persona del diccionarista, sin entrever ni por asomo, el esfuerzo desplegado. Lo que más urge, escribió uno de ellos, Paul Groussac, es que nuestros lexicógrafos aprendan castellano.

La realidad es que los lexicólogos de Iberoamérica, no tienen que calcar la tarea de los de la Real Academia, en donde culmina la

---

1 En Prólogo de la 2<sup>a</sup> edición de D. Granada.

vida de los vocablos que nacieron balbuceantes, cambiaron muchas veces corriendo muchas rutas, y maduraron un día, a tal punto, que podían exigir su documento de identidad idiomática. La historia de un fonema que nació en una callejuela colonial, en un apacible valle andino, en una cuchilla oriental o en un tumultuoso boliche portuario, que caminando llegó al pago más cercano donde hizo fortuna, que un día escaló posiciones metropolitanas o salones jai para triunfar, mutándose de hablada en escrita, en las páginas de un estilista que tiene a honra apadrinar de esa manera su acta de bautismo, es cosa muy distinta a la que "pule" desde cómodas poltronas. Es la embriología y puerilidad de un vocablo; de ése que llegado a la prueba máxima —su pasaje a textos literarios— recién entonces está en condiciones de que de él se ocupen los Académicos de la Real, que entonces, y sólo entonces, le extenderán el certificado y la incorporación a su luengo registro de gens familiar.

Los vocabularios regionales no tienen, por tanto, porqué ajustarse a las normas que consagran en último término un vocablo y, depurándolo, le dan legitimidad final. El lexicógrafo regionalista debe ser amplio y no hacer otra cosa que recoger la realidad lingüística tanto en los estratos sociales o populares, como en los castrenses, industriales, del agro o de la barriada. Siempre que sea una realidad de carácter permanente, de difusión amplia; siempre que esté limpia de las arbitrariedades que impone la moda o la chabacanería, la palabra nueva debe ser anotada, debe ser objeto de la investigación que procure adentrarse en el misterio de su íntimo significado... y esperar. El tiempo dictará o no su última palabra al apunte original.

Los vocabularios de Granada y de Marquez Valdés, se ciñen a esas condiciones. Ambos entendieron que lo importante es la utilidad y la practicidad, es decir, la posibilidad de que el estudioso busque y encuentre las voces y nuevas acepciones, mucho antes de que la Real Academia tenga noticias y estudio practicable. Menéndez y Pidal alentó a los vocabularistas regionales y provinciales de España y América: "... es muy útil ensayo práctico de coordinación de todos esos materiales dispersos", ha dicho en oportunidad de glosar el Diccionario de Americanismos.

Marquez Valdés recogió la base granítica de Granada, las ásperas lecciones de Valera, el estímulo generoso de Menéndez Pidal y el trabajo de romanos de Malaret. Y trabajó. Nunca le llegó el día de editar o por qué no pudo, o porque, enfermedad de vocabularistas, nunca paréceles completado el acopio de voces, fresco manantial inagotable.

Las directivas de Valera y los preceptos lingüísticos que asimiló de cinco escritores-basamento —R. Palma, S. Levitier, L. Amunátegui, C. Martínez Vigil y F. Masson— serán su código de trabajo de los que se exigió el máximo posible. A ellos se ajusta todo lo que con modestia, el mismo califica de "Acotaciones Marginales" al voca-

bulario recien editado. (Ver facsimil de la carátula interior de Granada, manuscrita por Marquez Valdés)

La amputación que hace la 3<sup>a</sup> Edición de Granada —Colección de Clásicos Uruguayos— del prólogo de Valera, priva al estudioso de una preceptiva que no por acre deja de ser de fértil utilidad.

\* \* \*

Desde que a mediados del siglo XVIII apareciera editado el primer vocabulario hispano-americano de D. Antonio de Alcedo, toda Iberoamerica recogió la culta iniciativa, y periodicamente, fué dando a conocer noticia fragmentaria y regional del creciente paro de voces, acepciones y dichos, de los que América era profícua, ya que a la tradicional fecundidad de la lengua hispánica, se agregaron cada vez en mayor proporción, voces indígenas y voces, prefijos y sufijos provenientes de la negritud africana. El Caribe donde se mixturaron tantas razas fué un vergel de vocablos: el papiamento, la más original y atravesada conglomeración de palabras provenientes de los cuatro puntos cardinales. Todo un idioma.

Cabe a Cuba la gloria de haber iniciado en 1836 la serie de Diccionarios para-académicos. Pero años antes que hagan lo propio Perú, Colombia, Chile y Brasil, es en el Uruguay donde ven la luz, en 1850 el vocabulario del cordobés Hilario Ascasubi y en 1854 el de Alejandro Magariños Cervantes.

Desde Granada a nuestros días pasan de la decena las publicaciones serias que sobre el tema rioplatense se han editado en nuestro país. Reputamos como una de las colaboraciones más importantes, las aparecidas en la Revista de Filología, donde por primera vez se da a conocer en conjunto una cincuentena larga de vocablos charrúas. "Acotaciones Marginales" viene a ser, cronologicamente, el cuarto estudio enjundioso llevado a cabo en nuestro medio si se tiene en cuenta que el autor seleccionó, definió, ejemplarizó y razonó su aporte entre 1875 y 1922. Su vocabulario tiene en consecuencia la raíz y la fuerza de lo que se habló en ese medio siglo y el significado preciso, si acaso antiguo, que se daba a cada fonema vernáculo.

Ascasubi, Magariños y Granada procrearon múltiples discípulos, maestros y ¡cuando nó! desviados. No ha mucho que vió la luz un pacotilla-avispero lunfardo. No le negamos legitimidad por el hecho de ser lunfardo, sino por no haber pasado la gran mayoría de sus voces las pruebas del tiempo, de la difusión a todas las capas sociales y a todos los rincones de la cuenca del Plata. Lo que se estile en arrabales montevideanos o porteños, lo que da frívolamente en hablar un par de centenares de mozos bien, lo que es jerga procaz o secreta de grupos marginados por su inadaptavilidad social, no puede aspirar a diccionario.

Si es verdad lo que decían los Jesuitas de las Misiones, los primeros lingüistas de América, que la Historia de las tribus de América

del Sur se hallaba en sus idiomas, es menester ahincar el estudio de las lenguas del triple continente. Y en especial en el Río de la Plata que es donde se hace notar más la exuberancia de una naciente lengua regional. Asegura Magariños Cervantes que América es la madre de lenguas que en una sola palabra expresa el contenido de toda una frase, "peculiaridad única y excepcional". Los vocablos chamuchina y chapetón. ("¡Hombre! Tan malos son los chapetones en el gobierno, como los mozos que han venido y la chamuchina que vendrá después" R. Palma); bombear (en su acepción riograndense de vigilar el ganado); chicaneo ("esto es un caos (Montevideo) nadie se entiende. Son frutos de la política chicanera de Rivera" (Alberdi); todos ellos vocablos definidos por Marquez Valdés y de los que Granada no tenía noticia, pueden servir de claros ejemplos de la afirmación de Magariños Cervantes.

Nuestros primeros lexicógrafos se quejaron de que el Diccionario de la Real Academia, no se ocupara en mencionar fonemas y frases usuales en estas regiones de América, propugnando un "Diccionario Americano", que era lo que Granada, Magariños y aún la misma Real Academia querían. Conocemos concretamente uno —otros habrá sin duda— que es el "Diccionario de Americanismos" de Augusto Malaret (Emecé. Buenos Aires, 1946.)

### REAL-ACADEMICOS ESPAÑOLES VERSUS VOCABULARISTAS RIOPLATENSES

Entre Letivier que reclama a viva voz estabilidad para las lenguas, como imperiosa condición para la facil y permanente comunicación de las gentes, y la realidad visible y audible de las constantes mutaciones, oscila eclecticamente Marquez Valdés, ante cada palabra que va incorporando.

Por eso de nuestro autor se podría decir lo que Lauro Ayestarán pensara de Granada: "Hace funcionar los términos del habla normal del área en que viven, para ajustarlos a la realidad palpitante".

La recopilación acerca al lector no sólo a los clásicos vocablos guaraníes de que está impregnada la geografía, la mineralogía, la botánica, la zoología y la biología rioplatenses, sino también a los neologismos surgidos durante la monótona y larga siesta colonial y la agitada tormenta emancipadora, así como los numerosos términos araucanos, pampeanos, ranqueles, quéchuas, bundos (Angola) y otros residuos léxicos incorporados con los esclavos a la lengua del Plata. Pudo el autor por su larga estancia en el Paraguay separar los fonemas pertenecientes al Tupí de los que son de puro abolengo guaraní, aporte que reputamos singular, en la finalidad de deslindar fronteras no sólo lingüísticas sino étnicas.

Tan distintos orígenes, algunos tan lejanos como la Patagonia, la China, las Filipinas, (estas dos traídas por gentes de mar españoles que recorrían éstas y aquellas regiones), el Altiplano y aún el Caribe, vinieron a fundirse y fusionarse en el amplio matraz de los dos grandes puertos del Plata, desde donde subiendo, mesopotámicos, difundiéronse tierra adentro. No es pues de extrañar que nuestro Ibero-rioplatense sea uno de los lenguajes más ricachos en expresiones idiomáticas.

Entre las modalidades del Acotaciones Marginales de D. M. V. son de destacar alguna que son singulares al autor. A veces la propia cita literaria define al vocablo sin más. Aljibe que el autor podría explicar facilmente, pero que didacticamente prefiere que sea una deducción del lector a través del texto en que "habla"; otras veces el lexicógrafo que es también historiador, y el vocabularista que tiene su fibra poética, cede el paso a la poesía, a la historia o a la filosofía, saltando fantaseoso, de improviso, a muy bien reclutadas citas literarias. Tal lo aplicado algo anárquicamente con los rancios fonemas: charrúa, mtonero, payador, mistureras, pambazo, peludón, ronca (embuste grande) timbú y tantas otras.

\* \* \*

#### Habíase enrostrado a Granada ciertos errores.

"No basta decir que "**camalote**" es "cierta planta acuática". Converdria saber algo más..." o "Con frecuencia falta texto autorizado que pruebe el empleo vulgar de la palabra y cuando haga Vd. una nueva edición de su libro conviene que lo añada" le escribia Valera a Granada.

Parecería que la mente inquieta de Marquez Valdés hubiera creido que el ilustre académico español le hubiera enviado la carta a él mismo y no a Granada. Y no pecará en ese sentido. A "**camalote**" ¿para enderezar entuerto? le dedica tres páginas manuscritas. De haberlas leído Valera, se hubiera dado por muy satisfecho. Botánica, geología, geografía, literatura (Magariños Cervantes, Zorrilla, Conto de Magalhaes, F. J. Ros Irureta Goyena, Pinto de Campos, etc.) y filología se aunan con equivalentes idiomáticos en guaraní (aguápé), portugués (ponte-déria) para ofrecer al lector una visión completa del vocablo más conocido de "**Tabaré**".

En cuanto a ofrecer garantías con "texto autorizado" a lo que anteriormente ha definido, es norma dura respetada cada vez que pueda caber la menor duda de interpretación, o cuando texto en mano, pone en su propia salsa al vocablo de turno, sacándole el máximo de jugo y de condimento posible. Ciertos fonemas se sienten en su propia casa, sin necesidad de presentación ni permiso de residencia alguno, por el mero hecho de haber hallado la cita literaria adecuada —o las citas— que no dejan ninguna duda sobre el caso.

Lo mismo puede decirse de otros reproches y de otras normas que Valera hace y traza. Marquez Valdés debe haber sentido el mismo respeto amuchachado y temeroso por Valera, que antaño por aquel cura extremeño que lo introdujo en latines y glosas. Veamos como el D. M. V. sigue al crítico en su Acotaciones Marginales:

"Casi todos los vocablos —dice Valera— están mal e insuficiente definidos" (refiriéndose al diccionario de Granada). De ahí que D. M. V. tenga una cervical obsesión en la ajustada definición siempre que puede, como en peludear, reyuno o idioso. Y cuando no puede arriesgar una definición con precisión, prefiere que lo haga el lector a través de textos acumulados: la indómita palabreja queda por aproximación o por derecho sugestivo personal, integrada al léxico. Tal en abombao, aplomo, cancha (dar, abrir, experiencia, etc.), bajera (abajera en la Argentina), aguachado, etc. En estos casos, así como en aquellos en que el autor asume la responsabilidad directa, siguen sus iniciales D. M. V.

"... echo yo de menos, para mayor claridad —sigue Valera— el nombre científico con que los naturalistas le marcan" Y pone el acre crítico por vía de ejemplo **caa**. D. M. V., como contestando desafiante, precisa concretamente que caa no es solamente la yerba del mate, sino que es toda yerba, cualquier yerba. Y añade a las cuatro palabras que comienzan en Granada con caa, otras quince por el embolsilladas que afirman y deciden el significado del fonema. En cuanto al nombre científico lo da siempre que puede, v. gr. en caaberá = dic-tamo real cretense; o da el equivalente castellano:

caacuruzú..... yerba santa contra la peste  
caacambú..... corregüela o purgante criollo.

Cabría agregar que muchas plantas indígenas no tienen su correspondiente equivalente científico por la simple razón de ser autóctonas de estas tierras, sin correspondientes en Europa iniciador y difusor de nomenclaturas botánicas. De todas maneras, y sin establecer porcentajes, se puede afirmar que la mayoría de las plantas, animales y minerales que en el Río de la Plata tienen su propio fonema, tienen su concreto equivalente científico en Acotaciones Marginales. Ello se demuestra en carandí, ceibo, chajá, chingolo, guanaco, etc..

**Guayacan.** Reprocha Valera que Granada sólo da las especies de el Chaco y Paraguay, sin mencionar otros guayacanes. Como a vuelta de correo señala D. M. V. (evitando como siempre repetir las mencionadas por Granada), los guayacanes del Brasil, Tucumán, Misiones, Chiquitos, con sus respectivos nombres vernáculos.

**Arazá.** También objetado. Se reduce, el autor, que acepta como buena y suficiente la definición de Granada, a citar, como complemento, un texto literario de S. Maciel: "...y su aliento es aroma de azucena o de hoja de arazá recién cortada". El fonema gana con la cita un escalón más en su concreción.

"Su vocabulario de Vd. es además poco copioso, é importa aumentarle". ¿Habrá sido este reproche poco caritativo, el anzuelo o el recogido guante que a D. M. V. impulsó a proseguir a Granada desde donde él había dejado el edificio lexicográfico y a agregarle tantos pisos que duplican al original, según se puede deducir del número de palabras aportadas y estudiadas exclusivamente?

En su segunda carta arrima Varela nuevas observaciones y papirotazos, no bien compensados por algún elogio menor, como cuando dice: "...si bien la obra de Vd. deja mucho que desear, es altamente meritario como primer ensayo..." Pero a continuación arroja nuevas andanadas de objeciones, que en lo que se relaciona con "Acotaciones Marginales" cotejamos:

"...vozes que proceden de otros idiomas, o cuya etimología no determina Vd." Son de destacar en esta nueva lista de reproches: baquía, baqueano (vocablo que D. M. V. aclara que es de origen concretamente castellano), champan, de origen chino, gaucho de posible etimología quéchua, pero que el autor en un estudio en profundidad aporta hasta quince posibles orígenes, entre ellos el árabe.

Esta serie de referencias, posiblemente prolongada como comentario, ya que los textos corren sus carreras y sus pencas cuadreras, páginas adentro y no en sus frontispicios ajenos al autor, ha sido necesaria a fin de aportar al estudioso los valores de un Vocabulario inédito con permanentes pruebas al canto y la inflexible disciplina de Marquez Valdés. A tal punto que siguiendo casi como un liceal la lección propinada por Varela, no tiene ningún inconveniente en enfrentarlo cuando sabe que su razón es granito o cuarzo. Así, ante las extendidas consideraciones de Varela sobre tupá, no trepida en engolarse en una rotunda contestación con trances polémicos: No Señor Varela: no quiere decir Dios, sino rayo. Con lo que queda demostrado, en defensa de Granada, qué difícil y riesgoso es ser crítico y juez en cualquier ciencia. En especial en una llamada lexicología y semántica.

Riesgo en qué, sin queriendo, ha incurrido el que suscribe esta anticipación a D. M. V.

### ¿INTENTADO PROLOGO DE MARQUEZ VALDEZ?

Al morir, el autor quizá no había intentado ni una sola vez poner punto final a su trabajo. De ahí que el prólogo —que no es jamás cosa previa, sino posterior al escrito— no haya entrado entre las preocupaciones de Marquez Valdés. Carece pues de él. Aparentemente.

Porque es el caso que si las palabras liminares o proemio es lícito recurso del escritor aprovechando para explicar en algún sentido la razón de sus dichos; si le sirve para introducirse en el lector con todas sus intenciones; si es utilizado para decir por su boca o por

la ajena el concepto global que le merece el tema elegido... entonces "Acotaciones Marginales" tiene su Prólogo. Y muy intencionado.

En las páginas en blanco que preceden a la carátula interior de la segunda edición de Granada, Marquez Valdés transcribió de su puño y letra —de la misma manera que lo hizo en el interior de cada página de texto, seis directivas que cuatro cultores esclarecidos de nuestra embrionaria lengua hispano-rioplatense, expusieron como básicos para autorizar la incorporación de nuevos vocablos al acervo regional. Ellas, con la sentencia de F. Masson sobre lenguas habladas, constituyen los siete pilares y principios rectores a que se ajustó el autor en su trabajo.

Tal el Prólogo, quizá no programado, pero que permite descubrir lo que D. M. V. hubiera escrito como tal. A falta de otro ¿no puede oficiar de tal?

También las siete directivas es una "colección". Los vocablos autóctonos, se han de sentir muy orgullosos en tal compañía.

\* \* \*

\* No basta que una voz sea sonora para que deba de ser aceptada: es menester que á esto reuna el ser propia, adecuada y conforme a los procederes de la lengua; no basta que sea útil: es menester que sea necesaria, ó cuando menos, presente indiscutibles ventajas sobre las ya existentes. De lo contrario se aumenta el vocabulario sin que experimente aditamento alguno de idioma... " (Carlos Martínez Vigil).

\*\* "No soy de aquellos que censuran una palabra sólo porque ella no figura en el Diccionario de la Real Academia Española. Si el vocablo es necesario y está bien fonado, bien venido sea. Pero lo que no accepto, lo que no puedo admitir, son los neologismos innecesarios, o aquellas impropiedades que vienen a introducir perturbaciones perniciosas en el lenguaje" (Miguel L. Amunátegui Reyes).

\*\* Existiendo palabras para designar un objeto, crear otras de menor sonoridad para detonar lo mismo, suele ser falta de gusto y de educación artística, cuando no prueba palmaria de ligereza e ignorancia". (Carlos Martínez Vigil)

\* Todos tienen ciertamente el derecho de hablar, más no es nuestro deber escuchar sino á los que merecen ser oídos". (Carlos Martínez Vigil en "Sobre Lenguaje") El sardónico filósofo griego había ya previsto algo semejante: Es inepto para hablar y no puede estar callado.

\* "El espíritu, el alma de los idiomas, está en su sintáxis, más que en su vocabulario" (Ricardo Palma).

\* "En materia de lenguaje soy eminentemente conservador; creo que la estabilidad es para la lengua una condición que nunca será suficientemente apreciada: puesto que si ella existiera siempre, nos

tendría en comunicación fácil con todos los países que hablan un mismo idioma" (Sandalió Letivier, gramático chileno).

\* \* \*

"Acotaciones Marginales" cabe, no dentro de la definición que diera para el Diccionario de la Real Academia Julio Casares: "registro normativo de la lengua literaria y hablada", sino en la más sencilla de recopilación de voces usadas en el tiempo en que vivió, habló y escribió el autor, que fueron documentadas literariamente y destinadas a un fin útil y práctico. Doctores tiene la Real Academia y las Academias Americanas, que en su oportunidad decidirán sobre la carta de ciudadanía de cada cosa allí contenida.

Al final del escrito inédito, viene un agregado "Lexicon de Fauna y Flora", de acuerdo con un estricto inventario de los fonemas registrados.

A pesar de comprendernos las generales de la ley, creemos que **Acotaciones Marginales** cumple con la exigencia de Alcott: Un buen libro es aquel que se abre con expectación y se cierra con fruto.

Y con la sentencia de Bulwer-Lytton: "Mientras haya libros no existe el pasado".

El de Doroteo Marquez Valdés es un pasado que creemos será tenido presente en el futuro.

### **A LINGUA DE UN POVO, FALADA... É A SUA IMORTALIDADES UNA MUESTRA DE "ACOTACIONES MARGINALES"**

Han pasado ciento treinta años desde la época en que D. Vicente Salvá enriqueció su Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana con dicciones privativas de la fabla americana y agradeció al recolector de americanismos D. Antonio Escudero la, para entonces, enorme cantidad de ¡¡250 palabras y modismos!! Ha pasado mucho tiempo desde aquél en que Salvá incluyó a frijol como equivalente en toda América de judía, desconociendo que en el Río de la Plata el equivalente era chaucha, como corrige Granada en su prólogo de 1889 (Salto). Pero tenía que pasar también algún tiempo antes que Marquez Valdés, incorporado a "la que pule" americana, rectificase a Granada:

CHAUCHAS — Padece error el señor Granada al afirmar que sólo a la vainilla tierna de la avichuela, o porotos se le llame chauchas en el Río de la Plata, porque hay muchas otras plantas que dan sus frutos en la misma forma y entonces se les da igualmente el nombre de chauchas: así por ejemplo las arbejas, los porotos, las habas, el algarrobo, el eucaliptus, etc. etc., dan su fruto o semilla de chauchas, por esto decimos que chaucha quiere decir vainas.

(Ver la Academia). Túnica o cáscara tierna y larga, en la que están encerradas algunas simientes como la de la col y la mostaza, las judías (porotos), habas, etc.

Y así es. En materia de Diccionarios, sus mayores defectos y sus mayores impurezas son sus más bellas y puras semillas: las que dan nacimiento a ractificaciones perfeccionantes. De esa manera llenan la misión patriarcal del “creced y reproducíos por toda la extensión de la tierra aumentando sin cesar el número de razas —idiomas y dialectos— y de familias e individuos —acepciones y fonemas— hasta cubrirla por entero, en ansia de comunicación perpétua.

En esos sentidos introducimos nuestra mano en el ondo pozo de Jacob que es **Acotaciones Marginales**, para extraer al tum tum algunas gemas y/o piedras duras:

**ABATATAR**, se, ABATATADO — Estado particular de anonadamiento en que se coloca el ánimo de las personas a consecuencia de una impresión grande que le embargan los sentidos y no deja obrar con el aplomo de las facultades ordinarias. En ciertos casos puede aplicarse como sinónimo de miedo, aunque generalmente se usa en un sentido menos severo.

**ABOMBAO** — Además de las acepciones que le da Granada, tiene la de “abomarse uno por el calor”. Aturdimiento, estado de ánimo sofocado por el excesivo calor, tanto en la estación estival rigurosa, como artificialmente producido por la proximidad de un fuego intenso, como sería el producido por un incendio, el calor de una fragua, del horno de una fundición, etc. // También el agua corrompida por estancamiento se llama agua abombada. La de los aljibes o cisternas que habiendo permanecido mucho tiempo quieta, se corrompe y se hace impotable, se llama agua abombada. Igualmente se dice de las muertas, cuando la acción del calor y el aire comienzan a ablandar los tejidos y a producir los primeros síntomas de putrefacción se dice carne abombada. Igualmente se dice de los cadáveres, cuando comienzan a exhalar los primeros olores pútridos de la descomposición animal: ese cadáver está abombado.

**GUACHO-Cha.** ad. — Dícese del animal que está sin madre, antes de separarse naturalmente de ella, en especial si es manzo, por haber sido criado en las casas o bajo la inmediata dependencia del hombre. // Dícese igualmente, en sentido familiar del huérfano. // Aplicase también a cosas: Huevo guacho, abandonado. // “Tenemos duda sobre

si guacho hombre de pueblo, haya de considerarse como quichúa y sacado de huacha, pobre, huérfano, de donde en Bs As. la voz despectiva guacho usada también en el Cauca por el que no tiene padre conocido, o si sea chibcha, guacha, guasga, mancebo; en que guacha es lo específico, pues muchacha se dice *guasguafucha*". (D. Rufino José Cuervo). // Iguales o mejores títulos que el chibcha y el quichúa puede alegar en su favor el araucano con el vocablo huacha que significa guacho o ilegítimo según Febrés (Calep.), quien añade: Tómese por cosa mansa en los animales. Como por lo regular, los animales que están sin madre los crian en las casas o bajo el inmediato dominio del hombre, críanse naturalmente mansos. Así cuando se pregunta: ¿éste animal es manso? raro será que no le contesten: sí, es guacho, dado que lo sea, como diciendo: es guacho, y, por consecuencia, manso. En general, tratándose de un animal sin madre y manso, cuando quieren decir que es manso, no dicen manso, sino guacho. // Pero como los indios incorporaban a sus propios idiomas las voces españolas de cuyo uso tenían necesidad por carecer de sus equivalentes, puede suceder que en el caso actual, como en otros casos, los quichúas araucanos y algunos más pueblos aborigenes de América, hayan tomado de boca de los conquistadores, diversificándola según su propio especial modo de articular, la palabra castellana guacho. // En Chile tiene guacho las propias acepciones que en el Río de la Plata. D. Sorobabel se expresaba así: "En aimará huajcha, huérfano. En quichúa huacsha, pobre, huérfano. En araucano huachu, el hijo ilegítimo, los animales mansos, domesticados. Las acepciones que damos a guacho guardan perfecta consonancia con las acepciones que acabamos de apuntar." // Usase también en el Perú (Palma). // Pro. de la Amer merid. (Salvá). Expósito. "Se dice del animal que no ha sido criado por su madre". Añade que en la República Argentina, llaman así al indio que sirve de correo, cosa que ignoramos. // Dicese de los animales criados sin madre, ya porque haya muerto ésta o por que le quitaran las crías cuando las amamantaba. En término despectivo dicese también de las personas huérfanas de padre y madre. // "Otras porque son huachas criadas por la cabrera o la dueña de casa" (J. B. Ambrosetti). // Dicese del hijo natural a quien no se le conoce padre o madre o ambos, como son los de la exclusa: lo mismo en los animales. // "Se llaman a los animales que quedan sin madre" (F. J. Brabo).

**GUAYACAN** — Flores espinosas muy blancas. // O palo santo. Llamábanle ibraucay-verbal, que es el caaroba del Brasil. Hay varias especies: la 1<sup>a</sup> es la ya descrita; 2<sup>a</sup> se llama Tarco, en Tucumán; 3<sup>a</sup> se halla en Misiones y en Chiquitos, es el ibicache del Brasil; 4<sup>a</sup> se encuentra en el Chaco, en tierra de los mocovíes y guaicurúes y es el tayí de los guaraníes. (La Sota, copiando a Lozano).

**GUAZÚ-NAMBI** — Oreja grande en guarani. T. de Oliveira Cezar. p. 5. // Palabra compuesta que en guaraní significa "oreja de venado". (Luis Alberto de Herrera).

**¡GUÉ** — Interjección. ¡cá!. Comunmente usada entre la gente negra, originaria de Africa y sus descendientes. // "—¡gue— exclamó la negra, abriendo tamaños ojos... " (F. J. Ros. De Linaje. p. 37).

**LA ÑAPA** — Estamos conformes con la opinión del señor Granada en cuanto a que el uso de esta voz escrita con ñ sea intolerable; pero más intolerable lo es aún el escribirla con ll que, esa sí, nunca se ha usado en el Río de la Plata, donde el sonido de esta letra de nuestro alfabeto es completamente desconocido. Común y generalmente se dice yapa y poquísimas ñapa. Sin embargo un diario culto de Montevideo (La Tribuna Popular, 7 de D'bre 1896) se expresa así a su respecto: "Ñapa". Asuntito Vulgar. Una noticia que va a causar gran desazón es la que damos enseguida. Se suprime en adelante la ñapa, el desprendimiento magnánimo de los pulperos (especieros) rumbosos; el obsequio matinal de las tres galletitas endurecidas de puro viejas... El último número de la "Revista del Almanaque" se hace eco de la terrible resolución del gremio. Como se vé esto es desolador para nuestros mandaderos amigos de la inocente exclamación de: ¡"deme la ñapa"!

**YAPA** — "... una taza de café entre amigos es agradable tomar, pero mejor si de yapa hay una buena breva; a Fulano le robaron el reloj y de yapa el ladrón le dió una paliza. También se verbaliza y así, yápeme Ud el peso, por descuénteme la pesa de pidón; y yápeme Ud., de este dulce o yápeme el plato, por deme Ud. más o auménteme el plato. Yapa es voz quichúa, derivada indudablemente de llapar, voz minera añadir mercurio al horno donde se hace la amalgama de plata, y es americanismo que deberá aceptarse en la península" (Ciro Bayo).

**PARAGUAY** — Guarani. Río grande torrentoso. Pará huay (quichúa) río correntoso. (Beninno T. Martinez. Es río coronado,

cuya etimología la deducen unos de paraguá, corona de plumas e y, río. Según otros se compone de la palabra y, río y de la dicción pararamingá, que es como mar. (M. de la Sota). // Por la descripción del río de este nombre véase el Diario de Aguirre, en los Anales de la Biblioteca de Buenos Aires-VII-85. // "Para ser consecuentes con nuestras anteriores conjeturas, debemos interpretar el nombre de Paraguay por "río como mar" (de pará, mar, gua-i, río): la designación en suma resultaría equivalente a la de Paraná, resultando los nombres tan parecidos como las cosas. Puede el lector elegir entre esta conjetaura y la de Martins (río de los papagayos), o la de Montoya (río de las coronas de plumas), ó la de Azara (río de los payaguás). En buena doctrina geográfica, el Paraguay, aunque menos voluminoso que el Paraná, representa la prolongación del eje del Río de la Plata, o sea la rama maestra de la cuenca y la arteria vital de esta mitad del continente. Además, las razones históricas confirman las geográficas. El nombre de Río de la Plata, que ha prevalecido, fué dado al de Solís por los portugueses, a la vuelta de la conocida expedición que ciertos compañeros de Solis emprendieron, Paraguay arriba, en demanda del "país o sierra de la Plata" (Perú). El Paraguay, pues, es el verdadero Alto Plata, y el Paraná un simple afluente. Es sabido que a una discusión análoga han dado lugar el Mississipi y el Missouri. Por lo menos todo el trayecto fluvial, desde Corrientes hasta la confluencia del Uruguay, debería llamarse Paraguay-Paraná, como allí se dice Mississippi-Missouri". (Groussac. Anales-VII-147).\* // V. Andivert, p. 34. // Paracau (loro), guá (tierra) y (agua), o sea agua de la tierra de los loros, según una de las interpretaciones. (Dominguez). // "Se asilaba en los montes del Queguay un famoso bandido, valiente, astuto y cruel, á quien llamaban el Paraguay". J. L. Cuestas, p. 388). // Por la Etimología de este hombre guarani, véase el Diario de Aguirre, texto y nota: Anales, VII-146).

**VICHADERO** — Debe repetirse aquí todo lo que Granada dice en el art. bichar y bichadero, grafía que creemos inapropiada. (D. M. V.). // "Entre las construcciones indígenas de la

(\*) Si Groussac y Marquez Valdés, los amadores fervientes del Paraguay —país, pueblo y río— hubieran conocido lo que medio siglo después surgiría como la fuente más poderosa de energía de América del Sur, la represa de Itaipú sobre el alto Paraguay, hubieran tenido un argumento más, éste geológico— para abogar por tal tesis.

edad de piedra, cuéntase las atalayas, llamadas en este país vichaderos. Son verdaderos monumentos megalíticos, aunque los pedruzcos que la forman no tengan las dimensiones de los bloques que constituyen los dolmenes, menchires, etc. Como lo requiere su oficio, están emplazados sobre prominencias más o menos elevadas, que ocupan estratégica posición: en las cumbres de nuestras cuchillas, cerros y sierras". (Sierra y Sierra-Revista Histórica-VII-847).\*

TATÚ — Ombú, en el interior del cual se oculta el tatú, que ahí nace y ahí procrea.

BUEY CORNETA — Buey de aspas reviradas con las puntas hacia abajo. (Ernesto Cunha. Río Grande).

\* \* \*

La tentación sería ir disponiendo a la consideración del lector otros ejemplos que informaran sobre la diversidad de fonemas tratados y de referencias concretas; de distraer inclusive con palabras como la última tatú, que es tatú y es ombú; de abrir la linotipo para que D. M.V. se explaye en la definición, la etimología, la explicación, la polémica y la documentación con textos literarios, de voces tan sabrosas como: tapichí, gualiche, chaguarazo, mangrullo, moreirismo, bichará, biabista, galloja, arachan, chicanero... etc., etc.

Los múltiples viajes y periplos cerrados, que incluían Río-Grande del Sur y múltiples Provincias Argentinas, habilitaron al autor de Anotaciones Marginales a la tarea de descubrir y confirmar voces; amplias estanterías de bibliófilo, su vocación lingüística, histórica y literaria a respaldar los hallazgos lexicológicos. En el diccionario de Marquez Valdés no sólo figuran orientalismos, sino voces de todas las provincias de la Argentina, en especial aquellas que como las de Santa Fé, Entre Ríos y Corrientes comparten con la Banda Oriental varios centenares de palabras. Pero también los fonemas aportuguesados que descendieron con las aguas del Río Uruguay y del Río Negro; pero también los vocablos guaraníes que ya eran vida y tierra, geo y fauna y que descendieron Paraguay abajo por el Paraná; pero también los que se desprendieron desde lo alto de los Andes e hicieron fortuna en el Río de la Plata ya fueran araucanos, quéchuas o aimaráes.

No sabemos qué destino le depararán las artes de Gutemberg al vocabulario expuesto. Diccionarios y lexicógrafos son permanentemente controvertidos, polemizados y hasta ridiculizados: Diccionario. "Tumba donde yacen los cadáveres de las palabras antiguas que ya nadie usa; y donde no queda sitio para las palabras nuevas que usa todo el

---

(\*) En el Uruguay también se llama mangrullo.

mundo", ha sido la última inventiva que hemos contabilizado a favor de Noel Clarasó. Sin embargo —dice Adolfo Rodríguez Mallarini— cuando las papas queman, hasta los más pintados acuden a él para redimir su ignorancia, a menudo "enciclopédica".

Acotaciones Marginales, trabajo de romanos, sólido y duradero es obra para esos últimos, para los lexicógrafos y para los enamorados de ese ser viviente que nace, se desarrolla, se diversifica, se auto-fecunda y procrea: el idioma.

"La historia de la civilización, de la cultura, de la evolución del género humano bajo la influencia de la idea cristiana y de la filosofía greco-romana, es así la historia de los cambios experimentados por las lenguas, dulcificándose, perfeccionándose, en germinaciones de colores y matices infinitos. En otros términos: seguir a un pueblo en sus transformaciones fonéticas, es descifrar poco á poco el misterio de su alma, de su íntimo psicológico. Los salvajes no tienen por eso historia, siendo su lenguaje tan pobre como sus medios de subsistencia. . . ; . . . el mayor o menor grado de civilización implica abundancia ó penuria de signos representativos; y el uso o desuso gradual de éstos, constituyen necesariamente escalas ascendentes o descendentes de cultura. . . "

Tal la manera inconclusa con que cubre D. M. V. la última página "acotada" de su vocabulario de americanismos del cono sur.

Como si hubiera querido que Lucio V. Mansilla ("Rozas") le diera una mano póstuma, a los chamuyos apilados durante su largo trotear por las ajueras.

Carlos Asiaín Marquez



## **SOBRE LA ESTÉTICA DE PAUL VALÉRY**

Por

MARIO A. SILVA GARCÍA



## I. EL CONCEPTO DE ESTETICA

Escribir sobre estética ha sido siempre una ardua labor; mucho más habrá de serlo cuando se abrigan dudas acerca de la existencia misma de esa estética. No me refiero, desde luego, a la estética en general, sino a la estética en un pensamiento, a la teoría de la estética en Valéry. Ciento es que, a veces, se han consagrado obras enteras a probar la inexistencia de algo, pero en ese caso, el autor tenía al menos, como tarea, la de destruir todo un cúmulo de afirmaciones. Pero, ¿cómo hacer para describir una actividad de ese tipo? ¿Cómo hablar sin traicionar a un pensador o a un poeta de algo que él mismo se resiste a admitir? Ciento también que cabe el recurso de los: "a pesar de . . .", de los "sin embargo . . .", pero no me atrevería y pienso que es una irreverencia titular este ensayo: **P. Valéry o el estético a pesar suyo.** No me atrevo, porque como se verá (al menos he buscado mostrarlo) se trata de un hombre para el cual parece no existir agravio mayor ni vituperio más cruel que señalar a su respecto, la existencia de un pensamiento oculto a descifrar, a descubrir. ¡Vano y pretencioso intento sería insistir en encontrar claves, en resolver enigmas con relación a alguien que hizo de la claridad su atmósfera personal y del Intelecto su *Idolo!* Pienso que todos aquellos que en mayor o menor grado hemos profesado ese mismo culto y adherido a esa misma exigencia, no podemos hacerle a él, tan luego a El, el agravio de dudar de su declaración, de la explicitación absolutamente sincera de su pensamiento, para buscar no sé qué nudos, no sé qué espesamientos, qué fantasmas; pretender huir de la belleza diáfana de sus poemas, haciendo de ellos una sucesión de *lapsus* de su espiritualidad, de "ingeniosidad", una serie de *Witze* más o menos profundos . . .

He de buscar entonces, después de haber procedido al "**nettoyage de la situation verbale**", mostrar cual fue su idea de la belleza, no en la consideración meramente teórica (que me parece imposible) sino en la **praxis** y más allá en la **poiesis**.

---

Diría que pueden distinguirse algo así como tres planos a propósito de la estética. En primer lugar, una actitud hacia la estética abstracta, que es una rama de la filosofía o que por lo menos está muy próxima a ella; en segundo lugar, la teoría estética personal de un escritor o de un pintor (en este caso Valéry), que él mismo considera como personal; y en tercer lugar, la estética que subyace en la obra misma y que no siempre coincide con la segunda. Es precisamente en este tercer plano en el cual he pretendido situarme, pero apelando cons-

tantemente al segundo. Pienso que si hay algo que no debe olvidarse jamás es que estamos frente a un gran poeta, quizás uno de los más grandes. He tenido a veces la satisfacción de encontrar apoyadas, diría, aunque más no sea parcialmente, algunas de mis impresiones (una palabra que me parece más adecuada que "interpretaciones") en lo que llamaría sus **Cogitationes privatae**, sus **Cahiers**, que algún día confío estudiar a fondo.

Hace años que hago el ejercicio de su pensamiento y cada lectura me impresiona por la tremenda claridad que surge de ella, en la medida en que mi capacidad de visión va en aumento.

Dejaré de lado todos los datos históricos, biográficos, influencias sometidas a cronologías rigurosas. Todo eso ha sido hecho y muy bien hecho. Mi propósito más modesto, y a la vez más audaz, será tratar de reconstruir un modelo humano, acaso demasiado poco humano... No la imitación de su **Léonard** — imposible desde luego — pero tampoco la ordenación metódica, sistemática de sus ideas, exposiciones que despertaban siempre aquella ironía suya tan fina.

Se notarán hiatus, pasajes un tanto abruptos, a veces, incluso, desgresiones que amenazan perder el hilo. No siempre la diferencia entre **versus** y **prorsus**, depende de intereses mnemónicos. El **versus** que se opone al movimiento directo de la prosa es consecuencia de un pensamiento que vuelve sobre sí, que forma los "points de capiton" que se determinan en función de correlaciones especiales del significante y del significado; puntos nodales en donde, o en torno a los cuales, se constelan los grandes temas.

Deberemos proceder a un análisis de los términos a emplear y a justificar su empleo. Toda su vida Valéry meditó sobre el arte, el arte en general, y especialmente el suyo. No fue en ese sentido una excepción de su grupo, aquel grupo para el cual la reflexión sobre el proceso creador, el afán de descubrir sus secretos, era tarea importante. Pero reflexión sobre el arte no significa necesariamente teoría del arte, no significa necesariamente una estética. Hubo en Kant por ejemplo, una reflexión sobre la metafísica, y acaso fue su preocupación fundamental, pero en cuanto a su posibilidad como ciencia... Y no es Valéry el que habrá de escribir unos **Prolegómenos a toda estética futura que quiera presentarse como ciencia...**.

LA ESTETICA, así, con mayúscula, fue para él una tentación, la tentación de reflexionar y llegar a algún resultado con esa reflexión sobre el goce estético.

"Comment souffrir d'être séduits mytérieusement par certains aspects du monde ou par telles oeuvres de l'homme, et de ne point nous expliquer ce délice ou fortuit ou élaboré, et qui semble, d'une part, indépendant de l'intelligence, — **dont toutefois il est peut-être le principe et le guide caché**, — comme il paraît d'autre

part bien distinct de nos affections ordinaires, — dont il résume et divinise pourtant la variété et la profondeur?”.<sup>1</sup>

A dicha reflexión los filosófos se encaminan naturalmente, por cuanto la filosofía no resistió el aislamiento de los temas, de las cuestiones. Aquí encontramos la expresión parojoal:

“Le Philosophe est, en somme, une sorte de spécialiste de l'universel; caractère que s'exprime par une sorte de contradiction”.<sup>2</sup>

¿Qué significa para Valéry **universal** y **universo**? Son vocablos de los cuales se sirve frecuentemente y que requieren por tanto una explicación.

En su examen de **Eureka**, el gran poema cosmogónico de Poe, muestra como solemos aproximar la idea de **universo** a la idea de **Todo**.

“Nous pensons obscurément que le Tout est quelque chose, et imaginant quelque chose, nous l'appelons le Tout... Nous constituons une idole de la totalité, et une idole de son origine, et nous ne pouvons nous empêcher de conclure à la réalité d'un certain corps de la nature, dont l'unité répond à la notre même, de laquelle nous nous sentons assurés.

Telle est la forme primitive, et comme enfantine, de notre idée de l'univers”.<sup>3</sup>

Pero si apelamos a la experiencia directa y abandonamos el ídolo, nos resulta imposible eludir un cierto perspectivismo en donde mi **presencia** es el punto de referencia fundamental. El hecho de **ver** un Todo, me hace pensar que es un Todo. Esta consideración lleva a pensar en un universo que supere esa condición restringida, aunque desemboque en un fracaso. En el fondo, el vocablo **universo** es expresión mitológica, es mitologema. Ahora sólo crítica, pero al final de su vida casi maldición.

“Le firmament chante ce que l'on veut... .

A l'un parle de Dieu

A l'autre oppose un froid silence.

Le panique devant zéro... Le rien fait peur... Ho... Ho... .

Et il en est qui s'émerveillent,

Qui s'éblouissent de milliards en chiffres sur papier... .

Ho... Ho... Haute vermine des étoiles... .

Astres entre lesquels la lumière s'échange,

1 P. Valéry, Léonard et les Philosophes, Oeuvres Complètes, I. p. 1235, La Pléiade.

2 Id. Indicaremos con una “m” cuando se trate de una nota marginal.

3 O.C., I., pág. 864.

Elle n'est qu'entre vous! Vous n'êtes, pauvres Cieux,  
 Qu'un peu d'étonnement des hommes, poudre aux yeux!  
 Mon petit oeil s'offre cet univers,  
 Un ciel suffit à la gloire infinie...  
 Je le ferme et deviens la force qui vous nie... Ho... Ho...  
 Nuit admirable, effroi des sages, Mère vierge  
 De phrases nobles et de tables de grands nombres,  
 O rotation de rotations de rotations,  
 Qui nous infliges le supplice  
 De tes mornes répétitions,  
 Nuit admirable, abîme d'heures, tu n'es rien!  
 Rien, rien, rien, rien!"<sup>4</sup>

Así el universo es sólo una función de nuestra visión, que unifica múltiples percepciones y observaciones.

"On pourrait nommer 'Univers' tout ce en quoi le Moi refuse de se reconnaître".<sup>5</sup>

Lo mismo que sucede con el universo sucede con la naturaleza, con el mar, con la tierra. La conjunción que designa con CEM (Corps, Esprit, Monde) es considerada sólo como una perspectiva a la cual ni siquiera le asigna valor de Idea Reguladora, forma a priori de la Razón Pura. Es sólo una representación de nuestra imaginación.<sup>6</sup>

El universo corresponde a un neutro "hay" que se enfrenta al hombre como tema de posible transformación o variación, como tema de un **Faire**.<sup>7</sup> De aquí se desprende que el filósofo que se ocupa del universo no puede alcanzar ninguna ciencia sino sólo manejar una forma de lenguaje. Universo significa universalidad. En determinado momento, hacia 1930, es decir, diez años antes de su condena final, formula esta precisión:

"Je n'ai voulu désigner le Total fabuleux (que le mot d'univers tente d'évoquer d'ordinaire, tant que le sentiment de l'appartenance de tout objet à un système qui contient (par hypothèse) de quoi définir tout objet...<sup>8</sup>

Ese momento revelaba el afán de representarse un universo individual. La relación entre el Yo y su universo es considerada en el plano visual. Si esos mitos fueran útiles habría que pensar en una relación similar a la que tiene la retina con una fuente de luz. Las consecuencias de esta idea se advierten en las invectivas del solitario.

<sup>4</sup> "Mon Faust", p. 214.

<sup>5</sup> Cahiers, 2, p. 712.

<sup>6</sup> Löwith, Karl, Paul Valéry, esp. III, Besinnung auf das Ganze des Seienden: Körper, Geist, Welt.

<sup>7</sup> Cahiers, 1, 547, 482, 763, 23, 354, 861.

<sup>8</sup> O.C., I., p. 1155 m.

Universal es sólo la forma verbal de expresar una visión. ¿Qué valor atribuirle al filosofema con respecto al poema sino una mayor generalidad? En las filosofías suele existir un elemento artístico acaso de mera economía, que lleva a buscar la simetría, el orden, la regularidad. Pero ese Yo filosófico que se siente centro del mundo, busca salir de su aislamiento y su voluntad de poder trata de actuar sobre las personas. La lucha por el reconocimiento desemboca en una relación de dominación y servidumbre.

*“En vérité, l’existence des autres est toujours inquiétante pour le splendide égotisme d’un penseur. Il ne peut cependant qu’ il ne se heurte à la grande énigme que lui propose l’arbitraire d’autrui... l’autre existe, et l’énigme nous presse”.*<sup>9</sup>

¿Qué son pues la ética y la estética sino medios para suprimir esa diversidad inquietante? El filósofo busca entonces construirse una ciencia de los valores de la acción y de la expresión o de la creación de emociones,

*“comme si le Palais de sa Pensée lui dût paraître imparfait sans ses deux ailes symétriques dans lesquelles son Moi tout-puissant et abstrait pût tenir la passions, l’action, l’émotion et l’invention captives.*

*Tout philosophe, quand il en a fini avec Dieu, avec Soi, avec le Temps, l’Espace, la Matière, les Catégories et les Essences, se retourne vers les hommes et leurs oeuvres”.*<sup>10</sup>

La filosofía se caracteriza entonces por la forma y la forma es aquello en lo cual engloba el conjunto de sus experiencias internas y externas, y cuanto más original, más alejado de los otros.

El Bien, lo Bello, son entonces invenciones, es decir, el Sobrenano Bien, la Idea de la Belleza, de lo cual se ocupa la filosofía cuando adopta el nombre de Ética o Estética, y de las cuales se pretende extraer reglas universales que abandonen la individualidad que las creó.

En la época en que Husserl se alejaba un tanto de su **Philosophie als strenge Wissenschaft** y se encaminaba a la elaboración de la **Krisis der europäischen Wissenschaft**, Valéry veía las pretensiones científicas extenderse cada vez más:

*“de même que nous sommes encore assez attachés à l’idée d’une science pure, développé en toute rigueur à partir d’évidences locales dont les propriétés pourraient s’étendre indéfiniment d’identité en identité, ainsi sommes-nous encore à demi convaincus*

---

9 O.C., p. 1237.

10 Id., p. 1238.

de l'existence d'une morale et de celle d'une Beauté indépendants des temps, des lieux, des races et des personnes".<sup>11</sup>

Pero se ha producido una crisis dentro de la ciencia de Occidente, que sigue un ideal que viene desde el Renacimiento. Del mismo modo que Husserl consideraba a Galileo como el símbolo de dicha ciencia, Valéry manejaba el nombre de Leonardo. En 1937 toma conciencia más radicalmente de esa problemática. Cuando se pretende definir la Estética, se oscila entre una ciencia de lo Bello (que haría discernir lo que es preciso amar o aclamar, odiar, incluso destruir) y una disciplina que nos enseñaría a producir obras de artes de valor indiscutible. El mismo dilema, la misma ambigüedad que se advertía en la moral como ciencia de las costumbres y como arte moral racional, se advierte en la estética. El problema es el mismo: ¿Puede existir una estética teórica?

La inconsecuencia de Baumgarten al llamar **Aesthetica** al arte de pensar bellamente (**pulchra cogitandi**) hizo olvidar que sus raíces estaban en la **aisthesis**, sensación o sentimiento. Valéry intenta salvarla de ese olvido y volver al sentido originario.

"S'il me fallait choisir entre le destin d'être un homme qui sait comment et pourquoi telle chose est ce qu'on nomme 'belle', et celui de savoir ce que c'est que sentir, je crois bien que je choisirais le second, avec l'arrière-pensée que cette connaissance, si elle était possible (et je crains bien qu'elle ne soit même pas concevable) me livrerait bientôt tous les secrets de l'art".<sup>12</sup>

¿Cómo tentar una definición de lo estético? La diversidad de concepciones permitirá acaso, por residuo, extraer una conclusión? ¿Cómo resolver el círculo vicioso de acuerdo al cual para determinar qué actividad es de orden estético hay que tener ya la idea? Y si abandonamos esa peregrinación inductiva y volvemos a los filósofos, encontramos lo bello, próximo al bien, extensiones de una voluntad de verdad que no tolera límites.

Cuando los artistas encaran la dificultad, se aleja cada vez más la posibilidad de una **ciencia de lo bello**. ¿Qué otra cosa buscan sino **valores de choque**, como la novedad, la intensidad, la rareza? La dicha tranquila y serena que estaba asociada en otro tiempo a la idea general de lo Bello ha desaparecido. Lo más inestable, lo más inmediato, inconsciente, irracional, instantáneo, que son negaciones de las formas voluntarias y sostenidas de la acción mental, se presentan en lugar de los modelos esperados por el espíritu. Valéry concluye:

---

11 Id., p. 1239.

12 O. C., p. 1296.

"De notre temps, une définition du Beau ne peut donc être considérée que comme un document historique ou philosophique".<sup>13</sup>

Olivando un tanto la tradición, buscando el significado original de la estética, buscaremos rescatar la **hedoné** que la **aisthesis** lleva consigo. Acaso la noción de placer pueda servirnos de guía:

"Un plaisir qui s'approfondit quelquefois jusqu'à qui excite l'intelligence, la défie, et lui fait aimer sa défaite; davantage, un plaisir qui peut irriter l'étrange besoin de produire, ou de reproduire la chose, l'événement ou l'objet ou l'état, auquel il semble attaché, et qui devient par là une source d'activité **sans terme certain**, capable d'imposer une discipline, un zèle, des tourments à toute une vie, et de la remplir, si ce n'est d'en déborder, propose à la pensée une énigme singulièrement spécieuse qui ne pouvait échapper au désir et à l'étreinte de l'hydre métaphysique".<sup>14</sup>

Aquí encontramos una conjunción de poderes de los cuales la filosofía trata de apoderarse: **un sentir, un aprehender, un querer, un hacer...**. Allí lo necesario y lo arbitrario, la contemplación y la acción, materia y espíritu se mezclan y finalmente de ese crisol se cree haber alcanzado la **Idea de lo Bello**. Henos aquí en pleno platonismo... Idea de lo Bello, gloria del prolongado Deseo!

El Fedro de Valéry, infiel a su maestro primero, opone objeciones. La idea de esas Ideas es infinitamente demasiado simple y como demasiado pura para explicar la diversidad de las bellezas, el cambio de las preferencias en los hombres, el desvanecimiento de tantas obras exaltadas, las creaciones absolutamente nuevas, las resurrecciones imposibles de prever.<sup>15</sup> Idea de lo Bello, hipóstasis de las bellas cosas, que tiende a separarnos de la experiencia de lo bello que se encuentra en el mundo sensible. Belleza de las cosas bellas que suscita enigmas porque la inteligencia quiere saber el fundamento y no descansa hasta haber obtenido una esencia. Pero la búsqueda fracasa; la diversidad de lo bello es inagotable.

¿Buscaremos la solución en un formalismo? Las reglas tradicionales no carecen de valor, tienen en sí un valor imaginario, el de las condiciones absolutas del efecto más deseable de una obra. No hay solución por este camino. La estética metafísica no consigue escapar a la singularidad y eso conduce a su destrucción.

"Notre Esthétique rigoureusement pure m'apparaît donc comme une invention que s'ignore en tant que telle, et s'est prise

13 Ibid., p. 1241.

14 Ibid., p. 1299.

15 Eupalinos ou l'Architecte, p. 27.

pour déduction invincible de quelques principes évidents. Boileau croyait suivre la raison: Il était insensible à toute bizarrerie et la particularité des préceptes".<sup>16</sup>

Sin embargo es posible e incluso es conveniente una estética razonada, es decir, emanada de la reflexión y de una voluntad sostenida de la comprensión de los fines del arte.

Más adelante abordaremos el problema del lenguaje, pero podemos señalar que la vaguedad del mismo, de donde la necesidad del **nettoyage** previo, provoca grandes dificultades en estética. Los problemas que una estética razonada deberá enfrentar y elucidar son muy diversos: determinar lo que se refiere al goce; prohibir ciertos medios, prescribir otros. La existencia de fórmulas puede provocar efectos creadores, puede sugerir ideas que de otro modo no habrían surgido. Dentro de esta perspectiva el arte clásico es una modalidad, pero no la única.

Jamás ha sostenido Valéry, como se ha pretendido erróneamente, que la razón pueda explicar totalmente la obra.

"... le travail de l'artiste, même dans la partie toute mentale de ce travail, ne peut se réduire à des opérations de pensée directrice. D'une part, la matière, les moyens, le moment même, et une foule d'accidents (lesquels caractérisent le réel) au moins pour le non-philosophe, introduisent dans la fabrication de l'ouvrage une quantité de conditions qui, non seulement, importent de l'imprévu et de l'indéterminé dans le drame de la création, mais encore concourent à le rendre rationnellement inconcevable, car elles l'engagent dans le domaine de choses où il se fait **chose**; et de pensable, devient sensible".<sup>17</sup>

Hay una enorme distancia entre lo verdadero y lo bello y ninguna metafísica logrará colmar esa distancia sin transformar lo bello en una hipóstasis, en una abstracción de las cosas bellas.

¿Todas estas consideraciones llevarán a negar la existencia de lo estético, del **hecho estético**, por lo menos? De ningún modo. Y así Valéry intenta recuperar el significado originario de la estética con un neologismo, la **Estésica**, es decir, todo lo que se relaciona con las sensaciones:

"Mais plus particulièrement s'y placeraient les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini. Ce sont, en effet, les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer, et dont l'ensemble (que contient à titre de raretés les sen-

---

16 O.C., I., p. 1305.

17 O.C., I., p. 1306.

sations indispensables ou utilisables) est notre trésor. C'est en lui que réside notre richesse. Tout le luxe de nos arts puisé dans ses ressources infinies".<sup>18</sup>

Esta **Estética** habrá de ser estudiada cuidadosamente. Es un campo que ha permanecido descuidado y que tiene que ver con el nivel que llamaríamos **pático** de la personalidad; nivel que es disimulado por las operaciones que tienen como objetivo el conocimiento. Este lleva a cabo una cierta selección utilitaria de cualidades y el lenguaje en su uso cotidiano retiene dicho empobrecimiento. Las palabras, la mayoría de las veces, son sólo sedales de los que una sustancia se ha evadido. Una mayor sensualidad en el mirar, en el decir, parece propio del lenguaje poético que se distingue así del vulgar. Hay que esperar que la Estética se ocupe de los sentidos más corporizados. La Estética y una cierta dinámica de la imaginación se ocuparán de sensaciones y movimientos que carecen de objetivos definidos y fijados por la utilidad.

A la **Estética** se agrega la **Poética**. Ella se refiere al estudio de la invención y de la composición, al papel del azar, de la reflexión, de la imitación de la cultura y del medio, así como del examen y del análisis de las técnicas, procedimientos e instrumentos, materiales, medios y soportes de la acción.

La conclusión negativa a que se llega hace recordar las magnitudes negativas, cuya existencia es indiscutible. La situación parojoal se advierte en el placer estético:

"Il existe une forme de plaisir qui ne s'explique pas; qui ne se circonscrit pas; qui ne se cantonne ni dans l'organe ou sens où il prend naissance, ni même dans le domaine de la sensibilité; qui diffère de nature, ou d'occasion, d'intensité, d'importance et de conséquence, selon les personnes, les circonstances, les époques, la culture, l'âge et le milieu; qui excite à des actions sans cause universellement valable, et ordonnées à des fins incertaines, des individus distribués comme au hazard sur l'ensemble d'un peuple; et ces actions engendrent des produits de divers ordres dont la valeur d'usage et la valeur d'échange ne dépendent que fort peu de ce qu'ils sont. Enfin, dernière négative: toutes les peines que l'on a pris pour définir, régulariser, réglementer, mesurer, stabiliser ou assurer ce plaisir et sa production ont été vaines et infructueuses jusqu'ici; mais comme il faut que tout, dans ce domaine, soit impossible à circonscrire, elles n'ont été vaines qu'imparfaitement, et leur insuccès n'a pas laissé d'être parfois curieusement créateur et fécond..."<sup>19</sup>

---

18 Ibid., p. 1311.

19 O.C., I., págs. 1312.

En **L'Ame et la Danse** Valéry descubre algunos de los motivos esenciales de su pensamiento. Uno de ellos es que el tedio constituye la sustancia misma de la vida y que frente a él, para combatirlo, existen diversas formas de éxtasis; la manía, la ebriedad, el amor, los actos, sobre todos los actos creadores. El tedio corresponde a un cierto vacío, diría también a un cierto caos, que en su sentido originario significaba lo informe. Así toda realidad, todo conjunto de entes significa una salida de caos. Pero cuando se maneja una concepción como la de Valéry, que llega a establecer la igualdad Yo = Universo, se corren graves riesgos.

Los monjes medievales que eran expertos en dichas enfermedades, habían descubierto que no eran tales, sino vicios susceptibles de engendrar otros. **Virum solitarium ubique comitatur acedia... est animi remissio, mentis enervatio, neglectus religiosae exercitationes, odium professionis, laudatrix rerum secularium.** Así le llamaba Gregorio Magno al tedio. Era un momento muy favorable para que el demonio hiciera presa del hombre, el **doemon moeridianus...** Tedio del mediodía o más exactamente del **après-midi**, que se transforma fácilmente en angustia que conduce a los vicios y al mal. ¿Pero no hay también un prolongado, a veces demasiado prolongado **après-midi** de la vida? ¿No es ese el momento de la gran monotonía, de la gran monocromía? ¿Qué lugar puede subsistir para el demonio en un mundo donde el hombre mismo ha restituido el caos originario? Y así en este extraño mundo vemos a Fausto tentar a Mefistófeles. Los hombres han descubierto el antiguo caos, el desorden, primero en las contradicciones inefables, donde el espacio, el tiempo, la luz, las posibilidades, las virtualidades, estaban en el estado futuro. Han recuperado el caos donde Mefistófeles era Arcángel. La suerte misma del mal es discutible y el demonio ha perdido su dominio.

||Sais-tu que c'est peut être la fin de l'âme? Cette âme qui s'imposait à chacun comme le sentiment tout-puissant d'une valeur incomparable et indestructible, désir inépuisable et pouvoir de jouir, de souffrir, d'être soi, que rien ne pouvait altérer, elle est une valeur dépréciée. L'individu se meurt. Il se noie dans le nombre. Les différences s'évanouissent devant l'accumulation des êtres. Le vice et la vertu ne sont plus que des distinctions imperceptibles, qui se fondent dans la masse de ce qu'ils appellent 'le matériel humain'. La mort n'est plus qu'une des propriétés statistiques de cette affreuse matière vivante. Elle y perd sa dignité et sa signification... classique. Mais l'immortalité des âmes suit nécessairement le sort même de la mort, qui la définissait et lui donnait son sens et son prix infini...<sup>20</sup>

Así habrá de desprenderse la sabiduría negativa del Solitario, al cual le basta cerrar los ojos para que el universo desaparezca. Ese

---

20 "Mon Faust", p. 57.

Solitario, magnífico en su egotismo, soporta lo que Fausto mismo declara no poder soportar:

"Je puis regarder le fond d'un abîme avec curiosité. Mais, en général, avec indifférence. Cependant ici sur ce toit du monde, je ressens une ombre de malice... Ce n'est point la hauteur, ni l'espèce de suction qu'exercent la profondeur abrupte et son vide qui me troubent. C'est un autre vide qui agit sur un autre sens... La solitude essentielle, l'extrême de la raréfaction des êtres".<sup>21</sup>

El Universo, el Todo, se ha reducido. Cuatro o cinco palabras bastan para decirlo todo en ese lugar elevado. **Il y a énormement de rien dans le Tout.** ¿Cómo no sentir que su presencia es un insulto, una suciedad en la pureza de esa soledad? El Solitario clama: **Dès qu'il n'y a que moi, il n'y a personne.** ¿Qué sentido tiene que Fausto se mantenga junto a él, su última metamorfosis, el Tercer Fausto?

"Cette soif qui te fait géant,  
Jusqu'à l'Etre exalte l'étrange  
Toute-Puissance du Néant!"

¿Giro poético o convicción profunda? Aquí aparece la gran palabra: NEANT. ¿No es el afán de conocimiento lo que lleva a ella?

"Savoir, est une dépendance de tout homme, et qui tend à occuper enfin précisément la même étendue que l'homme même. Mais cette marche se fait comme celle d'un reptile dont la tête d'abord s'avance et s'éloigne de la queue, puis la queue est retiré vers la tête. L'homme croît dépasser par l'esprit les contacts et les connaissances de son corps. Mais l'esprit s'arrête et le corps le rejoint. Quand ils se seront rejoints, la science possible sera achevée; il n'y aura plus de chimère possible, plus d'espoir, plus d'erreurs, plus de théories. On verra alors, à la fin, que ce grand mouvement, cette migration de l'être vers le connaître, quand le connaître sera sur le point de se résoudre dans l'être, n'a été que l'effet d'un certain écart, qui s'est produit il y a x siècles entre une excitation et une réponse, et qu'il aura fallu l'histoire entière de l'humanité en tant qu'espèce pour combler".<sup>22</sup>

¿Qué destino para el hombre, criatura híbrida intermedia entre la bestia y el ángel? Vivir en un templo cuyas columnas son el deseo y el disgusto, el hastío. El Hombre, esa cosa impura...

Bien sé que Valéry no amaba los filósofos, pero hay contactos, coincidencias que están más allá de toda información libresca. Aludo a una estética que también veía en el arte una consolación del vivir.

---

21 Id., p. 211.

22 Cahiers, 6, p. 914.

Cierto que Schopenhauer creía que las artes plásticas eran las fundamentales, mientras que Valéry se pronuncia por la arquitectura, la música, la poesía, algo la pintura.

¿Qué es el arte? ¿Qué significa? Sin conseguir velar sus propios puntos de vista, bajo la apariencia de una exposición objetiva, lo dice él mismo.<sup>23</sup> Un primer rasgo que podemos señalar en la obra de arte es su **inutilidad**. Ya hemos visto como existen formas de la sensibilidad que resultan superfluas del punto de vista de la vida. La idea de inutilidad conduce a la de **arbitrario**. Si nuestros movimientos estuvieran dominados por reflejos, movimientos indispensables para la vida, lo arbitrario, es decir, aquello de lo cual somos árbitros, desaparecería.

“L’invention de l’Art a consisté à essayer de conférer aux unes (las sensaciones inútiles) une sorte d’utilité; aux autres (los actos arbitrarios) une sorte de nécessité”.<sup>24</sup>

Ciertas sensaciones que vitalmente son inútiles tienen, sin embargo, una curiosa cualidad: engendran el deseo de ser renovadas, sin que exista la necesidad orgánica que lo exija. En el plano estético se produce así un verdadero **Wiederholungzwang**, acaso porque el arte sea también una forma de evadirnos del tiempo. El afán de repetición<sup>25</sup> nos induce a tratar de alcanzar por el goce lo eterno. La satisfacción no extingue el deseo sino que lo hace renacer; la respuesta no extingue la pregunta, la pregunta que es demanda, sino que la regenera. La posesión no trae la saciedad sino un apetito creciente de la cosa poseída y la sensación exalta su espera. Cúmulo de contradicciones que se encuentra también en un amor ideal.

“Organiser un système de choses sensibles qui posséde cette propriété, c'est là l'essentiel du problème de l’Art; condition nécessaire, mais fort loin d'être suffisante”.<sup>26</sup>

Descubrimos así lo que podría llamarse una sensibilidad creadora, que surge no de la cualidad **gnóstica** de nuestras sensaciones, generalmente dependiente de factores externos, sino de una cualidad **pática**, que tiene que ver con la existencia de formas favorables que se distinguen y se oponen a las formas posibles. En un pasaje de **Eupalinos**, Sócrates relata el hallazgo del **galet**. Su contacto, su suavidad, su “buena forma” táctil, induce la caricia y el **galet**, materia de preguntas, de dudas, puede ser ahora materia de respuestas. ¿Qué otra cosa buscará el arte sino crear formas que satisfagan esas condiciones?

23 Avant-Propos a los Tomos XVI y XVII de la **Encyclopédie Francaise: Arts et Littératures dans la Société Contemporaine**.

24 O.C., I., p. 1406.

25 En el sentido de la **Gjentagelse** kierkegaardiana.

26 O.C., I., p. 1407.

Pero falta lo más importante: el arte es un medio de combatir el vacío. Es una reacción contra el vacío del tedio, contra el tedio del vacío.

**"La sensibilité**, qui est son principe et sa fin, a **horreur du vide**. Elle réagit spontanément contre la raréfaction des excitations. Toutes les fois qu'une durée sans occupation ni préoccupation s'impose à l'homme, il se fait en lui un changement d'état marqué par une sorte d'émission, qui tend à rétablir l'équilibre des échanges entre la puissance et l'acte de la sensibilité. Le tracement d'un décor sur une surface trop nue, la naissance d'un chant dans un silence trop ressenti, ce ne sont que des réponses, des compléments, qui compensent l'absence d'excitations - comme si cette absence, que nous exprimons par une simple négation, agissait positivement sur nous".<sup>27</sup>

Y Valéry, que en otros momentos ha señalado cómo la obra de arte actúa como el arte, sugiere también que ella produce sobre nosotros un cierto **hechizo**.

La sensibilidad no es una función pasiva que se satisfaga fácilmente; tiene también exigencias, virtudes productivas. Hay todo un conjunto de fenómenos de complementariedad que la Estética estaría llamada a resolver. La sensibilidad y la imaginación parecen dominadas por el **Wiederholungzwang**, pero ¿por qué y para qué curarlas? Al fin de cuentas la vida no se exhibe delicadamente en el **Encore...!**, en el **encore** de la repetición?... Y por la satisfacción de ese **Encore!** está dispuesta a pagar cualquier precio, a realizar cualquier pacto. Los mitos se mezclan: Orfeo, la Serpiente, Satán... Todos acuden a saciar apetencias. Eros se sirve de Ellos, o Ellos se sirven de Eros.

"Tremblez, humains, au sujet de n'importe quel sujet! Songez que vous avez des opinions, des convictions, des idées nettes - mais songez à tout ce à quoi vous n'avez jamais songé dans la domaine des choses mêmes auxquelles vous avez le plus réfléchi".<sup>28</sup>

La seducción lleva a pensar, a penetrar en ese dominio. ¿Qué anhelo más hondo que el **Encore?** **Encore**, otra vez repito, ver este cúmulo de maravillas que acaso no sea sino una fantasmagoría:

"Soleil, soleil!... Faute éclatante!  
Toi qui masques la mort, Soleil.  
Sous l'azur et l'or d'une tente  
Où les fleurs tiennent leur conseil;  
Par d'impénétrables délices,

---

27 O. C., I., p. 1409.

28 Cahiers, II, p. 164.

Toi, le plus fier de mes complices,  
Et de mes pièges la plus haut,  
Tu gardes les coeurs de connaître  
Que l'univers n'est qu'un défaut  
Dans la pureté du Non-Etre". (**Ebauche d'un Serpent**) . . .

Fantasmas, ilusiones, mentiras: nuestro mundo. ¿Quién te ha hecho, hechicería inmensa? ¿Qué inventor más perfido que el que es capaz de inventar lo que es?

"Car Je vous invente, Moi, l'**Inventeur** de ce qui est, Orphée! C'est mon métier, c'est ma spécialité. 'Inventeur de ce qui est.' Je sens ce qui est comme le faisant. Je vous possède plus que vous ne savez être. Concevez-vous ceci? Vous ne vous connaissez, vous ne vous devinez, vous ne vous concevez ni imaginez au point que je fais. Vous êtes plus possédé que vous n'existez. Voyez, écoutez ce pendule. Jouissance (volupté). Connaissance. Voyez cette oscillation. Au plus bas la vitesse plus grande. Emotion. Ce temps. Il bat dans la douleur, entre la connaissance et la volupté. Ce passage de l'idée à l'étreinte".<sup>29</sup>

¿Orfeo y la Serpiente trabajando de consumo? ¿Por qué no? ¿Qué son las poesías sino **carmina**? ¿Qué es el arte sino ficción? Pero hay algo en esta ficción y en este oficio que lo torna sombrío, una especie de tarea de Sísifo, porque para la conciencia no hay fin. La bella apariencia seduce, extravía, exige el retorno, pero para empezar de nuevo.

"... rongeur qui s'engendre de ce même qui doit être rongé. Heureux, heureux, si seulement cette pensée s'oubliait, se perdait dans la foule et dans les suites. Mais comment ne se perd-elle pas? Quel est l'artiste et compositeur du Mal qui si industrieusement, si aisément, avec une sorte d'élégance effrayante le fait renaître de tous les motifs, le retire de toute chose et le représente sous mille formes? Quel musicien de torture! Que de ressources! Il a le monde entier pour moyen de retour, tous les mots riment pour lui".<sup>30</sup>

Ley profunda de contrarios: Orfeo-Anti Orfeo. Orfeo que no descansa, Orfeo cuya lira no se aquietá y engendra el torbellino, el caos que es el ámbito natural del demonio. Pero el caos habrá de transformarse en orden por el logos, por la inteligencia, que domina el juego de los contrarios. Una estrofa inédita de **Charmes** lo sugiere:

"Fondez, ô pureté! Palpite!  
Toit du monde chargé d'azur!  
Et que le ciel se précipite  
De ses trônes dans le torrent.

---

29 **Cahiers**, 8, p. 362.

30 Id., 8., p. 469.

Brillez, fleurs! Brûle, cime! Et te berce  
Grand lac ou le monde renverse  
Ses pics de neige et son flambeau!  
L'univers est tellement vaste  
(Tellement l'univers est vaste)  
Qu'il peut contenir le contraste  
De soi-même et de son tombeau".

La poesía, su poesía, una serie de encantamientos, de **Carmina, Chants magiques**. Liturgia, Charmes o poemas, **Charmes**, es decir: poemas. El arroabamiento matinal que los engendró debía llevar este preludio:

"Qu'il est d'une fraîcheur sacrée chantante. Déchiffrer sa tristesse glacée, cette pureté presque voulue, cette vie qui s'essaye, cette timidité rongeur à peine sensible, froideur du tout espoir du tout. Arbres encore endormis. Masses comme sans feuilles. Mais les cimes s'émeuvent, reviennent à elles. Une broderie d'oiseaux et de chants d'oiseaux dans l'altitude. Un ex celis... Sonorité de l'air froid. Fragilité du moment. Enfin le Dieu paraît sur cette verre qu'il enflamme!"<sup>31</sup>

Así comienza el **estado cantante**, que es misión esencial del arte, provocar. Hay algo que nos sugiere que estamos en presencia de una obra de arte: poder pensar que es algo que fue hecho y puede ser re-hecho a voluntad. Muchos objetos naturales pueden producir esa impresión, de ahí que pensemos a la Naturaleza como si fuera un artista. La palabra "voluntad" puede chocar, pero resulta que quienes han buscado y han logrado una acción más energética sobre los sentidos, que han usado más de la intensidad, de los contrastes, de las resonancias, de los timbres, que han combinado las excitaciones irracionales de los centros superiores y con el vago y el simpático, aquellos han sido también los más intelectuales, los más razonadores, los más obstinados en estética, como Delacroix, como Wagner, como Baudelaire...

**Estado cantante**, dijimos. También podría decirse **estado poético**. La poesía designa un arte donde el lenguaje es esencial, pero podemos decir que poesía es el **estado de invención por la emoción**. Puede hablarse de lugares, de circunstancias, de personas como poéticas. Este estado es un estado de **resonancia**.

"Je veux dire, mais comment dire? que tout le système de notre vie sensitive et spirituelle s'en trouvant saisi, il se produit une sorte de liaison harmonique et réciproque entre nos impressions, nos idées, nos impulsions, nos moyens d'expression, comme si toutes nos facultés devenaient tout à coup commensurables entre

---

31 Cf., J. Lawler, **Lecture de Valéry**, p. 12

elles. Ceci se marque dans les œuvres par une correspondance mystérieusement exacte entre les causes sensibles, qui constituent la forme et les effets intelligibles, qui sont le fond".<sup>32</sup>

Esa resonancia suprime el vacío cuya insopportabilidad parece ser el factor decisivo para el advenimiento del arte. Resonancia implica aquí la formación, la aparición de una **Stimmung** dichosa. Tanto resonancia como **Stimmung** sugieren una cierta musicalidad, en la cual desaparece la oposición sujeto-objeto, como puede hacerlo también la palabra. Todas las artes pueden provocar este estado.

"Ainsi , dans l'ordre plastique: **l'homme qui voit** se fait, se sent tout à coup âme qui chante; et son état chantant lui engendre une soif de produire qui tend à soutenir et à perpétuer le don de l'instant".<sup>33</sup>

Las diversas sensaciones tienden así a indicar la demora en las impresiones que provocan, a olvidar el apuro, a mantener una cierta deleitosa morosidad de la visión, del tacto, del oído, del olfato. Y así el conjunto de esos **efectos de tendencia infinita constituirá el orden de las cosas estéticas**.

La vida cotidiana, la vida prosaica, es un **prorsus**, marcha hacia sus objetivos utilitarios. La vida poética es un **versus**, un volver nostálgico a una dicha anterior. Las obras de arte son una combinación de esas dos cosas. Resultado de una acción cuyo **fin finito** es provocar en alguien **desarrollos infinitos**.

Me esfuerzo por llegar a resultados, a conclusiones, pero sólo encuentro posibles desarrollos, asedios que no conquistan, intentos que quedan a mitad de camino. Buscaré entonces seguir el proceso en el alma del creador, en su **estado cantante**. Me consuela del fracaso recordar que: "Le Beau implique des effets d'indicibilité, d'indiscriptibilité, d'ineffabilité". Estética negativa, porque lo Bello es una magnitud negativa.

---

## II. UN NUEVO DISCURSO DEL METODO

El acto que interpreta una obra y que más allá busca comprender su creador debe tender a una unidad. Esta unidad puede ser entendida en diversos sentidos. Puede tratarse del hallazgo de un centro único del cual todo lo creado no es sino desprendimiento, fulgor, irradación, o puede tratarse, aunque resulte un tanto paradojal, de comprender en el grado en que es posible hallar la unidad con el lector mismo.

32 Pièces sur l'Aart., p. 144.

33 Id., p. 150.

Es extraño que autor o lector, artista y público, se hayan entendido en el nivel en que ambos manejan un lenguaje de balbuceos, de emociones similares, pero que, allí donde hubiera sido más lógico que se entendieran, allí donde se usa un lenguaje racional, no se encuentren.

No es ninguna novedad decir que cuando estudiamos, cuando leemos simplemente, nos complace hallar en el texto, dicho con precisión, con hondura, con belleza, cosas que más o menos confusamente habíamos pensado o sentido.

*“Rien ne peut nous séduire, rien nous attirer; rien ne fait se dresser notre oreille, se fixer notre regard; rien, par nous n'est choisi dans la multitude des choses, et ne rend inégale notre âme, qui ne soit, en quelque manière, ou préexistant dans notre être, ou attendu secrètement par notre nature”.*<sup>34</sup>

La búsqueda de estas unidades, unidad como centro, como conjunción, prescinde de la duración, de lo anecdótico, de las peripecias que componen una biografía. Diría, incluso, que es la idea misma de biografía, con el peso de ese **bios** inicial, lo que se descarta, tratando de hallar en su lugar algo que está más allá de la vida, pero más allá de la muerte también.

*“Vivre, c'est se transformer dans l'incomplet. La vie en ce sens est tout anecdotes, détails, instants. La construction, au contraire, implique les conditions **a priori** d'une existence qui pourrait être TOUT AUTRE”.*<sup>35</sup>

Habría que ahondar en la psicología del investigador que acumula detalles, particularidades sobre la vida del héroe para determinar al final que no era tan héroe y que termina su obra con la sonrisa satisfecha, signo de la complacencia de haber destruido un ídolo. Es que las biografías se caracterizan por hacer de los héroes y de los genios, simples hombres. Buscaremos lo contrario: mostrar lo inhumano en lo tristemente humano, lo que desborda y supera el límite habitual, porque acaso los límites de nuestro yo no sean sino eso: límites artificiales impuestos por el hábito...

No hay medios seguros para comprender las operaciones de la mente humana o in-humana; pero la enumeración pretendida completa, aquella que procede exhumando destellos, gestos, tonterías, debilidades absurdas a lo cual se pretende dar un sentido profundo, no conduce a nada. Desde luego es más fácil, mucho más fácil que hallar el **centro delicado** del cual todo se desprende, y al cual adhiere toda la construcción o el **pensamiento principal**, piedra angular de todo el edificio. Alcanzar ese centro es alcanzar un punto de convergencia, y el misterio

---

34 Eupalinos, p. 71.

35 O. C., I., p. 1156.

comenzará a desvanecerse, aunque hay que distinguir misterios y misterios. ¿Qué hay más misterioso que la claridad?

Hay un misterio que no es sino el nombre para la ignorancia, asilo de la pereza del intelecto que dormita, que sueña, pero que no es consciente de su sueño ni de un misterio que está más allá de la atención suprema, del misterio límpido, hecho para ser adorado pero no resuelto. Diafanidad que excluye la resistencia, que arrebata al intelecto su punto de apoyo, sin el cual no hay mundo a levantar. He aquí a Arquimedes reducido a la impotencia... Y sin embargo! Aunque ese estado no sea prolongable, parece formarse en el seno mismo del tiempo, de ese tiempo insito al vivir que nos agota, nos altera y nos aliena, santuarios donde la duración se detiene. *Noli me tangere...* para que el conocer y el ser se identifiquen, donde la luz que se va y que vuelve es la misma, donde el silencio se permuta en silencio, al margen del mundo y de las horas, en un momentáneo *Noesis noeseos*. Es entonces que surge la pregunta que asedia al creador y al hombre que abandonan su condición: no la pregunta ¿qué somos? que la reiteración ha trivializado, sino ¿qué o quiénes somos en esos instantes? Desdichada o felizmente no somos en tranquila continuidad, en serena monotonía.

“Qui sommes-nous pendant ces abîmes? Ils supposent la vie qu’ils suspendent...”<sup>58</sup>

Y parece como si el ejercicio del intelecto que se asume enteramente a sí mismo, a la vez que supone la vida, la suspende. Hay que tentar el pensamiento, pero con la sospecha dubitativa de que el conocer y el comprender puedan unirse.

En un primer momento la apetencia engendra la euforia. Comprender es recrear. El azar, la discontinuidad son abdicaciones de la inteligencia, desfallecimientos de una voluntad que no está aún dispuesta. Inicia su marcha una inteligencia que está convencida de que hay un orden único, pero pronto habrá de descubrir que ese orden único no es sino uno de los tantos órdenes posibles. No habrá de inmutarse, el tanteo sigue la aspiración hiperbólica. Nuestro universo acaso sea uno de los tantos posibles, ni el mejor ni el peor. Universo no designa el **Total fabuloso** sino que se enlaza con **Universal**, es decir, el sentimiento de la pertenencia de todo objeto a un sistema que contiene (por hipótesis) con qué definir todo objeto.

El acento está puesto sobre la construcción y la construcción supone una especie de **lógica**, en el antiguo sentido de **Organon**, que habrá de conducir por la serie de experiencias sensibles a formar un universo o un personaje... La teoría de la lógica, la teoría del **Or-**

---

36 Eupalinos, p. 30.

ganon, obsesiona a Válery desde un primer momento. Así le escribe a Mallarmé:

"J'ai songé, simplement, cher Maître, à comprendre dans une même **figure** —tout ce qui, en toute chose, est le Moyen— ou, depuis la bêche, la plume, la parole, la flûte, jusqu'aux fugues et au calcul intégral —une théorie de l'**Instrument**. L'homme fait presque tout pour n'y plus penser— et s'en servir. C'est par son oubli qu'un objet nous est précieux. Ainsi, dans une entreprise, que l'on raisonne ce qu'il n'y faudra pas raisonner et le point délicat du temps où toute pensée relative à ce qu'on est en train de faire, sera funeste.

Eh bien, ce **lieu intellectuel**, d'où l'on aperçoit une fois de plus son monde m'aurait sollicité à sa simplicité à sa pureté convenables..."<sup>37</sup>

Encontrar ese **lieu intellectuel** significa encontrar la sede de lo condicionante. Y así, una vez que se ha analizado lo condicionado (teorías, hechos estéticos, poemas, filosofemas) se llega a la conciencia poetizante misma, condicionante pura, autónoma, que se rige por sus propias leyes.

Evidentemente, el modelo a elegir, aunque sea el más grande, es un pretexto aunque se trate de Leonardo, de Bonaparte, de Dupin. Eligió Leonardo acaso porque demasiado cerca de Dupin, sabía que iba a engendrar a M. Teste. Pero todos son mitos, mitos permutables por ideas. Narcisse, Athikté, la diosa de **Au Platane**, el Hércules de **Ode Secrète**, carecen de identidad personal.<sup>38</sup>

Lo que se busca es un nivel del cual lo humano sea un descenso, un desfallecimiento, una imagen alterada, atraída por un orden que les es ajeno. Poe y Valéry se proponen la obra como un ejercicio del espíritu hasta los límites de su poder, tratando de hacer retroceder esos límites. Es una voluntad de crear que no quiere que en lo creado aparezca nada que el espíritu no reconozca como suyo.

El Poe de que hablamos no es sólo el Poe de **The Philosophy of Composition**, **The Poetic Principle**, sino y sobre todo, el Poe de **The Purloined Letter**. La dificultad inicial en el asunto radicaba en que el asunto era **very simple and excessively odd; the mystery little too plain, too self-evident**. Se advierte entonces que para resolver esos misterios, el razonamiento o el intelecto debe colocarse en la misma posición

37 Lettres a Quelques-uns, p. 48-9.

38 "Et le Napoleon, le Louis XIV, le César des HP (Histoire-Politique) n'y entrent pas différemment. C'est-à-dire que tout personnages historiques qu'ils sont ou protohistoriques, une fois saisis dans le mécanisme, devenus à leur tour objets de pensée, ils vont user sur eux-mêmes de leur pouvoir de métamorphose; le poète les trouvera autres à des étapes différentes, prêts à accompagner de leurs changements les modifications de son tracé". L. J. Cain, *Trois Essais sur P. Valéry*, p. 79.

del adversario, de quien acaso habría que pensar como pensaba Einstein de Dios al contemplar los enigmas del universo: **Der Herr Gott ist raffinierter aber boshaft ist er nicht.** Cuando Dupin formula reproches al Prefecto le reprocha en el fondo no haber sido capaz de lograr la impersonalidad de la inteligencia, que puede tomar la forma del cálculo matemático o del cálculo poético, logrando así la generalidad auténtica y no la generalidad falsa. "As poet **and** mathematicien he (el Ministro D.) would have been at the mercy of the Prefect".

En determinado momento recuerda Dupin cómo, especialmente en Francia, se identificó análisis y álgebra. Dupin (Poe) busca darle al término análisis una extensión mayor: "I dispute the availability, and thus the value, of that reason which is cultivated in any special form other than the abstractly logical. I dispute, in particular, the reason educated by mathematical study".<sup>39</sup> Esa limitación de las matemáticas lleva a un método de mayor generalidad, que permitió vencer al Ministro"... I knew him, however, as both mathematicien and poet, and my measures were adapted to his capacity".

Comprender la mentalidad del autor de *The Raven*, nos llevan a la **Characteristica Universalis**, a la **Mathesis Universalis**, la de las **Olympica: Cum plenus forem Enthusiasmo & Mirabilis Scientiae Fundamenta reperirem & C...**

Descartes pudo haber sustituido a Leonardo. En cierto modo fue también su modelo

"J'ai peur ou horreur des maximes, invocations ou insinuations que les littérateurs glissent dans leur littérature pour simuler de la philosophie. La combinaison de ces ordres diverses demanderait un génie spécial jusqu'à ce jour inédit car cela n'a jamais été fait. Il y a eu un éclair, avant la profonde différentiation de ce siècle, aux premières pages du **Discours de la Méthode**".<sup>40</sup>

Tal vez no tuvo paciencia Valéry. Acaso hubiera encontrado en Descartes todos los elementos que necesitaba, asistiendo a la ascensis progresiva del Yo que busca la impersonalidad absoluta.<sup>41</sup> De cualquier forma, un Poe más próximo al Poe de Lacan que al de Marie Bonaparte, cumplió esa tarea. Poe le sugirió la necesidad de la **consistency**.

"Selon lui, la vérité qu'il recherche ne peut être saisie que par une adhésion immédiate à une intuition telle, qu'elle rend présente, et comme sensible à l'esprit, la dépendance réciproque des parties et des propriétés du système qu'il considère. Cette dépen-

39 *The Purloined Letter*, The Viking Portable Library, p. 454.

40 Lettres à Quelques-uns, p. 51.

41 O.C., I., p. 855.

dance réciproque s'étend aux états successifs du système; la causalité y est symétrique".<sup>42</sup>

También pensó Valéry la poesía como una explicación del mundo, delicada y bella, contenida en una música singular y continua. Es la analogía que constituye el mundo del poeta.

"Il précise l'echo mystérieux des choses, et leur secrète harmonie aussi réelle, aussi certaine qu'un rapport mathématique à tous esprits artistes, c'est-à-dire, idéalistes violents..."

Alors s'impose la conception suprême d'une haute symphonie, unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante, construite selon une rigoureuse architectonique, arrêtant des types simplifiés sur le fond d'or et d'azur, et libérant le poète au pesant secours de banales philosophies, et des fausses tendresses, et des descriptions inanimées...".<sup>43</sup>

En el título del célebre ensayo, el acento pues debe ponerse en la noción de método, en lugar del nombre propio. Su tendencia anti-biográfica se justifica entonces.<sup>44</sup>

"L'embarras de devoir écrire sur un grand sujet me contraignit à considérer le problème et à l'énoncer avant que de me mettre à le résoudre. Ce qui n'est pas, général, le mouvement de l'esprit littéraire, lequel ne s'attarde pas à mesurer l'abîme que sa nature est de franchir".<sup>45</sup>

Poe o Dupin o Leonardo: pretextos. Pretextos para no aceptar la pseudo-explicación que ofrecen conceptos como misterio, genio, inspiración... En lugar de eso se propone Valéry buscar lo anónimo, el término an-hipotético del análisis regresivo, el *Ich denke*, donde el Yo parece un inevitable elemento lingüístico del cual ha desaparecido toda la ganga psicológica y toda vida ha sido suspendida. Buscar detrás de las oposiciones vulgares de ciencia y arte una serie de operaciones del espíritu. Llegar a éstas partiendo de fragmentos, de los restos de una labor que es sutil, refinada, pero no perversa. Buscar las conexiones, los vínculos determinados (¿lo están acaso?) que evocan las conexiones del mundo físico, pero que la inteligencia advierte como irremediablemente contingentes, como meros posibles de un juego de combinaciones que se continúa infinitamente. Explicar la contingencia o justificarla es vana tentativa. La *Ueberdeterminierung* es un disfraz de la ignorancia...

Perseguir algo que está más allá de las imágenes o acaso más allá de las ideas mismas, aquel centro delicado donde mora el poder

42 Id., p. 857.

43 Lettres, p. 47.

44 En el mismo sentido en Degas, *Danse, Dessin*, p. 12.

45 O. C., I, p. 1153, m.

ideante, poder ideante que advierte la contingencia, la no-inevitabilidad de ciertas imágenes, la **pasión** con que las recibimos. El mundo psíquico se expresa por metáforas que tomamos al mundo sensible, y especialmente a los actos y a las operaciones que podemos efectuar físicamente. Todo eso es tarea; tarea que es condición de la sinceridad, de la plena lucidez y que en su dimensión más honda tiene al propio sujeto por tema. La Pregunta: “**Comment peut-on être Persan?**” se contesta con otra: “**Comment peut-on être ce que l'on est?**”<sup>46</sup> Y parece que cuando se suprime todo lo que viene de lo social (que parece carnavalesco), todo lo que es humano, demasiado humano, se descubre como una singularidad ridícula. La ascesis parece ser un arrancarse la máscara...

La sinceridad a nivel personal y la sinceridad en la obra son dos aspectos del mismo problema.

Peut-être l'accroissement de la conscience de soi, l'observation constante de moi-même conduisent-elles à se trouver, à se rendre divers? L'esprit se multiplie entre ses possibles, se détache à chaque instant de ce qu'il vient d'être, reçoit ce qu'il vient de dire, vole à l'opposé, se réplique et attend l'effet... Se connaître n'est que se prévoir; se prévoir aboutit à jouer un rôle”.<sup>47</sup>

Cuando Valéry denuncia ese peligro en Stendhal, es en sí mismo en quien piensa el dilema de Stendhal: gustar, entrar en la gloria por un lado y por otro, la voluptuosidad de ser si mismo, para sí mismo, únicamente según él mismo. Vanidad literaria por un lado, orgullo absoluto por otro, de quien no quiere depender sino de sí. Drama del parecer y el ser, conflicto de lo que es humano, demasiado humano, y lo que se desprende de lo humano. Y el camino que ha de seguir es: transformarse en aquel ser fuerte y puro que exige ser único. El Solitario es la culminación.

Otro tipo de interrogantes: “**est-il possible de faire quelque chose sans croire que l'on fait une autre?**”<sup>48</sup> Si, es posible.<sup>49</sup> La obra de Poe es la prueba. ¿La de Leonardo? ¿La de Descartes? Sí y no. Ciertos momentos de Descartes van en su misma dirección.

“... ni la passion de comprendre et de se soumettre par une voie toute nouvelle les mystères de la nature, ni l'étrange combinaison de l'orgueil intellectuel le plus décisionnaire et le plus convaincu de son autonomie avec les sentiments de la plus sincère

46 O.C., I., p. 514.

47 O.C., I., p. 558.

48 Id., p. 1157.

49 Posible pero difícil. “L'auteur est l'homme du monde le plus mal placé pour connaître ce que les autres appellent son oeuvre. Même des plus conscients et des plus critiques, ont pu dire des auteurs qu'ils ne savent ce qu'ils font”. **La Créditio Artistique**, p. 294.

dévotion, ni la quasi-coexistence ou la succession immédiate d'un état qui donne la plus grande importance à des songes ne peuvent jamais perdre tout l'intérêt qu'excite la vie mentale même - je veux dire cette fluctuation que ne tend qu'à conserver le possible, et qu'y efforce, à chaque instant, par tout moyens".<sup>50</sup>

Pero el filósofo Descartes, en cuanto filósofo sistemático - y acaso habría que decir en cuanto filósofo, es decir, cuando se quiere considerar la filosofía como algo más que un ejercicio del pensamiento sobre sí mismo<sup>51</sup> es el que despierta las reservas de Valéry. Sería muy discutible si Descartes, el filósofo de la máscara, se la sacó efectivamente. *Ut comoedi, moniti, ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum consensurus, in quo hactenus spectator exstisti, larvatus prodeo.*<sup>52</sup>

¿Qué tiene de extraño entonces que Valéry considere que todo sistema es una empresa del espíritu contra sí mismo? ¿Porque una obra expresa no el ser de un autor sino una voluntad de aparecer (aparentar) que elige, enmascara, exagera? Es fácil notar que el artificio aquí, la alteración de la sinceridad, es de una índole distinta de aquella que encontramos en el arte. La filosofía no es diáfana porque vela sus ensambladuras artificiosas; el arte las imputa a la inspiración.

Hay una lógica que ha quedado desatendida: la lógica de la inteligencia en cuanto ella constituye un inmenso universo lírico, la lógica de la sensibilidad intelectual, donde el dolor y la dicha tienen otro sentido, pero no menos realidad que aquella otra donde la afectividad está enraizada en los instintos.

La búsqueda de la **Consistency** deja paso a la búsqueda de un sistema de nuestros poderes, en la cual se advierte una obsesión por la unidad del método que desde aquella **Carta** a Mallarmé no lo ha abandonado. La lógica tal como Valéry la concibe implica por un lado los **materiales** y luego su sometimiento a una instancia judicatoria. Pero para que el análisis reflexivo pueda llevarse a cabo debe operarse una reducción: todo lo que es imagen, sensación, idea, debe ser llevado al nivel de la Idea. **Unde colligitur, Methodum nihil aliud esse nisi cognitionem reflexivam, aut ideam ideae.**<sup>53</sup>

El pensamiento, esa profunda, continuada atención, opera una reducción, una igualación, a la cual los matemáticos nos tienen acostumbrados y que posibilita utilizar la ley de continuidad o hallar el sistema de nuestro poderes.

"La conscience des pensées que l'on a, en tant que ce sont des pensées, est de reconnaître cette sorte d'égalité ou d'homogénéité entre elles."

50 O.C., I., p. 817.

51 O.C., I., p. 815.

52 Descartes, X, p. 213.

53 Spinoza, Int. Em., I, 13.

générité; de sentir que toutes les combinaisons de la sorte sont légitimes, naturelles, et que la méthode consiste à les exciter, à les voir avec précision, à chercher ce qu'elles impliquent".<sup>54</sup>

La reducción mencionada es aquí visible (**qua cogitata**); implica una forma de simplificación. Sentimientos, emociones, sensaciones, son considerados bajo un común denominador. Este proceso supone abandonar lo que se podría llamar el estado natural del pensamiento. ¿Cuál es ese estado? No resulta fácil decirlo. Abandonarlo significa colocarse como extraño a él o mejor dicho, sentirlo como extraño. Es buscar la supresión de inexactitudes, de contingencias. Lejos de entregarse a los datos inmediatos, hay una voluntad de **refus**, de no consentimiento. Esta **epoké** se ejerce sobre lo inmediato externo pero también sobre lo inmediato interior. Se delimita así un **forum internum**, un **theatrum internum**, donde las **dramatis personae** son las emociones, pasiones sensaciones, ideas, imágenes...

"Forte de cette espèce d'indépendance et d'invariance qu'elle est contrainte de s'accorder, elle se pose enfin comme fille directe et ressemblante de l'être sans visage, sans origine, auquel incombe et se rapporte toute tentative du cosmos... Encore un peu, et elle ne compterait plus comme existences nécessaires que deux entités essentiellement inconnues: Soi et X. Toutes deux abstraites de tout, impliquées dans tout, impliquant tout. Égales et consubstantielles".<sup>55</sup>

A la existencia se opone el orden de lo posible, de la implicancia, de la potencialidad. Si hay que optar entre la movilidad fáctica, la movilidad de la **stream of thought** y la movilidad lógica, la de las ideas se pronunciará por esta última. Como lo hacía M. Teste, habría que distinguir entre el ser meramente fáctico y el **serse**, que supone una reflexión que no es puramente verbal.

El pensamiento que se fija, provoca algo así como una hipnosis, se manifiesta como monotonía en el arte; es el que funciona por una dinámica de inercia. Hay también en esta órbita, rozamientos y desgastes que hacen que fácilmente se defenga, se estanque. De ahí la hondura de su expresión sobre el significado del primer verso, que Du Bos se apresura a interpretar en la perspectiva claudeliana, cuando más bien es en la perspectiva cartesiana que debiera hacerse.

No hay aquí un desarrollo lineal. En el orden del pensamiento parece manifestarse una ambigüedad similar a la de ciertas ilusiones ópticas, pero aquí encontramos no una mera dualidad, sino una infinitud de interpretaciones. La tarea es encontrar la ley que las rige.

---

54 O.C., I, p. 1162.

55 O.C., I, p. 1222.

"Le sens dont je parle et qui mène l'esprit à se prévoir soi-même, à imaginer l'ensemble ... dans le détail et l'effet de la succession ainsi résumée, est la condition de toute généralité".<sup>56</sup>

Ese sentido es el que se pone de manifiesto en el razonamiento matemático. Allí el tiempo adquiere un sentido especial.<sup>57</sup> Sin duda se puede hablar de un **primo**, **segundo**, **tertio**... pero sin que sea menester recurrir a la paciencia y esperar que el azúcar se disuelva; **segundo** está implícito en **primo**. El tiempo lógico ignora las vicisitudes y miserias del tiempo histórico. Por lo menos nos da la ilusión de haber alcanzado lo eterno. A propósito de su célebre razonamiento por recurrencia comentaba Poincaré: "J'ai été aussi loin que possible dans le chemin que nous éloigne de la réalité et qui nous conduit à un domaine où règnent les formes pures et la rigueur absolue". Esta afirmación se enlaza con el comentario de Valéry:

"Mon opinion est que le secret de ce raisonnement ou induction mathématique réside dans une sorte de conscience de l'indépendance d'un acte par rapport à sa matière".<sup>58</sup>

La consideración formal nos alejará de la consideración de la **Physis**, de la **Natura**, tal como la entendían los primeros pensadores jónicos, los Renacentistas, para llevarnos a la concepción crítica. **Natura** designaba originariamente el conjunto de los seres vivos, luego adquirió un sentido aún más amplio, pasando a designar el Todo. Designa el originarse, el proceso de la vida, el devenir viviente.<sup>59</sup>

¡Y mundo! ¡Cómo olvidar la despoetización que el pensamiento moderno llevó a cabo con esa noción de **mundus**: adorno, embellecimiento, como el **kosmos** griego. Mundo es el cielo y los astros que lo adornan. **Mundus** es **Templum**; **contemplatio** vierte así **theoria**, limitando el ver a una región determinada, el ver un contorno. El **tēmenos**, el lugar divino, supone un **tmeno**, un recortar. Ver supone cortar, delimitar. La inteligencia óptica deslinda, distingue, fija contornos, ve siempre formas, mira las ideas... El intelecto poco a poco va sustituyendo a los ojos.

"La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux".<sup>60</sup>

56 Id., p. 1162-3.

57 "... l'Algèbre est aussi une Morphologie, et une génération en quelque sorte organique du nombre, dont elle définit les espèces, les transformations, la structure. O. C., I., p. 545.

58 Id., p. 1163 m.

59 Valéry no piensa la naturaleza independiente del espíritu. Cf. Cain, op. cit., p. 75.

60 O. C., I., p. 1165.

La codicia visual, el **noein**, deja paso a la codicia táctil, prehensil, al **cápere**... Y el concepto fue.<sup>61</sup>

“L’homme universel commence, lui aussi, par contempler simplement, et il revient toujours à s’impregnner de spectacles. Il retourne aux ivresses de l’instinct particulier et à l’émotion que donne la moindre chose réelle, quand on les regarde tous deux, si bien clos par toutes leurs qualités et concentrant de toute manière tant d’effets”.<sup>62</sup>

Parece increíble que esto lo afirme el mismo hombre que había sostenido que el entusiasmo no es un estado de alma del escritor. ¡Qué lejos parece estar el hombre universal de aquel Sócrates que se decía estéril en sabiduría! Este vuelve a los espectáculos, ansioso de impregnarse de ellos. El hombre universal es el anti-Sócrates que anhela concebir, ser fecundado, que busca el aguijón (instinto) particular al cual desciende desde su universalidad misma, que se con-mueve ante la cosa real más insignificante.

El pasaje rebosa de verbos en los cuales se advierte una actividad. Es él, siempre él, que se expone a lo particular, a la singularidad, como una araña que extiende su tela en donde ha de producirse la emoción, el movimiento delatador. Todavía estamos lejos del éxtasis de la sensación. Aquí la embriaguez del instinto es consecuencia de la embriaguez de la inteligencia, pero es en el **inter** que debemos pensar; el resto es contingente. Puede ser un leer, un ligar, un emplazar, un jugar, pero es el **legere** el que está en la base y detrás del **legere**, el **legein** y así llegamos al **Logos**. Otra vez **En Arjé em o Logos?** Si; al principio y siempre. El hombre universal busca el logos en sí y en la naturaleza. Es por el logos que es posible la continuidad, la **consistency**.

La palabra instinto,<sup>63</sup> la palabra emoción, no deben chocar aquí. La aproximación de algunos textos lo aclarará:

“Comme par l’opération d’un mécanisme, une hypothèse se déclare, et se montre l’individu qui a tout fait, la vision centrale où tout a dû se passer, le cerveau monstrueux où l’étrange animal qui a tissé des milliers de purs liens entre tant de formes et de qui ces constructions énigmatiques et diverses furent les travaux, l’instinct faisant sa demeure. La production de cette hypothèse est un phénomène qui comporte des variations, mais point de hasard”.<sup>64</sup>

61 Mundo: una cosmandría, construcción de doble dirección que a la vez impone al hombre sus leyes y las somete a la verificación de sus cálculos imaginarios. Cf. Cain, p. 77.

62 O. C., p. 1165.

63 La pienso como **Trieb** y no como **Instinkt**.

64 O. C., I. p. 1154.

La aclaración marginal es casi superflua:

"En réalité j'ai nommé **homme** et **Léonard** ce qui m'apparaissait alors comme le pouvoir de l'esprit!"<sup>65</sup>

A propósito del segundo héroe de Valéry:

"A force d'y penser, j'ai fini par croire que M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons. Sûrement, il-avait dû consacrer des années à cette recherche. Plus sûrement, des années encore et beaucoup d'autres années avaient été disposées pour mûrir ses inventions et pour en faire ses instincts. Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve".<sup>66</sup>

Al dirigirse Fedro al tercer héroe le dice:

"Le hasard est avec toi... Il se change insensiblement en sagesse, à mesure que tu poursuis de la voix dans le laberynthe de ton âme!"<sup>67</sup>

Tal vez por excesiva fidelidad al bergsonismo hemos creído que los caminos de la inteligencia y del instinto eran irremediablemente distintos, divergentes. Aquí se aproximan y la inteligencia parece recuperar la infalibilidad, la seguridad del instinto.

"Je prétends que l'artiste finisse par le naturel; mais le naturel d'un nouvel homme. Le spontané est le fruit d'une conquête. Il n'appartient qu'à ceux qui ont acquis la certitude de pouvoir conduire un travail à l'extrême de l'execution d'en conserver l'unité de l'ensemble en réalisant les parties et sans perdre en chemin l'esprit ni la nature".<sup>68</sup>

Así podríamos pensar en una forma superior de hábito que exigiría invertir la famosa frase de Ravaïsson. El hábito proviene aquí del **lieu intellectuel**, ese lugar que constituye la aspiral ascendente y es la naturaleza, la vida, las que lo redescienden.

No sé hasta qué grado Poe logró ese automatismo que le atribuye a Dupin, pero en el grado en que hablamos de ellos como modelos y no de personas había en él una modalidad que le aproxima a M. Teste:

"Par une concentration extrême de sa pensée, et par l'analyse successive de tous les phénomènes de son entendement, il est parvenu à surprendre la loi de la génération des idées. Entre une parole et une autre, entre deux idées tout à fait étrangères en

---

65 Id., p. 1155 m.

66 M. Teste, p. 19.

67 L'Ame et la Danse, p. 162.

68 Pièces sur l'art, p. 141.

apparence, il peut rétablir toute la série intermédiaire et combler aux yeux éblouis la lacune des idées non exprimées et presque inconscientes. Il a étudié profondément tous les possibles et tous les enchaînements probables des faits".<sup>69</sup>

Baudelaire proyectaba también un posible epitafio para Poe: "Vous tous qui avez ardemment cherché à découvrir les lois de votre être..." Es curioso observar que en esa misma época, en un ámbito cultural completamente ajeno, Puschkin propugnaba ideas similares.<sup>70</sup>

En el fondo se trata del acceso a un orden superior, a una espontaneidad conquistada metódicamente.

"Ils jouissent enfin de s'être faits instruments de leurs suprêmes découvertes, et ils peuvent à présent improviser en pleine possession de leur puissance. Ils se sont ajouté ce qu'ils ont trouvé, et ils se découvrent de nouveau désirs. Ils peuvent considérer orgueilleusement, toute leur carrière comme accomplie entre deux états de facilité heureuse: une facilité toute première, - éveil de l'instinct naïf de produire qui se dégage des rêveries d'une adolescence vive et sensible; (mais bientôt se révèle au jeune créateur l'insuffisance de l'ingénuité et le grand devoir de n'être jamais content de soi). L'autre facilité est le sentiment d'une liberté et d'une simplicité conquises, qui permettent le plus grand jeu de l'esprit entre les sens et les idées. Il en résulte la merveille d'une improvisation de degré supérieur. Entre les intentions et les moyens, entre les conceptions de fond et les actions qui engendrent la forme, il n'y a plus de contraste".<sup>71</sup>

Este texto debe ser comparado con M. Teste:

"Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve. L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, - se dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, - était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certains idées; il les arrosait de nombre. Ceci lui servait à rendre finalement machinale l'application de ses études conscientes. Il cherchait même à résumer ce travail. Il disait souvent: **Maturare!**..."<sup>72</sup>

69 Ch. Baudelaire, Oeuvres Posthumes, I., p. 278.

70 "L'inspiration est une disposition de l'âme qui permet de percevoir très vivement des impressions et d'imaginer des concepts, et par conséquent de les expliquer. L'inspiration est nécessaire en géométrie, tout comme en poésie... Le critique confond inspiration et enthousiasme... Non décidément non: l'enthousiasme exclut la sérenité, condition nécessaire du beau", (Pouchkine, Oeuvres Complètes, III, p. 228).

71 Refiriéndose a determinados artistas agrega Valéry: "Ils avaient acquis, par un travail immense et une réflexion continue, le droit à l'improvisation. Ils concevaient comme si les difficultés d'exécution, celles de mise en place, de clair-obscur, de couleur n'existaient pas pour eux..." (P. S. L., p. 154-5).

72 M. Teste, p. 19.

La verdadera inspiración se burla de la inspiración, pero el espíritu geométrico no se separa del espíritu de fineza.

Cuando Valéry buscaba el modelo de su héroe intelectual pensó en Bonaparte.<sup>73</sup> Acaso Moltke fue encarnación de un héroe glacial como él pensaba. Reflexionando sobre él (muy lejos de Napoleón desde luego) formula algunas consideraciones sobre el método:

“... je parie qu’au dedans de tous ceux qui font quelque chose et la poursuivent, une méthode quelconque se crée et grandit. Tous les grands inventeurs d’idées ou de formes me semblent s’être servis de méthodes particuliers. Je veux dire que leur force même et leur maîtrise sont fondées sur l’usage de certaines habitudes, de certaines conceptions qui disciplinent toutes leurs pensées. Chose étrange, c’est justement l’apparence de cette Méthode interne que nous appelons leur **personnalité**. Il importe peu, du reste, que cette méthode soit ou ne soit pas consciente... Voilà donc une grande recherche possible, et voilà un livre, *l’Art de Penser*, qui n’a réellement jamais été écrit”.<sup>74</sup>

Significa pues, que el logro del método es el logro de la personalidad, del Yo puro, porque las palabras personalidad, persona, con su ganga humana y de disfraz, no creo que fueran muy apreciadas. Es pues a Descartes que debemos volver, pero atendiendo a la voz **Discours**. Por febrero o marzo de 1637 le escribía a Mersenne: “... car je ne met pas *Traité de la Méthode*, mais *Discours de la Méthode*, ce qui est le même que *Préface ou Avis touchant le Méthode*, pour montrer que j’ai pas dessein de l’enseigner, **mais seulement d’en parler**”.<sup>75</sup>

Los cartesianos trivializaron esa afirmación; creyeron que era la forma con que Descartes cumplía su promesa de escribir la historia de su espíritu.<sup>76</sup> En realidad, Descartes busca abolir la historia y alcanzar un **ego cogito** del cual el tiempo es abolido; y si no alcanza lo eterno alcanza el instante, sucedáneo de lo eterno. El idealismo de Descartes es un actualismo. (Wahl). Pero no son razones de modestia las que llevan a Descartes a usar la palabra, sino la necesidad de prepararle un ámbito propio a ese **Yo, Je, Ego**. “Je est l’individu qui énonce la présente instance de discours contenant l’instance linguistique **je...**”<sup>77</sup> No se ha atendido

73 Se encuentran algunas referencias en **Regards sur le Monde actuel**, pero recuerdo ciertas reflexiones de Napoleón hechas a Roederer que justifican la posible elección: “Moi, je travaille toujours; je médite beaucoup. Si je paraiss toujours prêt à répondre à tout, à faire face à tout, c'est qu'avant de rien entreprendre, j'ai prévu ce qui pourrait arriver. Ce n'est pas un génie qui me révèle tout à coup ce que j'ai à dire ou à faire dans une circonstance inattendue..., c'est une réflexion, c'est la méditation”. (H. Taine, *Régime Moderne*, I, 1.)

74 Une conquête méthodique, O. C., I, p. 986.

75 Correspondance, Adam et Milhaud, I, p. 329.

76 Id., I, p. 39.

77 E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, p. 252.

suficientemente a la referencia al sujeto parlante, implícita en todo grupo de expresiones. "C'est pourtant un fait à la fois original et fondamental que ces formes 'pronominales' ne renvoient pas à la 'réalité' ni à des positions 'objétives' dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation, chaque fois unique, qui les contient, et réfléchissent ainsi leur propre emploi. L'importance de leur fonction se mesurera à la nature du problème qu'elles servent à résoudre, et qui n'est autre que celui de la communication inter-subjective. Le langage a résolu ce problème en créant un ensemble de signes 'vides', non référentiels par rapport à la 'réalité', toujours disponibles, et qui deviennent 'pleins' dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours".<sup>78</sup>

Esto nos inducirá a tentar una apología del **homo loquax**, tan desvalorizado con relación a sus semejantes, el **homo sapiens**, el **homo faber**. Porque hay una compleja conexión entre el ver, el concebir y el hablar, pero hay también un aspecto óptico de la inteligencia que sólo actúa sobre las superficies (Jankélévitch). Es así como se van delineando las formas, y de las formas surgirán las ideas, los conceptos. No vamos a reiterar ahora las observaciones que señala Valéry y según las cuales el concepto implica una inmovilización de la realidad, una cierta falsificación en la cual elementos pragmáticos se ponen en juego donde el **homo sapiens** se subordina al **homo faber**. Aquí Valéry se aproxima mucho a Bergson y sería más justo decir, por razones cronológicas, Bergson se aproximará a Valéry.

Desde ese punto de vista el pensamiento habitual implica un empobrecimiento de la realidad. Frente a dicha abstracción la misión del artista es conservar y acaso traducir en el pensamiento y en la expresión la sutilidad y la inestabilidad sensoriales. Lo real, el mundo de las cosas, aparece como conmovido en su intimidad.

Anaxágoras le atribuía al **Nous** la acción de conmover la materia ordenadamente. El **Nous** en el arte parece tener la misma función. No siempre es obedecido.

"Ils (el vulgo) ne fond ni ne défond rien dans leurs sensations".<sup>79</sup>

El **Nous** funciona pues como un intelecto no estabilizado, y si busca darle un nuevo sentido a las palabras de la tribu, no es para entrar en el hermetismo y en el esoterismo, sino para que el lenguaje albergue dentro de sí la misma inestabilidad de las cosas. Ese intelecto carente de estructura fija, pero actuando según leyes, aparece como un poder soberano que juega con la realidad. Me atrevo a definirlo como un poder acaso ilimitado de gestaltización, de búsqueda

---

78 Id., p. 254.

79 O. C., I., p. 1165.

incesante del orden o de los órdenes que la regulan, sin descansar su pereza en las buenas formas, en las simetrías toscas, fáciles halagos de una economía del pensamiento.<sup>80</sup>

El goce estético parece estar ligado a una actuación de la inteligencia que comprende lo posible subyacente a la limitación de lo existente, de lo meramente existente.<sup>81</sup> En toda esta prodigiosa **paideia** de la inteligencia, se abandona la educación primera. Inmediato, natural, primitivo, encubren una pobreza insoslayable. Educación segunda, **paideia** de la inteligencia:

“C'est-à-dire, de voir plus de choses qu'on ne sait”.

Ceci est l'expression naïve d'un doute familiar à l'auteur, sur la vraie valeur ou le vrai rôle des mots.

Les mots (du langage commun) ne sont pas faits pour la logique.

La permanence et l'universalité de leurs significations ne sont jamais assurées”.<sup>82</sup>

¿Cómo no habría de ser así si el lenguaje corriente expresa sólo lo que existe? Aquí estamos frente a la dificultad de expresar lo posible. Lo posible aquí no es lo posible lógico de Diodoro o de Bergson, probablemente una pseudo-idea, sino que depende de aquella inestabilidad de lo real, cuyas posibles formaciones el pensamiento busca esclarecer. Diría gustosamente: las **Abschattungen** de la percepción. Al describir fenomenológicamente la percepción se advierte que en su esencia es inadecuación. Vemos las cosas por algunas de sus fases, por esbozos, en sus modos de aparición (**Erscheinungsweisen**). Allí nos figuramos un núcleo y un horizonte de co-donaciones que está desprovisto del carácter auténtico de los datos y por tanto implica una zona de indeterminación. Husserl y Valéry están muy próximos.

El arte, y especialmente la literatura, deben tratar de restituir a la palabra su posición adecuada de alcanzar la determinación de un estilo un estilo imperiosamente trazado, que indique por adelantado una diversidad posible de percepciones de modo que la cosa que **dura** se ofrezca como una serie interminable de esquicios, que

80 “C'est trop peu de parler de vue, de sensation. Il rêve d'un art du langage assez subtil pour transposer dans l'univers des mots la masse global ou le relief le plus délicat de l'événement que représente dans l'univers organique, toute prise de contact avec l'extérieur... Le jeune Valéry s'abreuve à la source vive, qui ne surgit pas dans le jardin secret de l'âme, mais descend des choses vers l'homme, pareille à la nature, au regard d'un Cézanne”. (M. Raymond, Valéry et la Tentation de l'Esprit, p. 21).

81 Para Valéry la presencia desnuda de las cosas no origina ninguna **Stimmung** negativa como sucede en Sartre. “Le savoir se dissipe comme un songe, et nous voici comme dans le pays tout inconnu au sein même du réel pur... je suis ce que je suis, je suis ce que je vois, présent et absent sur le pont de Londres”. (Tel Quel, I, 81)

82 O.C., I., p. 1167 m.

revele siempre fases nuevas o repita las antiguas. Esto puede llevarnos a resultados un tanto sorprendentes sobre la función de la imagen poética. Si pensamos la imagen, o más exactamente la conciencia imaginante, como un fenómeno de cuasipercepción, podemos decir que la imagen se caracteriza entonces por su pobreza esencial, y el objeto de la imagen no es sino la conciencia que se tiene de él; no se puede aprender de la imagen nada que ya no se sepa.<sup>83</sup>

Y bien, yo diría que el pensamiento de Valéry, que resulta desde luego muy difícil de clasificar, se ubica en una posición que pasa rápidamente por la imagen como algo intermedio entre la percepción y la idea. Naturalmente que las distinciones escolares están ausentes y la imagen parece tan pronto acercarse a la percepción como a la idea, pero sin tener status propio. Parece como si exigiera a la conciencia dilatarse tan desmensuradamente que alcanzara lo posible en toda su riqueza; la conciencia para Valéry es conciencia de las fases dadas pero trata de ser también en toda su intensidad, conciencia de las apariciones posibles.<sup>84</sup> La cosa gira en su pensamiento; se muestra en todos sus aspectos, y la palabra busca restituir esta movilidad lógica misma. Ya se ha burlado él mismo de su pretendido eleatismo, y creo que si hubiera que acercarlo a algún filósofo (sin contacto efectivo, desde luego) es a Platón, especialmente a ciertos pasajes muy oscuros de *El Sofista*, en donde al hablar del ser en su plenitud, sugiere que hay que atribuirle movimiento (*kinesis*), vida (*zoe*), alma (*psique*) y pensamiento (*phronesis*). Es decir: el ser, la realidad verdadera y total no es ni objeto ni sujeto únicamente; es el objeto que toma conciencia de sí mismo y se hace así sujeto; es el ser que se crea una conciencia para reflejarse allí. Lo inteligible, para serlo, necesita de una inteligencia. En eso se distingue de las estatuas, que santas y venerables, están desprovistas de pensamiento y de vida.<sup>85</sup>

Evidentemente expresiones como vida, como movimiento, no pueden ser tomadas en sentido físico, sino que son relaciones lógicas.

83 J. P. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 20 y sigs.

84 "Le contact du monde extérieur ne lui apporte pas une image; il éveille en lui un problème. Et c'est le développement du problème qui, en un point , heurtera un objet, une image, un nom, comme un des moments transitoires de sa marche vers une solution. C'est en cette acception que Valéry disait que 'le marcheur est devenu le chemin'. A un tournant de sa route, le problème du Faire fera surgir la coquille, comme le problème du Mouvement rencontrer l'Eléate; de la vanité des conflits terrestres naîtra, entre le ciel et le cours d'eau, la transparence du paysage chinois; ici, le thème de l'Inspiration sera seul capable de réveiller des pas sublimes; le mythe de l'universelle désagrégation, de suivre l'ombre de la jeune Alcimadure... Aucun de ces éléments n'offrira de résistance à la dialectique qui les enrole et à laquelle leur substance intime semble déjà les lier: et Valéry ne risque pas se voir imposer quelque présence insolite, telle que celle du 'bibelot' mallarméen, même surpris dans son 'inanité sonore'." (Cain, op. cit., p. 81).

85 Platon, *Le Sophiste*, 248 - e, y G. Rodier, *Etudes de Philosophie Grecque*.

Nos vemos en el mundo de los posibles respecto al cual el mundo existente es un ejemplo, y acaso sólo un pretexto. Y paradojalmente, parece que el método que en un primer momento causa la ilusión de adherirse más a lo real, a lo dado, es el que ha de librarnos de él.

También Valéry intenta una limpieza de las puertas de la percepción, que como a Blake, lo han de llevar a ver lo infinito.<sup>86</sup> Huxley, inspirado por Blake, ha comentado los resultados de la mescalina. No es nada nuevo. T. de Quincey, Baudelaire, ya lo habían hecho. Pero hay una observación de Baudelaire, que se ocupó tanto de los "paraísos artificiales", especialmente de su contenido en imágenes, que me llama la atención. Se refiere a la embriaguez de Poe: "... il existe dans l'ivresse non seulement des enchaînements de rêves, mais des séries de raisonnements, qui ont besoin pour se reproduire, du milieus qui leur a donné naissance".<sup>87</sup>

Para Valéry la obtención de nuevas visiones, la limpieza de las puertas de la percepción<sup>88</sup> se logrará en el grado en que el hombre abandone la posición de ilusorio privilegio en que se ha colocado. De ese modo obtendrá la recepción (buscada) de sensaciones inéditas no habituales. Se diría que se busca como inducir la mente deliberadamente por el camino de la psicastenia, tratando de obtener el paraíso no artificial sino perdido de la sensación pura.<sup>89</sup> Dicha psicastenia parece inmovilizarnos en el tiempo, permitirnos alcanzar un átomo de eternidad, para el cual el recuerdo y las expectativas no existen.<sup>90</sup> Diría también que de ese modo el espíritu se ensaya en la ruptura de **Gestalten**. Ninguna parece resistir; las buenas formas han desaparecido ante esta nihilización que ejerce la conciencia, pero que (pienso) se opera sólo en lo que tiene que ver con la contextura de lo real, más que con su materia misma.<sup>91</sup> Esas rupturas, conquistas de atenciones inusitadas<sup>92</sup> procura material para nuevas combinaciones. ¿Lo real entonces no era sino lo posible, un posible? **Hypothesis fingo...**

---

86 If the doors of perception were cleasend, everything would appear to man as itis infinite. (Blake).

87 Ch. Baudelaire, Edgar Poe, Sa Vie et ses Oeuvres (Histoires Extraordinaires).

88 Cf. M. Teste, p. 60.

89 "Mais supposons que nous nous essayons, au contraire, à modifier volontairement nos perceptions et représentations d'homme éveillé de manière à diminuer leur effet significatif, à éprouver leur valeur transitive et conventionnelle (comme il arrive de celle d'un mot que l'on répète) jusqu'à ce qu'il perde son sens nous observerons alors quelques traits d'un état dont l'état de rêve serait la limite". O. C., I, p. 881.

90 P. S. L. 184. Cf. lo que hemos dicho en el cap. I. sobre la complementariedad.

91 Como ejemplo de visión inusitada y del hallazgo de la fórmula lingüística adecuada, el texto de M. Teste, p. 24.

92 "Toute vue des choses qui n'est pas étrange est fausse. Si quelque chose est réelle, elle ne peut que perdre de sa réalité en devenant familière. Méditer en philosophie, c'est revenir du familiar à l'étrange..." (Tel Quel, I, p. 59).

revele siempre fases nuevas o repita las antiguas. Esto puede llevarnos a resultados un tanto sorprendentes sobre la función de la imagen poética. Si pensamos la imagen, o más exactamente la conciencia imaginante, como un fenómeno de cuasipercepción, podemos decir que la imagen se caracteriza entonces por su pobreza esencial, y el objeto de la imagen no es sino la conciencia que se tiene de él; no se puede aprender de la imagen nada que ya no se sepa.<sup>83</sup>

Y bien, yo diría que el pensamiento de Valéry, que resulta desde luego muy difícil de clasificar, se ubica en una posición que pasa rápidamente por la imagen como algo intermedio entre la percepción y la idea. Naturalmente que las distinciones escolares están ausentes y la imagen parece tan pronto acercarse a la percepción como a la idea, pero sin tener status propio. Parece como si exigiera a la conciencia dilatarse tan desmensuradamente que alcanzara lo posible en toda su riqueza; la conciencia para Valéry es conciencia de las fases dadas pero trata de ser también en toda su intensidad, conciencia de las apariciones posibles.<sup>84</sup> La cosa gira en su pensamiento; se muestra en todos sus aspectos, y la palabra busca restituir esta movilidad lógica misma. Ya se ha burlado él mismo de su pretendido eleatismo, y creo que si hubiera que acercarlo a algún filósofo (sin contacto efectivo, desde luego) es a Platón, especialmente a ciertos pasajes muy oscuros de *El Sofista*, en donde al hablar del ser en su plenitud, sugiere que hay que atribuirle movimiento (kinesis), vida (zoe), alma (psique) y pensamiento (phronesis). Es decir: el ser, la realidad verdadera y total no es ni objeto ni sujeto únicamente; es el objeto que toma conciencia de sí mismo y se hace así sujeto; es el ser que se crea una conciencia para reflejarse allí. Lo inteligible, para serlo, necesita de una inteligencia. En eso se distingue de las estatuas, que santas y venerables, están desprovistas de pensamiento y de vida.<sup>85</sup>

Evidentemente expresiones como vida, como movimiento, no pueden ser tomadas en sentido físico, sino que son relaciones lógicas.

83 J. P. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 20 y sigs.

84 "Le contact du monde extérieur ne lui apporte pas une image; il éveille en lui un problème. Et c'est le développement du problème qui, en un point, heurtera un objet, une image, un nom, comme un des moments transitoires de sa marche vers une solution. C'est en cette acception que Valéry disait que 'le marcheur est devenu le chemin'. A un tournant de sa route, le problème du Faire fera surgir la coquille, comme le problème du Mouvement rencontrera l'Eléate; de la vanité des conflits terrestres naîtra, entre le ciel et le cours d'eau, la transparence du paysage chinois; ici, le thème de l'Inspiration sera seul capable de réveiller des pas sublimes; le mythe de l'universelle désagrégation, de suivre l'ombre de la jeune Alcimadure... Aucun de ces éléments n'offrira de résistance à la dialectique qui les enrole et à laquelle leur substance intime semble déjà les lier: et Valéry ne risque pas se voir imposer quelque présence insolite, telle que celle du 'bijou' mallarméen, même surpris dans son 'inanité sonore'." (Cain, op. cit., p. 81).

85 Platon, *Le Sophiste*, 248 - e, y G. Rodier, *Etudes de Philosophie Grecque*.

Nos vemos en el mundo de los posibles respecto al cual el mundo existente es un ejemplo, y acaso sólo un pretexto. Y paradojalmente, parece que el método que en un primer momento causa la ilusión de adherirse más a lo real, a lo dado, es el que ha de librarnos de él.

También Valéry intenta una limpieza de las puertas de la percepción, que como a Blake, lo han de llevar a ver lo infinito.<sup>86</sup> Huxley, inspirado por Blake, ha comentado los resultados de la mescalina. No es nada nuevo. T. de Quincey, Baudelaire, ya lo habían hecho. Pero hay una observación de Baudelaire, que se ocupó tanto de los "paraisos artificiales", especialmente de su contenido en imágenes, que me llama la atención. Se refiere a la embriaguez de Poe: "... il existe dans l'ivresse non seulement des enchaînements de rêves, mais des séries de raisonnements, qui ont besoin pour se reproduire, du milieus qui leur a donné naissance".<sup>87</sup>

Para Valéry la obtención de nuevas visiones, la limpieza de las puertas de la percepción<sup>88</sup> se logrará en el grado en que el hombre abandone la posición de ilusorio privilegio en que se ha colocado. De ese modo obtendrá la recepción (buscada) de sensaciones inéditas no habituales. Se diría que se busca como inducir la mente deliberadamente por el camino de la psicastenia, tratando de obtener el paraíso no artificial sino perdido de la sensación pura.<sup>89</sup> Dicha psicastenia parece inmovilizarnos en el tiempo, permitirnos alcanzar un átomo de eternidad, para el cual el recuerdo y las expectativas no existen.<sup>90</sup> Diría también que de ese modo el espíritu se ensaya en la ruptura de **Gestalten**. Ninguna parece resistir; las buenas formas han desaparecido ante esta nihilización que ejerce la conciencia, pero que (pienso) se opera sólo en lo que tiene que ver con la contextura de lo real, más que con su materia misma.<sup>91</sup> Esas rupturas, conquistas de atenciones inusitadas<sup>92</sup> procuran material para nuevas combinaciones. ¿Lo real entonces no era sino lo posible, un posible? **Hypothesis fingo...**

86 If the doors of perception were cleasend, everything would appear to man as itis infinite. (Blake).

87 Ch. Baudelaire, Edgar Poe, Sa Vie et ses Oeuvres (Histoires Extraordinaires).

88 Cf. M. Teste, p. 60.

89 "Mais supposons que nous nous essayons, au contraire, à modifier volontairement nos perceptions et représentations d'homme éveillé de manière à diminuer leur effet significatif, à éprouver leur valeur transitive et conventionnelle (comme il arrive de celle d'un mot que l'on répète) jusqu'à ce qu'il perde son sens nous observerons alors quelques traits d'un état dont l'état de rêve serait la limite". O. C., I., p. 881.

90 P. S. L. 184. Cf. lo que hemos dicho en el cap. I. sobre la complementariedad.

91 Como ejemplo de visión inusitada y del hallazgo de la fórmula lingüística adecuada, el texto de M. Teste, p. 24.

92 "Toute vue des choses qui n'est pas étrange est fausse. Si quelque chose est réelle, elle ne peut que perdre de sa réalité en devenant familière. Méditer en philosophie, c'est revenir du familiar à l'étrange..." (Tel Quel, I., p. 59).

Pero Valéry, aunque vuelto al mundo de las cosas con plena sensualidad, mantiene siempre su actitud de dominio; jamás se entrega, jamás abdica de su Yo, que no es la frágil persona. Descendiendo de un **Topos ouranos** que él mismo se ha formado (acercarse y contemplar serían poca cosa para él), advierte las huellas de lo que ha imaginado sobre las arenas, sobre las aguas, en el aire... casi inasibles, casi inexistentes, salvo para aquel que está acostumbrado a percibir vibraciones en el espacio, líneas de fuerza, extrañas anisotropías. Me lo imagino oyendo decir a su amigo que “toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile”, y veo sus labios plegarse en una sonrisa irónica, murmurando el **nisi ipse intellectus...**

La analogía, la continuidad, la **consistency**, por medio del lenguaje, recuperan su movimiento, la **kinesis**, la **zoe**, acaso la **phronesis** de que hablaba Platón. **Im Anfang war das Wort?** ¿O más bien: **mit dem Wort war die Tat?** El nombrar, la palabra hace que la polaridad sujeto-objeto llegue a desaparecer y el pensamiento se transforma en el objeto mismo. El pensamiento mienta allí de tal modo el objeto que toda trascendencia queda anulada y las **Abschattungen** quedan suspendidas de un punto de convergencia.

Pero todo esto será una fantasía a menos que el mundo sea representable, a menos que se le pueda reducir aquí y allí a elementos inteligibles. Los pitagóricos lo habían soñado y Sócrates se lo recuerda a Fedro. ¿Pero es posible? Se reitera la célebre paradoja epistemológica:

“Le monde est irrégulierement semé de dispositions réguliers”.

Y en esta nota marginal agrega:

“Si tout fût irrégulier, ou tout régulier, point de pensée, car elle n'est qu'un essai de passer du désordre à l'ordre, et il lui faut des occasions de celui-là, et des modeles de celui-ci”.<sup>93</sup>

Dicho en otros términos: si se comenzara por lo racional, la inteligibilidad sería imposible, y si todo fuera irracional sucedería lo mismo. La paradoja consiste en que se tenga éxito en esa empresa, que la naturaleza en una cierta medida parezca mostrarse penetrable, plástica, respecto a una teoría que tiende a mostrarla como no existente.<sup>94</sup>

Sin duda **individuum ineffabile est**, pero se trata de ubicarlo en una red de relaciones racionales, de incluirlo en una combinatoria compleja. E inmediatamente viene el **Nihil est sine ratione** o el **omne ens habet rationem**, pero **ratio sive imago?** Pudo pensarse pero pronto se asistió al fracaso.

“Pourquoi de tout ce qui existe, une partie seulement peut-elle, se réduire ainsi? Il y a un instant où la figure devient si

93 O.C., I., p. 1172 m.

94 Cf. las inolvidables páginas de E. Meyerson, especialmente en **De 'Explication dans les Sciences**.

complexe, où l'évènement paraît si neuf, qu'il faut renoncer à les saisir d'ensemble, à poursuivre leur traduction en valeurs continues. A quel point les Euclides se sont-ils arrêtés dans l'intelligence des formes? A quel degré de l'interruption de la continuité figurée se sont ils heurtés? C'est un point final d'une recherche où l'on ne peut s'empêcher d'être tenté par les doctrines de l'évolution. On ne veut pas avouer que cette borne peut être définitive".<sup>95</sup>

Acaso no; o acaso haya que modificar el estilo del racionalizar. Pudiera ser que hubiera que buscarse la **consistency** por metáforas, por abstracciones, por lenguajes nuevos. Ahí está el reino de Leonardo. Habrá que abandonar la simetría de la imagen, la simetría figurativa, por la bella simetría abstracta; abandonar el racionalismo impregnado de imágenes sensoriales por la poética del **surrealismo** como lo sueña G. Bachelard. Recuerdo a Laforgue, al Laforgue de las **Moralités Légendaires**: "Méthode, Méthode, que me veux-tu? Tu sais bien que j'ai mangé du fruit de l'inconscient". Y recuerdo a Rimbaud: "Nous t'affirmons, méthode! Nous n'oubliions pas que tu as glorifié hier chacun de nos ages".

De ahí podría desprenderse un método de la facultad de Idealidad, según el lenguaje frenológico de Poe. Tarea difícil en que habrá que discernir las razones y los caminos dificultosos, mediante lo cual se desprenderá la **Poesy** de toda escoria, de toda reminiscencia; lograr, a pesar de la vida, suspendiendo la vida, hacerse poeta.

Ese método se extiende a lo inconsciente como un haz de luz que ilumina profundos corredores secretos de nuestro ser soñante en ese instante de la vida creadora en que el hombre se enfrenta consigo mismo en su plena soledad, casi diría en su desolación, cortados que fueron sus lazos con el pasado, con su pasado, con su vida, embarcado en no sé qué bloque de eternidad.<sup>96</sup> La **Poesy** en su modalidad más profunda, cuando es más que imaginación, actúa como si nada hubiera sido creado, como si nada hubiera de imitarse. Entramos en el dominio de la **fantástica trascendental**.<sup>97</sup>

Fantástica trascendental, Crítica de la Imagen Pura,<sup>98</sup> podría

95 O.C., I., p. 1174.

96 "Ainsi, dans l'ordre plastique; l'homme qui voit se fait, se sent tout à coup âme qui chante; et son état chantant lui engendre une soif de produire qui tend à soutenir et à perpétuer le don de l'instant". (P. S. L., p. 150).

97 "Hätten wir auch eine Phantastik, wie eine Logik, so wäre die Erfindung Kunst erfunden. Zur Phantastik gehört auch die Ästhetik gewissermassen wie die Vernunftlehre zur Logik". (Novalis, Schriften, II, p. 261).

98 "Comme je l'ai dit plus haut, les phénomènes de l'imagerie mentale sont fort peu étudiés. Je maintiens mon sentiment de leur importance. Je pretends que certaines lois propres à ces phénomènes sont essentielles et d'une généralité extraordinaire; que les variations des images, les restrictions imposées à ces variations, les productions spontanées d'**images-réponses**, ou complémentaires, permettent de rejoindre des **mondes** aussi distincts que ceux du rêve, de l'état mystique, de la déduction par analogie". (O. C., I., p. 1193 m).

llamársele lo que permitiría distinguir una imaginación material que exige un decorado y una imaginación formal que vive en un ambiente. Los pobres en imaginación viven en ese decorado y por eso ha de ser pintoresco, barroco, mientras que los que son ricos en imaginación pueden reconstituir el ámbito entero, con la mera ayuda de un signo alusivo, acaso de una mera palabra. Imaginación, pensamiento, cualquier palabra basta.<sup>99</sup>

¿Este método, o más exactamente, este no-método de lo imaginario no podría tener por tema de investigación esa metáfora que Leonardo utiliza como medio de reducción en las artes plásticas? ¿No sería válido aproximar la metáfora a la **Verdichtung** como lo hace Lacan, jugando con el doble sentido de espesamiento y poetización? “La **Verdichtung**, condensation, c'est la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore, et dont le nom pour condenser en lui-même la **Dichtung** indique la connaturalité du mécanisme à la poésie, jusqu'au point où il enveloppe la fonction proprement traditionnelle de celle-ci”.<sup>100</sup>

Me inclino a pensar la **Verdichtung**, la **Verschiebung**, la **Darstellung**, como un conjunto inmenso de **rebus**, de **Reimschmiede**, en que se expresa un gigantesco sueño, pero en una lengua que posee una estructura interpretable y a cuyas leyes se somete el habla individual.

“Il (Léonard) garde cet esprit symbolique, la plus vaste collection des formes...”

Y en él todo se le hace lenguaje, lenguaje cuyas leyes vislumbra. Cuerpos, rostros, edificios, todo muestra una combinación racional que alcanza a lo posible. Siempre la búsqueda (y el hallazgo) del sistema.

El método funciona así en dos etapas: análisis en el sentido vulgar, distinción de materiales y luego la construcción que implica un cierto desligamiento, un distanciamiento de lo dado. Este es el momento supremo. ¿Cómo se construye? La construcción habrá de buscar un cierto efecto. Valéry quiere seguir siéndole fiel a Poe; se siente incluso

99 “La vision la plus bizarre d'un visionnaire peut toujours être ramenée ou rapportée à une simple déformation du réel observable, avec conservation des conditions de la connaissance et cette vision peut d'ailleurs se décrire en termes du langage ordinaire. Mais que l'on songe à la structure des choses et à la forme d'univers que nous proposent aujourd'hui les développements des moyens mathématiques et instrumentaux de la Science. Ces résultats sont, d'une part, positifs puisqu'ils se réfèrent à des pouvoirs d'actions; d'autre part ils s'insèrent dans l'inintelligible, ébranlent les vénérables "catégories de l'entendement", déprécient jusqu'aux notions de Loi et de cause, tellement que l'antique "réalité" de jadis devient un simple effect statistique, cependant que l'imagination elle-même, productrice de toutes les "visions" possibles et le langage usuel, moyen de leur expression, se trouvent frappés d'impuissance, incapables de nous représenter ce que nos instruments et nos calculs nous obligent d'essayer de penser”. O. C. I, 877). Aquí se demuestra la necesidad de dilatar considerablemente el ámbito y el poder de la imaginación.

100 Lacan, *Ecrits*, p. 511.

cerca de Mallarmé, es (o sea ser) el Anti-Sócrates. Pero M. Teste observa y se sonríe. Me complazco en imaginar este diálogo:

Leonard — “C'est donc par une abstraction que l'oeuvre d'art peut se construire, et cette abstraction est plus ou moins énergique, plus ou moins facile à définir, selon que les éléments empruntés à la réalité en sont portions plus ou moins complexes. Inversement, c'est par une sorte d'induction, par la production d'images mentales que toute oeuvre d'art s'apprécie; et cette production doit être également plus ou moins énergique, plus ou moins fatigante selon qu'un simple entrelac sur une vase ou une phrase brisée de Pascal la sollicite”.

M. Teste — Il me semblait indigne, d'ailleurs, de partir mon ambition entre le souci d'un effet à produire sur les autres, et la passion me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omissions, sans simulations ni complaisances.

Sócrates — Là-bas, immortel — relativement aux mortels!... Mais ici!... Mais il n'y a pas **d'ici** et tout ce que nous venons de dire est aussi bien un jeu naturel du silence de ces enfers, que la fantaisie de quelque rhéteur d'autre monde qui nous a pris pour marionnettes!

Fedro — C'est en quoi rigoureusement consiste l'immortalité.

El núcleo del problema radica en ese **ici**. Me inclino a tomarlo fuera del ámbito del que fue pronunciado. Ilusión de la creación, ilusión del conocimiento, ilusión... tal parece ser el drama de Valéry. ¿Qué tiene de extraño que su visión del arte se centre en aquel cuyas formas parecen abrumar con su presencia una Nada que lo asedia?

La arquitectura, la música, aparecen así como medios de llenar ese espacio vacío, eufemismo de la nada, construcciones donde se desliza la movilidad, en la cual también el hombre ha de participar, liberándolo de una extraña compulsión paralizante que lo hace yacer estático ante la convulsión del mundo. La idea que Valéry se hace sobre la arquitectura y la música la desarrollaremos más adelante. Ahora queremos indicar su concepción de la espacialidad.

El pensamiento moderno está impregnado por la tesis que afirma el carácter absoluto del espacio. Pero ese espacio homogéneo indiferente se va estructurando. Tanto el cálculo astronómico como la estética van recuperando el sentido de **mundus** o **kosmos**.<sup>101</sup> Sólo quien se sienta alejado de esas modalidades podría sentirse aterrado ante la vaciedad de ese espacio inmenso.<sup>102</sup>

101 “Aujourd'hui des lignes **d'univers**, mais on ne peut plus les **voir**. - Peut-être les entendre, car seuls les trajets que suggèrent les mélodies nous peuvent donner quelque idée ou intuition de trajectoire dans l'espace-temps. (O.C., I., p. 1195 m.).

102 “Je vais jusqu'à penser que l'**ornement** dans son principe, est une réaction naturelle de nos sens en présence d'un espace nu, sur lequel ils tendent à

Valéry retrocede al momento en que el espíritu humano estructura el espacio a partir del **habitat**. En otro tiempo la arquitectura no aprovechaba el espacio, y la topología derivaba de la arquitectura. Hay un espacio vivido antes del espacio pensado. Valéry se aproxima así a ciertas ideas de Heidegger y Minkowski. El ser humano no puede vivir sin ejercer una acción espacializante y anti-espacializante, según se desprende del juego de palabras tan profundo de Heidegger sobre la **Entfernung**.

Es probable que si en algún momento cesara esa acción anti-espacializante, el ser humano quedaría sobrecogido por una atroz angustia, al enfrentarse a la uniformidad, a la vaciedad absoluta.<sup>103</sup> Es la condición humana la que hace poblar ese vacío con formas, o mejor dicho, pensar el espacio en función de formas irradiantes, creadoras de la espacialidad. El silencio eterno desaparece anulado por el canto de las esferas. Contemplando, especulando, teorizando, (usamos deliberadamente los sinónimos) podemos pensar que el espacio cósmico, el cielo estrellado sobre mí, sea acaso idéntico a otra ley en mí, de la cual la moral sea una modalidad. Es el camino que lleva al **intellectus arketypos**.

El transcurrir de los años llevó a Valéry a una profundización de los problemas. He procurado dar cuenta de esas variaciones apelando a las **marginalia**, pero el ahondamiento ha de producirse de un modo decisivo en **Nota y Digresión** y en **Leonardo y los Filósofos**.

“Cet Apollon me râvissait au plus haut degré de moi-même. Qui de plus séduisant qu'un dieu qui repousse le mystère, qui ne fonde pas sa puissance sur le trouble de notre sens; qui n'adresse

---

mettre ce qui satisferait le mieux leur fonction de recevoir. Ainsi, l'homme qui meurt de soif se peint de boissons délicieuses, et le solitaire qui brûle peuple l'ombre de chair”. (P. S. L., p. 148-9).

103 La hostilidad de Valéry hacia Pascal no se disimula en ningún momento. Además de las alusiones en la **Introduction**, agrega que, aunque no pueda emplazarse una Causa Primera o un Acto puro o un Espíritu en el cielo, “un instinct que tient peut-être à notre structure verticale, peut-être, le sentiment que nos destins sont suspendues à des phénomènes très éloignés, et que toute vie terrestre en dépend, tourne inévitablement les hommes embarrassés ou affligés ou tourmentés dans leurs esprits par leurs questions abusives vers le zénith du lieu, **vers le haut**.

Exhausser, exaucer, sont le même mot! (O.C., I., p. 467). Sin embargo Valéry reconoce una cierta inhumanidad en la noche. Frente a ella surgen respuestas espontáneas unas, elaboradas otras. Las primeras, que tienen que ver más bien con el corazón, suscitan la idea de un Ser creador de ese firmamento que se ofrece inmenso. Se piensa en una Persona parecida a nosotros. Las respuestas elaboradas son las del Espíritu que busca y que se caracteriza por la lentitud. Pero en ese trabajo lento se produce un progresivo acercamiento, una mayor familiaridad en el grado en que se comprende más.

“Pascal avait ‘trouvé’ mais sans doute parce qu'il ne cherchait plus. La cessation de la recherche et la forme de cette cessation, peuvent donner le sentiment de la trouvaille. Mais il n'a jamais eu de foi dans la recherche en tant qu'elle espère dans l'imprévu”. (Id., p. 473).

pas ses prestiges sur le plus obscur, au plus tendre, au plus si-nistre de nous mêmes; qui nous force de convenir et non de ployer et de qui le miracle est de s'éclaircir; la profondeur, une perspective bien déduite? Est-il meilleure marque d'un pouvoir authentique, et légitime que de ne pas s'exercer sous un voile? Jamais pour Dionysos, ennemi plus délibéré, ni si pur, ni armé de tant de lumière, que ce héros moins occupé de plier et de rompre les monstres que d'en considérer les ressorts; dédaigneux de les percer de flèches, tant il les pénétrait de questions; leur supérieur plus que leur vainqueur, il signifie n'être pas sur eux de triomphe plus achevé que de les comprendre. - presque au point de les reproduire; et une fois saisi leur principe, il peut bien les abandonner, dérisoirement réduits à l'humble condition de cas très particuliers et de paradoxes explicables".<sup>104</sup>

Baudelaire, en sus reflexiones sobre Wagner, había sugerido que el arte dramático implicaba la coincidencia de varias artes, que era el arte por excelencia, el más sintético y el más perfecto.<sup>105</sup> Baudelaire sugería también que la historia de un cerebro individual puede representar en pequeño la historia del cerebro universal.

Al pensar en Leonardo, Valéry buscaba su ley íntima, pero secretamente guiado por el pensamiento de que la ley íntima de aquel podía ser también la suya. Este tránsito, tránsito de la Persona al espíritu, supone también un abandono de lo histórico. Su actitud hacia la historia ha sido siempre de desconfianza y de rechazo.

Ni en la novela ni en la historia encontramos ritmos, simetrías, formas,<sup>106</sup> ni siquiera composición. A sus ojos eso es un crimen de lesa ciencia y de lesa arte. Acusa a Proust de complacerse en su inclinación natural.

"Nous, à chaque élément de notre chemin nous venons de mé-connaître un **infini en puissance**, que n'est que la propriété de tous nos souvenirs de pouvoir se combiner entre eux. Pour avancer dans notre existence et satisfaire aux événements, il nous faut nécessairement négliger cette propriété d'imminence de notre profonde nature".<sup>107</sup>

Esta dispersión, este disgragamiento, constituye una primera etapa y parece insinuarse que Proust no pasó de allí. Creo incluso que si se

104 Id., I., p. 1201-2.

105 "... tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures... (L'Art Romantique, p. 219).

106 Esp. en Regards sur le Monde Actuel. Jamás se ha sentido atraído por la obra de Proust. "Quoique je connaisse à peine un seul tome de la grande oeuvre de Marcel Proust, et que l'art même du romancier me soit un art presque inconcevable. (O. C., p. 769).

107 Id., p. 772.

pudiera decir que **Le Temps Retrouvé** resultó posible, la memoria afectiva que lo logró no hubiera significado nada a los ojos de Valéry. El azar, la contingencia de una **madeleine**, habrían sido un insulto a la omnipotencia del pensamiento. Casi diría que lo sugiere:

“J'ai pas de souvenirs d'enfance. En somme, le passé est pour moi aboli dans sa structure chronologique et narrable. J'ai le sentiment invincible que ce serait perdre mon temps que de retrouver le temps perdu... Il me semble que mon être aime à oublier ce qui ne sera plus que tableau et ne garde que ce qui se peut assimiler à lui au point n'être plus un 'passé', mais un élément d'acte mental éventuel”.<sup>108</sup>

Todas las referencias de Valéry sobre el dormir, los sueños, están muy lejos de Proust y de toda “psicología”. En la misma carta continúa:

“Mais je ne m'y suis mis qu'en conséquence de problèmes et de considérations théoriques. Il en est résulté une quantité absurde de notes et d'ébauches de systèmes (se rattachant à une représentation du fonctionnement humain) dont ma littérature a partiellement profité. N'oubliez pas que je distingue ou crois distinguer radicalement ma 'littérature' de ma pensée'. J'ajoute que je suis le moins Freudien des hommes et qu'il m'arrive de douter des rêves”.<sup>109</sup>

Estas consideraciones nos llevan a realizar un cierto **décalage** entre una historia que correspondería al plano de la vida, que puede objetivarse y caer en manos de recopiladores de anécdotas y una cierta vida (¿vida?) intelectual, puramente intelectual, que constituye esa Comedia, que aún na ha sido escrita y en la cual Leonardo sería el personaje principal.<sup>110</sup> Comedia superior a la Humana o aún a la Divina, si no fuera que se confunde con ésta. Comedia o acaso diálogo, que parece ser un género que conviene a su espíritu. Algun día estudiaré los esbozos del **Peri ton Theon**, **Dialogue des Dieux**, **Dialogue à propos des Dieux**.

108 Lettres à Quelques-uns, p. 224-5. Aproximar a “Je ne recherche pas le temps perdu, que je repousserais plutôt. Mon esprit ne se plaît qu'en action”. (O.C., p. 1203 m).

109 “Le rêve est une hypothèse, puisque nous ne le connaissons jamais que par le souvenir, mais ce souvenir est nécessairement une fabrication. Nous construisons, nous redessinons nos rêves; nous nous l'exprimons, nous lui donnons un sens; il devient narrable; histoire, scènes, distribution de personnages, et dans ce scénario de souvenirs, la part prise pour le réveil, la reconnaissance, nous est indiscernable, de ce qui restitue, peut-être, quelque chose de l'original à jamais perdu”. (O.C., I., p. 881).

110 Dicha Comedia carecería de antecedentes; sería enteramente prospectiva. Raymond, estudiando la actitud hacia lo humano, oponía una psicología nacida de la introspección (en el fondo una retrospección) y una psicología prospectiva. “L'homme est... devant-être-fait”. Cf. Valéry, **Propos me Concernant**, p. 53.

Parece como si el tiempo de Leonardo, aún centrado en el presente (que siente como solidario de la acción), no excluyera el futuro, pero pensado como el ámbito de lo posible, o sea, como reductible en cierto sentido lógico al presente. El tiempo parece suprimido si por tiempo entendemos la duración real. “**Je dois attendre que le sucre fonde**”; pero no concibo a Leonardo o a Valéry esperando impasibles sin que el pensamiento se proyecte y conciba cómo los fragmentos de azúcar han de disolverse; viendo con el pensamiento cómo se arremolinan en el agua, cómo se distribuyen; viendo con el pensamiento las leyes que los impulsan en función de la densidad del líquido; imaginando la trasmutación del líquido al contacto de la boca; buscando sinestesias del color, olor, sabor...

Lo que Valéry no parece tolerar es una realidad, y desde luego mucho menos la de Leonardo o la suya propia, que haya de formarse por una serie de fragmentos, destinados a enlazarse. No puede existir una fenomenología del Yo; allí estamos en la noumenología más pura.

“Nul n'est identique au total exact de ses apparences; et qui n'a pas fait, quelque chose qui n'a pas fait, quelque chose que n'est pas **sienne**? ”<sup>111</sup>

Frente al dilema del ser o el haber, Valéry se pronuncia por el ser, pero está muy lejos de esos núcleos sólidos inaccesibles al análisis de que hablan ciertas corrientes contemporáneas. Está en las antípodas de una filosofía de la persona como la que se encuentra en G. Marcel. No recuerdo haber encontrado en los escritos de Valéry el nombre de Pirandello, y ya hemos señalado cuál era su actitud hacia Proust. Y es que la corriente que surge de ellos, por haber insistido en el carácter inexhaustible del yo y del tú, ha dejado desvanecerse la unidad, el centro del cual se irradian las ideas. Todo “sí mismo” misterioso, inalcanzable parece desaparecer en el grado en que se está entre pares. Cuando en determinado momento Valéry emprende la realización de un prefacio para la obra de M. Martin Lamm sobre Swedenborg, aborda distintas cuestiones sobre la mística, sobre el significado del vocablo “espíritu”, etc. pero la observación más importante la guarda para sí.

“Même recherche que dans le Léonard. De ce qui a pu susciter un Léonard ou un Swedenborg, en se prenant comme point de départ, comme étalon. Reconstruire un homme d'après les possibilités qu'on croit, ou non, avoir été les siennes. Le point de départ d'une telle évaluation, c'est ce qu'on attendrait de soi-même si un travail analogue vous était donné à accomplir”.<sup>112</sup>

---

111 O. C., I., p. 1203.

112 Cf. Cain, op. cit., p. 11-12.

pudiera decir que **Le Temps Retrouvé** resultó posible, la memoria afectiva que lo logró no hubiera significado nada a los ojos de Valéry. El azar, la contingencia de una **madeleine**, habrían sido un insulto a la omnipotencia del pensamiento. Casi diría que lo sugiere:

“J'ai pas de souvenirs d'enfance. En somme, le passé est pour moi aboli dans sa structure chronologique et narrable. J'ai le sentiment invincible que ce serait perdre mon temps que de retrouver le temps perdu... Il me semble que mon être aime à oublier ce qui ne sera plus que tableau et ne garde que ce qui se peut assimiler à lui au point n'être plus un 'passé', mais un élément d'acte mental éventuel”.<sup>108</sup>

Todas las referencias de Valéry sobre el dormir, los sueños, están muy lejos de Proust y de toda “psicología”. En la misma carta continúa:

“Mais je ne m'y suis mis qu'en conséquence de problèmes et de considérations théoriques. Il en est résulté une quantité absurde de notes et d'ébauches de systèmes (se rattachant à une représentation du fonctionnement humain) dont ma littérature a partiellement profité. N'oubliez pas que je distingue ou crois distinguer radicalement ma 'littérature' de ma pensée'. J'ajoute que je suis le moins Freudien des hommes et qu'il m'arrive de douter des rêves”.<sup>109</sup>

Estas consideraciones nos llevan a realizar un cierto **décalage** entre una historia que correspondería al plano de la vida, que puede objetivarse y caer en manos de recopiladores de anécdotas y una cierta vida (¿vida?) intelectual, puramente intelectual, que constituye esa **Comedia**, que aún na ha sido escrita y en la cual Leonardo sería el personaje principal.<sup>110</sup> Comedia superior a la Humana o aún a la Divina, si no fuera que se confunde con ésta. Comedia o acaso diálogo, que parece ser un género que conviene a su espíritu. Algún dia estudiare los esbozos del **Peri ton Theon, Dialogue des Dieux, Dialogue à propos des Dieux**.

108 Lettres à Quelques-uns, p. 224-5. Aproximar a “Je ne recherche pas le temps perdu, que je repousserais plutôt. Mon esprit ne se plaît qu'en action”. (O. C., p. 1203 m).

109 “Le rêve est une hypothèse, puisque nous ne le connaissons jamais que par le souvenir, mais ce souvenir est nécessairement une fabrication. Nous construisons, nous redessinons nos rêves; nous nous l'exprimons, nous lui donnons un sens; il devient **narrable**; histoire, scènes, distribution de personnages, et dans ce scénario de souvenirs, la part prise pour le réveil, la reconnaissance, nous est indiscernable, de ce qui restitue, peut-être, quelque chose de l'original à jamais perdu”. (O. C., I., p. 881).

110 Dicha Comedia carecería de antecedentes; seria enteramente prospectiva. Raymond, estudiando la actitud hacia lo humano, oponía una psicología nacida de la introspección (en el fondo una retrospección) y una psicología prospectiva. “L'homme est... devant-être-fait”. Cf. Valéry, **Propos me Concernant**, p. 53.

Parece como si el tiempo de Leonardo, aún centrado en el presente (que siente como solidario de la acción), no excluyera el futuro, pero pensado como el ámbito de lo posible, o sea, como reductible en cierto sentido lógico al presente. El tiempo parece suprimido si por tiempo entendemos la duración real. “*Je dois attendre que le sucre fonde*”; pero no concibo a Leonardo o a Valéry esperando impasibles sin que el pensamiento se proyecte y conciba cómo los fragmentos de azúcar han de disolverse; viendo con el pensamiento cómo se arremolinan en el agua, cómo se distribuyen; viendo con el pensamiento las leyes que los impulsan en función de la densidad del líquido; imaginando la transmutación del líquido al contacto de la boca; buscando sinestesias del color, olor, sabor...

Lo que Valéry no parece tolerar es una realidad, y desde luego mucho menos la de Leonardo o la suya propia, que haya de formarse por una serie de fragmentos, destinados a enlazarse. No puede existir una fenomenología del Yo; allí estamos en la noumenología más pura.

“Nul n'est identique au total exact de ses apparences; et qui n'a pas fait, quelque chose qui n'a pas fait, quelque chose que n'est pas sienne?”<sup>111</sup>

Frente al dilema del ser o el haber, Valéry se pronuncia por el ser, pero está muy lejos de esos núcleos sólidos inaccesibles al análisis de que hablan ciertas corrientes contemporáneas. Está en las antípodas de una filosofía de la persona como la que se encuentra en G. Marcel. No recuerdo haber encontrado en los escritos de Valéry el nombre de Pirandello, y ya hemos señalado cuál era su actitud hacia Proust. Y es que la corriente que surge de ellos, por haber insistido en el carácter inexhaustible del yo y del tú, ha dejado desvanecerse la unidad, el centro del cual se irradian las ideas. Todo “sí mismo” misterioso, inalcanzable parece desaparecer en el grado en que se está entre pares. Cuando en determinado momento Valéry emprende la realización de un prefacio para la obra de M. Martin Lamm sobre Swedenborg, aborda distintas cuestiones sobre la mística, sobre el significado del vocablo “espíritu”, etc. pero la observación más importante la guarda para sí.

“Même recherche que dans le Léonard. De ce qui a pu susciter un Léonard ou un Swedenborg, en se prenant comme point de départ, comme étalon. Reconstruire un homme d'après les possibilités qu'on croit, ou non, avoir été les siennes. Le point de départ d'une telle évaluation, c'est ce qu'on attendrait de soi-même si un travail analogue vous était donné à accomplir”.<sup>112</sup>

111 O.C., I., p. 1203.

112 Cf. Cain, op. cit., p. 11-12.

Cuando Thibaudeau publicó su libro sobre Mallarmé, reflexionando sobre el estado y las posibilidades de un espíritu que quiere imaginar un espíritu, escribirá Valéry:

“Il faudrait être de plain-pied. Corneille = Corneille”.

Esta fórmula debe retener nuestra atención, y podríamos agregarle **sicut Leonardo**, tal vez Paulus. La mayúscula reitera la igualdad y casi me sentiría tentado de las tres barras de la identidad... **Sicut Poe?** ¿Por qué no? O al menos Dupin, aquel Dupin que se divertía tanto con la palabra **odd**, la que Baudelaire traduce inexactamente por **bizarre**. En el ámbito de lo humano, lo meramente humano, acaso todo sea **odd**. Y Dupin, para resolver el enigma “a little too self evident, simple and **odd**” tiene que suprimir ese **odd**. **Odd** es una característica de la mentalidad plebeya como la del Prefecto, “who had a fashion of calling everything ‘odd’ that was beyond his comprehension, and thus lived amid an absolute legion of ‘oddities’.”

Si avanzamos a **plain-pied**, todo **odd** desaparece, es decir, toda singularidad (no bizarriera), y así entramos en la hiperbolización de **pairs**. ¿Cómo alcanzar esta **pairie** (no paridad)? Y digo alcanzar, porque este título nobiliario no se hereda, ni se posee en la actualidad pura, al nivel de la existencia (en sentido modal), sino en la potencialidad pura.

Recuerdo un testimonio insuperable que Gide consignó en su **Journal**: “Cest par accident que j'écrivis des vers. Je serais exactement le même si je ne les avais pas écrits. C'est-à-dire que j'aurais, à mes propres yeux, la même valeur. Cela n'a pour moi aucune importance. Ce qui importe, je voudrais le dire”.<sup>113</sup> Lo que más importa, lo que más **le importa**, lo que era más él mismo, era **su posible**, y que la historia no desprende jamás sino inciertamente.

La historia evidentemente no. ¿Pero la obra? Aquí creo que se podrían separar dos puntos de vista: el del creador, para el cual la obra es un ejercicio, un ejercitarse su capacidad instintiva (uso esta expresión chocante pensando en **Trieb-treiben**= ejercitarse).

Sin embargo, una vez existente, la obra es una realidad en sí, existente como un imaginario (en el sentido de Sartre, no de Lacan), con una modalidad objetal específica que no puede explicarse por más que se investiguen los recodos secretos mentales, viscerales, la historia pública o secreta del creador. Estamos en pleno antipsicologismo (en sentido husserliano).

Hay algo que es insoslayable: la obra misma. La famosa frase de Valéry:

“L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain”

---

113 A. Gide, *Journal*, p. 749.

alude a la actitud por la cual se pretende que las emociones del lector dependan o resulten directamente de las emociones del autor, como si la obra no existiera.<sup>114</sup> Sobre esta frase ha propuesto esta aclaración:

"Il y a deux, états; l'un où celui qui fait son métier d'écrivain est traversé d'une sorte d'éclair; car, enfin, cette vie intellectuelle et non passive se compose de fragments; elle est en quelque sorte, formée d'éléments très brefs, mais qu'on sent très riches, qui n'éclairent pas tout l'esprit, qui lui indiquent, au contraire, qu'il a des formes tout à fait neuves dont il est sûr qu'il les possèdera par un certain travail. Ce que j'ai observé quelquefois, c'est l'arrivée d'une sensation de l'esprit, d'une lueur, non pas une lueur éclairante, mais fulgurante. Elle vertit, elle désigne beaucoup plus qu'elle n'éclaire, et en somme, elle est elle-même une énigme qui porte avec elle l'assurance qu'elle peut être différée. On dit: 'Je vois, et puis demain je verrai ensuite'. Un fait se produit, une sensibilisation spéciale; bientôt on ira dans la chambre noire et l'on verra apparaître l'image".<sup>115</sup>

Este momento, el momento de la cámara oscura, excluye el entusiasmo porque de otro modo se estropearía la placa y luego el revelado puede ser decepcionante. El hecho nuevo que se produce en el espíritu depende de una cierta sensibilidad momentánea y es imposible decir aquí cual es la causa y cual el efecto. Pero parecería que el trabajo hiciera del artista una especie de resonador muy sensible a todos los incidentes de la conciencia que pueden servir a su designio.

Si ha de existir un psicoanálisis del arte legítimo, es el psicoanálisis del lector, no del autor, quien al generalizar la sublimación, mantiene demasiado fielmente el sentido de la palabra, de modo que las obras resultan ser escorias, deyecciones emocionales. Siempre he desconfiado de los: "N.N. más íntimo", "La verdadera imagen de X.X.", pues en función de un episodio la más de las veces trivial, de una relación familiar equívoca, quieren explicar una vida, y una entre... Creo que la única forma de complacencia que se puede experimentar frente a esas "explicaciones" es la complacencia de descubrirse uno mismo. Ese es el punto de partida del psicoanálisis del lector.<sup>116</sup>

La preocupación de Valéry va pues orientada en dos direcciones: la dirección que toma al lector como meta, y la dirección que tomó al propio autor como objetivo.

114 "L'orgie n'est plus la soeur de l'inspiration; nous avons cassé cette parenté "adultère". (Baudelaire, *l'Art Romantique*, p. 274).

115 *La Crédation Artistique*, Vues, p. 304.

116 Este criterio se lo he oido exponer a O. Mannoni en el curso de una conferencia sobre Baudelaire.

“Il est des auteurs, et non des moins célèbres, dont les œuvres ne sont qu'élimination de leurs émotions. Elles peuvent toucher; mais non édifier ceux qui les produisent. Ils n'apprennent pas en les faisant, à faire ce qu'ils ignoraient, à être ce qu'ils n'étaient pas”.<sup>117</sup>

Edificar, vocablo de resonancias teológicas, que hace pensar en sermones, aquí alude a lo arquitectónico, a la construcción. Y en la idea de totalidad viene a enlazarse naturalmente. Nada que le repugne más que la autonomía, el funcionamiento aislado de las funciones. Primacía de la conciencia significa la eliminación de todo elemento oscuro, trabajando secretamente o conservado en la ociosidad. Increíble resulta que este hombre que sentía que la angustia era su verdadero oficio<sup>118</sup> no exaltara jamás lo patético, y luchara desde el alba, no ya hasta el alba, contra él. Fijaba también vértigos, pero buscaba exorcizarlos por la mirada. La victoria consistía en el logro de la precisión, de la conducción de los pensamientos. Sin duda hay un primer momento de lo natural, de lo inmediato, del cual hay que partir. Allí está el reino del azar, en este mundo sub-lunar, el de la contingencia. Allí y no en el Olimpo se combaten Daimon, Tuké, Eros, Ananké, acaso Elpis. Pero siempre muy lejos de Goethe...<sup>119</sup>

“Je sentais, certes, qu'il faut bien, et de toute nécessité, que notre esprit compte sur ses hasards; fait pour l'imprévue, il le donne, il reçoit; ses attentes expresses sont sans effets directs, et ses opérations volontaires ou régulières ne sont utiles **qu'après coup**, comme dans une second vie qu'il sonnerait au plus clair de lui-même. Mais je ne croyais pas à la puissance propre du délire, à la nécessité de l'ignorance, aux éclairs de l'absurde, à l'incohérence créatrice. Ce que nous tenons du Hasard tient toujours un peu de son père! Nos révélations, pensais-je, ne sont que des événements d'un certain ordre, et il faut encore interpréter ces événements **connaissants**. Il le faut toujours. Même les plus heureuses de nos intuitions sont en quelque sorte des résultats inexacts **par excès**, à l'égard de notre clarté ordinaire; **par défaut**, au regard de la complexité infinie des moindres objets et des cas réels qu'elles prétendent nous soumettre. Notre mérite personnel, après lequel nous soupirons - ne consiste pas à les subir tant qu'à les saisir, à les saisir tant qu'à les discuter... Et notre riposte à notre **génie** vaut mieux parfois que son attaque”.<sup>120</sup>

No es buscando ascendencias o raíces oscuras como se valoriza y exalta el proceso, sino en la confrontación de la necesidad, de nues-

117 O.C., p. 1206 m.

118 “... Angoisse, mon véritable métier”. (*Tel Quel*, I., p. 213).

119 “Válery ne demande pas à l'art.. d'être une “explication orphique de la Terre...” (Raymond, op. cit., p. 98).

120 O.C., p. 1207.

tra necesidad, cenestésica, hereditaria, ambiental, con el uso reflexivo que hacemos de ella.

No se rehusa, pues, a la idea de una espontaneidad creadora que acaso podríamos provocar. Y así parece como si se deslindaran dos planos. La creación no es obra exclusiva de la inteligencia. Aunque exista un nivel en que la inteligencia y la voluntad trabajan conjuntamente, hay un elemento de espontaneidad ineludible.<sup>121</sup> La reflexión es un sinónimo de **rigor obstinado**, condición de la libertad positiva; no la libertad ilusoria que consiste en ser juguete de las fuerzas que existen en el mundo.

Leonardo (Valéry) ha buscado separarse de su persona singular para hacerse universal. Perder la singularidad es también perder la originalidad. Acaso sí, pero hay algo más valioso que la originalidad, que es la originariedad, quiero decir, la actitud por la cual el hombre, el pensador, el creador, se vuelve a sus orígenes, a su forma de nacer, de brotar original, para manejar, para encauzar esa fuente. (Aludo a la riqueza de significados de *Ursprung, ursprünglich, springen...*) Y henos aquí meditando: porque ¿qué es la reflexión sino un revivir de los pensamientos, de las experiencias, un hacerles sufrir o disfrutar diversas encarnaciones en donde la psique con su ganga vital es la cárcel de la Idea?

Platón, como se sabe, nunca se pronunció muy claramente acerca de la cuestión de si las almas tenían origen y es que en general los problemas relativos al origen superan la comprensión. Pero aún así tratemos de ver cual o como podría ser esa primera visión aludida:

“Il existe presque toujours un premier état, une phase émotionnelle qui ne tend à aucune forme finie, déterminée et organisée, mais qui peut produire des éléments partiels d'expression, des fragments, qui trouveront, un jour, - ou ne trouveront jamais - leur tout... Dans cet état, paraissent un mot, une formule, une image, un dispositif, qui retrouvés plus tard, viendront se loger dans une composition, servir inopinément de germe, ou de solution... Oserai-je nommer ces fragments: les **débris du futur...**? ”<sup>122</sup>

121 “Le désordre est essentiel à la ‘création’ en tant que celle-ci se définit par un certain ordre. Cette création d’ordre tient à la fois de formations spontanées que l’on peut comparer à celles des objets naturels qui présentent des symétries ou des figures ‘ineligibles’ par elles-mêmes; et d’autre part, de l’acte conscient (c'est-à-dire qui permet de distinguer et d’exprimer séparément une fin et des moyens). En somme, dans l’oeuvre d’art, deux constituants sont toujours présents: 1) ceux qui sont articulés, ont pu être pensés, 2) ceux dont nous concevons pas la génération, qui ne peuvent s’exprimer en actes”. (O. C., p. 1412).

Reconociendo las dificultades de la elección declara: “Il y a choix, il n'y a que choix quand l'ensemble des possibles est un ensemble d'objets simples ou éléments définis par une seule qualité...” (Vues, p. 309).

122 Vues, p. 296-7.

¿Cómo no ver la condición especial en que aparece ese futuro? Esos fragmentos son **débris d'un futur** destinado a no existir jamás. Es el futuro de su relatividad a ese presente del primer estado, pero que luego habrá de ser distinto.

Por ahora no hay ningún secreto que la psicología no pueda abordar. Todo creador conoce esa tarea fragmentaria, hecha por esbozos, por alusiones, por esquemas, que parecen contener tan vaga y tan imprecisamente la obra definitiva y que generalmente se alcea inmensamente de esa su primera existencia.

La imagen, si es que existe, parece actuar como la imagen mediadora, según el célebre texto de **L'Intuition Philosophique**. Valéry lo ha visto con gran profundidad:

“Intuition” dans le langage de bien des modernes, c'est l'union mystique d'une image et d'un miracle. **Image miraculeuse**.

On est dans une prison désespérée. Un rayon lumineux tombe et fait voir la clef sur le sol.

L'image joue le rôle d'une dimension nouvelle, ou de l'organe de cette dimensión. Elle change la **continuité** d'un certain espace en introduisant l'inverse d'une **coupure - ou coupure**”.<sup>123</sup>

Pero luego comienza una segunda fase que tiende a la obra organizada:

“Celle-ci implique un ordre tout différent d'activité mental. L'auteur, qu'il s'en doute ou non, prend une attitude toute nouvelle. Il ne voyait d'abord qu'en soi-même et que soi-même; mais à peine songe-t-il à une oeuvre, il entre dans un calcul d'effets extérieurs. C'est un problème d'accommodation qui se pose; il se préoccupe consciemment ou inconsciemment des sujets sur lesquels doit agir son ouvrage, il se fait une idée de ceux qu'il visa et il se représente, d'autre part, les moyens dont il peut disposer pour cette action”.<sup>124</sup>

Son estas combinaciones las que deberán someterse al análisis estético y el crítico sabe o cree saber sobre el artista más de lo que éste mismo sabe o quiso saber. Naturalmente hay excepciones: Poe, Mallarmé, Baudelaire, Wagner, Valéry...<sup>125</sup>

La búsqueda de esa acción intersubjetiva debe ajustarse a una serie de condiciones: por ej., preámbulo, tema, desarrollo, conclusiones generalmente convencionales y más o menos reglamentadas.<sup>126</sup> El estructuralismo lo ha puesto de relieve.

---

123 Tel Quel, I., p. 52.

124 Vues, p. 297.

125 La actitud de Th. Mann en **Die Entstehung Doktor Faust** obedece a otra modalidad.

126 Con respecto a esta acción intersubjetiva, Valéry es drástico: “Le poète dépend du lecteur. Je prétends même que l'inspiration est ce qu'il faut suggérer au lecteur, c'est au lecteur à fournir l'énergie”. (Vues, p. p. 306).

No hay que pensar aquí en la oposición artístico-artificial. El problema de los medios desempeña un papel fundamental.

“Et il arrive très fréquemment que la connaissance, le sentiment des moyens engendre la fin. Je ne serais même point éloigné de croire que certaines pensées profondes ont dû leur origine à la présence dans l'esprit ou à l'imminence de formes de langage, de certaines figures verbales vides et d'un certain ton, qui appelaient un certain contenu”.<sup>127</sup>

Un ejemplo de gran riqueza es la prehistoria de **La Jeune Parque**. En una carta a André Fontainas, Valéry declaró:

“Oui, je me suis imposé pour ce poème des lois, observances constantes, **qui en constituent le véritable objet**. C'est bien un exercice et voulu et repris et travaillé; oeuvre seulement de volonté; et puis d'une seconde volonté, dont la tache dure est de masquer la première. Qui saura me lire, lira une autobiographie, dans la forme. Le fond importe peu. Lieux communs. La vrai pensée n'est pas adaptable au vers.

Mais c'est du langage que je suis parti-d'abord pour faire un morceau grand d'une page; puis d'écart en écart, celà s'est enflé aux dimensions définitives. Croissance naturelle d'une fleur artificielle”.<sup>128</sup>

Fontainas hizo caso omiso de la restricción (“dans la forme”) y tomó al pie de la letra el intento de una autobiografía. Michaud incurrió en el mismo error.<sup>129</sup>

En una carta a Duhamel de 1929, Valéry restituye los hechos y la teoría de la creación:

“Ja me livrais— depuis 1892 — à des pensées et à des problèmes toujours plus éloignés de la poésie, et même de toute littérature praticable. Plus j'allais, plus j'étais sûr, sans même y songer, de ne revenir jamais à l'exercice des lettres. J'accumulais seulement des notes ou idées, mais diverses, et si libres de toute intention de les utiliser, que la seule pensée de les reprendre et d'en faire quelque ouvrage, me paraissait absurde. Je trouvais une satisfaction presque animale dans l'habitude d'exercer mon esprit; car l'esprit est aussi une sorte de bête, qui a ses instincts, qui, peut-être, est capable de cette monstruosité logique: se fabriquer du nouveau par habitude!...”<sup>130</sup>

127 Id., p. 299.

128 O. C. I., p. 1622.

129 Cf. Michaud, Mesagge Poétique du Symbolisme, III, p. 562.

130 Lettres, p. 179. Cf. también las cartas a P. Louys.

En su Comunicación a la **Société Française de Philosophie**, Valéry, hablando de la creación, insiste en el aspecto lateral, en un ritmo que se fue haciendo sensible al espíritu y del cual durante un tiempo no había tenido conciencia. En una carta a Bemol elucida el concepto de lateral:

“En vérité, ma vie intellectuelle s'est développée depuis 92 le long d'un axe de recherche de mon propre fonctionnement mental et adjacent au mental, fort différent d'un chemin de philosophe, et la production d'oeuvres n'a été qu'un ensemble d'écart limités par le fil conducteur. Par exemple, le long travail de **La Jeune Parque**, m'a donné de très nombreuses observations ‘laterales’. Et surtout le sujet qui se dessinait de phase en phase de la formation du poème m'obligeait à un va-et-vient assez laborieux, mais très intéressant en soi, entre une conception plutôt abstraite d'une vie dans son fonctionnement complet tel qu'on peut en avoir conscience et les conditions a priori que le considérais essentielles à l'existence poétique de l'oeuvre”.<sup>131</sup>

Estas observaciones laterales sugieren entonces que Valéry veía, creando, un raro desdoblamiento de la inteligencia. Ese ritmo inicial buscaba corporizarse y para ello exigía un lenguaje. Todavía la forma y la materia casi no se distinguían. Luego un esfuerzo hizo surgir el primer verso que

“se trouva non seulement tout fait, mais m'apparut comme impossible à modifier, comme l'effet d'une nécessité. Mais ce vers à son tour exigeait une suite musicale et logique. Le doigt était dans l'engrenage. Par malheur pour les poètes l'heureuse coïncidence ne se poursuit pas continuellement, et il faut en appeler au travail et aux artifices pour imiter celui qu'on fut pendant un instant”.<sup>132</sup>

Puede notarse un cierto escamoteo en lo que tiene que ver con la aparición de ese primer verso que actúa como germen, con cierta espontaneidad ineludible, pero el pensamiento actúa luego (casi diría) en contra de ella.

“Des chaînes, qui se roidissent à chaque mouvement de notre génie, nous rappellent, sur le moment, à tout le mépris que mérite, sans aucun doute, ce familier chaos, que le vulgaire appelle pensée et dont ils ignorent que les conditions naturelles ne sont pas moins fortuites ni moins futilles, que les conditions d'une charade.

C'est un art de profond sceptique que la poésie savante. Elle suppose une liberté extraordinaire à l'égard de l'ensemble de nos idées et de nos sensations. Les dieux, gracieusement, nous donnent

---

131 M. Bemol, P. Valéry, p. 289.

132 Vues, p. 301.

pour rien tel premier vers; mais c'est à nous de façonne le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don".<sup>133</sup>

Ch. Du Bos le asigna una gran importancia a este texto: "Exactement elle désigne le moment où il rend au hasard même ce qui est dû en la création poétique".<sup>134</sup> Esta reflexión se emplaza en un texto donde se comenta la actitud de H. Bremond, aproximando la poesía pura a una mística. Du Bos mismo, inhibiéndose de apelar a Claudel y al famoso: "Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi" (je n'avais pas voulu deflect the course of the conversation, - nos dice) a pesar de su habitual fineza, parece no haber entendido el problema. Hablar de "coeur frémissant", de que "il faut subir le Maître" a alguien que se esforzó constantemente por lograr que nadie fuera más él mismo que él! Creo que quien considera la "trouvaille" como una "recherche" paralizante o inhibidora no se sentiría muy de acuerdo. Valéry le reprochaba a Pascal no haber tenido jamás "de foi dans la recherche en tant qu'elle espère dans l'imprévu".

En general, los artistas han hecho un culto del pudor. Con la creación, con el espíritu, ocurre como con lo carnal: lo más importante, el órgano creador se oculta. Y así como un pudor que llamaríamos objetivo hace que los animales, o más exactamente la naturaleza, esconda en ellos los órganos reproductores, hay también un impudor que domina en los vegetales. Pienso así en una modalidad artística que llamaría fanerógama: **la creación, la gestación a la luz.** Artistas fanerógamos...

Pero es sobre todo en la idea de libertad del espíritu que debe insistirse: libertad respecto al conjunto de nuestras ideas y de nuestras sensaciones. El **estado poético** se presenta así como un **estado segundo**. Esta afirmación la extraigo de una reconstrucción realizada por Du Bos de una elucidación de Valéry:

"Je crois, pour employer le langage dont je me sers avec moi-même, que cet état est un état second, j'entends par là un état où l'esprit travaille sur des matières déjà préparées et immobilisées par l'effort même de l'attention. C'est un état variable quand à la durée (il serait d'ailleurs très important de l'étudier, ce qui n'a pour ainsi dire jamais été fait sous cet aspect du temps) mais en tout cas je le crois relativement court. Il ne saurait d'ailleurs en être autrement car c'est le seul travail intégral de l'esprit et il ne peut se soutenir longtemps. Il faudrait aussi étudier le rôle, que je crois capital, de la Mémoire dans l'inspiration — se libérer bien

133 O. C., I., p. 482.

134 Ch. Du Bos, Journal, I., p. 108.

entendu du sens tout superficiel que l'on attache d'habitude à ce mot mémoire. Au fond, en ces choses, il s'agit souvent de choses beaucoup plus humbles qu'on ne le veut d'habitude reconnaître: pour employer mon propre exemple, certains de mes poèmes sont sortis entièrement d'un vers isolé, ainsi **La Pythie**, parfois d'une simple tournure de phrase, ainsi le sonnet de **l'Abeille**, qui a été composé très rapidement.<sup>135</sup>

Y a propósito de esa función de la memoria es el nombre de Poe el que llega de inmediato. En Poe se puede notar la misma oscilación. A veces cree posible encarnar en palabras, fantasías tan exquisitamente delicadas que no son pensamientos y a las cuales **hasta ahora** no ha sido posible adaptar el lenguaje. Son fantasías en que parece que los sentidos tradicionales fueran sustituidos por cinco miriadas de otros sentidos ajenos a la mortalidad. Pero luego expresa su esperanza de que el lenguaje llegue a traducirlas: "Now, so entire is my faith in the power of words, that, at times, I have attempted to describe".<sup>136</sup>

También Poe sugiere la idea de un **estado segundo**, en donde la memoria desempeña un papel primordial. "I have proceeded so far secondly, as to prevent the lapse from **the point** of which I speak — the point of blending between wakefulness and sleep — as to prevent at will, I say, the lapse from this border-ground into the dominion of sleep. Not that I can **continue** the condition — not that I render the point into wakefulness — and **thus transfer the point into the realm of Memory** — convey its impressions, or more properly, their recollections, to a situation where (although still for a very brief period) I can survey them with the eye of analysis".<sup>137</sup>

Tránsito de esa situación-límite o punto de mixtura (the point of blending between wakefulness and sleep) y mediante cuya transferencia en el reino de la memoria es posible observar con mirada analítica. Aquí vemos ese estado de atención profunda de que habla Valéry. ¿Atención que llega a devorar el objeto? A veces lo creería. Creería que el espíritu, la conciencia, conciencia de... realiza un rodeo por el universo para volver a cerrarse sobre sí misma. Creería que todo acontecer es materia a asimilar, sobre la cual ha de proyectarse, y de ese modo, el tiempo, condición misma del acontecer, resulta abolido.

"Pour une présence d'esprit aussi sensible à elle-même, et qui se ferme sur elle même par le détour de l'Univers, tous les évènements de tous les genres, et la vie, et la mort, et les pensées, ne lui sont que des **figures** subordonnées. Comme chaque **chose visible** est à la fois étrangère, indispensable et inférieure à la **chose qui y voit**, pâlit à la reflexion devant la seule persistance de l'attention

135 Ch. Du Bos, *Journal*, I., p. 107-8.

136 E. A. Poe, *Marginalia*, p. 659.

137 Id.

elle même. Tout le cède à cette universalité pure, à cette généralité insurmontable que la conscience se sent être".<sup>138</sup>

La cosa visible queda anexada, transformada en ideograma. La voluntad de Valéry es una voluntad de conquista, de absorción, posee esa voluntad de dominio que Malraux señalaba en el arte de fines de siglo.

¿La imagen de la araña que Sartre proponía como imagen de la mentalidad dominante en su juventud y que adecúa al predominio del idealismo que sugiere un espíritu ávido de alimentos dirigiéndose amenazador hacia el mundo, será apropiada si la creación termina con una cosmófagia, con una nihilización? Me pregunto si el universo del arte no será un nuevo universo que hasta ahora se desconocía... ¿Y la obra de arte un nuevo objeto? Obsolescencia del idealismo y del realismo. Así hay momentos que sugieren un cierto desequilibrio en la relación intencional y asoma un cierto idealismo que se tiñe de nihilismo:

"La connaissance et son objet sont, en quelque manière, réciproques. Mais cette réciprocité n'est pas si rigoureuse qu'elle ne laisse je ne sais quelle généralité, quelle liberté à l'égal de tous les objets ou contenues. La vie n'épuise pas pour ses besoins toutes les ressources de l'esprit et des sens qu'elle soutient".<sup>139</sup>

Me resulta sumamente difícil expresarlo, pero pienso en un cierto movimiento, en un puro llevar y traer; pienso en el espíritu como una especie de oficiosa abeja en un **ducere** constante, al cual un cortejo de imágenes enlazado a los prefijos **se**, **intro**, **in**, **con**, **pro**, presta diversos sentidos. En especial retengo: **producere**.

Los filósofos han temido o han desconfiado muchas veces de la apariencia. Su autodominación de "meta-físicos!" los ha llevado a rechazar lo inmediato y a marchar **meta!**

Una gran sabiduría, acaso verdades muy profundas se ocultan en los mitos. El mito o leyenda de Ulises fue muy discutido en la Antigüedad; se ponía en duda el valor moral y la significación del héroe, pero a partir de Platón su causa fue ganada. Quedó ganada en el momento en que Sócrates vio en él la encarnación de la virtud, en cuanto ella implica la elección lúcida de la inteligencia.<sup>140</sup> Ulises: el **polytropos**. **Tropos** eran las diferentes maneras de hacer girar una idea y así Antístenes lo identificó con los **sophoi** que sabían hacer girar las ideas y hablar de varios modos, incluso **ad usum Delphini**. La ignorancia era la monotonía del monotropos. En vez, el **Polytropos** tiene otra faz. Es una asceta sensorial. Me refiero a la ascesis que lo aparta

138 O. C., I., p. 484.

139 Id., p. 1222 m.

140 Hip. min. 364-c.

del loto, fruto misterioso que hace perder el recuerdo del hogar, que brinda la **hedoné**, la voluptuosidad, que le hace rechazar el **Kikeon** de Circe, que conoce el peligro del canto de las Sirenas. Pero es entonces donde muestra su superioridad respecto a los discípulos. Con las manos y los pies atados, pero de pie, permanece inmune a la seducción; la sabiduría lo encadena. La dulzura de la sabiduría vence la dulzura de la complacencia sensorial. Oír a las Sirenas no es para todos. Desconfianza de la apariencia, sobre todo de la bella apariencia, mientras la inteligencia permanece erguida dominante. ¿No ha sido ésa la actitud de M. Teste?

“Il y a des personnages qui sentent que leurs sens les séparent du réel, de l’être. Ce sens en eux infecte leurs autres sens.

Ce que je vois m’aveugle. Ce que j’entends m’assourdit. Ce en quoi je sais, celà me rend ignorant. J’ignore en tant et pour autant que je sais. Cette illumination devant moi est un bandeau et recouvre ou une nuit ou une lumière plus... Plus quoi? Ici le cercle se forme de cet étrange renversement: la connaissance, comme brillant, comme taie et opacité.

Otez toute chose que j’y voie”.<sup>141</sup>

¿Actitud de negación, de aniquilación, voluntad de nihilismo? Yo diría más bien: replegamiento sobre sí, recuperación de la auténtica espontaneidad, de la autonomía, reflexión segunda, condición de emociones superiores, intelectuales. No es una expresión caprichosa. Valéry la utiliza expresamente:

“Je dis ému, car il est possible de l’être par des causes purement ‘intellectuelles’. Il a chez quelques-uns, vous en êtes bien sûrs, une manière de sensibilité intellectuelle... il me semblait que l’intelligence, dans l’exercice de ses recherches illimitées, faisait éprouver des émotions tout analogues - quoique d’une tonalité toute particulière - à celles qui sont associés aux impressions que causent les spectacles naturels, les évènements de la vie affective, les choses de l’amour ou de la foi. L’émotion intellectuelle est évidemment plus rare que les autres. L’art qui la fixe et la restitue ne peut avoir qu’une résonance restreinte...”<sup>142</sup>

Nada más lejos de él que el **frisson nouveau**, o incluso que el **Schauder**. Todos valores de choque que actúan por no sé qué camino oscuro, biológico, que los años han cavado en un limo sombrío que infelizmente aún es nuestro, pero que nos mantiene por debajo de nosotros mismos.

“Qui est-ce qui parle le plus mal? Quel est l’être qui pâture, qui balbutie, qui sert le plus gauchement des mots les moins justes les plus incohérentes, et tient les raisonnements les plus

141 M. Teste, p. 60-1.

142 Vues, p. 287-8.

absurdes? Qui est le plus méchant écrivain possible? Le pire des penseurs?

C'est notre Ame. Avant qu'elle se souvienne qu'il y a des oreilles extérieures, et des témoins, et des juges pour le procès de sa pensée, avant qu'elle appelle la vanité et les idéaux à son secours, Idées de la Clarté, de la Rigueur, de la Commune-Mesure, de la Puissance, etc. elle est à chaque instant au-dessous de tout".<sup>143</sup>

Y bien! ¿No se tratará entonces de que esté **au-dessus de tout?** Sin duda; pero ¿cómo lograr la transmutación, la sublimación en el sentido de los antiguos alquimistas? ¿Con el Espíritu? Pero es que del connubio Anima-Animus, Animus no sale mejor librado. Mientras que el cuerpo retrocede frente a la inmundicia, al crimen, el Espíritu es como una mosca que toca todo. La tentación del espíritu es una tentación muy peligrosa; para él todo es objeto de curiosidad; para él no hay náusea, no hay pesar, no hay disgusto ni remordimientos.<sup>144</sup>

Un doble escollo a evitar entonces: un espíritu no educado, no sometido a una formación en donde la inteligencia, la imaginación, la voluntad trabajan al unísono, sin que se haya logrado la unidad, puede ser obstáculo muy serio. La imagen anterior del Espíritu-Araña, arrastra consigo fantasías repugnantes de glotonerías, de hinchazones horribles, deformidades, pesadeces, parálisis... Y un segundo peligro: un espíritu que se haya hecho demasiado diáfano. ¿Entonces no perderá toda consistencia, esa **consistency** que parecía ser la meta buscada y transformarse así en un lugar de tránsito, en vez de un lugar de comando?

Seducedo por ciertas expresiones de Valéry en el **Avant-Propos a la Connaissance de la Déesse**, Ch. Du Bos tentaba aproximar su pensamiento al de Hofmannsthal en la **Unterhaltung über Gedichte**. Lo creo imposible. Veamos la declaración de Hofmannsthal: "Wir besitzen unser Selbst nicht: von aussen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück. - Zwar - unser 'Selbst'! Das Wort ist solch eine Metaphor. Regungen kehren zurück die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sie es auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wir? Genug, etwas kehrt wieder.

143 Tel quel I, 578.

144 "Carcasse, tu trembles? Tu tremblerais bien davantage si tu savais où je te mène". Y con razón, porque las tonterías de que es capaz el espíritu son infinitas... Apenas lo salva su inestabilidad esencial. "L'esprit vole de sottise en sottise comme l'oiseau de branche en branche.

Il ne peut faire autre chose.

L'essentiel est de ne point se sentir ferme sur aucune.

Mais toujours inquiet; et l'aile prête à fuir cette plus haute et dernière proposition ou il vient croire qu'il domine". Tel Quel, II, 337).

Ese desprecio hacia el espíritu tiene también su explicación y su límite: "...en tant que sponanéité pure" (Propos me conarrant, p. 15).

Und etwas begegnet sich in uns mit anderen. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag".<sup>145</sup>

Aquí nos enfrentamos con esa palabra enigmática: **Selbst, soi-même**, que parece abarcar al **Je, Moi, Ame, Esprit**, y al mismo tiempo ser algo distinto. Hofmannsthal habla de **Metapher** y sin intención deliberada se orienta hacia la solución que buscamos: averiguar qué es ese **Yo mismo** que debe ser pensado como metáfora y no como metonimia de la persona total.

Estamos muy lejos del **Bildungsroman** (preferiría decir **Bildungs-drama**), de la constitución, del advenimiento del **Selbst**, del **soi-même**. Drama de la maduración.

"L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, sa défense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certaines idées; il les arrosait de nombre. Celui lui servait à rendre finalment machinale l'application de ses études conscientes. Il cherchaît même à resumer ce travail. Il disait souvent **Maturare!**..."<sup>146</sup>

He aquí la gran palabra. No la tomemos como un lítote que encubre la senectud inminente sino busquemos más bien por el lado de su proximidad a lo matinal; pensemos en el apresurarse que el viejo latín le prestaba, en el buscar el pleno desarrollo y olvidemos la aquiescente y melancólica resignación del transcurrir temporal. Busquemos una valoración de la madurez, del madurar. Escuchemos a Shakespeare:

Men must endure  
Their going hence, even as their coming hither,  
Ripeness is all. (King Lear)

¡Increíble la fórmula en su brevedad y densidad, equilibrio entre la esperanza del "endure" y la suavidad del "ripeness"! Pero acaso hay una mayor serenidad en la fórmula de Keats:

How fever'd is the man, who cannot look  
Upon his mortal days with temperate blood,  
Who vexes all the leaves of his life's book  
And robs his fair name of its maidenhood.

No es la mera aceptación de la muerte del soneto **Why did I laugh to night?**, donde todavía dominaba la reflexión, sino un relámpago intuitivo. Middleton Murray aclara esa delicadísima diferencia: "Such a distinction may appear subtle and intangible, but it is vital; it is the distinction between the utterance of the divided and the utterance of

145 Hofmannsthal, Prosa, II., p. 97.

146 M. Teste, p. 20.

the harmonious being; it is the distinction between pure poetry and poetry that is still struggling towards purity".<sup>147</sup>

Algo hemos avanzado, pero la fórmula no me satisface aún. Encuentro otra en Hofmannsthal: "Er sprach, wie der reifende Mensch die Fülle über die Überfülle stellen lerne, die fromme Zufriedenheit über die schweigende Sehnsucht".<sup>148</sup> Esta fórmula concilia el madurar propio de la vida, de la obra, de la persona, el madurar del vivir y del crear. La acentuación puesta en la **Zufriedenheit** en oposición a la **Sehnsucht** me señala un presente puro del cual la tensión propia de toda búsqueda ha desaparecido, y el espíritu ha sido liberado de todo lo enfermizo.

Pero esa maduración no se produce por sí sola; exige el sacrificio de un Yo que pensado como metonimia, como **Instanz**, como **Agency** de una totalidad, en beneficio de un **Selbst** respecto al cual el Yo es una metáfora, es decir, el resultado de un **metapherein**, o sea, un desplazamiento del Yo o de su imagen a un otro lugar. Ahora si empleo la fórmula de Hofmannsthal y diría que literalmente: "Zwar unser **Selbst!** Das Wort ist solch eine Metapher". Queda por averiguar cual es el **phora** de ese **pherein**. Diría que es el **lieu** que aparece en Valéry como una anticipación juvenil y que pasa luego a ser una **invariante**, un punto de vista respecto al mundo, casi diría una forma de vida por encima de lo meramente biológico, que late con aquel ritmo de dilatación y concentración que sugería Baudelaire. Al respecto la Carta-Prefacio a Rideau es bien significativa.

"Je me suis jamais référé qu'à mon MOI PUR, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de tout et dans ce tout, figure notre personne même, avec son histoire, ses singularités, ses puissances diverses et ses complaisances propres. Je compare volontiers ce MOI PUR à ce précieux Zéro de l'écriture mathématique, auquel toute expression algébrique s'égale..."<sup>149</sup>

Siendo así las cosas, ¿es legítimo seguir usando la forma pronominal común? Manejo en su estado natural, un texto de los **Cahiers**:

#### "Le mot MOI

Je veux trouver ou forger un mot qui désigne MOI-en-général. La Personne impersonnelle. D'emblée ce mot MOI ne prend son sens ou quasi-sens que du reste.

Mon chapeau, mon sentiment: en ce Moi vient pas le même.

Il faudrait un Moi aussi indéterminé que le ON à la 3e. Personne.

147 J. Middleton Murray, Keats and Shakespeare, p. 127.

148 Hofmannsthal, Ausgewählte Werke, II., p. 569.

149 Lettres, p. 245-6.

Ce mot dans tous les cas est **complémentaire universel**.

(A) Moi - n'importe quoi - Zéro; si le second terme cette chose déterminée, cette chose dans A devient représentative possible de toute autre.

Mais, d'autre part, cette relation est langage et sous cet aspect: MOI = personne qui parle (B). Toute proposition implique cette 'personne qui parle' c'est-à-dire qui **fait**, qui est donc à deux valeurs: l'une d'être et l'autre de **faire**.

P est q = M dit que (P est q)".<sup>150</sup>

Este ejercicio que Valéry se ha propuesto parece implicar un aspecto ético (uso el vocablo en su sentido originario), una cierta ética de la inteligencia, donde la maduración, el **Maturare** de M. Teste, es la tarea esencial.<sup>151</sup> Veamos un texto:

"Le RE et le SOI

Quelqu'un n'est **soi-même** qu'au bout d'un certain 'temps' de reprise, de reconnaissance. Ainsi le symbole RE est équivalent à soi-même. Mais ensuite se fait nécessairement un nouveau pas. Comme le marcheur qui ayant retrouvé le Sol avec le pied (**temps fort**) tombe de nouveau jusqu'au de pied?

La mémoire. Le mouvement du connaître et de l'être se fait, entre un venir et un souvenir entre vue et mémoire. Rythme.<sup>152</sup>

Podemos ahora manejar otra fórmula que tiene también un cierto sentido ético. Me refiero a la fórmula freudiana: **Wo Es war, soll Ich werden**. Cuando aparece un tanto inesperadamente al final de las **Neue Vorlesungen**, una sola frase tiende a elucidar su sentido. "Es ist Kulturarbeit etwa die Trockenlegung der Zuydersee", lo cual demuestra que el uso del **soll** no fue accidental.

Creo que la búsqueda de ese YO PURO podría inscribirse bajo el mismo lema con que la noción de **ES** debería ser usada, si se pudiera depurarla del lastre sombrío que Groddeck y Freud le adscribieron.<sup>153</sup> Recuerdo también las célebres fórmulas de W James, que, en su **Psychology** había sostenido: If we could say in English'it thinks"

150 Cahiers, 19.98. Cf. lo que dijimos anteriormente a propósito del planteo de Benveniste.

151 No hay muchas referencias al respecto. Una en Raymond dice: "Valéry admet plus ou moins explicitement que le mal, c'est l'ignorance; il veut voir là le fondement de son éthique privée; mais il repugne à se poser soi-même, tout entier, ce qui est proprement l'acte de l'ethos. Il choisit de pratiquer en toute occasion la liberté de l'esprit - bien qu'il se refuse à la justifier métaphysiquement". (opus cit., p. 76).

152 Cahiers, 18, 841.

153 "... La grande caractéristique de l'homme de ne pas être à ce qu'il fait - s'ennuyer; - pouvoir agir en pleine absence, sans aiguillon; et parfois merveilleusement mieux que s'il prenait sincere part à ce qu'il fait.

as we say "it rains" or "it blows" we should be stating the fact most simply and with the minimum of assumption. As we cannot, we must simply say that **thought goes on**". Ensayando traducirla expresión freudiana, Lacan proponía: "Ainsi... le c'élidé que va apparaître si nous en tenons à l'équivalence recue, nous suggère-t-il le production d'un verbe; s'être, où s'exprimerait le mode de la subjectivité absolue, en tant que Freud l'a proprement découverte dans son excéntricité radicale: 'Là où c'était, peut-on dire, là où s'était, voudrions-nous faire qu'on entendit, c'est mon devoir que je vienne à l'être'.<sup>154</sup>

¿M. Teste no adopta también esta forma hiperbólica en donde la reflexión abarca tanto el pensamiento como el ser?

"Si droite est ma visión, si pure ma sensation, si maladroite-ment complète ma connaissance et si déliée, si nette ma représen-tation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrême du monde jusqu'à ma parole silencieuse; et de l'informe chose qu'on désire se levant, le long de fibres connues et de centres ordonnés, je me suis, je me réponds, je me reflète et je me répercute, je frémis à l'infini des miroirs - je suis de verre".<sup>155</sup>

¿El **maturare** que Valéry desarrolla poéticamente en ABC no habrá de señalar que la **Fülle** del mediodía está por encima de la **Überfülle** del despertar? En ese sentido la exaltación del mediodía es también la exaltación de la eternidad. Valéry se aproxima a Nietzsche sin casi conocerlo. Refiriéndose a éste escribiría Löwith: "Er bedeutet als 'Mittag und Ewigkeit' die höchste Zeit eines Stillstands und einer Vollkom-menheit; er bedeutet aber auch, und vor allem, die höchste Zeit einer äussersten Not und Gefahr und als solcher eine kritische 'Mitte' in der es um eine Entscheidung geht".<sup>156</sup>

De este mediodía es posible partir hacia el éxtasis de la inteligencia o al de la sensación. Hasta ahora hemos insistido en la primera dirección. Leonardo, un pretexto, lo dirigía a Descartes, otro pretexto para alcanzar un humanismo deshumanizado donde se abandonan todas las peripecias y caracteres del hombre singular. Singularidades que son debilidades, como llevar consigo un **Mémorial** o distinguir el es-píritu de geometría del espíritu de fineza...

El hombre es la medida de todas las cosas. La fórmula de los sofistas, fórmula del humanismo, puede también aplicarse al hombre

---

Le plus fort ou le plus faible est celui qui se retire le plus profondément et qui s'éloigne le plus également de toutes choses.

Qui peut se flatter de n'obéir qu'à des impulsions connues, connaissables, de ne vouloir véritablement que ce qu'il veut?

Ce qui veut en moi ne m'est-il profondément étranger? (Tel Quel, II., p. 318).

154 J. Lacan, *Ecrits*, p. 417.

155 M. Teste, p. 72-3.

156 Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, p. 13.

mismo cuando no reconoce ya una Naturaleza obstinada, permanente. Como si existiera una voluntad por encima de la voluntad, un querer querer, que es presidido por la inteligencia.

"Il doit suffire à l'être suprêmement coordonné de se prescrire certaines modifications cachées et très simples au regard de la volonté et immédiatement il passe de l'ordre des transformations purement formelles et des actes symboliques au régime de la connaissance imparfaite et des réalités spontanées. Posseder cette liberté dans les changements profonds, user d'un tel registre d'accommodation, c'est seulement jouir de l'intégrité de l'homme, telle que nous l'imaginons chez les anciens".<sup>157</sup>

Pero la sensibilidad no puede ser olvidada . . .

"En réalité, il n'y a que la sensibilité que nous intéresse. L'intelligence (distinction scolaire - soit!) ne nous importe au fond que pour des effets de divers genres sur notre sensibilité".<sup>158</sup>

Pero es muy difícil decir en qué consiste exactamente la sensibilidad para Valéry. Los textos son ambiguos y no siempre coincidentes. Baudelaire había distinguido la sensibilidad de la imaginación por un lado y la sensibilidad del corazón por otro. En Valéry el nivel de la *aisthesis* no se distingue claramente del nivel de la idea. Hay un cierto deleite, una cierta complacencia en lo abstracto. Cremieux señala que en su poesía, la inteligencia y la sensualidad son todo. "L'abstrait chez lui est sensuel. Il réussit à traiter l'abstrait comme du concret, à lui conférer un aspect, un goût, une odeur, une forme, une couleur. C'est un érotique de l'esprit".<sup>159</sup>

Este mismo erotismo lo conduce a lo que hemos llamado el éxtasis de la sensación. En él la realidad se ofrece pura y no se distingue de la gratuitad de la obra de arte:

"Il est clair qu'une construction musicale **pure** ne signifie rien - ne prouve rien, existe comme un corps. Le réel pur ne signifie rien, ne profère rien. **Coeli non enarrant quidquam. Ce qui est n'a rien à dire.** Contrairement aux philosophes, etc... La sensation pure est ce qu'elle est. Pure, c'est-à-dire qui n'est le signe de rien".<sup>160</sup>

No hay que engañarse. El Gran Silencio de Valéry fue un repliegue. Después habrá de lanzarse nuevamente hacia el mundo sensible. Entre tanto ha estudiado el mecanismo de las inserciones. Incluso está pronto para afrontar esa realidad pura que la sensación revela y que es comúnmente insoportable. Y la vuelta a la poesía no significó un renegar sino un ejercicio. Ese ejercicio habría debido llevarle al acto

157 O. C., I., p. 1211.

158 Id., p. 1214 m.

159 Cremieux, *Environs de Valéry*, p. 62.

160 *Propos me concernant*, p. 29-30.

sin expresión, un retorno del lenguaje al más acá. Valéry aproximaba ese proceso al cuerpo negro de los físicos.

No siempre el estudio de su mecanismo mental se convertía en fragmento del **Manuscrit trouvé dans une cervelle**; a veces concluía en el poema. Otras veces sucedía al revés:

“Mais, cette fois au lieu d'un poème, c'était une analyse de cette sensation intellectuelle subite qui s'emparait de moi. Ce n'était point des vers qui se détachaient plus ou moins facilement de ma durée dans cette phase; mais quelque proposition qui se destinait à s'incorporer à mes habitudes de pensée, quelque formule qui devait désormais servir d'instrument à des recherches ultérieures”.<sup>161</sup>

Dada la proximidad que nota entre la arquitectura y la búsqueda de sí, que es edificación, lo llevaba a una serie continua: “**Gnotieayton - sé más que tú mismo**”.

Y concluimos: ¿cómo abandonar la sensibilidad? ¿Cómo abandonar el mundo sensible? Valéry es el poeta de lo sensible tanto como el poeta de lo inteligible.

“Je chanterai les sens.

Mais les sens sont vérité, et les sens sont pureté. Car ce qui est réel n'a aucune signification et ne vise point autre chose. Ni souvenir, ni interprétation ni raisonnement. Mais les sens et les sensations présentes et les choses immédiates - voilà ce qui est profond...

... Belle reine souveraine, tes yeux qui se sont ouverts me disent que je suis fou. Promène-les, ces yeux, je te dis qu'ils sont le plus profond de nous. Ne pense point. Laisse l'oeil vivre de sa vie”.<sup>162</sup>

¿Dejar al ojo vivir su vida, no es también y más profundamente dejar al cuerpo vivir su vida? Leonardo tenía al alma por cosa divina, pero pensaba que aún así se separaba con gran dolor del cuerpo en el cual habitaba, y creía que sus lágrimas y su dolor no carecían de razón... Veremos por qué. Pensemos en esa pobre alma que abandona su cuerpo y se refugia en la región de las Sombras:

Animula, vagula, blandula  
Hospes comesque corporis  
Quae nunc abibis in loca?  
Pallidula, rigidam nudula.  
Nec, ut soles, dabis iocos.

---

161 O. C., I, p. 1319.

162 Histoires Brisées, p. 67-8.

### III. DE LA ARQUITECTURA, LA MUSICA Y EL LENGUAJE

Je la devine musicienne et long-temps recluse dans la pure solitude de son rêve.

Sí. Musical, música era ciertamente el alma suya y también re-cluida en la soledad pura de un sueño ¿Sueño? Tal vez; pero muy alejado de aquél que condujera al fundador del racionalismo moderno a una peregrinación de gracias. En Valéry, **sommeil, rêve, songe, cogito**, son etapas graduales de recuperación de sí, conquista de sí, búsqueda de la destrucción absoluta de puntos oscuros.

En 1891 Valéry publicaba en l'Ermitage su **Paradoxe sur l'Architecte**. El pequeño ensayo, en la actualidad in-hallable, demuestra cuán temprana era su inquietud por la arquitectura, qué concepción se hacia de ella, y en función de qué preocupaciones habría de ocuparse de ella. A partir de este momento surge también uno de los grandes mitos que presiden su obra: **el mito de Orfeo**.

El nacimiento de un siglo tiende a engendrar una mística. Se tiende a creer que los pueblos, que el universo entero, conocen de algún modo esa distinción convencional por la cual se modifica un guarismo de un calendario.

Aquella época (1891), el siglo XIX, había olvidado el orfismo, orfismo que fue el signo de épocas en que el espíritu animaba el mármol. Epocas todas en las cuales se diría que lo humano impregnaba la materia.

En un primer momento podría creerse que Valéry no ha elaborado aún su visión del arte, pero veremos que es a propósito de éste su primer amor, que se encontrarán ciertas concepciones ulteriores, acaso debilidades. Cuesta mucho concebir un traslado de la amplitud con que considera la forma arquitectónica, que rememora con admiración, y sus exigencias respecto a la poesía pura.

“... les murailles antiques ont reçu comme des hommes, et les architectures perpétuaient les songes. En d’autres temps, la partie mystique des cathédrales éternisait l’âme pieuse des nations; les pinacles érigés attestaien la ferveur des villes, et, l’horreur des éternels supplices éveillait dans la grès tourmenté épouvantables bestiaires. La basilique était l’antiphone de pierre et les hautes nefs priaient éternellement”.<sup>163</sup>

En plena efervescencia del simbolismo se comprende fácilmente esa nostalgia que curiosamente no está dirigida a los siglos órficos, sino cristianos. Se comprende que pensara en Helmholtz al escuchar la me-lopea de la **Pasión según San Mateo** y viera en ella un resto de música

163 Paradoxe sur l'Architecte.

griega.<sup>164</sup> Toda la correspondencia de ese período atestigua una complacencia estética que se mezcla a lo religioso.

Celebra la aproximación de las artes que los simbolistas realizaron; pero la arquitectura ha quedado al margen. Falta el Flaubert de la arquitectura. Y a Flaubert, en ese momento, lo situaba por encima de Baudelaire, de Mallarmé, de Poe.<sup>165</sup> Pero habrá de venir esa alma destinada a llevar la arquitectura por el camino de las otras artes:

“cette âme lointaine et par mon âme désirée.

Je la devine musicienne et longtemps recluse dans la pure solitude de son rêve”.<sup>166</sup>

Musical. Ha buscado su inspiración en Beethoven, en Wagner. De ese modo las viejas metáforas se presentan naturalmente: la Arquitectura, música petrificada . . . música helada, música de la extensión . . . “Car de subtiles analogies unissent l’irréelle et fugitive édification des sons, à l’art solide, par qui des formes imaginaires sont immobilisées au soleil, dans le porphyre”.<sup>167</sup>

Así comienza la exaltación, la omnipotencia de estas artes que crean sin imitar, que parecen extraer todo de sí, donde la materia se pliega dócil al imperativo de la forma, donde no hay elementos a combinar sino lo informe destinado a moldearse.

“L’héros, qu’il combine des octaves ou des perspectives, conçoit en dehors du monde . . . Il assemble et féconde ce qui n’existe ni ailleurs, ni avant lui et se plaît souvent à répéter le souvenir précis de la nature”.

Una de esas expresiones habrá de ser reiterada: “concibe fuera del mundo”. El artista aparece situado en un espléndido aislamiento, en un pleno solipsismo, y el rodeo que realizará no pasará por lo teológico, por ninguna idea de perfección, sino simplemente por el facere.

El movimiento irá entonces de la Idea, símbolo y síntesis del universo interior a la creación, despreciando las cosas visibles, sin copiar las apariencias. Independiente del pasado también, Valéry se sitúa en un pleno actualismo, pretendiendo suprimir de un solo golpe toda atadura, toda continuidad histórica, toda memoria material, en donde todo lo que pertenecería a esta vida parece haber sido olvidado.

Ignorante en ese momento de Swedenborg, bebe sus fantasías en Balzac, en Baudelaire, en Verlaine . . . El universo estético lo ve como constituido por un conjunto de reinos análogos cuyos elementos respectivos se corresponden uno a uno y pueden servirse reciprocamente de

---

164 A. Gide - Paul Valéry, Correspondance, p. 72.

165 Paradoxe.

166 Id.

167 Id.

simbolos, revelar sus propiedades, actuar uno sobre el otro por simpatia. En este momento lo ve sólo entre la música y la arquitectura:

“Aussi se manifestera l'indécible correspondance, l'intime infinité qu'il faut discernir, sous des voiles habituels et mensonges, entre deux incarnations de l'art, entre la façade royale de Reims et telle page de Tannhäuser, entre la magnificence d'un gran temple héroïque et tel suprême andante brûlant de flammes glorieuses!”<sup>168</sup>

La arquitectura es una materialización del espíritu, con todas las debilidades.

“Toute pensée sera reflétée dans l'oeuvre et sur la façade miraculeuse il y aura des tristesses reposées et des brillants sourires”.

La música es la inspiración suprema, pero detrás de ella se asoma la inteligencia matemática de las relaciones. Lo edificado en lo incorpóreo habrá de ser proyectado en la materia. Ahora no recela de la “pérvida” música; tampoco recela del sueño, del sueño que lo conduce al bosque tesalio, allí donde habrá de surgir la figura de Orfeo.

Con Orfeo, comienza el reinado del **carmen**. La lira hace surgir la luz, el bosque que danza, se eleva de la tierra, la piedra se transmuta, se hace ella misma luz, se sublima en espíritu... El canto crea el espacio, configura el espacio, inaugura un ámbito.

“Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr  
nicht Wohnung um ein endlich noch Erreichtes;  
Gesang ist Dasein”.

Aquí encontramos un camino común de la poesía: Orfeo dominador del caos, de la triste inercia. Orfeo vencedor de las Ménades, orden que dominó sus gritos, juego constructor sobre sus destrucciones, Dios perdido, huella infinita! (“O du verlorener Gott! du unendliche Spur!”).

Señalaría así una trayectoria que en Rilke va del Algel que canta la queja a Orfeo que canta el júbilo, y en Valéry va de Orfeo, figura juvenil, al Angel melancólico, compañero de sus últimos años. El famoso: “Le vent se lève... il faut tenter de vivre” significó para Rilke como un llamado heroico. **Die Sonette an Orpheus** enlazan temas valéyanos: la música, la danza, acaso la muerte.

“Du wusstest noch die Stelle, wo die Leier  
sich tönenend hob; die unerhörte Mitte.

---

168 Paradoxe.

Für sie, versuchtest du die schönen Schritte  
und hofftest einmal zu der heilen Feier  
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn".

Orfeo, dios perdido... Orfeo, huella infinita que Valéry habrá de seguir en el gran diálogo en que aborda las cuestiones de la arquitectura y la música y al buscar resolver la paradoja de la arquitectura que debe ser música y de la música que debe ser arquitectura. ¿No había sostenido también Mallarmé que "L'explication orphique de la Terre (qui) est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence?"<sup>169</sup>

Así, mientras que el Angel es silencioso, en las Elegien, Orfeo canta. Son dos escalones de la espiritualidad. En Valéry, Orfeo se calla y el Angel gime. Orfeo ha de encarnarse en Eupalinos. En él se encuentra el poder de Orfeo. Su palabra era todo órdenes y números. Su ideal estético se resumía en una composición tan perfecta que la idea misma de detalle desaparecía.

En Eupalinos, en Poe, hay una idea similar, un propósito idéntico: un efecto a producir, elaborar las emociones y las vibraciones del alma del futuro lector, del futuro contemplador. Eupalinos (el supuesto) es también un antecesor de Leonardo. La inteligencia funciona con el mismo objetivo:

"Elle peut se jouer à concevoir les sensations futures de l'homme qui fera le tour de l'édifice, s'en rapprochera, paraîtra à une fenêtre, et ce qu'il apercevra; à suivre le poids des faîtes conduit le long des murs et des voûtures jusqu'à la fondation; à sentir les effort contrariés des charpentes, les vibrations du vent qui les obsèdera; à prévoir les formes de la lumière libre sur les tuiles, les corniches, et diffuse, encagée dans les salles que le soleil touche aux planchers. Elle éprouvera et jugera le faix du linteau sur les supports, l'opportunité de l'arc, les difficultés des voûtes, les cascades d'escaliers vomis de leurs perrons, et toute l'invention qui se termine en une masse durable, ornée, défendue, mouillée de vitres, faite pour nos vies, pour contenir nos paroles et où fuient nos fumées".<sup>170</sup>

Eupalinos iba más allá. Había alcanzado el don precioso del **Maturare** que buscaba M. Teste y de un modo insensible, con la paciencia infinita que caracteriza a la vida, lograba crear como la vida misma, sin transición, sin interrupción, sin salto alguno.

"Il préparait à la lumière un instrument incomparable que la répandit, tout affectée de formes intelligibles et de propriétés

---

169 S. Mallarmé, Correspondance, 1870-1885, II., p. 301.

170 O. C., p. 1189.

presque musicales, dans l'espace où se meuvent les mortels. Pareil à ces orateurs et à ces poètes auxquels tu pensais tout à l'heure, il connaissait, ô Socrate, la vertu mystérieuse des imperceptibles modulations. Nul ne s'apercevait, devant une masse délicatement allegée, et d'apparence si simple, d'être conduit à une sorte de bonheur par des courbures insensibles, par des inflexions infimes et toutes-puissantes; et par ces profondes combinaisons du régulier et de l'irrégulier qu'il avait introduites et cachées, et rendues aussi impérieuses qu'elles étaient indéfinissables".<sup>171</sup>

La obra de arte (admitamos la limitación: un Templo) habrá de tener un efecto similar al amor y para que eso pueda producirse es menester que toda idea de fabricación desaparezca.

"Beauté parle ou chante, et nous ne savons ce qu'elle dit. Nous la faisons répéter. Nous l'écouterions indéfiniment. Nous aspirerions indéfiniment le parfum délicieux. Nous regarderions indéfiniment le visage et les formes de la belle. Nous aurions beau la saisir et la posséder, il n'y a de seuil ni de solution à notre désir. Rien n'achève le mouvement qu'excite ce qui est en soi achevé".<sup>172</sup>

Una dialéctica del amor conduce a la definición negativa de lo Bello, una especie de ontología negativa.

"Le Beau implique des effets d'indécibilité, d'indescriptibilité, d'inéffabilité. Et ce terme lui-même ne dit RIEN. Il n'a pas de définition, car il n'y a de vrai définition que par construction".<sup>173</sup>

De aquí se desprenderán consecuencias muy importantes respecto al lenguaje, a la poesía, respecto a un tipo de emoción superior, esa emoción que siente ante la belleza natural que hace surgir el deseo de ser arquitecto. ¿Dicha emoción podría ser puramente espiritual? Parece dudoso.

Siendo puro espíritu Sócrates concibe el continuar su búsqueda de la verdad como el Sócrates de la *Apología* habla de la esperanza de conversar con el alma de Sísifo, de Ulises. Pero no puede encontrar allí la belleza. Esta declaración nos muestra que Valéry se aparta un tanto del platonismo. Un platonismo consecuente (él mismo ha declarado conocerlo muy mal) lo habría llevado a pensar en la posibilidad de contemplar las Ideas; el bello riesgo de que se habla en el *Fedón* ofrecía el atractivo de purificarse de lo corpóreo. Naturalmente no pienso ahora en una disquisición a propósito de la filosofía de Platón. Me

---

171 Eupalinos, p. 24.

172 Mélange, O.C., I., p. 298.

173 O.C., I., p. 374.

interesa, sí, meditar hasta donde, inevitablemente, toda estética filosófica no es platónica, y diría que en el grado en que Valéry rechaza la estética platónica, rechaza también la estética filosófica, su posibilidad como ciencia. No es una novedad y creo haberlo probado en el Capítulo I. Pero ahora encontramos la ilustración. La distancia entre Sócrates y Fedro señala la distancia entre la persecución de lo verdadero y la persecución de lo bello. Desconocimiento o discrepancias muy honda llevan a Valéry en una dirección muy contraria a Platón. El Fedro de Valéry es la antítesis del Fedro de Platón. Cuando en determinado momento del diálogo que lleva su nombre se habla de la idea de la Belleza, Platón expresa: "Or, c'est de la Beauté qu'il s'agissait. Dans sa réalité, disions-nous, elle resplendissait parmi les réalités dont il était question. Depuis notre venue en ces régions, c'est elle encore sur qui nous avons, possédons, elle-même brillante d'une supérieure clarté. De fait, la vision est la plus aiguë des perceptions qui nous viennent par l'intermédiaire du Corps; mais la Pensée, elle ne la voit point! Quelles inimaginables amours ne nous honnerait pas celle-ci, si pareillement elle donnait d'elle-même quelque claire image qui parviendrait à la vue, et ainsi des autres réalités, toutes aimables, autant qu'elles sont! Mais non: seule la Beauté a obtenu ce lot de pouvoir: être ce qui est le plus en évidence (*ekfanestaton*: lo que más se exhibe) et ce dont le charme est le plus aimable".<sup>174</sup>

Anteriormente, refiriéndose a la visión de las Ideas, había afirmado que la Belleza era resplandeciente a la visión (249-b), y si ahora recordamos que verdad (*aletheia*) significa lo no oculto, lo descubierto, vemos como el platonismo admite y defiende una profunda conexión entre verdad y belleza.

¡Qué contraste con Valéry, que por intermedio de "su" Fedro aparta la Belleza del mundo de lo Eterno y la aproxima a la vida, que es también lo que muere! ¡Qué separación con respecto al "très admirable Stephanos!"

"Que, pluie et diamant, le regard diaphane  
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,  
Isolé parmi l'heure et le rayon du jour!"

(Toast funèbre)

Fedro agobia al "muy admirable Stephanos" con reproches que Sartre habrá de reiterar, distinguiendo en la poesía moderna una unificación de tipo expansivo en que se somete la diversidad natural a simbolizar, una unidad explosiva (así Rimbaud), y por otro lado, Mallarmé y Genet. "Partout sa patiente volonté d'unifier opère des resserrements, des ressembllements, trace des limites, enferme. Le but n'est pas de présenter l'extériorité comme une puissance expansive,

---

174 Platon, Phèdre, 250-c, trad. L. Robin.

mais d'en faire un néant, une ombre, la pure apparence d'unités secrètes".<sup>175</sup>

Tengo mis dudas de que efectivamente sea así. El estatuto exacto de la "idea" en Mallarmé es difícil de elucidar y me llevaría muy lejos. Pienso que hay, que debe haber, una diferencia muy grande entre la "idea" como forma eterna, y la "idea" como una esencia que se destila al modo alquimista, como una tarea, como una tarea infinita, culminación anhelada de un deseo, del deseo de agotar la multiplicidad sensible. Fedro (Valéry?) permanece más ligado a la multiplicidad de las bellezas, pero no está solo, también Socrates (Valéry) busca la unificación en la idea. De la confrontación de actitudes surge un criterio: **Lo bello es lo que coloca al hombre sin esfuerzo por encima de su naturaleza.**

¿Qué es esa naturaleza cuyos límites quisiéramos superar? ¿Cómo es ese crecimiento que acontece sin esfuerzo? Hay sin duda ebriedades que nos apartan de nuestra condición, que llevan al éxtasis. ¿Es eso lo que se busca? Toda creación es una lucha.

"**Ecrire** devant être, le plus solidement et le plus exactement qu'on le puisse, de construire cette machine de langage où le détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances réelles, il exige de l'écrivain qu'il se divise contre lui-même, c'est en quoi seulement et strictement l'homme tout entier est **auteur**. Tout le reste n'est pas de **lui**, mais d'une part de lui, échappée".<sup>176</sup>

Pero ¿cómo lograr ese **sans effort**? Sócrates no lo comprende. El que ha llevado el conocimiento de sí hasta el límite de su aniquilamiento porque ha desatendido la sentencia de Heráclito<sup>177</sup> advierte que habiendo llegado allí la vida no tendría sentido (literalmente) porque no tendría dónde dirigirse.

"... le but d'une vie me semble être d'employer le temps et les forces à faire ou à créer ou à apercevoir quelque chose qui rendit toute inutile et même inconcevable et absurde le recommandement d'une existence. **Vivre doit donc, à mon sens, s'ordonner contre revivre.**

C'est à dire qu'une carrière de vie doit avoir pour désir essentiel une connaissance de soi-même si cumplida que rien ne pudiese plus cuando ella touche à son plus haut point, en modifier la structure, les formes et les modes".<sup>178</sup>

---

175 J. P. Sartre, Saint Genet Comédien et Martyr, p. 430.

176 O. C., I., p. 1205.

177 "Al andar por tu alma no podrás conocer sus límites, como si midieras palmo a palmo todos los caminos; tan profundo es su logos". (45 b, Diels).

178 O. C., I., p. 370.

Aquí encontramos una derivación insospechada del socratismo y del narcisismo. Sócrates tendía su espíritu a la búsqueda de sí mismo. Narciso enamorado de su propia imagen moría de no poder alcanzarla. Surge una consecuencia inesperada: el conocimiento perfecto de sí es una culminación, pero es también una extinción. Si por vivir entendemos la movilidad, el tránsito, la aparición y desaparición de formas, la acción constante de un ansia tendida hacia el futuro, el conocimiento de sí implicaría que se han dado las condiciones de una paz definitiva en la que todo lo posible se ha actualizado y el espíritu naufraga en dicha actualidad. Conocer se opone a vivir si vivir implica la presencia de la novedad, lo posible como atmósfera ineludible. Conocer anula todo esto, sale del tiempo para alcanzar el **sub specie aeternitatis**, en la presencia absoluta de sí ante sí, ante la imagen definitiva y la imagen definitiva (aquella en que los rasgos se fijan para siempre) no es la imagen de la vida sino de la muerte.

Pero Sócrates (Valéry) poseía una inteligencia superior; la inteligencia que conoce sus propios límites. Hay cosas acerca de las cuales Erixímaco o Fedro saben más que él. ¿Cómo cambia el cuerpo? ¿Cómo actúa sobre el pensamiento? ¿Cómo influye esa vida sorda y confusa sobre la pureza de la conciencia?

“Tu t’ignores, Socrate, en tant que mortel, car ton esprit très pur s’exerce dans le temps à séparer son essence de toute condition périsable: si tu savais ce que je sais tu ne pourrais pas savoir ce que tu sais...”<sup>179</sup>

El semi-angelismo sigue asediando. ¿Todo lo que se haga será en vano? ¿Vano el afán de conocerse, vana la búsqueda de lo eterno? ¿Tendrá Sócrates que responder ante acusadores tanto más crueles, precisamente porque tienen razón?

Fedro le insinúa que el deseo humano de rendir culto a lo eterno acaso sea locura, que eso supone deserción respecto a las formas profundas de la vida y que al fin de cuentas no había sido tan buen soldado... Sócrates quiere extraer todo de sí mismo. Su única riqueza era el pensamiento, ¿pero sólo para conocerse? Fedro se aparta de su maestro para seguir a Eupalinos. Eupalinos le ha comunicado la sabiduría profunda de elevarse por encima de la propia naturaleza y alcanzar así el **sin esfuerzo**. Este Eupalinos-Leonardo le decía:

“Phèdre, plus je médite sur mon art, plus je l'exerce; plus je pense et agis, plus je souffre et me réjouis en architecte; et plus je me ressens moi-même avec une volupté et une clarté toujours plus certaines.

Je m'égare dans mes longues attentes; je me retrouve par les surprises que je me cause; et au moyen de ces degrés successifs

---

179 O. C., I., p. 371.

de mon silence, je m'avance dans ma propre édification; et j'approche d'une si exacte correspondance entre mes voeux et mes puissances, qu'il me semble d'avoir fait de l'existence qui me fut donnée, une sorte d'ouvrage humain.

A force de construire, me fit-il en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même".<sup>180</sup>

Aquí entrevemos la solución. Por encima de esa naturaleza... natural, inerte, dada, se debe efectuar la construcción de sí mismo. Cualquiera puede percibir el alcance autobiográfico de esta confesión. Podemos imaginarnos perfectamente a Valéry repitiendo la reflexión socrática cuando Erixímaco se aparta de él:

"Celui-ci m'abandonne. Il me laisse divisé entre ce qu'il sait et ce que j'ignore, et d'autre part, ce qu'il ignore et ce que je sais... Mon esprit, encore troublé et mêlé de nuages sensibles se répète comme un oracle une sentence étrange et ambiguë: **TOUT REPOSE SUR MOI ET JE TIENS A UN FIL...**".<sup>181</sup>

Sí, pero ¿qué hilo? **Tout repose sur moi**, esa expresión solipsista que Fedro le reprocha, conduce al pensamiento abstracto, que puede ser peligroso. El arte supone una pluralidad **compuesta**. Si no fuera tantas cosas a la vez no sería poesía. A esa pluralidad esencial se opone el pensamiento abstracto,

"qui suit son fil et qui n'est que ce qu'elle suit. Il ne faut point qu'elle se perde; elle ne se retrouverait jamais".<sup>182</sup>

El arte supone pues una conjunción de una materia y una forma, una combinación exterior de una diversidad viviente y actuante cuyos actos se condensan, se re-encuentran en una materia que los soporta y los resiste.<sup>183</sup>

Naturalmente es a propósito de la arquitectura que la noción de materia parece evidente. Pero no sólo en arquitectura. Las artes todas la exigen, y sobre todo en el momento de elevarse por encima de sí, de alcanzar el **sin esfuerzo**... ¿En este caso, el modelo no es la producción natural, dándole a la palabra el sentido de conducción hacia delante?

La dichosa unión de forma y materia es para Valéry una de las condiciones esenciales del arte.

"L'exemple le plus simple est celui que nous offre la poésie, à l'existence de laquelle l'union étroite ou la mystérieuse symbiose du son et du sens est essentielle.

180 Eupalinos, p. 33. Yo subrayo.

181 O. C., I., p. 372.

182 Tel Quel, I., p. 12.

183 Id., p. 13.

C'est par cette recherche d'une liaison qui doit se pressentir et s'accomplir dans la vibrante profondeur de l'artiste, et en quelque sorte dans tout son corps, que l'oeuvre peut acquérir quelque ressemblance avec les productions vivantes de la nature dans lesquelles il est impossible de dissocier les forces et les formes".<sup>184</sup>

La perfección aparece unida a la necesidad, es decir: no podría ser de otro modo, pero para llegar a ese nivel debe usarse lo arbitrario. Pero cuando lo arbitrario de los medios ha alcanzado la necesidad de lo perfecto, se eclipsa como arbitrario. Según eso, ¡qué importa la historia, las anécdotas, todo lo contingente (otro nombre de lo arbitrario) cuando se llega a la formación del YO, abandonada ya la naturaleza, sobre la cual no tiene sentido preguntarse si es buena o mala!

Quiero decir: la naturaleza debe ser considerada como materia y en ese sentido la gran obra de arte, a la cual concurren el poeta y el filósofo, es el artista mismo. Y pienso que si las obras se pudieran pensar a sí mismas, si la **Mona Lisa**, el **Moisés**, la **Novena Sinfonía**, **Chartres**, se conocieran, habrían de buscar afanosamente un espejo, para no verse privadas (tan luego ellas!) del deleite de su propia belleza! Joachim Gasquet, G. Bachelard han hablado de un inmenso narcisismo del mundo, un **narcisismo cósmico**. ¿No podría suponerse en toda cosa bella el anhelo de encontrar el agua, el espejo en el cual habría de contemplarse? ¿Qué otro sentido pueden tener esos espejos incorporados a los cuadros, que duplican las imágenes, sino darle a los seres, a las cosas, el placer de conocer su propia perfección? Esos espejos que figuran en ciertas obras flamencas u holandesas me parecen responsables de la gran serenidad que se exhala de ellas, como si todos los elementos al reflejarse alcanzaran una gran paz, descansando sobre sí mismos.

El edificarse a sí mismo de que habla Eupalinos, el alcanzar el grado de necesidad, no es otra cosa que lograr la irresistibilidad de la inteligencia y de la capacidad creadora. ¿Qué esfuerzo sería entonces requerido?

¡Feliz transporte de las ideas a la acción es el arte! Todo lo que agita al artista es sometido a atenciones, al orden avaro de ensueños, es transformado en edificio. Todo eso lo obtiene el Orfeo íntimo que alcanza primero la monumentalidad interior que S. George había logrado (según Simmel), y en la cual se advierte la expresión lírica del sentir subjetivo. Eupalinos, en vez, nos aporta la monumentalidad exterior. Templo que es imagen matemática de la doncella amada y que sigue viviendo en la forma. Construcción tal que es capaz de suscitar sentimientos gemelos en quien la contempla y eso nos conduce a la famosa distinción — acaso el núcleo de su visión estética — de edificios **mudos**, de edificios que **hablan** y de edificios que **cantan**.

---

184 Regards, p. 130-1.

Se podría decir también; ruido, prosa, poesía. El logro de esta última, donde reside la verdadera belleza, es rara, porque exige que el hombre sea capaz de realizar un esfuerzo contra sí mismo, abandonar un yo inmediato para alcanzar el auténtico **sí-mismo**.

El narcisismo no es **delectatio morosa** en quien se es o se cree ser, sino en quien se podría ser o se debería ser. Hay toda una deontología del narcisismo que no ha sido explorada. ¿Volvemos al **moi** que es **haïssable**? Tal vez, pero el **JE** que habrá de sustituirlo, el **SOI-MEME** deberá ser profundizado.

Queda por ahora un saldo, muy precario tal vez: **to kalepa ta kala**.<sup>185</sup> Muy difícil, ciertamente... Para vencer esas dificultades se requiere una voluntad tremenda. Voluntad propia de un egotismo que Valéry descubría en Descartes. "Beim Klang dieser zwei Worte: 'ich-bin' vergehen alle Entitäten, und an ihre Stelle tritt ein Wille zu sich selbst. Descartes ist für Valéry vor allem ein Wille".<sup>186</sup> Esa valuntad se transforma en mirada.

"Je me sentais, je me voulais donc un certain regard, et je ne suis guère que celà... je voyais le possible du réel. Et c'est tout MOI".<sup>187</sup>

La noticia sobre su noche de crisis de 1892 debe ser comparada con la crisis similar de Mallarmé: "Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception pure. Tout en que, par contrecoup mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort et la region la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est L'Eternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté que n'obscurcit plus même le reflet du Temps".<sup>188</sup>

El proceso creador implica encadenar un análisis a un éxtasis. Pero no es posible elucidarlo en toda su complejidad o en toda su simplicidad.

"Je ne puis te parler que des approches d'une si grande chose".

En ese momento en que se ha alcanzado el estar por encima de la propia naturaleza, el **sin esfuerzo** permite una claridad; todo es fácil. Lo difícil es tomar conciencia de esa facilidad. Deseo y logro se aproximan; la tensión, la distancia que los separaba ha desaparecido.

La atención, esa atención humana en que se ejercitaba M. Teste, lo lleva a detener el flujo de las ideas, a interrumpir la vida, interrumpirla para fijarla mejor, como lo ilustra la parábola de las rosas. La

185 "Le Beau est difficile" (Hipp. ma. 304 - e).

186 Löwith, op. cit., p. 13).

187 Cahiers 25, 455.

188 S. Mallarmé, Correspondance, I., p. 240. Cf. sobre la crisis de Valéry: O.C., I., p. 854, Propos, p. 12-13.

vida debe dejar lugar a la cera, al arte, a la labor cotidiana, pero el Tiempo mismo consume tanto la vida como el arte. Todo es breve, pero el molde, la forma de la experiencia y solidez secreta de la razón las detiene y salva de la muerte. En esas formas se vuelca lo tumultuoso del alma, que habría de perderse si la atención, el análisis, no lo salvara.

El cuerpo es casi divinizado, **mi cuerpo**, donde el posesivo introduce el enigma. Cuerpo en el cual no se piensa sino que meramente se utiliza. Cuerpo que generalmente sirve sólo para vivir. En casi todos los humanos se nota una falta de armonía del alma con el cuerpo, una falta de ajuste. Ese planteo lleva a la imposibilidad de dudar sobre la existencia del cuerpo. Eupalinos se pronuncia así contra Descartes.

Hay en Valéry un sentido del **mon corps**, del **je suis mon corps**, en lugar del falacioso **j'ai un corps**, que curiosamente lo aproxima a G. Marcel. Digo curiosamente porque se trata de pensadores que tienen muy poco en común. Mientras que Marcel profundiza la cuestión de la encarnación y avanza por caminos metafísicos y teológicos, Valéry avanza por el lado de la creación. Acaso un posible título para su obra sería **Côté d'Orphée...** si no fuera porque Proust estaba tan distante.

"Mon intelligence, mieux inspirée ne cessera, cher corps de vous appeler à soi désormais; ni vous, je l'espère, de la fournir de vos présences, de vos instances, de vos attaches locales. Car nous trouvâmes enfin, vous et moi, le moyen de nous joindre et le noeud indissoluble de nos différences; c'est une oeuvre qui soit fille de nous. Nous agissons chacun de notre côté. Nous vivions, je re-vais. Mes vastes rêveries aboutissaient à une impuissance illimitée. Mais cette oeuvre que maintenant je veux faire, et qui ne se fait pas d'elle même, puisse-t-elle nous contraindre de nous répondre, et surgir uniquement de notre entente? Mais ce corps et cet esprit, mais cette présence invinciblement actuelle, et cette absence créatrice qui se disputent l'être, et qu'il faut enfin composer; mais ce fini et cet infini que nous apportons, chacun selon sa nature, il faut à présent qu'ils s'unissent dans une construction bien ordonnée; et si, grâce aux dieux, ils travaillent de concert, s'ils échangent entre eux de la convenance et de la grâce, de la beauté et de la durée, des mouvements contre des lignes, et des nombres contre des pensées, c'est donc qu'ils auront découvert leur véritable relation, leur Acte".<sup>189</sup>

**Oeuvre que maintenant je veux faire et qui ne se fait pas d'elle-même.** Aquí está la distinción entre lo natural y el arte. En el grado en que el hombre se distancia, se aleja de lo corpóreo, que implica resistencia pero que es también apoyo, la creación se torna imposible. Lo que describe o intenta describir Valéry-Eupalinos es lo que el

---

189 Eupalinos, p. 47.

primero intentó lograr para sí, una actitud que trasciende la psicología y la lógica y que no se me ocurre una forma para caracterizarla mejor que el prefijo **meta**. Pero no sé como continuar: **meta** qué? Evidentemente no se trata de un fluir mecánico de representaciones como aquella que la psicología de principios de siglo, ávida de extender hipótesis, buscaba reducir a leyes. Aquí el pensamiento es esencialmente y voluntariamente (esto es lo que parece increíble) creador. La paradoja es que el Espíritu sea a la vez rosa, cera, fuego y bronce, que la relación forma-materia se inscriba en el espíritu mismo y que la forma moldee, modifique el contenido.

Entiendo —y creo que debe entenderse así— que esta conciencia que se somete a una ascesis tan rigurosa, logre un contenido de una inmenza riqueza, y que su **self variance** como él la llama, funcione como un péndulo que ritma una temporalidad melódica. Todo conocer a este nivel implica un elegir; el **fondo** es una forma impura, solía decir. Pero llegará el momento en que la máquina funcionará sola, en que el hombre leerá no en el mundo, como creía Mallarmé, sino en sí mismo?! Porque a este nivel (como ocurre también al nivel en que se daría la intuición bergsoniana) todo se ha hecho simple. **Santa Simplicitas!** Pero antes debió haber existido el **maturare**!

Si hubiera que usar un término para caracterizar el pensamiento de Valéry, diría que en vez de ser una teoría de los **complexes**, es una teoría de los **implexes**, es decir, de virtualidades que introducen la novedad, la creación en el ser mismo.

“Je m'avise que je n'écris **jamais** dans ces cahiers ce qui est mon plaisir, et peu ce qui est ma peine; ni ce qui est purement momentané en général. Descriptions, souvenirs . . .”

Mais de qui me semble de nature à accroître **mon** pouvoir de transformations à modifier par combinaison - mon **implexe**.

Ceci suppose une sorte de croyance à je ne sais quelle **édification**, par additions et corrections successives. Croyance qui vaut ce que vaut une croyance”.<sup>190</sup>

Anacronismos, ciudades enterradas y redescubiertas, rémoras inmundas disfrazadas con nombres mitológicos y legendarios, nada de eso le importa. Jamás se le hubiera ocurrido el **Flectere si nequoe superos, Acheronta movebo...** Por el contrario, aquí hay una voluntad que no está dispuesta a pedir ayuda a nadie, y mucho menos a los infiernos. Desprendiéndose de la sombra, del sueño, su obra asciende a la luz diáfana y pura. La descripción casi obsesiva, a fuerza de reiterada, del proceso del despertar, corresponde a todo su esfuerzo.

Disgresión sobre el cuerpo. Era necesaria porque mi propósito era mostrar que el arte se caracteriza ante todo por la separación

---

190 Eupalinos, p. 38.

de las necesidades vitales de nuestro organismo. Pero antes había que saber de él y conocer su presencia.

Las obras de Valéry son un cierto modo alegorías de su sistema, si es que puede hablarse de sistema; alegoría de las transmutaciones del ser nervioso. **La Jeune Parque** es la poesía hecha con el ser vivo.

“Ces segments de vie obscure elle les draîne hors de leur nuit physiologique, créant ainsi dans l’organisme un fonctionnement **abstrait**, destiné à soutenir et à fortifier cet **autre** fonctionnement pour lequel, en somme, tous les héros valéryens sont nés, le fonctionnement **concret** - pour leur seul usage - de l’esprit”.<sup>191</sup>

El pensamiento ha quedado retenido por una expresión: **edificios que cantan**. Ahí se encierra acaso la clave de su estética. Ella concierne a la extraña unión tan difícil de comprender, pero que es la simplicidad misma de lo corpóreo y lo espiritual. Supresión de las pesadeces, visibilidad del espíritu como veta en el mármol. En esta identificación descansa la idea central de Valéry: aproximación de la arquitectura y la música, posibilidad acaso de una forma suprema, in-nominada, de un arte del cual todas las otras no sean sino descendimientos. Es hacia esa órbita que se dirigirá el **Tercer Fausto**, reviviendo el viejo mito del reino de las Madres, vuelto ahora irreconocible.

La arquitectura extrae su valor de la espacialidad **envolvente** que posee. La movilidad que justifica la expresión, que legitima el hechizo, **edificios que cantan** equivale a decir, edificios que en-cantan. El “intelectualismo” de Valéry se eclipsa a cada paso. El espacio para él no debe ser sólo concebido, no es sólo el espacio absoluto de Newton o la forma kantiana vacía, sino también **vivido**, sentido como adherente, macizo. Lo real aparece aquí en toda su plenitud. Habría que ahondar también en una imaginación que no soporta esos espacios vacíos que aterraban a Pascal, y que entonces los estructura, los humaniza. Ya no es el espacio geométrico sino el espacio **hodológico**.

El espacio del templo es obra humana. ¿Cómo no habríamos de sentirnos cómodos? Así el espacio primitivo, hosco, extraño, es sustituido por un espacio inteligible y cambiante. Espacio y tiempo se aproximan y la impresión es tan profunda que en ciertos ámbitos se vive el sentido de la sentencia de Mallarmé sobre la danza, porque es el espacio y no una mujer la que danza, y no danza sino que envuelve, se desplaza, se eleva, late, respira. Porque en Valéry como en Goethe, el anhelo es crear como la naturaleza misma crea. Ya en la **Introduction**, antes en la **Paradoxe**, se encuentran atisbos de este modo de la creación:

“Communément, l’architecture est méconnue. L’opinion qu’on a varié du décor de théâtre à la maison de rapport. Je pris qu’on se rapporte à la notion de la Cité pour en apprécier la généralité,

191 Cain, op. cit., p. 171.

et qu'on veuille bien, pour en connaître le charme complexe, se rappeler l'infinité de ses aspects; l'immobilité d'un édifice est l'exception; le plaisir est de se déplacer jusqu'à le mouvoir et à jouir de toutes les combinaisons que donnent ses membres, qui varient; la colonne tourne, les profondeurs dérivent, des galeries glissent, mille visions s'évadent du monument, mille accords".<sup>192</sup>

Generalmente la frase **Navigare necesse est, vivere non necesse**, se asocia al ajetreo de comerciantes, de afanes de lucro de las Hansas, mezclado al espíritu de aventura. En realidad, la expresión no tiene nada que ver con estas actividades y su origen suprime la contradicción porque para navegar se necesita vivir. Cuando Pompeyo Magno la utilizó lo hizo con la intención de descomponer la existencia en dos modalidades fundamentales: el vivir (que significa el vivir por sí o en sí) y el navegar (que significa el vivir para trascender). **Navigare** es pues el imperativo del **Homo Viator**. Pienso así en el hombre para el cual entrar en el templo significaba entrar en la Nave, cuando todavía la palabra no se había trivializado y sentía entonces que había zarpado, que había abandonado su miserable existencia terrenal, que se sentía avanzar, que la sentía avanzar, que veía moverse el templo. Pienso en toda la arquitectura gótica, preludio de la matemática viviente, como la llama Worringer, donde el **pathos** del movimiento multiplica nuestra sensación y eleva hasta límites sobrenaturales su rendimiento de fuerzas. Movimiento de desplazamiento, pero vertical, anhelo humano de la nave espacial. ¿Y qué es el canto sino elevación?

"La arquitectura sagrada gótica está empeñada en una guerra sin cuartel contra la gravedad. Niega la gravedad para realizar el milagro de un espacio que está por encima del mundo" (Jantzen).

¿Valéry ha proyectado su propio pensamiento en Eupalinos, su visión de la arquitectura, especialmente griega, es una ilusión engendrada de su genio y de su limitada información? No es seguro. Amedée Ozefant, que unía la visión del pintor abstracto a la experiencia directa la describe de un modo similar. Al volver a visitar a Delfos nos narra así su experiencia: "Miré el armonioso edificio desde todos los ángulos, desde lejos, desde cerca, desde más cerca todavía. Escalé la ladera de la colina para verlo desde otro punto de vista. Todo había cambiado, pero todo seguía siendo hermoso, perfecto. Todo cooperaba. Hasta donde la vista podía decidir, todo era coherente, unánime y necesario, y su existencia era una suerte de simbiosis total. Pero no me sentía yo un espectador pasivo... Al moverme alteraba las relaciones del edificio y de los objetos próximos y distantes, dotaba de movimiento al objeto contemplado y constantemente ascendía al canto de un coro poderoso de formas, todas las cuales eran indispensables a las otras; por un lado, las ideadas por el arquitecto y por el

---

192 O. C., p. 1189-90.

otro, las correspondientes al propio lugar. Cuando descendí, descubrí que el arquitrabe estaba íntimamente entrelazado con el vigoroso ángulo de los muros. Cuando ascendí todo salió junto conmigo y el escenario del gran Delfos acompañó mi movimiento. Un diseño siguió a otro y desde cada uno se elevaron cantos, gritos heroicos, himnos de alabanza, melodías sublimes. Cuando me detuve todo volvió a la serenidad anterior, que es un estado de expectativa, pero nunca un fin".<sup>193</sup>

Esencia de la arquitectura griega es pues una movilidad que se cierra como un sólido, que encierra al hombre. Música y arquitectura son dos artes que devuelven al hombre a sí mismo, que lo encierran en su obra, que le otorgan una autarquía absoluta, que hacen de él un creador total, un creador sin modelo para el cual la creación tiene la fórmula **Ex nihilo pulchritudo.**

Arquitectura y música señalan la presencia del hombre y se relacionan con el hombre sin intermediarios. Toda servidumbre respecto a la realidad, que obliga a ser un plagiario, ha desaparecido. El artista aparece como primero y se enseñorea en su mayorazgo, feudo que está hecho de números y relación de números. Situado en esa estructura, en ese orden simbólico, desciende fácilmente al nivel de lo imaginario y si es cierto que al comienzo era la Fábula, más cierto es que al comienzo era el poder escondido que construye toda fábula.

"La musique et l'architecture nous font penser à toute autre chose qu'elles mêmes; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde; ou bien comme les exemples, ça et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. Elles semblent vouées à nous rappeler directement, l'une, la formation de l'univers, l'autre, son ordre et sa stabilité; elles invoquent les constructions de l'esprit, et sa liberté qui recherche cet ordre et le reconstitue de mille façons, elles négligent dont les apparences particulières dont le monde et l'esprit sont occupés ordinairement: plantes, bêtes, et gens . . ." <sup>194</sup>

Música y arquitectura nos hacen pensar en otra cosa que en sí mismas. A ellas está confiada esa función de trascendencia que señalé y por la cual el espíritu se eleva por encima de sí, se lanza a navagar.

Ahora el problema de M. Teste se complica. No se trata sólo de averiguar qué puede un hombre, sino qué puede hacer con su poder. Es el problema de Fausto. Valéry le había confiado a Cain que en Fausto ha querido encarnar las formas abstractas de la sensibilidad

193 Ozenfant, Journey through Life, en R. D. Martienssen, La Idea del Espacio en la Arquitectura griega.

194 Eupalinos, p. 56.

y la función del artista sería enlazarse a esas Esencias, superar las condiciones de nuestras percepciones fragmentarias para alcanzarlas, ordenadas en grupos según una arquitectura matemática - en este universo de valores puros que Valéry ha llamado **armónicos**.

Esa problemática nos fuerza a tentar el camino del lenguaje. Buscará crear un universo del lenguaje, encontrar una ley de desarrollo. Un intento se advierte en el **Cantique des Colonnes**, que contesta al voto socrático:

“Je veux entendre, le chant des colonnes et me figurer dans le ciel pur le mouvement d'une mélodie”.<sup>195</sup>

El diálogo continúa naturalmente con las columnas mismas:

“Nous chantons à la fois  
Que nous portons les cieux!  
O seule et sage voix  
Qui chantes pour les yeux !”

Continúa luego la descripción del proceso creador:

“Si froides et dorées  
Nous fûmes de nos lits  
Par le ciseau tirées  
Pour devenir ces lys!  
De nos lits de cristal  
Nous fûmes éveillées,  
Des griffes de métal  
Nous ont appareillées.  
Pour affronter la lune  
La lune et le soleil,  
On nous polit chacune  
Comme ongle de l'orteil!

Imágenes de gran delicadeza se mezclan con otras que sugieren el principio de composición rígida, formalmente equilibrada. Hay un orgullo por la fineza que nace de los números, de los números de oro, bajo la protección de Apolo, de una claridad luminosa que se adormece con su cántico.

El **Cantique des Colonnes** recrea milagrosamente el ámbito helénico, la milagrosa claridad dorada de la Hélade, claridad que impregna su existencia física, pero que impregnó poderosamente su arte, su religión, su filosofía. Esa luz ha sido caracterizada como extremadamente aguzada y dulce, haciendo posible la delimitación de toda singularidad. Parece el espíritu mismo que se ha hecho visible, lo que nos permite comprender el dolor de Aquiles que hubiera preferido ser

---

195 Id., p. 49.

el último de los hombres pero no abandonar ese mundo de luz. Allí se vive el misterio mismo de la claridad, misterio de la inteligencia también... misterio del logos... ¿No era el fuego, el *pyr*, para Heraclito, la potencia organizadora que da a toda cosa individualizada la forma de una bella y brillante construcción? "Este orden del mundo idéntico para todos ha sido creado por ningún dios ni por ningún hombre, sino que fue siempre, es y será un fuego eternamente viviente, encendiéndose con medida y extinguiéndose con medida".<sup>196</sup>

Pero logos es también lenguaje. Y eso nos conduce por una senda intrincada. Nos lleva a distinguir el lenguaje común que se agota en su función, como todos los gestos útiles, el lenguaje de las musas, y finalmente casi diría un meta-lenguaje, que exige aproximaciones, que vive de sortilegios, que infunde hechizos, que es *charme* puro. Las distinciones son difíciles de realizar pero debemos avanzar.

En 1933 en una Conferencia sobre S. Mallarmé, Valéry declaraba a propósito de la oscuridad de que se acusaba a su maestro tan venerado:

"... provenait d'une contraction extrême des figures, d'une fusion des métaphores, de la rapide transmutations d'images extrêmement serrées, soumises à une sorte de discipline de densité (si vous permettez cette expression); que s'était imposée le poète, et qui s'accordait avec l'intention de tenir **le langage de la poésie toujours fortement, et presque absolument, distinct du langage de la prose**. On aurait dit qu'il voulait que la poésie, qui doit essentiellement se distinguer de la prose par la forme phonétique et la musique, s'en distinguat aussi par la **forme du sens**. Pour lui, **le contenu du poème devait être aussi différent de la pensée ordinaire que la parole ordinaire est différente de la parole versifiée**".<sup>197</sup>

Dije antes que a partir de la crisis de 1892, Valéry suele decir que se ha hecho una **mirada**. En Eupalinos se mencionan las obras egipcias, los rostros de los dioses de una feroz espiritualidad, monstruos de silencio y de lucidez, infinitamente calmos, infinitamente despiertos, que parecen la Inteligencia misma, que penetra todo.

"Le Sphinx se dresse à l'origine de l'histoire comme une affirmation absolue. Vu de face, d'un peu en dessous, l'élan qui dresse ce monstre dans sa colossale fierté se fige soudain - ses griffes invisibles crispées sous terre, raidi, toutes les molécules de son granit semblent vibrer intérieurement; il n'est plus que tension, immobilité frémisante de l'âme qui est devenue **regard**.

Qué voit-elle?

Ce regard a quelque chose de farouche dans l'extase - et il donne la sensation au vide. Il va droit devant lui, mais dans une

196 B, 30 Diels.

197 O. C., I., p. 668.

direction qui n'appartient pas à l'espace, qui n'est pas de ce monde".<sup>198</sup>

Mirada, mirar. **Regarder** se distingue del **voir** receptivo. **Le regard** conduce a la atención. La atención conduce a la reflexión. Así en determinado momento, Valéry identifica la mirada de un hombre con su poder. Es una idea que se advierte en M. Teste (Tête, testa). Pero ese espíritu que se ha hecho mirada quiere expresarse y para comprender su intento debemos volver al círculo de Mallarmé, que poseía un cierto rasgo de religiosidad semejante al que se advertía en el de S. George. Esta cabeza misteriosa:

“... s'était trouvé au plus haut de soi-même un instinct de domination de l'univers des mots, tout comparable à l'instinct des plus grands hommes de pensée qui se sont exercés à surmonter, par l'analyse et la construction combinées des formes, toutes les relations possibles de l'univers des idées, ou celui des nombres et des grandeurs”.<sup>199</sup>

Valéry no compartía, como he dicho, la convicción o esperanza de Mallarmé según el cual el mundo, lo real, no tenían otra razón de ser “que d'offrir au poète de jouer contre lui une partie sublime”; a lo cual Valéry agregaría: “perdue d'avance”. No acompaña a Mallarmé en esa metafísica que culmina en **Un Coup de Dès**, o que debía culminar en **Le Livre**. Pero es en las reflexiones sobre el lenguaje que se apoya. Constantemente aproxima el **poien**, el poetizar, al componer musical, al construir matemático, al arte de la construcción lingüística. Sabe que el lenguaje no puede liberarse de convenciones casuales recibidas.

De Mallarmé parece haber retenido una cierta confianza en el poder mágico de la poesía, de la palabra, que más que comunicación es resonancia. La eficacia de las fórmulas mágicas no se encuentra en su significado, sino en su sonoridad. La oscuridad incluso, pertenece a su esencia.

Del mismo modo que Valéry se titulaba “anti-filósofo”, se le podría titular “anti-literato”. Al respecto es significativo el silencio que guardó respecto a la obra del amigo de toda la vida, A. Gide, y Gide no se hacia ilusiones respecto a ese silencio. Sobre su condición de anti-filósofo encontramos:

“Je dois d'abord vous assurer que je ne suis point philosophe le moins du monde, peut-être quelque chose comme un anti-philosophe, ce dont je ne me vante point, mais qui est sans doute la conséquence d'une manière particulière de considérer le langage et d'évaluer les combinaisons qu'on en fait”.<sup>200</sup>

198 G. Buraud, *Les masques*, p. 13.

199 O. C., I., p. 642.

200 *Lettres*, p. 242.

Así se preocupa de diferenciar lo dicho de lo poetizado, y de su relación con la cosa. La cuestión de M. Teste: "Que peut un homme?" hay que resolverla en el ámbito del lenguaje, porque el espíritu se encuentra en el lenguaje como el pez en el agua.<sup>201</sup> Pero no hay que olvidar "que les mots ne sont que des moyens de transformations et non des choses".<sup>202</sup> En el lenguaje el cuerpo tiene un papel fundamental:

"Le corps et ses expressions ou actes, est base de tout language lequel est composé de gestes-transmissions".

Hemos aquí de nuevo en el semi-angelismo. El lenguaje requiere el cuerpo y éste puede revelarse indócil.

"Tu feras plus facilement d'un maçon un architecte, et d'un matelot un admirail que le contraire — car il arrivera plus souvent que les mains se fassent de l'esprit que l'esprit des mains!... Cependant, chez des êtres rares, la pensée peut aller si avant dans l'exigence de se faire réel, et la conscience-de-soi s'avancer si fort dans l'imagination des actes et leur quasi-execution à base mentale... que certain miracles de perfection d'accomplissement sont possibles, qui montrent des mains être engendrés par l'esprit et son désir..."

Le langage est une action interne externe acquise, greffée sur un fond naturel de 'gestes' des mains, de la face et de la voix, qui sont des expressions communicatives, par imitation ou désignations".<sup>203</sup>

Pero la presencia, la realidad del cuerpo, atestigua una forma de lenguaje que no es adquirido y a veces las exigencias de la voluntad y de la conciencia de sí no pueden satisfacerse. Valéry veía en el acrecentamiento de la acción voluntaria interior la condición de todo progreso, la condición para adquirir un arte de pensar, hacerse algo así como una psicología dirigida. Pero no siempre se puede y hay también un lenguaje que atestigua ese fracaso, un lenguaje que asciende de nuestra debilidad, de la precariedad de nuestro destino, de un poder a medias que se vuelca sobre inmaculado pedestal y lo transforma en lodo fosforecente.

"Je n'implorerai plus que tes faibles clartés  
Longtemps sur mon visage envieuse de fondre,  
Très imminente larme, et seule à me répondre,  
Larme qui fais trembler à mes regards humains  
Une variété de funèbres chemins;  
Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe.

201 Cahiers, 9, 61.

202 Id., 103.

203 Cahiers, 23,9. O. C., I., p. 1083.

Tu me portes du cœur cette goutte contrainte  
 Cette distraction de mon suc précieux  
 Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,  
 Tendre libation de l'arrière-pensée!  
 D'une grotte de crainte au fond de moi creusée  
 Le sel mystérieux suinte muette l'eau.  
 D'où nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau  
 Te tire avec retard, larme, de l'ombre amère?  
 Tu gravis mes degrés de mortelle et de mère,  
 Et déchirant ta route, opinâtre faix,  
 Dans le temps que je vis, les lenteurs que tu fais  
 M'étouffent... Je me tais, buvant ta marche sûre...  
 — Qui t'appelle au secours de ma jeune blessure?

Mais blessures, sanglots, sombres essais, pourquoi?  
 Pour qui, joyaux cruels, marquez-vous ce corps froid,  
 Aveugle aux doigts ouverts évitant l'espérance!  
 Où va-t-il, sans répondre à sa propre ignorance,  
 Ce corps dans la nuit noir étonné de sa foi?"

Si. ¿Adónde va ese cuerpo asombrado? ¿A dónde se dirige ese cuerpo, que autónomo ha revelado los secretos del espíritu, a pesar de la obstinación con que se les había querido guardar? Los sentimientos, los reflejos no dominados pasan a través de las grandes ventanas que no están abiertas a las claridades eternas sino que vierten una tierna esencia. Lágrima fugitiva, protegida de Ariadna se evade y denuncia. ¿Cómo halló su camino? Busquemos el camino hacia lo alto, hacia las correspondencias de lo alto. Así llegaremos al número-cualidad, a la proporción, a la armonía. Armonía, unificación de lo diverso y concordancia de lo discordante (Filolao)... y a través de los siglos llegan los temas platónicos: "Puis dans ce corps où afflue et d'où s'écoule un flot ininterrompu, ils (los dioses) introduisent les mouvements périodiques de l'âme immortelle". Y en esta tarea la música es esencial: "Car l'harmonie, dont les mouvements sont de même espèce que les révolutions régulières de notre âme, n'apparaît point à l'homme qui a un commerce intelligent avec les Muses, comme bonne simplement à lui procurer un agrément irraisonnée, ainsi il semble aujourd'hui. Au contraire, les Muses nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre y à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont déreglés en nous. Pareillement, le rythme, qui corrige en nous une tendance à un défaut de mesure et de grâce, visible en la plupart des hommes, nous a été donné par les mêmes Muses et en vue de la même fin".<sup>204</sup>

Antecesor de Eupalinos, el demiurgo del *Timeo*, antecesor de Vitruvio... Todos ellos se rigieron por el ritmo (periodicidad o recurrencia

en el tiempo o en el espacio que resulta de una cadena de acordes o proporciones) y por la armonía. La arquitectura es la armonización del espacio.

Simetría en el lenguaje de Vitruvio, acorde de medida que se desprende de la proporción, de la analogía regida por el módulo. Vitruvio habla también de sinfonía para referirse al juego de proporciones del cuerpo humano y de las correspondencias que el arquitecto debe establecer en el plano eurítmico de los edificios sagrados. Del mismo modo hablaba Eupalinos del templo cuya armonía reflejaba la armonía de la doncella de Corinto... Desde Pitágoras a Eupalinos se extiende el arco del número de oro... Pero Platón también hablaba de una causa errante, de un receptáculo, matriz informe de todo lo creado. ¿Aquel cuerpo que se había revelado a sí mismo, que marchaba errante, no buscaba secretamente confundirse con lo informe? Descender...

Ahora se trata de ascender, de buscar el mundo de las formas. Música y armonía. Música y arquitectura. Aproximación de las formas visibles con los conjuntos efímeros de los sinodos sucesivos; unión del ser y del devenir, del reposo y del movimiento. ¿Podrían comunicar la emoción de un acorde inagotable? Acorde: aquí Valéry abandona el ensimismamiento solipsista. En el acorde, en la **Stimmung**, encuentra la fuente de la emoción superior y de otra estirpe de lágrimas. La sucesión requiere la memoria, el recuerdo. Si, pero ese recuerdo no es la ficha mental adosada inerte a otra, sino que el recuerdo es **Erinnerung**, interiorización, viaje hacia un centro interior cordial, a un centro delicado, al **Gemüt**, como le llamaba Novalis, armonía de todas las fuerzas espirituales.

Hay así emociones superiores que no provienen de trastornos viscerales sino que son emociones creadoras, emociones dignas. Ellas implican **Stimmungen**, acordes, tonalidades afectivas, templos de ánimo, palabras todas que señalan que su existencia exige como condición previa la existencia de una formación, de un "afinamiento" de la sensibilidad. Hay también lágrimas de distinto tipo y entre ellas las que corresponden a la emoción estética superior.

**"Larmes de divers ordres.** Les larmes montent de la douleur, de l'impuissance de l'humiliation, toujours d'un manque.

Mais il en est d'un espèce divine, qui naissent du manque de la force de soutenir un objet divin de l'ame, d'en égaler et épaiser l'essence.

Un récit, une mimique, un drame du théâtre peuvent faire pleurer, par l'imitation de choses lamentables de la vie.

Mais si une architecture, qui ne ressemble, quand à la vue, à rien de l'homme (ou bien quelque autre harmonie, si exacte qu'elle est presque déchirante à l'égal d'une dissonance) te porte au bord des pleurs, cette effusion naissante que tu sens vouloir

Tu me portes du coeur cette goutte contrainte  
 Cette distraction de mon suc précieux  
 Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,  
 Tendre libation de l'arrière-pensée!  
 D'une grotte de crainte au fond de moi creusée  
 Le sel mystérieux suinte muette l'eau.  
 D'où nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau  
 Te tire avec retard, larme, de l'ombre amère?  
 Tu gravis mes degrés de mortelle et de mère,  
 Et déchirant ta route, opinâtre faix,  
 Dans le temps que je vis, les lenteurs que tu fais  
 M'étouffent... Je me tais, buvant ta marche sure...  
 — Qui t'appelle au secours de ma jeune blessure?  
 Mais blessures, sanglots, sombres essais, pourquoi?  
 Pour qui, joyaux cruels, marquez-vous ce corps froid,  
 Aveugle aux doigts ouverts évitant l'espérance!  
 Où va-t-il, sans répondre à sa propre ignorance,  
 Ce corps dans la nuit noir étonné de sa foi?"

Sí. ¿Adónde va ese cuerpo asombrado? ¿A dónde se dirige ese cuerpo, que autónomo ha revelado los secretos del espíritu, a pesar de la obstinación con que se les había querido guardar? Los sentimientos, los reflejos no dominados pasan a través de las grandes ventanas que no están abiertas a las claridades eternas sino que vierten una tierna esencia. Lágrima fugitiva, protegida de Ariadna se evade y denuncia. ¿Cómo halló su camino? Busquemos el camino hacia lo alto, hacia las correspondencias de lo alto. Así llegaremos al número-cualidad, a la proporción, a la armonía. Armonía, unificación de lo diverso y concordancia de lo discordante (Filolao)... y a través de los siglos llegan los temas platónicos: "Puis dans ce corps où afflue et d'où s'écoule un flot ininterrompu, ils (los dioses) introduisent les mouvements périodiques de l'âme immortelle". Y en esta tarea la música es esencial: "Car l'harmonie, dont les mouvements sont de même espèce que les révolutions réguliers de notre âme, n'apparaît point à l'homme qui a un commerce intelligent avec les Muses, comme bonne simplement à lui procurer un agrément irraisonnée, ainsi il semble aujourd'hui. Au contraire, les Muses nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre y à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont déreglés en nous. Pareillement, le rythme, qui corrige en nous une tendance à un défaut de mesure et de grâce, visible en la plupart des hommes, nous a été donné par les mêmes Muses et en vue de la même fin".<sup>204</sup>

Antecesor de Eupalinos, el demiurgo del *Timeo*, antecesor de Vitruvio... Todos ellos se rigieron por el ritmo (periodicidad o recurrencia

en el tiempo o en el espacio que resulta de una cadena de acordes o proporciones) y por la armonía. La arquitectura es la armonización del espacio.

Simetría en el lenguaje de Vitruvio, acorde de medida que se desprende de la proporción, de la analogía regida por el módulo. Vitruvio habla también de sinfonía para referirse al juego de proporciones del cuerpo humano y de las correspondencias que el arquitecto debe establecer en el plano eurítmico de los edificios sagrados. Del mismo modo hablaba Eupalinos del templo cuya armonía reflejaba la armonía de la doncella de Corinto... Desde Pitágoras a Eupalinos se extiende el arco del número de oro... Pero Platón también hablaba de una causa errante, de un receptáculo, matriz informe de todo lo creado. ¿Aquel cuerpo que se había revelado a sí mismo, que marchaba errante, no buscaba secretamente confundirse con lo informe? Descender...

Ahora se trata de ascender, de buscar el mundo de las formas. Música y armonía. Música y arquitectura. Aproximación de las formas visibles con los conjuntos efímeros de los sínodos sucesivos; unión del ser y del devenir, del reposo y del movimiento. ¿Podrían comunicar la emoción de un acorde inagotable? Acorde: aquí Valéry abandona el ensimismamiento solipsista. En el acorde, en la **Stimmung**, encuentra la fuente de la emoción superior y de otra estirpe de lágrimas. La sucesión requiere la memoria, el recuerdo. Sí, pero ese recuerdo no es la ficha mental adosada inerte a otra, sino que el recuerdo es **Erinnerung**, interiorización, viaje hacia un centro interior cordial, a un centro delicado, al **Gemüt**, como le llamaba Novalis, armonía de todas las fuerzas espirituales.

Hay así emociones superiores que no provienen de trastornos viscerales sino que son emociones creadoras, emociones dignas. Ellas implican **Stimmungen**, acordes, tonalidades afectivas, templos de ánimo, palabras todas que señalan que su existencia exige como condición previa la existencia de una formación, de un "afinamiento" de la sensibilidad. Hay también lágrimas de distinto tipo y entre ellas las que corresponden a la emoción estética superior.

**"Larmes de divers ordres.** Les larmes montent de la douleur, de l'impuissance de l'humiliation, toujours d'un manque.

Mais il en est d'un espèce divine, qui naissent du manque de la force de soutenir un objet divin de l'ame, d'en égaler et éprouver l'essence.

Un récit, une mimique, un drame du théâtre peuvent faire pleurer, par l'imitation de choses lamentables de la vie.

Mais si une architecture, qui ne ressemble, quand à la vue, à rien de l'homme (ou bien quelque autre harmonie, si exacte qu'elle est presque déchirante à l'égal d'une dissonance) te porte au bord des pleurs, cette effusion naissante que tu sens vouloir

venir de ta profondeur incompréhensible, est d'un prix infini, car elle t'apprend que tu es sensible à des objets entièrement indifférents et inutiles à ta personne, à ton histoire, à tes intérêts, à toutes les affaires et circonstances que te circonscrivent en tant que mortel".<sup>205</sup>

El tema del lenguaje, de la expresión, nos lleva al tema del cuerpo. Valéry se ha esforzado por distinguir la afectividad y el intelecto, por mostrar también sus posibles intercambios. En general el dolor aparece como lo absurdo, como lo incomprendible, como un escándalo:

"Une larme qui vient de ton sang au moment de ta peine et qui coule sur ton visage, ignorant du prix payé, étonne l'esprit qui ne peut concevoir la cause et la génération de cette transmutation..."

Car le propre de l'esprit est d'ignorer de la vie tout ce qui lui semble inutile à son opération".<sup>206</sup>

Valéry siempre insiste en sus **Cahiers** en la importancia de poder elucidar adecuadamente la expresión **mon corps**, este moviente que contiene en sí un inmóvil.<sup>207</sup> Me explico que un espíritu ebrio de orgullo vea el dolor como una traición, lo sienta como una impotencia, como una humillación. El dolor siempre es sentido por él como algo extraño. Y hay toda una trayectoria en Occidente en donde dolor significa pasividad, sumisión, dependencia de lo corpóreo. Pero no siempre ha desconfiado Valéry de su cuerpo; lo comprende, conoce sus debilidades, a veces hasta se enternece ante él:

"Cette sensation d'avoir plus chaud que soi.  
On voudrait rejeter le corps comme un édredon.  
On s'attendrit sur ce pauvre système,  
Sur ses mains, sur ce poids nouveau...  
Douces seraient des lèvres sur les paupières,  
Comme la pluie ferme les fleurs,  
Et frais seraient des doigts qui dissiperaient  
Les nues à chaque instant reformées  
Sur le front et sur l'âme.  
Délicieusement frais les grands bras purs pour  
actes d'ange;  
Qu'ils enveloppent la pensante, la brûlante,  
Qu'ils environnent  
La Tête aux yeux clos, aux yeux cachés..."

205 O. C., I., p. 339.

206 Id., p. 332.

207 Cahiers, 5, p. 324.

Oh!... dans le pli de vie et de fraîcheur de chair qui  
la saisit, elle désire,  
attend, espère, crée  
Une bouche venue des ténèbres  
Forte et tendre sur elle . . ." (Mélange)

A la pregunta inquietante: **Qui est-tu?** se contesta: **je suis ce que je puis**<sup>208</sup> Esa ansia de poder, de **ser poder**, lo llevó a ceder a la tentación del espíritu aunque a veces se acordara del cuerpo, cediendo ante él. Sabe también que el espíritu puede ser un instrumento de engaño, que puede ocultarnos a nosotros mismos.

"Si l'esprit ignore la vie, dont il est un produit d'autant plus heureusement réussi qu'il ne révèle pas cette activité aveugle de laquelle il procéde. Ce que nous savons et pouvons savoir doit marquer nécessairement ce que nous sommes, sans quoi il n'y aurait que nous... Mais penser et connaître, c'est méconnaître la condition au profil du 'phénomène'." <sup>209</sup>

La paradoja es que el ser y el conocer parecen ser independientes. En un fragmento titulado **Mare nostrum** lo señala:

"Se faire une psyché d'holothurie réduite au constat des échanges et qui a l'horaire des marées pour Code, Bible, discours de la de la Méthode.

Que si une anémone de mer pensait, et si elle nommait la mer du nom de Dieu (**in quo sumus, vivimus et movemur**) les pensées qu'elle formerait, seraient édifiantes et dignes des meilleures mystiques.

Tout ceci n'est point paradoxe. Je songe à notre **vrai milieu**, c'est-à-dire à celui dans lequel et aux dépens duquel vivent nos sentiments et nos pensées, il est ce milieu intérieur qui est constitué de notre sang et de nos humeurs, et dont la transformation périodique en lui-même, comme ses fluctuations de composition, sont les dominantes de notre vie. Dans cet Océan aux orages chimiques, à la salure constante, et de qui la marée pour astre à notre coeur, baignent tous ces éléments nerveux qui sont ce que nous sommes... **en tant que nous ignorons**".<sup>210</sup>

El problema del lenguaje se transforma en cuanto se llega a su modificación en función del cambio de interrogantes. El qué puede un hombre, qué era el signo de su ser, pasa ahora a otra pregunta: **que**

208 Cahiers, II., 396, 366, 765.

209 Id., 23, 299, 168.

210 Mauvaises Pensées, p. 50.

**puede hacer un hombre con su poder?** Es el pasaje de M. Teste a Fausto. El Solitario señala el lazo que une una creación al margen de la vida con las creaciones anteriores.

Degas le había llamado el joven con ojos de ángel. El mismo se sentía ángel y “**contre-ange**” Robinson pensativo acaso.<sup>211</sup>

“une manière d’ange assis sur le bord d’une fontaine, Il s’y mirait et se voyait Homme, et en larmes, et il s’étonnait à l’extrême de s’apparaître dans l’onde nue cette proie d’une tristesse infinie”.<sup>212</sup> Y se decía, como debió habérselo dicho su creador:

“Ce que je suis de pur, Intelligence qui consume sans effort toute chose créée, sans quaucune en retour ne l’affecte ni ne l’altère, ne peut point se reconnaître dans ce visage porteur de pleurs, dans ces yeux dont la lumière qui les compose est comme attendrie par l’humide imminence de leurs larmes”.<sup>213</sup>

#### IV. DEL ALMA Y LA DANZA Y LA POESIA

Una ensoñación meditante sobre las palabras nos lleva más allá del genoanálisis a la singularidad de cada vocablo. Del mismo modo que la repetición hace que en determinado momento el significado se borre y la palabra resulte extraña, una ensoñación puede ser reveladora. El genoanálisis nos prepara en esta tarea — nos conduce por la feminidad sugerida por algunas. Confieso no haber notado casi la masculinidad gramatical eufónica de “alma”. Aquí lo que es eufónico sensorialmente es cacofónico mentalmente. El pensamiento, o más exactamente la función fabuladora, no escucha el artículo masculino y prefiere dirigirse al gineceo del plural.

Sigamos pues por el camino de esta ensoñación, una ensoñación dulce, como la llamaria Bachelard, y veamos por qué he puesto este título donde las conjunciones copulativas parecen excesivas y hubiera parecido más correcto los hiatus de las comas. No se trata sólo de una afinidad de contenido (hay evidentemente una relación muy íntima entre alma y danza); hay también una afinidad sonora que no puedo desatender. El genoanálisis nos llevaría a pensar en no sé que connubio entre ellas. ¿Ellas? El lenguaje expresa adecuadamente mi pensamiento, al permitirme igualar los géneros.

Leo el título de la célebre obra **L’Ame et la Danse**. Lo leo mentalmente y luego oralmente. Una cierta música parece surgir y mientras lo repito, el contenido del libro que ya conozco, que he leído no sé cuantas veces, está más o menos presente. El **cogito** de la danza se

211 Correspondance, p. 515.

212 Histoires Brisées.

213 O.C., I., p. 205-6.

me presenta como esencialmente centrífugo, como un movimiento de libertad en que la conciencia parece precipitarse en lo aéreo. Ha desaparecido esa rumia intimista de las cosas que se absorben y se refugian en las profundidades. El encanto aquí parece residir en un movimiento que suscita imágenes quinestésicas. Veo un círculo o acaso una espiral, esa espiral que se advierte en los resortes pero no en el resorte inerte, mera forma geométrica, sino que aquí la geometría asume un dinamismo inesperado. El resorte **actúa**, eleva algo, se eleva a sí mismo, se distiende, hace que la pesantez propia de lo corpóreo desaparezca. **La pesantez cae delante suyo.** Pesantez y pesadez se aproximan... pesadilla también, pero cerca de todas ellas está el despertar.

**Cogito** que comienza con el alba, cuando el espíritu replegado hasta entonces se despereza, se espacializa, estructura un espacio en el desperezo mental. Al erguirse inaugura la verticalidad infinita; extiende los brazos y por un instante parece crucificado, crucificado en su inmovilidad, pero la mirada se proyecta y lo libera. Se enfrenta y siente la frescura del mundo. El nuevo día es siempre algo distinto. Se recomienza (o se comienza el acto de vivir). Ya no se temen las metamorfosis que podrían haberse producido durante el dormir. Se abandona esa dulzura no conocida por nadie del no-ser:

"O qui me dira comment au travers de l'inexistence une personne toute entière s'est conservée, et quelle chose m'a portée inerte, plein de vie et chargé d'esprit, d'un bord à l'autre du Néant? Comment se peut-il que l'on ose s'endormir? Quelle confiance dans la fidélité de mon corps, dans le calme de la nuit, dans l'ordre et la constance du monde!..."<sup>214</sup>

#### La afirmación:

"Elle (la vie) est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues..., la même terre qui l'a envoyée la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme et à son ami..."<sup>215</sup>

se enlaza a la obsesión de Leonardo por lograr el pájaro mecánico, la obsesión de superar la condición humana, abandonar la "bête" y "faire l'ange" pero arrastrando consigo ese cuerpo tan querido, tan bello, que el alma no quiere abandonar sin trasmutar, sublimar, hacerlo volátil...

Vuelvo al título: "**L'Ame et la Danse**". Mi propia respiración dificultosa me lleva a los mimologismos de Nodier: **Ame** surge así como el soplo mismo, el soplo que se expira, casi un suspiro perfecto que contrasta con el tono grave de **danse**. A la levedad de una se opone

214 P. Valéry, ABC, p. 12.

215 L'Ame et la Danse, p. 136.

la gravedad de la otra. No sé bien si se trata de una escala auditiva o mental. La imaginación parece deformar las percepciones. ¿No es esa acaso, su función?

**Vie** parece una palabra aspirante. **Vie y âme:** una cierta respiración. Estas, acaso fantasías, me conducen a Valéry:

“Un poème est une durée pendant laquelle lecteur, je respire une loi qui fut préparée; je donne mon souffle et des médiums de ma voix; ou seulement leur pouvoir, qui se concilie avec le silence”.<sup>216</sup>

**L'Âme et la Danse** no puede, no debe ser visualizada. Si es posible hablar de lo poético puro debería pensarse en una actividad irrestricta que considera todo obstáculo como un punto de apoyo meramente. Impulso, llama, torrente, sugieren un precipitarse, un brotar, pero los símbolos se afinan, se ajustan progresivamente. Abandono las cronologías y sigo entonces un orden que creo haber descubierto.

**Momento del despertar.** Es este momento que advertimos el carácter híbrido de nuestra condición; un cierto fénix que abandona las cenizas del sueño.

“Rien ne tend à donner une idée plus extraordinaire de... tout, que cette autogénése. Ce commencement de ce qui fut, qui a, lui aussi, son commencement. **Ce qui est**, et ceci n'est que choc, stupeur, contraste.

Par là; se place un état d'équidifférence, comme si... il y eût un moment (**des plus fragiles**) pendant lequel on n'est pas encore la personne qu'on est, et l'on **pourrait re-devenir** une autre !!! Une autre mémoire se développerait.

“D'où du fantastique. L'individu externe, démeurant, et tout le psychique substitué...”<sup>217</sup>

Ahora se penetra en el éxtasis del espacio. Ahora todo es puro y virgen y tierno y divino. En este momento se duerme y se vela, se es noche y día.

“L'âme s'abreuve à la source du Temps, boit un peu de ténèbres, un peu d'aurore, se sent femme endormie, ange fait de lumière, se recueille, s'attriste, et s'enfuit sous forme d'oiseau jusqu'à la cime à demi nue dont le roc perce, chair et or, le plein azur nocturne”.<sup>218</sup>

Es el momento de la espera. La aurora es un lenguaje o acaso la luz sea un lenguaje para los ojos. La luz hace que la claridad, su

216 O. C., I., p. 95.

217 Trois Réveils, p. 276.

218 ABC, p. 13.

claridad, hagan la realidad, que las cosas declaren su presencia. Retorna todo de los confines del Erebo nocturno.

La sensualidad que el día despierta es ajena a otras codicias más aletargadas y paradojalmente el espíritu se formula la eterna pregunta de todo filosofar, que es esencialmente aurora: ¿Qué es todo esto? y

“tu te fais tout esprit et clos à la lumière tes yeux cherchent en toi l'être de ce qui est. Ce qui paraît au jour n'est rien pour ta raison, et ce qu'au vent léger notre arbre balbutie, le doux frémissement de la cime effleurée, l'ample hésitation de toute la ramure, et tout son peuple ailé pépiant sans souci, que t'impose? Tu veux la nature des choses...”<sup>219</sup>

Oposición entre la pura ontofanía (Titiros) y la ontología (Lucrécio). Diálogo del artista y el pensador.

Así, en el árbol, que es en cierto modo la vida, vemos aparecer la voluntad, oscura sí, voluntad subterránea, pero voluntad al fin. En su crecimiento hay una doble dirección. El árbol es un torrente vertical; las imágenes hidricas e igneas se conjugan extrañamente. El árbol es una hidra (como lo era el mar: **Hydre absolue**):

“... cet avancement procède, irrésistible, avec une lenteur qui le fait implacable comme le temps. Dans l'empire des morts, des taupes et des vers, l'oeuvre de l'arbre insère les puissances d'une étrange volonté subterraine”.<sup>220</sup>

Voluntad ciertamente, pero que se identifica con el amor, el amor que aparentemente tiene un papel fugaz en Valéry, pero tan importante! Un psiconalista pasaría fácilmente del orden de lo imaginario al orden de lo simbólico.

“Il me semble —escribía a Gide— que de beaux arbres me font plaisir et je ne me vois heureux qu'ensemble. Ils sont, au sentiment, comme un bon coup de respiration d'un air juste à la température espérée, ou comme un lit parfait, épousant le verso du corps et donnât l'idée de s'y écarteler”.<sup>221</sup>

La impresión de Títiro (acaso Valéry mismo) no tiene nada que envidiar a las formulaciones de los grandes místicos:

“Arbre dans l'âme aux racines de chair  
Qui vit de vivre au plus vif de la vie

219 Dialogue de l'Arbre, p. 187.

220 Id. p. 190.

221 Correspondance, p. 263.

Il vit de tout, du doux et de l'amer  
Et du cruel, encore mieux que du tendre".

Ese verso: **Qui vit de vivre au plus vif de la vie**, me hace recordar la mimología de **Vie**, que es esencialmente aspiración. Así el amor-árbol con una doble aspiración, con hábito poético, esencia misma de lo poético que aspira, absorbe todo.

"Grand Arbre-Amour, qui ne cesses d'étendre  
Dans ma faiblesse une étrange rigueur,  
Mille moments que se garde le coeur  
Te sont feuillage et flèches de lumière!  
Mais cependant qu'au soleil du bonheur  
Dans l'or du jour s'épanouit ta joie,  
Ta même soif, qui gagne en profondeur,  
Puise dans l'ombre, à la source des pleurs . . ."

El Arbol-Amor se eleva al cielo, en la dicha, pero también desciende por la oscura sustancia en la cual somos. Para Valéry, crecer es ley:

"Il meurt d'être le même  
Et meurt en qui ne meure point d'amour".

Crecer es su ley. ¿Dónde y cómo actúa la voluntad entonces? Es la ley que el vivir ahonde en el amor y que el amor ahonde en el dolor, queriendo sin quererlo. Crecer es su ley y la dicha vendrá también queriendo sin querer, como un doble acontecer puro.

La verticalidad sugiere pues la pertenencia a dos mundos; el mundo de la oscura tierra <sup>222</sup> y del aire diáfano.

La palabra, la palabra poética aparece así como una forma de superación, de ser algo más que humano. El árbol crece oscuramente, sí, pero crece en la luz y hacia la luz. Es su modo de expresarse también o acaso nuestro mero anhelo de que lo logre.

"Ose gémir! . . . Il faut, ô souffle chair du bois  
Te tordre, te détordre,  
Te plaindre sans te rompre, et rendre aux vents la voix  
Qu'ils cherchent en désordre!

222 Valéry no ha sido jamás un poeta de la tierra. Si se le formulara la pregunta de Bachelard: "Dime cual es tu fantasma", acaso dudara entre la silfide, la ondina o la salamandra, pero jamás elegiría el gnomo. La Tierra representa para él el sentimiento informe de no haber sido siempre y el deber de anonadarse. En ella, nuestro crecimiento requiere ser humedecido con nuestras lágrimas, que nacen de lo inefable. Nuestras lágrimas son allí la expresión de nuestra impotencia para expresar, es decir: deshacernos por la palabra de la opresión de lo que somos . . .

Flagelle-toi!... Parais l'impatient martyr  
Qui soi-même s'écorche,  
Et dispute à la flamme impuissante à partir  
Ses retours vers la torche!

Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront,  
Et que le pur de l'âme  
Fasse frémir d'espoir le feuillages d'un tronc  
Qui rêve de la flamme.

J'ai choisi, puissant personnage d'un parc,  
Ivre de ton tangage,  
Puisque le ciel t'exerce, te presse, ô grand arc  
De lui rendre un langage!

O qu'amoureuseusement des Dryades rival,  
Le seul poète puisse  
Flatter ton corps poli comme il fait du cheval  
L'ambicieuse cuisse!..."

(Au Platane)

Anhelo, suplica que se estrella contra el rotundo **NON** del Arbol...

El mero vivir entonces como un sucedáneo del querer, con un pobre **Ersatz?** Aquí no abruma ese pobre vivir, que debía ser tentado, con sus invectivas crueles.

"J'ai observé qu'il n'est point de pensée qui poursuivi jusqu'au plus près de l'âme, ne nous conduise sur les bords privés de mots, ces bords muets, où subsistent seules la pitié la tendresse et la sorte d'amertume, que nous inspire ce mélange d'éternel, de fortuit, et d'éphémère, notre sort".<sup>223</sup>

El pensador, ávido de comprender, ávido de conocer el por qué de las cosas (**omne ens habet ratio**) advierte que el principio adquiere otra forma. Hay cosas sin causa, sin autor, los sueños por ejemplo. Habría que decir aquí también: **on me rêve** y tendría razón Esquilo al decir que el hombre es el sueño de una sombra, sombra inaccesible e inidentificable. A la energía inquisidora del **por qué?** se contrapone la dulzura de un **porque**, que no siempre satisface nuestro intelecto pero que es suficiente allí donde existe una tierna aceptación de la realidad.

"Die Rose ist ohne warum; sie blühet, weil sie blühet". Heidegger lo comenta: "Weil? nennt dieses Wort nicht die Beziehung auf einen Grund, in dem es ihn gleichsam herbezieht? Die Rose — ohne warum und dennoch nicht ohne weil. Also widerspricht sich der Dichter und redet dunkel. Darin besteht doch das Mystische. Aber der Dichter spricht klar. 'Warum' und 'weil' bedeuten Verschiedenes. 'Warum' ist

223 Dialogue de l'Arbre, p. 195.

das Wort für die Frage nach dem Grund. Das 'weil' enthält den antwortenden Hinweis auf den Grund. Das Warum sucht den Grund; das Weil bringt den Grund".<sup>224</sup>

Lo que vemos, sentimos, oímos, trae consigo su fundamento. No es preciso ir más allá. No hay otra comprensión aquí sino el vivir por dentro. No vemos el crecimiento, el crear, pero nos sentimos crecer, crear. La verticalidad, un imaginario fundamental dentro de este orden simbólico, es la línea dinámica y no meramente geométrica que nos excede y cuyo centro de atracción es la luz.

Los antiguos creían que habían dos clases de cuerpos: los cuerpos graves que tenían su lugar natural en el centro del universo, y los cuerpos livianos que lo tenían en la periferia. Ese error científico es una verdad en el plano humano. Hay pensamientos que tienen su lugar natural en lo alto, ¿o acaso todo pensamiento lo tiene en lo alto? Si por pensamiento entendemos la imaginación, diría que sí, y si llegamos a afirmar que la imaginación es la existencia misma, ¿no está en su esencia el proyectarse, el lanzarse? La imaginación es la señal de la prodigalidad, del **prodigere**, hacer salir, del **prodigarse**, del engendrar prodigios.

Es bajo el signo de esta conciencia no avara, sino pródiga, que se coloca Valéry. *Je pense, donc je pèse*; sí, pero para calcular la tensión de ese arco que toma la altura como blanco, que se distiende en la luz. La metáfora del movimiento (¿y qué metáfora no es movimiento, no es **meta-pherein**?) no es puramente cinematográfica, sino dinámica. La imagen es densa quinestésica o cenestésica, pero imagen del crecimiento puro.

"On remettrait sans doute en vie la **forme élancée**, en faisant comprendre que elle est un **élan formé**. Dans l'élan formé on replacerait l'imagination dynamique dans son rôle de créateur des formes. Il est à noter que toute forme élancée tend vers les hauteurs, vers la lumière. La forme élancée est un élan formé qui se déploie dans l'air pur, dans l'air lumineux. On ne conçoit pas ce qui serait une **forme élancée** qui tendrait vers le bas, qui suggèrerait une chute. Ce serait dans le règne de l'imagination un profil aéro-dynamique absurde!".<sup>225</sup>

El intimismo es la condición de la valorización; el movimiento debe ser vivido por dentro; la imagen no actúa visual, sino quinestésicamente. El propio Lucrécio, ávido de esencia, se ve obligado a vivir un devenir, abrazar un ascenso, a enlazarse al árbol que crece.

"Je t'ai dit que je sens naître et croître en moi-même une vertu de Plante, et je sais me confondre à la soif d'exister du germe

224 M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, p. 70.

225 G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 34.

*qui s'efforce et qui procède vers un nombre infini d'autres germes à travers toute une vie de plante...”*<sup>226</sup>

Así se advierte la señal del retorno. Aquí se confiesa la necesidad de empezar el ascenso desde la oscuridad, desde el germen, pero el movimiento va a la **forme élancée**, donde el **élan** domina. La voluntad de verdad entra en pugna con la voluntad de realidad. Nunca ha sido más lúcido de la no-lucidez, del límite del comprender.

*“Je crois bien, quant à moi, que la réalité, toujours infiniment plus riche que le vrai, comprend sur tout sujet et en toute matière, la quantité de méprises, de mythes, de contes et de croyances puérils que produit nécessairement l'esprit des hommes”*<sup>227</sup>

Pero todo eso, esa mala hierba ¿no debería ser quemada en holocausto a Minerva? ¿O acaso podría cultivarse y cesar de ser mala? ¿Acaso no habla, acaso no canta? ¿No declara Hugo que “Toute plante est une lampe. Le parfum est de lumière?” ¿Y Balzac que “tout parfum est une combinaison d'air et de lumière?” ¿No ha llegado el momento de buscar correspondencias por lo alto? ¿No es esa la forma de operar la sublimación del querer, del querer oscuro del crecimiento que se eleva, estalla y quiere volver a ser querer bajo la especie innumerable y ligera de las simientes? Voluntad sombría, voluntad diáfana, unidad profunda vista como la claridad en la cual los perfumes, los colores y los sonidos se responden. Así censuramos el famoso soneto. Y su autor aparece situado en la línea divisoria de dos vertientes:

*“quoique romantique d'origine, et même romantique par ses goûts, peut quelquefois faire figure d'un classique”*<sup>228</sup>

Y se apresura a agregar:

*“Tout classicisme suppose un romantisme antérieur”*.

Estos últimos aspectos que he expuesto, ¿suponen una abdicación de la voluntad de lucidez? No lo creo. Más bien me parece como si Valéry advirtiera la necesidad de rehacer un camino. No es posible instalarse de inmediato en la claridad; ella debe ser conquistada dura y penosamente. Esta tarea es la del meditar, el **meletao**, el ensayar, el ejercitarse en un cierto orden que es inherente a la vida misma. La naturaleza, la vida, son creadoras de simetrías también. Tienen sus Eupalinos, sus Vitruvios:

*“Voir comme l'Arbre aveugle aux membres divergents s'accroît autour de soi selon la Symmétrie. La vie en lui calcule, exhausse*

226 Dialogue, p. 201.

227 Id., p. 203.

228 O. C., I., p. 601.

une structure, et rayonne son nombre par branches et leurs brins, et chaque brin sa feuille, aux points mêmes marqués dans le naissant futur...”<sup>229</sup>

Hay en la planta que crece, un ritmo, una simetría que engendra su forma y expone en el espacio el misterio del tiempo. Pero, ¿no habría que descender más aún? Descender hacia las formas más elementales de la creación...

La meditación sobre el **galet** nos llena de dudas:

“C'était peut-être un ossement de poisson bizarrement usé par le frottement du sable fin sous les eaux? Ou de l'ivoire taillé pour je ne sais quel usage, par un artisan d'un delà les mers? Qui sait?...

...Qui donc était l'auteur de ceci? Fut-ce le mortel obéissant à une idée, qui des propres mains poursuivant un but étranger à la matière qu'il attaque, gratte, retranche ou rejoint; s'arrête et juge; et se sépare enfin de son ouvrage quelque chose lui disant que l'ouvrage est achevée?... Ou bien, n'était-ce pas l'œuvre d'un corps vivant, qui, sans savoir, travaille de sa propre substance et se forme aveuglément ses organes et ses armures, sa conquête, ses os, ses défenses; faisant participer sa nourriture puisée autour de lui, à la construction mystérieuse qui lui assure quelque durée?

Mais, peut-être, ce n'était que la fruit d'un temps infini...”<sup>230</sup>

El problema conduce a toda la temática de la construcción plástica. La estética de Valéry se preocupó de establecer el tránsito de la morfología física y biológica a la ciencia de las formas creadas por la sensibilidad y el trabajo humanos; averiguar si existía un pasaje entre las estructuras y arquitecturas naturales y la construcción del artista y a dicho enigma la matemática parece ofrecer una solución.<sup>231</sup>

Pero el tema sigue siendo materia de dudas. ¿Cómo resolver la cuestión tan oscura de la simetría, qué es lo que la engendra? ¿Y con qué objeto? ¿A quién place observar esa simetría en el dibujo de la caparazón de animales que viven sumergidos en la oscuridad más absoluta? ¿Por qué esa especie de omnipresencia del ritmo? ¿Y por qué la más perfecta simetría parece hostil a la vida?

En determinado pasaje del **Zauberberg**, el héroe está a punto de perecer en medio de una tormenta de nieve. Al referirse a ella el autor habla de su “hexagonale Unwesen”. Hans Castorp descubre en los copos “das Unheimliche, Widerorganische, Lebensfeindliche... sie waren zu regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade, dem Leben schauderte vor der genauen

229 Dialogue, p. 203.

230 Eupalinos, p. 78-9.

231 Lettre a M. G. Ghyka, Le Nombre d'or.

Richtigkeit, es empfand sie als tödlich, als das Geheimnis des Todes selbst".<sup>232</sup>

Pero así y todo, ¡qué tentación! Descubrir el secreto de lo vivo en lo no-vivo fue una obsesión de muchos y por ella arriesgaron su alma. Esta tentación no subsiste en Thomas Mann mismo, en A. Laverkühn? La tentación aparece bajo el signo de la **hetaera esmeralda**, con su mitismo hecho de simetrías, en aquellos moluscos cuya caparazón produce la ilusión de que en ellas hay un texto a descifrar. "Zier und Bedeutung ließen stets nebeneinander her, auch die alten Schriften dienten dem Schmuck und zugleich der Mitteilung. Sage mir keiner, hier werde nicht etwas mitgeteilt. Dass es eine unzugängliche Mitteilung ist, in diesem Widerspruch sich zu versenken ist auch ein Genuss".<sup>233</sup>

Estos mismos problemas preocuparon al ilustre R. Berthelot, el cual en respuesta a Valéry realiza una serie de consideraciones que van en la misma dirección que se ha propuesto aquí: **Ces symétries qui définissent les êtres vivants se classent comme les symétries cristallines par rapport aux trois dimensions de l'espace**: symétries par rapport à un point, symétries par rapport à une droite, symétries par rapport à un plan (ces dernières supposant la troisième dimension de l'espace, comme les symétries du premier ordre supposent au moins, pour exister, la première dimension). **C'est là dessus que reposent les grandes divisions des espèces vivantes** et les époques successives de l'évolution biologique, les symétries par rapport à un point étant les plus antiques (vivants rudimentaires) et les symétries par rapport à un plan les plus récentes (animaux supérieurs), les symétries par rapport à une droite (plantes et animaux inférieurs) apparaissant dans la période intermédiaire. **C'est là que je loge votre hêtre, dont s'émerveillent Lucrèce et Tityre**, symétries eux-mêmes autour d'un plan. Ainsi la loi la plus générale de l'évolution biologique serait liée à la nature même de la vie, c'est-à-dire à la notion de symétrie dans l'espace, ainsi que le rythme temporel de cette évolution, soit chez l'individu vivant, soit dans l'ensemble des vivants".<sup>234</sup>

El tema del árbol ha de servirnos pues de guía. Hemos visto al Plátano dotado de un cierto movimiento: "ivre de ton tangage". La palabra es extraña y parece buscada un poco artificiosamente a los efectos de permitir la rima con **langage**. Un significado sumamente próximo hacia que se ocultara. Está oculto en la Vandalucía donde apareció proveniente del frison **tüngeln** o **tängeln**, que significaba balancearse, vacilar, es decir, un cierto movimiento de baile que no avanza. Ese verso me lleva a releer el poema.

"Tu penches, grand Platane, et te proposes nue  
Blanc comme un jeune Scythe,

232 T. Mann, Zauberberg, II., p. 506.

233 T. Mann, Doktor Faustus, p. 21.

234 M. Berthelot, Lettres échangées avec Paul Valéry, p. 4.

Mais ta candeur est prise, et ton pied retenu  
Par la force du site.

Ombre retentissante en qui le même azur  
Qui t'emporte, s'appaise,  
La noire nere astreint ce pied natal et pur  
A qui la fange pèse.

De ton front voyageur les vents ne veulent pas;  
La terre tendre et sombre,  
O Platane, jamais ne laissera d'un pas  
S'émerveiller ton ombre!

Ce front n'aura d'accès qu'aux degrés lumineux  
Où la sève l'exalte;  
Tu peux grandir, candeur, mais non rompre les noeuds  
De l'éternelle halte!"

Todo el poema exhibe así un dinamismo contenido y tanto más profundo cuanto más trabado es el movimiento. Los antiguos distingüian el movimiento de alteración que no implicaba traslación o rotación. En el Plátano, como en el Arbol de que hablan y sueñan Títiro y Lucrecio, hay un movimiento profundo, movimiento de alteración, de crecimiento hacia abajo, hacia lo alto. Falta otro, el otro de existir, transformaría el **tangage** en danza, así como el **langage** podría dar lugar a un lenguaje, y transformarse en poesía.

Valéry se ha ocupado mucho de la danza. ¿Qué es la danza? El afán de comprender, la avidez de agotar todos los secretos exige que frente a la danza no nos mantegamos en la observación de su cinematica, sino que buscaremos su dinámica, ¿y cómo hacerlo sino a través del cuerpo humano, buscando penetrar en el misterio de esta organización de sus recursos, de sus límites de las condiciones de energía y de sensibilidad que contiene?<sup>235</sup>

¿Qué otro arte como éste puede surgir más directamente de la vida misma? Y cuando rehusamos admitir que hay una danza en el mundo inanimado, que hay danzas lentas como la del heliotropo, danzas de insectos, es porque allí el movimiento parece surgir tan inmediato, ser tan expresión corpórea que no queda intervalo para que la voluntad, la decisión se inserte.

En la estética de Valéry no es posible separar el arte de una cierta configuración temporo-espacial. Cada arte estructura el espacio y el tiempo a su modo. En la danza encontramos un espacio-tiempo que nos aleja de la vida práctica. Es un ser-en-el-mundo donde la **Zuhändigkeit** no tiene cabida, tampoco la **Vorhandenheit**. La **Sorge**? No lo creo.

---

235 Philosophie de la Danse.

Hay ciertas manifestaciones humanas que nos ilustran sobre lo que llamaríamos **excesos, superabundancias**. El triste y agobiado **homo faber** que arrastra la maldición bíblica, se transforma en **homo sapiens** y poco a poco divaga y sueña, a veces durante su acción misma. El **homo ludens** está cerca. La danza y el arte también.

"L'homme s'est aperçu qu'il possérait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence, et il a découvert que certains de ces mouvements lui procuraient par leur fréquence, leur succession ou leur amplitude, un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase, pouvait seule interrompre son délire, sa défense motrice exaspéré".<sup>236</sup>

El exceso de lo humano, el superávit de vitalidad se advierte en las percepciones inútiles, en los actos sin consecuencia física vital.

Valéry — como hemos visto — no amaba a Pascal. Sin embargo, en algunos momentos está muy próximo a él. Pascal declara: "Rien ne nous plaît que le combat, mais non la victoire... Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses".<sup>237</sup> Ciento que Pascal encuentra en eso razones de vituperio contra la naturaleza humana y Valéry sostiene que la creación artística no es tanto creación de obras como creación de la necesidad de obras, y las obras son productos, ofertas que suponen demandas y necesidades, que en el fondo corresponden a una naturaleza que no ama y que resiste a aceptar. Ella es el dato opaco, obstinado que la inteligencia quisiera diluir. La pregunta de M. Teste ¿Qué puede un hombre? es la pregunta a la cual se consagró íntegramente. Y retornamos a la otra pregunta: ¿Qué es la danza? que a su vez hace pensar en aquella de S. Agustín acerca del tiempo... y es que la cuestión de la danza está también ligada a la cuestión del tiempo y del espacio.

Hablé antes de formas útiles y formas inútiles en nuestro andar por el mundo. Podríamos pensar a propósito de la percepción (olvidemos el significado prehensil del vocablo y mantengamos la vaguedad del uso vulgar) en un aspecto gnóstico y un aspecto pático.<sup>238</sup> Comúnmente es el primero el que predomina. La percepción es un modo de conocer y como tal recae sobre un objeto (*Ob-jectum* = obstáculo). Cuando percibimos un sonido podemos encontrar en cambio una conexión con un ritmo y un movimiento rítmico. Los sentidos no son necesariamente activos. Al tener percepciones de los objetos tenemos también sensaciones de colores y sonidos que nos afectan de determinado modo. Este aspecto pático integra la vivencia originaria. Suele ser desatendida

236 O. C., I., p. 1391.

237 *Fragm. 135* (Brunschwig).

238 Nos inspiramos un tanto libremente en las ideas de E. Strauss, tal como aparecen en sus obras *Psychologie der menschlichen Welt* y *Vom Sinn der Sinne*.

en beneficio del aspecto gnóstico y es difícilmente conceptualizable. Mientras que el aspecto gnóstico acentúa el **qué** nos es dado, el pático acentúa el **cómo**.

El análisis de los fenómenos páticos que están infusos en la percepción muestra la presencia de ciertos movimientos. El alemán “sehen” (ver) está relacionado con el latín “sequi” (seguir). Estos fenómenos, como tantos otros que podríamos considerar, señalan la espontaneidad de la percepción óptica. En cambio, en la audición, observamos cómo el sonido tiene una actividad propia, penetra en nosotros, nos captura, nos persigue, no podemos escapar a él. Mientras que en el plano visual hay multiplicación, la verdadera repetición se da en la música. Hay algo muy presente en el sonido, en el sentido de contemporáneo y próximo. El ver, en cambio, supone siempre una cierta distancia. La oposición fundamental entonces es captar o ser captado.

En el plano perceptivo-visual las cosas poseen un contorno. Ese mismo contorno que conservan en la pintura, aunque en ella puede existir un movimiento, una cierta movilidad que hace que los contornos se atenúen. El sonido tiende también a crear acciones ligadas, inter-actuantes, que llenan el espacio y lo homogeneinizan.

¿Qué relación existe entre las formas de la percepción y lo espacial? ¿Qué especialidad es propia de la música, especialidad en la cual o la cual crea la danza? Diré en primer lugar que mientras el espacio óptico es el espacio en el cual se produce un movimiento adecuado a un fin y que está por tanto dirigido y regulado, el espacio acústico es el espacio de la danza.

Tenemos así una oposición fundamental: movimiento orientado a un fin, a un objetivo, y movimiento de la danza. Es muy poco lo que se ha trabajado sobre la psicología de los movimientos y a excepción de algunos trabajos de Strauss y Buytendijk, la bibliografía es casi inexistente. En este campo Valéry señala el camino:

“La Danse est un art de mouvements humains, de ceux qui peuvent être **volontaires**. La plupart de nos mouvements volontaires ont une action extérieure pour fin: il s’agit d’atteindre un lieu ou un objet ou de modifier quelque perception ou sensation à un point déterminé . . . Mais il est d’autres mouvements dont aucun objet localisé s’excite, ni ne détermine, ni puisse causer et conclure l’évolution. Pas de chose qui rejoigne, amène la resolution de ces actes. Ils ne cessent que par quelque intervention étrangère à leur cause, à leur figure, à leur espece, et au lieu d’être assujettis à des conditions d’économie, il semble, au contraire, qu’ils aient la dissipation même pour objet”.<sup>239</sup>

No voy a enumerar las diversas formas del andar, cada una de las cuales daría lugar para una descripción antropológica. Considere-

---

239 Degas, *Danse, Dessin*, p. 23.

mos por ejemplo una forma de danza como el **Menuet**. Se advierte aquí un andar de puntillas que se traduce en una levedad, en una elegancia de movimientos, que en una marcha militar está ausente (esta última puede ser un ejemplo de movimiento por el movimiento mismo, sin que exista un objetivo determinado). En el **Menuet** hay también una cierta dinámica del tronco que es un fenómeno característico de la danza, distinto de todo otro tipo de andar. En la mayoría de los movimientos de traslación el movimiento del tronco está ausente porque son las extremidades las que realizan toda la tarea. No tiene que sorprender entonces que Valéry vea en las medusas, en las que lo que llamariamos tronco queda reducido a un mínimo, una forma muy intensificada y muy lubrica de la danza.

Mallarmé había sostenido algo que ha primera vista parece paradoxal: “la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résument un des aspect élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction poème dégagé de tout appareil du scribe”.<sup>240</sup>

La mujer que danza, como metáfora, como expresión de la idea; acaso no una idea estática sino una movilidad que metafóricamente se ha hecho mujer o una mujer que se ha hecho metáfora. Las modalidades “glaive, coupe, fleur” nos conducen a ciertas formas de lo imaginario. En Mallarmé la expresividad de la danza no queda circunscripta a la verticalidad o al torbellino.

¿Podremos encontrar “une danseuse qui n'est une femme qui danse?” Pensemos en las grandes Medusas:

“Point des femmes, mais des êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, chairs de verre follement irritable, dômes de soie flottante, couronnes hyalines, longues lanières vives toutes courues d'ondes rapides, franges et fronces qu'elles plissent, déplissent cependant qu'elles se retournent, se déforment, s'envoient, aussi fluides que le fluide massif qui les presse, les épouse, les soutient de toutes parts, leur fait place à la moindre inflexion et les remplace dans leur forme. Là, dans la plénitude incompréhensible de l'eau qui semble ne leur opposer aucune résistance, ces créatures disposent de l'idéal de la mobilité, y détendent, y ramassent leur rayonnante symétrie. Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues; point de planches, mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut. Point de solides, non plus, dans leur corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter . . .

---

240 Mallarmé, O. C. p. 304.

Jamais danseuse humaine, femme échauffée, ivre de mouvement, du poison de ses forces excedées, de la présence ardente de regards chargés de désir, n'exprima l'offrande impérieuse du sexe, l'appel mimique du besoin de prostitution, comme cette grande Méduse, qui par saccades ondulatoires de son flot de jupes festonnées, qu'elle trousse et retrousse avec une étrange et impudique insistance, se transforme en songe d'éros; et tout à coup, rejetant tous ses falbalas vibratiles, ses robes de lèvres découpées, se renverse et s'expose, furieusement ouverte".<sup>241</sup>

Aquí tenemos un ejemplo de lascivia objetiva, como puede hablarse de pudor objetivo. La imaginación habita esos cuerpos, que no son más que cuerpos, y les confiere no sé qué extrañas intenciones; una espiritualidad supuesta fantasiosamente determina allí la sensualidad. Es un movimiento sin objetivo, un frenesi de extremidades que absorbe el cuerpo entero. La sexualidad del animal pone en juego un desorden, un caos de movimientos al cual no es opuesta ninguna barrera, ninguna resistencia. Todo el cuerpo está poseído por una sexualidad difusa. Y a veces parece incluso que en ese caos hay un cierto ritmo, pareciendo que el animal obedeciera a una música ignorada.

En la danza, el movimiento cortés que caracteriza al *menuet*, se ajusta a una serie de reglas. Corresponde a una sociedad que hizo de las reglas de corte un código estricto. Parece innecesario mostrar cómo a propósito de la danza hay una relación profunda entre las normas sociales y las de aquella. Ella es una forma de expresión que sigue la sociedad o se las enfrenta. Sus movimientos requerirían cada uno de ellos un estudio especial: inclinarse, girar, estirar el tronco, acentuación de la actitud lordótica o quifótica, determinación del movimiento de las extremidades a partir del movimiento del tronco.

Todos esos movimientos carecen de objetivo externo. La danza no tiene como fin llegar a un lugar y tanto es así que puede en determinados casos y determinadas danzas, prescindir del desplazamiento. Se podría distinguir: en el andar cotidiano nos vemos a través del espacio; el movimiento de la danza se produce en el espacio. Y al carecer de objetivo carece también de conclusión natural. El cese lo determina algún factor exterior, ajeno, convencional o simplemente la fatiga. También un éxtasis que hace pensar en la satisfacción sexual o en la muerte . . .

Todo lo que hemos dicho parece ser sólo una caracterización por vía negativa. Analicemos ahora la espacialidad propia de la danza. Vemos así una ampliación del espacio corporal en el espacio circundante. Hay repetición de avance y retroceso, avance hacia los costados, un girar. El movimiento de la danza llena por todas partes el espacio.

---

241 Degas, Danse, Dessin, p. 29-30.

Se diría que la danza tiene **horror al vacío**, que no soporta un espacio vacío y que quiere colmarlo con movimientos. Aparece así como un **centro irradiante**; el ritmo introduce la simetría en las curvas que se describen: elipses, hipérbolas, parábolas, círculos exactos, etc.

Así el conjunto de movimientos de la danza construye las cualidades espaciales simbólicas. Mientras que el que danza vive directamente dicha espacialidad, el espectador tiene que apelar a la forma dinámica de la imaginación de que hemos hablado, para no permanecer en la incomprensión de la mera cinematográfica.

En esta vivencia se produce también la superación de la oposición sujeto-objeto, yo y mundo. El cuerpo es vivido en una plenitud inmediata — cesa de ser un instrumento. El ver y el oír, sobre todo el oír, se vuelven hacia dentro. El cuerpo se hace espíritu y el espíritu se hace cuerpo. Recuerdo a Donne:

“Her pure and eloquent blood  
Spoke in her cheeks and so distinctly wrought  
That one might almost say, her body thought”.

(Second Anniversary)

¿No estamos aquí en este éxtasis, en plena experiencia mística?

“Le mysticisme consiste peut-être à retrouver une sensation élémentaire, et en quelque sorte primitive, la **sensation de vivre**, par une voie incertaine, qui se fait et se fraye à travers la vie déjà faite et comme arrivée”.<sup>22</sup>

Así vemos una segunda vida; a la vida natural, disgregada, tendida en múltiples direcciones, se contrapone esta **vis unitiva**, el acceso a esta plenitud del vivir que descansa sobre sí misma, que se centra sobre sí y que es impulso, aspiración. Aquí se produce una síntesis, una identificación de lo movido y lo moviente.

A la predominancia de la movilidad del tronco corresponde una modificación del yo con respecto al esquema corporal. El yo abandona su ubicación próxima a los sentidos intelectualizados y se centraliza en la totalidad del cuerpo. Así podemos ver aquí otra modalidad de la **teoría del lieu**. Los ojos dejan de ser las ventanas a través de las cuales se comunican los seres; aquí se cierran, miran hacia dentro, descienden volcando su claridad por la hélice interior de nuestra simetría y ascienden de nuevo. La sensibilidad entera da vuelta sobre sí misma. Entrar en comunicación con el que danza obliga a apreciar ese cuerpo entero, que es su existencia entera, pura vida en movimiento. Todo lo gnóstico desaparece y cede su lugar a lo pático.

“On dirait qu'il s'écoute, et n'écoute que soi! on dirait qu'il ne voit rien et que les yeux qu'il porte ne sont que des joyaux,

de ces bijoux inconnues dont parle Baudelaire, des lucernes qui ne lui servent de rien.

C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes. Mais, dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes. Il n'y a pas d'objet à saisir, à rejoindre ou à repousser ou à fuir, un objet qui termine exactement une action et donne aux mouvements d'abord une direction et une coordination extérieures, et ensuite une conclusion nette et certaine".<sup>243</sup>

Aquí el espacio se adhiere al cuerpo; el cuerpo crea al espacio en su moverse:

"La danseuse n'a point de dehors... Rien n'existe au delà du système qu'elle se forme par ses actes, système qui fait songer au système tout contraire et non moins fermé que nous constitue le sommeil, dont la loi tout opposée est l'abolition, la abstention total des actes.

La danse lui apparaît comme un somnambulisme artificiel, un groupe de sensations que se fait une demeure à soi, dans laquelle certains thèmes musculaires se succèdent selon une succession qui lui institue son temps propre, sa durée absolument sienne, et il contemple avec volupté et une dilection de plus en plus intellectuelles cet être qui enfante, qui émet du profond de soi-même cette belle suite de transformations de sa forme dans l'espace; que tantôt se transporte, mais sans aller, véritablement nulle part; tantôt se modifie sur place, l'expose sous les aspects; et qui parfois module savamment des apparences successives, comme par phases ménagées; parfois se change vivement en un tourbillon qui s'accélère, pour se fixer tout à coup, cristallisée en statue, ornée d'un sourire étranger!"<sup>244</sup>

En determinado pasaje Valéry fantasea sobre el molusco, que destinado a la simetría y a la torsión, se forma una caparazón, que ha renunciado a los ídolos postulatorios de Euclides.

"Quand il est tout intérieur, il peut bien prendre son arc de spire pour sa 'ligne droite' aussi naturellement que nous prenons

---

243 O. C., I, p. 1398.

244 Id. Con respecto al arte de L. Fuller escribiría Mallarmé: "Or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il mieux, à une gaze ressemblant que la Musique!) est, uniquement, le sortilège qu'opere la Loie Fuller par instinct, avec exagération, les retraits, de jupe ou d'aile, instituant un lieu. L'enchanteresse fait l'ambiance, la tire de soi et l'y rentre, par un silence palpité de crêpes de Chine. Toute à l'heure va disparaître comme dans ce cas une imbécilité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité choréographique". (Divagations).

pour la nôtre un petit arc de méridien ou quelque 'rayon lumineux' dont nous ignorons que la trajectoire est relative. Et peut-être, mesure-t-il son 'temps' particulier par la sensation d'éliminer et de mettre à sa place un petit prisme de calcite? Mais, Dieu sait parti de son gîte et entreprenant sa vie extérieure, quelles hypothèses et quelles conventions 'commodes' sont les siennes!..."<sup>245</sup>

Y no se me ocurre que extraña geometría, qué física podría surgir de la danza, si el pensamiento pudiera aislarla y desde dentro buscar sus coordenadas! ¡Quién sabe qué sustancia, qué veneno levó-giro segregó la danza, que produce una demencia transitoria al alterar el movimiento de la hélice corporal!

Los peligros del Ilynx están próximos; así la perdida de la orientación es el momento decisivo. El espacio se torna homogéneo; la existencia entera se altera; ¿qué sentido puede ahora tener el *Dasein*? ¿Cuál es el *da*? ¿Qué significa estar enfrente, en que se han transformado los objetos? ¿Qué es el tiempo ahora en el éxtasis del torbellino, sino una forma de la eternidad, un presente eterno? Las penurias del maniobrar, la adecuación de los medios a los fines, todo eso ha desaparecido; no hay tiempo histórico. Y en la medida en que se entra en la danza hay una intensificación de este presente sin duración.<sup>246</sup>

La voluntad, la creación, se satisfacen en el instante. No hay tampoco futuro, como no hay pasado. Athikté hace ver el instante. El instante engendra la forma y la forma hace ver el instante. Suponiendo que un filósofo reflexionara sobre la danza como S. Agustín sobre el tiempo, se vería inmerso en una encrucijada de complicaciones.

"Il regarde alors la danseuse avec des yeux extraordinaires, les yeux extralucides qui transforment tout ce qu'ils voient en quelque proie de l'esprit abstrait. Il considère, il déchiffre à sa guise le spectacle... Il lui apparaît que cette personne qui danse s'enferme en quelque sorte dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien que puisse durer. Elle est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable; et à force ce nier par son effort l'état ordinaire de choses, elle crée aux esprits l'idée d'un autre état, d'un état exceptionnel, un état que ne serait que d'action, une permanence qui se ferait et se consoliderait au moyen d'une pro-

245 O. C., I., p. 905.

246 "A déduire le point philosophique auquel est situé l'impersonnalité de la danseuse entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen: elle le pique d'une sûre pointe, la pose; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendue que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre est comme le veut l'art même, au théâtre fictif ou momentané". (Mallarmé, *Divagations*, p. 149).

duction incessante de travail comparable à la vibrante station d'un bourdon ou d'un sphynx devant le calice des fleurs qu'il explore, et qui, demeure chargé de puissance motrice à peu près immobile et soutenu par le battement incroyablement rapide de ses ailes.

Notre philosophie peut aussi comparer la danseuse à une flamme, et, en somme, à tout phénomène visiblement entretenu par la consommation d'une énergie de qualité supérieure.

Il lui apparaît aussi que, dans l'état dansant, toutes les sensations du corps à la fois moteur et mu sont enchaînées et dans un certain ordre, qu'elles se demandent et se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant".<sup>247</sup>

Hemos hablado de Orfeo. Se podría decir que gran parte de la obra de Valéry se puede colocar bajo el signo de Orfeo. Desde su poema inicial:

"D'un Temple à demi-nu le soir baigne l'essor,  
Et soi-même il s'assemble et ordonne dans l'or  
A l'âme immense du gran hymne sur la lyre!"

a la nueva encarnación Anfion, bajo el signo de Apolo:

"O Miracle, O Merveille!  
Le roc marche! La terre est soumise à ce dieu,  
Quelle vie effrayante envahit la nature?  
Tout s'ébranle, tout cherche l'ordre,  
Tout se sent un destin!"

Orfeo, Anfion por el canto, **carmen**, usan sortilegios, **encantan las rocas**. Pero hay también sortilegios en el verbo socrático. Las imágenes cobran realidad aparecen en ese escenario de sueño y la imaginación se coloca en su orden simbólico. Las imágenes son: **le choeur ailé des illustres danseuses. Elles entrent comme des âmes!**

Ellas constituyen los significados de una lengua escondida (**leurs mains parlent et leurs pieds semblent écrire**). No se sabe bien qué sentidos intervienen aquí en la vivencia de la danza. Sócrates rehusa limitarse a uno, e imitando el mundo de los sueños pasa de un ver sin ver a un oír sin oír. El ritmo se ve, la flexibilidad con que sigue la cadencia se escucha. Aquí estamos en pleno mundo de las correspondencias por lo alto.

La presencia de la Gracia induce a soñar, es decir, para Fedro mantenerse, como el platónico, en el nivel de lo imaginario puro. Fedro, cuyo nombre queda para siempre enlazado a la Belleza. Pero ¿qué es la Belleza sino una fuerza, una forma de armonía superior, quiero

247 O. C., I., p. 1396.

decir, la Belleza deslizándose entre las Ideas y éstas vagando en el océano de lo Bello? ¿Un océano situado en lo alto? Aquí Sócrates tienta otro sueño, el sueño de vigilancia y de tensión que haría la Razón misma. ¿Qué soñaría la Razón?

“Que si une Raison rêvait, dure, debout, l’oeil armé, et la bouche fermé, comme maîtresse de ses lèvres — le songe qu’elle ferait ne serait-ce point-ce que nous voyons maintenant — ce monde de formes exactes et d’illusions étudiées? Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétries, tout ordre, tout actes et séquences!...”<sup>248</sup>

Hemos aquí frente a la corporización de un pensamiento divino. Las imágenes no realizan aquí los aquelarres que los griegos ignoraban, las bellas jóvenes no se habían evadido de ninguna gehena, sino que pequeñas, delicadas Minervas, llevaban consigo la frescura de las ideas del alba. Casi diría que cada cultura tiene los sueños que merece...<sup>249</sup> Al fin de cuentas lo real es simplemente un sueño del cual no podemos despertar y acaso se sabe que es real sólo porque se quiere despertar y no se puede. Sueño y danza se aproximan extrañamente.

“En rêve, les opérations ne s’échauffent pas, ne sont pas perçues comme facteurs indépendants. Il y a séquences, non conséquences. Pas de buts, mais le sentiment d’un but”.<sup>250</sup>

Pero aquí es el sueño de la Razón que domina y no de la Razón que se aparta, y mientras Rhodopis, Rhodonia, Ptile, Athikté se entregan al sueño, Sócrates mira...

Danza es sueño para quien danza, si es cierto que la danza es el puro vivir, si es cierto que la vida es una mujer que danza.

“Dans le rêve la pensée no se distingue pas du vivre et ne retarde pas sur lui. Elle adhère au vivre; elle adhère entièrement à la simplicité du vivre, à la fluctuation de l’être sous les visages et les images du connaître”.<sup>251</sup>

Pero una avidez nace que no se aquiega sin descubrir la ley que rige esos movimientos, esas metamorfosis. Hay una inversión de efectos. La danza hace surgir la música; por alguna causalidad transitiva el movimiento hace conmoverse al espacio (“elle frappe du talon des sonores effigies du mouvement”).

248 L’Ame et la Danse, p. 142.

249 No es una fantasía. Jacques Bousquet ha tentado una historia de la imaginación onírica según las épocas. Cf. *Les Thèmes du Rêve dans La Littérature Romantique*. En un sentido acaso distinto a Sócrates, Goya decía que el Sueño de la Razón engendra monstruos.

250 O. C., I., p. 934.

251 O. C., I., p. 936.

Así, entro en una meditación sobre la gracia. ¿Supone la gracia la existencia de lo humano y sólo de lo humano? ¿Es la belleza que pertenece a una forma producida por la libertad? ¿Hay una conjunción inevitable entre gracia y movimiento? Schiller sugería que la gracia está necesariamente ausente de lo estático. No me parece que sea tan así. Hay formas que inducen a un movimiento acariciante por su suavidad, por su equilibrio delicado; aquí el movimiento es mental y acompaña a la percepción. Sin duda hay una relación profunda entre gracia y movimiento. Allí la intención domina la naturaleza sin ninguna violencia y donde aparentemente la voluntad está ausente. Pero la gracia supone alguien agraciado; ella es favor, privilegio, generosidad.

El movimiento exige una cierta velocidad. La lentitud puede llegar a ser pesadez pero la velocidad debe ser dominada, no impuesta. La gracia exige regularidad y cierta simetría que complace nuestra pereza, como cierta originalidad, que complace el afán de novedad.

**"La grâce, c'est l'évolution créatrice devenue manifeste.** Elle appartient à l'essence de l'élan vital, à égale distance de la raison et du chaos. Cependant elle n'en pas distincte. Elle réunit en elle la règle du logos et l'originalité du chaos en une tension dialectique indissoluble. Cette unité dialectique est le principe du pur dynamisme".<sup>252</sup>

La gracia lleva a cabo la tarea paradojal de realizar algo abandonándose. El **homo ludens** gusta de la danza. Pero la danza es más que un juego, es más que un movimiento gracioso, hay en él una creación.

En varias oportunidades destaque cómo se complacía Valéry en el tema del despertar. Despertar es salir del limbo de la ausencia, eruirse, marchar, dar los primeros pasos en el avance a la lucidez.

"A peine sorti des sables,  
Je fais des pas admirables  
Dans les pas de ma raison". (**Aurore**)

O la descripción del proceso creador en el silencio:

"Tes pas enfants de mon silence,  
Saintement, lentement placés,  
Vers le lit de ma vigilance  
Procèdent muets et glacés". (**Les Pas**)

En **L'Ame et la Danse** parece en un primer momento que los pasos que se realizan fueran reales. Es una ilusión. Se trata siempre de la captura por la conciencia de lo que acontece naturalmente, pero luego, en una cierta dialéctica se habrá de engendrar una espontaneidad provocada.

---

252 F. J. Buytendijk, *Attitudes et Mouvements*, p. 484.

Hay una gracia en Athikté tan especial que parece causar la impresión de que se detiene, como si el movimiento fuera una imperfección. La centralización que la danza exige, la muestra dominada por la atención interna.

“Elle se sent en elle-même devenir quelque évènement”. Dominio del instante, presentificación de la danza, que parece abatir todo pasado y todo futuro. Comienza la danza y en ese instante en que la pesantez cae delante suyo, es el instante en que se despliega ese cuerpo, ese cuerpo que habremos de olvidar que existe.<sup>253</sup>

Suavemente la tensión va en aumento.

“Elle dessine avec lenteur l’entantement d’un bond... Elle nous défend de respirer, jusqu’à l’instant qu’elle faillisse, répondant par un acte brusque à l’éclat attendu et inattendu des déchirantes cymbales...”<sup>254</sup>

Los pasos cambian ahora de sentido. Ya no son un mero avance, un desplazamiento hacia lo útil. Ahora comienza un movimiento de elevación. Ahora se construye una morada por encima de las cosas; se diría que elabora un nido en sus blancos brazos.

Pero ¿cuál es el alma de la danza? Alma significa aquí esencia. Y para alcanzar esa alma será necesario comprender su lenguaje.

Fedro aproxima a Athikté al amor. La naturaleza ambigua del amor, entre el ser y el poseer, el ser y el no-ser, aspiración, deseo, un no-tener teniendo. ¿Pero cómo representar lo que no es sino metamorfosis? ¿Cómo ser una forma? La inestabilidad dentro de la aparente quietud, el poder ligero de la abeja, ésa es la potencia de Athikté.

Esa imagen lleva a la reflexión, a Sócrates-Valéry. En un primer momento la conciencia es como una abeja que sobrevuela por encima de toda flor. Pero eso conduce a ver fríamente la vida entera iluminada. El tedio, el tedio que no tiene otra sustancia que la vida misma, surge entonces, el tedio que es la existencia pura tal cual es, sin ninguna mentira que se le adose. El nihilismo ronda.

“La vie noircit au contact de la vérité, comme fait le douteux champignon au contact de l’air, quand on l’écrase”.<sup>255</sup>

La existencia que se exhibe así sin ninguna máscara a la conciencia, aparece como la imagen en el espejo, empañada por la proximidad de un aliento.

253 “... résume le sujet à tous propos désignant les allusions non mises au point ainsi qu'avant un pas elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée”. (*Divagations*, p. 163).

254 *L'Ame et la Danse*, p. 152.

255 *L'Ame et la Danse*, p. 164.

"Si l'esprit n'est gratifié d'une ascension mystique, las de re-garder l'ennui dans le métal cruel d'un miroir et cependant aux heures où l'àme rythmique aspire à l'antique délire du chant".<sup>256</sup>

Ver lo que meramente es, el exceso de inteligencia, exceso de vida interior, conversación consigo mismo, pueden producir esta tristeza sin causa. El tedio es un peligro pero es también la tentación de ceder a una tentación, la tentación en que cae una conciencia que se siente cada vez más ágil, en la cual el pensamiento es un juglar que se recrea con sus ideas, cortesanas sumisas que acuden al menor llamado y que se retiran dócilmente a la menor indicación. La conciencia al sentirse tan ágil puede tornarse irónica; toda expresión será poco frente a su infinitud.

¿Cómo no considerar el tedio como la sustancia de la vida misma? ¿Si efectivamente es la vida que se ha hecho sustancia, despojada de sus modos, excluyente de su devenir? Y parecería que la existencia pura, la realidad pura, fueran insopportables porque es menester interponer pantallas, máscaras, disimulos, Hay como una especie de angustia del universo mismo al sentirse detenido, definido.

"O Socrate, l'univers ne peut souffrir, un seul instant de n'être que ce qu'il est. Il est étrange de penser que ce qui est le Tout ne puisse point se suffire... Son effroi d'être ce qui est, l'a donc fait se créer et se peindre mille masques; il n'y a point d'autre raison de l'existence des mortels. Pour quoi sont les mortels? Leur affaire est de connaître. Connaître? Et qu'est connaître? C'est assurement n'être point ce que l'on est".<sup>257</sup>

Todo un mundo de apariencias se incorpora a lo que llamamos **real**, que lo viste, lo adorna, lo transforma en **cosmos**. ¡Ahí está el inmenso engaño de la cosmética! Crear un cosmos. Pero un relámpago de lucidez puede destruir todo eso y la ilusión se esfuma. Así en el hombre revelación, ocultación, realidad, apariencia, se mezclan inevitablemente. Y otra vez Valéry se aproxima a Pascal:

"L'ANIMAL heureux est tout heureux:  
Il est bonheur sans ombre.  
Il ne sait, il ne peut mélanger du malheur au bonheur,  
Du bonheur au malheur.  
Il ne mêle le temps au temps, ni le songe à la veille.  
Si sensible soit-il au moindre froissement  
De la feuille de l'arbre.  
Il jouit de l'instant, il épouse le don  
Et pur il est, par là!"

256 Mallarmé, O. C., p. 520.

257 L'Ame et la Danse, p. 165.

NI REGRETS, ni remords, ni soupçons, ni souci,  
Ce qui n'est point, n'est pas;  
Celui fut, ce qui eût pu être,  
Ne sont pas...  
Point de désordre en lui; ni retours, ni projects  
Ne lui rendent l'instant moins présent que le reste.  
Et pur il est, par là".

### MAIS NOUS!... Paraboles

Sí. La pregunta es esa: ¿pero nosotros? Nosotros que estamos soportando la condición híbrida **ni ange ni bête** y soportando otro dolor, el dolor de ser lúcidos, con la carga tremenda del "tumor de conciencia"...

"Une merveille de souffrance incomparable,  
Analogue au Soleil unique et insoutenable  
Dont l'atroce douleur illumine le monde...  
O douleur du Soleil, qu'ils appellents joie et splendeur  
Ton éclat est un cri aigu — et son suplice  
Brûle nos yeux!..."

¿Qué otra cosa nos queda sino **divertissements**: ebriedad, amor, odio, avidez, sentimiento de poder? ¿Qué es todo eso sino un conjunto de perversiones que nos desvían de la dirección monótona originaria? ¿Subterfugios para imponer un ritmo sobre la temporalidad desnuda del mero existir?

El latido del corazón, reloj orgánico ha de ser sacudido, acelerado, casi interrumpido por las arritmias que la pasión le impone. La sucesión sueño-vigilia, habrá de ser perturbada por la dichosa expectativa, que hace huir la entrega a la inconsciencia, sucedáneo de una muerte para la cual aún no se está pronto o por la inquietud febril. "Tumor de conciencia", sí, irritada lepra sensitiva, sí, pero que aunque duela nos deje despiertos de sueño. Cualquier cosa antes que aceptar el existir sin vivir, el ser sin existir. Todo antes de tolerar el mero perdurar del mineral o la monotonía del vegetal que carente de tiempo propio ve sucederse en sí decrepitud y lozanía cuya causa ignora.

¿Cómo vencer ese tedio, sustancia de la vida, consecuencia inevitable del semiangelismo? ¿Cómo librarse de esa conciencia, que liberada no atina a librarse de sí misma, sumergida en ese océano lívido que se forma en torno suyo y que cuando alza los ojos no alcanza a ver sino la plenitud del vacío, la monotonía diáfana?

El amor, tal vez, como lo sugiere Fedro, podría ser el remedio que Sócrates pide a Erixímaco, la criatura universal que no tiene ni cuerpo ni rostro, sino dones, días, destinos, una vida y una muerte que es vida y muerte porque no conoce ni el sueño ni la tregua. El amor, que une la indigencia infinita y la riqueza infinita, que no se degrada en posesión sino que se mantiene dolorosamente en deseo inalcanzable

porque oscuramente sabe que esa es su manera de mantenerse. Pudiera ser...

Pero hay una ebriedad más divina aún; la ebriedad de los actos. Actos que dominan el cuerpo, que hacen como si el cuerpo no existiera, que transmutan el semiangelismo, estigma de nuestra miseria en el angelismo puro.

¿Y qué es la danza sino un sucedáneo del vuelo? ¿Y qué es el vuelo sino el abandono de la pesadez y la melancolía? Nietzsche y Blake lo sabían muy bien, esos dos visionarios de la elevación, de la ligerza, poetas, pensadores de la verticalidad, espíritus aéreos, libres, alegres...

Dejar la tierra, restituirle el **humus** que le pertenece, olvidarlo para poder llegar a la altura. El mediodía perfecto parece crear un campo magnético en el cual surge la posición erguida casi sin esfuerzo. Una insignificancia basta entonces para que el espíritu se sienta atraído por la luz. Mediodía, danza que aspira ser vuelo, se aproximan. No sé cuántas veces lei en Valéry la exigencia: **Debout!** Sí, **debout!** es la tarea hominizante por excelencia, y a fuerza de hominizante, angelizante.

“... sur le champ l'unité s'empare des membres, et de la nuque jusqu'aux pieds un évènement se fait homen **Debout!** crie tout mon corps. **Il faut rompre avec l'impossible!**... Debout! Le miracle d'être debout s'accomplit. Quoi de plus simple, quoi de plus inexplicable que ce prodige. Equilibre? Surgis, maintenant marche, rejoins tes desseins dans l'espace; suis tes regards qui ont pris leur vol dans ce qu'on voit, pénètre, avec des pas que l'on peut compter dans la sphère des lumières et des actes, et compose tes forces à des objets qui te résistent...”<sup>258</sup>

La luz quiere atraer hacia sí la tierra oscura. En la danza la polaridad equilibrada se altera. Todo parece precipitarse hacia lo alto. “O Himmel über mir, sprach er seufzend und setzte sich aufrecht, du schaust mir zu? Du horchst meiner wunderlichen Seele zu? Wann trinkst du diesen Tropfen Taus, der auf alle Erdendinge nieder fiel, wann trinkst du diese wunderliche Seele - wann, Brunnen der Ewigkeit! du heiterer schauerlicher Mittags - Abgrund? wann trinkst du meine Seele in dich zurück?”<sup>259</sup>

¿Qué es la danza sino la victoria sobre el demonio de la pesadez, de la melancolía? ¿Qué es sino conquista de la sabiduría del ave que dice: “Siehe, es gibt kein oben, kein Unten! Wirf dich umher, hinaus, zurück, du Leichter! Singe! sprich nicht mehr!”<sup>260</sup> Parece ser condición de la vida el ascender, el hacerse más vida. Parece inevitable optar entre

258 ABC, p. 11.

259 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Mittags.

260 Id., *Die sieben Siegel*.

claridad y ligereza, entre libertad de juicio y libertad de movimiento. Pero pueden superarse esas oposiciones en la etapa del instinto adquirido, de la espontaneidad recuperada.

Los viejos símbolos vuelven. No hay imagen más adecuada para la movilidad pura que la movilidad ascendente de la llama. La música y el movimiento son comparables al fuego. Toda la miseria se consume allí en la presencia de la danza, el espíritu se ha hecho cuerpo y el cuerpo se ha hecho espíritu. La llama es el movimiento mismo, el presente puro de la danza el momento tenso entre la tierra y el cielo.

*"Voyez-moi ce corps, qui bondit comme la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule, il piétine ce qui est vrai! Comme il détruit furieusement, joyeusement, le lieu même où il se trouve, et comme il s'enivre de l'excès de ses changements!"*

*Mais comme il lutte contre l'esprit! ne voyez vous pas qu'il veut lutter de vitesse et de variété avec son âme? Il est étrangement jaloux de cette liberté et de cette ubiquité qu'il croit qui possède l'esprit! . . .<sup>261</sup>*

El cuerpo carente de la unidad ficticia de la memoria, precipita sus actos buscando la unidad, buscando la plena posesión de sí. El yo se ha desplazado y ejerce una centralización. Siendo cosa, estalla en acontecimientos. Su movimiento engendra el espacio y arrastra a todos. Gira incesantemente y el éxtasis del amor, el éxtasis de la danza, se transforma aparentemente en el éxtasis de la muerte. Athikté ha alcanzado aquel punto supremo que está más allá de la vida y la muerte, en el asilo del Ilynx divino, acaso en plena Eternidad.

Así cesa la danza, como podría seguir indefinidamente. ¿Y no es eso lo que sucede en toda modalidad estética? ¿Hay acaso una conclusión natural?

Sócrates buscaba un remedio para la enfermedad mortal: el tedio que formaba la sustancia misma de la vida. Tedio, toxina segregada por la excesiva pureza de la conciencia. ¿Cómo abolirla sino por el acto y qué es el acto sino pensamiento suspendido? El arte entero es una acción. Hay que tentar la vida.

El poema es acción, ya que existe en el momento de la dicción. Las artes plásticas son acción, acaso nunca concluida. ¿La danza no es la poesía general de la acción de los seres vivos? ¿No es esa su alma?

Mallarmé creía que la danza era el medio de dominar "l'afflux surhumain de la musique". Tránsito a la forma, acaso a la idea.

*"La danse figure la caprice à l'essor rythmique - voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie -*

---

261 L'Ame et la Danse, p. 171.

or la forme humain dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, et tant je le sais, qu'incorporation visuelle de l'idée".<sup>262</sup>

Medio de dominio también, la voluntad de poder está implícita en la voluntad de crear y el dominio comienza con el conocer, porque la danza es una lengua capaz de traducir lo fugaz y lo súbito en Ideas; ella es un instrumento de las Ideas. Ella es un signo. Si se lograra depositar a los pies de esta Pitia dominada la flor del instinto poético.

"par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité des tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est".<sup>263</sup>

En ella se unen el significante y el significado. ¿Qué es sino metáfora? Por ella vamos hacia la fantástica trascendental, al esquematismo de los ritmos y las formas. "Fleur, glaive, coupe..." Richard proponía agregar: "oiseau, éventail, papillon", imaginarios de un orden simbólico que ilustran el surgir de la vitalidad, de la antigua **physis**, a la cual se une el **eidos**, que culmina en el **eidos**. La physis es eclosión, exhibición, desarrollo que se hace visible, que se hace Idea. La danza ilustra este proceso, inmenso jeroglífico, donde el énfasis ha de ser puesto en lo sagrado y no en lo oscuro. Inmensa hierofanía más bien...

Glaive flamígera, Athikté, que corta toda atadura al fango fosforescente sobre el cual se desliza; fleur, Athikté, pero flor de oro, alegoría de la luz misma; coupe, Athikté, Graal más bien donde la sangre mana y se recoge a sí misma; Oiseau, Athikté, ave de las partidas para siempre y de los retornos vibrantes como flecha; éventail, Athikté, que es en su abrirse y cerrarse captura el hálito que domina un cielo imaginario; papillon, Athikté, suspendida en el aire,

"une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise; où exhale, de retour, par l'ondulation des tissus flottante, palpitante, éparsse cette extase".<sup>264</sup>

¿Qué danza sería más increíblemente, más supremamente inestable que la poesía misma, la danza del pensamiento? Danza como la de la abeja, hecha de fuerza y movimiento concentrado.

262 Mallarmé, *Divagations*, p. 164.

263 Id., p. 165.

264 Id., p. 171.

"qui suspendent l'insecte au dessus de la multitude de fleurs; qui le font de vibrant arbitre de la diversité de leurs corolles; qui le présentent comme il veut, à celle-ci, à celle-là, à cette rose un peu plus écartée et qui le permettent qu'il l'affleure, qu'il la fuie, ou qu'il la pénètre... Ils l'éloignent soudain de celle qu'il a fini d'aimer, comme aussitôt ils l'y ramènent, s'il se répent d'y avoir laissé quelque suc dont le souvenir le suit, duquel la suavité l'ob-sède pendant le reste de son vol".<sup>265</sup>

¡Ah Sócrates!... ¿Era esa tu ciencia? ¿Tu exigua ciencia de amor? ¿Agotar lo real, sorber las apariencias, desfallecer de ese **poros** que es **penia**, contemplar la realidad cinérea y exangüe? ¿Por qué te extrañas de ese mal que tiene razón? La finitud es propia de la condición humana.

Puedo imaginar un diálogo entre Sócrates y Athikté:

"La Danseuse semble dire: à moi la conscience des mes muscles obéissants; à toi les idées qui doivent donner les figures de mon corps se changeant les unes dans les autres d'après quelque dessein ou dessin - ce qui est la Danse.

"L'Intelligence doit être présente; soit cachée, soit manifestée. Elle nage en tenant la poésie hors de l'eau".<sup>266</sup>

Tiene razón Bemol cuando sostiene que el pensamiento de Valéry es una danza ante el espejo de la fría fuente. Pero en esta contemplación siente también la prematuración, la prematuración de la contemplación visual del cuerpo y la ausencia del dominio de ese cuerpo. Su esfuerzo será conjugar ese conocimiento prematuro de su inteligencia con el conocimiento total ejercitado. La danza es un **exercise**, y la poesía también, el **exercise** de la inteligencia, que se presente, pero que tiene que probarse a sí misma.

---

265 L'Ame et la Danse, p. 161.

266 Tel Quell, II., p. 73.

## BIBLIOGRAFIA

### DE PAUL VALERY

- ABC, Editions de la Revue Le Capitole, Paris, 1926.  
Allocution solennelle prononcée le 24 septembre au Théâtre-Français, **Vues**.  
**Analecta, Tel Quel II.**  
Au Concert Lamoureux en 1893, **Pièces sur l'Art**.  
Au sujet d'Adonis, **Variété I**, O. C., I., p. 474  
Au sujet d'Eureka, **Variété I**, O. C., I., p. 854.  
Au sujet de Berthe Morisot, **Vues**.  
Au sujet du "Cimetière marin", **Variété III**, O. C., I., p. 1496  
Au temps de Marcel Prévost, **Vues**.  
**Autour de Corot, P. S. L.**  
**Autre rhums, Tel Quel II.**  
Avant-propos — Connaissance de la Déesse de Lucien Fabre, **Variété I**, O. C., I., p. 1269.  
**Cahiers B 1910, Tel Quel I.**  
Cahiers 29 vols, Centre national de la Recherche scientifique, Paris, desde 1957.  
Calepin d'un poète, O. C., I., p. 1447.  
"Cantiques spirituels" (un poète inconnue: le Père Cyprien), **Variété V**, O. C., I., p. 445.  
Centenaire de la photographie (Allocution prononcée à l'occasion du centenaire de la photographie, le 7 janvier 1939, à la Sorbonne), **Vues**.  
Correspondance A. Gide — Paul Valéry, Gallimard, Paris, 1955.  
**Choses tues, Tel Quel I.**  
Comment travaillent les écrivains, **Vues**.  
Commentaires de Charmes, **Variété III**, O. C., I., p. 1507.  
Coup d'œil sur les lettres françaises, **Regards sur le monde actuel et autres essais**.  
De l'éminente dignité des arts du feu, **P. S. L.**  
De l'enseignement de la poétique au Collège de France, **Variété V**, O. C., I., p. 1438.  
De la diction des vers, **P. S. L.**  
Degas, danse, dessin, Gallimard, 1946.  
Descartes, Revue de Métaphysique et de Morale, octobre 1937 (Discours prononcé à la Sorbonne pour l'inauguration du 9e. Congrès international de Philosophie), **Variété V**, O. C., I., p. 792.  
Dialogue ou fragment relatif à Monsieur Teste, **Monsieur Teste**.  
Discours aux chirurgiens, **Variété V**, O. C., I., p. 907.  
Discours de l'Histoire prononcé à la Distribution solennelle des prix du Lycée Janson-de-Sailly, le 13 juillet 1932, **Variété IV**, O. C., I., p. 1128.  
Discours en l'honneur de Goethe, **Variété IV**, O. C., I., p. 531.  
Discours prononcé à la Maison d'Education de la Légion d'Honneur de Saint-Denis, le 11 juillet 1932, **Variété IV**, O. C., I., p. 1419.

Discours prononcé au Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art, **Variété IV**, O. C., I., p. 1294.  
Discours au Pen Club, O. C., I., p. 1359.  
Discours sur Bergson, Revue Philosophique mars-août 1941, **Vues**.  
Discours sur Henri Bremond, O. C., p. 763.  
Discours sur Verhaeren, O. C., I., p. 756.  
Discours de Sète, **Variété IV**, O. C., I., p. 1427.  
Durtal, O. C., p. 742.  
Esquisse d'un éloge de la virtuosité, **Vues**.  
Etudes, **Variété II**, O. C., I., p. 931.  
Eupalinos ou l'architecte, Gallimard, 1944.  
Etudes, **Variété II**, O. C., I., p. 931.  
Existence du Symbolisme, O. C., I., O. 686.  
Extraits du Log-Book de Monsieur Teste, **Monsieur Teste**.  
Fluctuations sur la Liberté, **Regards sur le Monde actuel**.  
Fonction et mystère de l'Académie, **Regards**.  
Fontaines de mémoire, **P. S. L.**  
Fragment d'un Descartes, **Variété II**, O. C., I., p. 788.  
Fragments des Mémoires d'un poème, **Variété V**, O. C., I., p. 1464.  
Goethe "On dit Goethe comme on dit Orphée", Conferencia, **Vues**.  
Histoire d'Amphion, **P. S. L. y Variété III**.  
Histoires brisées, Gallimard, 1950.  
Hommage à Marcel Proust, **Variété I**, O. C., I., p. 769.  
Images de la France, **Regards**.  
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, **Variété I**, O. C., I., p. 1153.  
Introduction à la poétique, **Variété V**, O. C., I., p. 94.  
Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé..., **Variété III**, O. C., I., p. 644.  
L'Amateur de poèmes, **Poésies**, O. C., I., p. 94.  
L'Ame et la Danse, **Eupalinos ou l'Architecte**.  
L'Homme et la Coquille, **Variété V**, O. C., I., p. 886.  
L'idée fixe, Gallimard, 1946.  
L'Infini esthétique, **P. S. L.**  
L'invention esthétique, O. C., I., p. 1412.  
L'oeuvre écrite de Léonard de Vinci, **Vues**.  
La Création artistique, **Vues**.  
La Crise de l'Esprit, **Variété I**, O. C., p. 988.  
La "Peur des Morts", **Variété III**, O. C., I., p. 958.  
La Poésie de La Fontaine, **Vues**.  
La Politique de l'esprit, Conferencia, **Variété III**, O. C., I., p. 1014.  
La Soirée avec Monsieur Teste, **Monsieur Teste**.  
La Tentation de (Saint) Flaubert, **Variété V**, O. C., I., p. 613.  
Le Bilan de l'intelligence, Conferencia, **Variété III**, O. C., p. 1058.  
Le coup de dès, **Variété II**, O. C., I., p. 622.  
Le Musée de Montpellier, **Vues**.  
Léonard de Vinci, Carnets de L. de Vinci, Préface, **Vues**.  
Léonard et les Philosophes, **Variété III**, O. C., I., p. 1234.  
Le Prince et La Jeune Parque, **Variété V**, O. C., I., p. 1491.

- Le Retour de Hollande, Variété II**, O. C., p. 844.  
**Les Deux vertus d'un livre, P. S. L.**  
**Les Droits du poète sur la langue, P. S. L.**  
**Les Fresques de Paul Veronese, P. S. L.**  
**Lettre à Madame C..., P. S. L.**  
**Lettre à quelqu'un, Vues.**  
**Lettre de Madame Emilie Teste, Monsieur Teste.**  
**Lettre d'un ami, Monsieur Teste.**  
**Lettre sur la Société des Esprits, O. C., I., p. 1138.**  
**Lettre sur Mallarmé, Variété II. O. C., I., p. 633.**  
Lettres et fragments de lettres de Paul Valéry a:  
H. Albert, Quatre lettres au sujet de Nietzsche.  
M. Bemol, **Paul Valéry**.  
René Bernard, **Paul Valéry vivant**.  
Albert Coste, Lettres à Albert Coste, **Paul Valéry vivant**.  
André Fontainas, O. C., I., p. 1622.  
René Fernandat, en Autour de P. Valéry.  
Jean de Latour, Examen de Valéry.  
Matilda Ghyka, Le Nombre d'or.  
R. P. Rideau, Introduction à la pensée de P. Valéry.  
A. Thibaudet, Deux Lettres inédits à Albert Thibaudet sur Stéphane, Mallarmé, Fontaine N° 44.  
Lettres à quelques-uns, Gallimard, 1952.  
Le Bain, **Paul Valéry vivant**.  
Littérature, **Tel Quel I.**  
Mallarmé, **Vues**.  
Mauvaises pensées et autres, Gallimard, 1942.  
Méditerranéennes, Inspirations, **Variété III**, O. C., I., p. 1084.  
Mélange, Gallimard, 1941, O. C., I., p. 285.  
Mes Théâtres, **Vues**.  
Mon Buste, **P. S. L.**  
"Mon Faust" (Ebauches), Gallimard, 1946.  
"Mon Faust", fragments inédits, J. Ballard, P.V.V.  
Monsieur Teste, Gallimard, 1946.  
Moralités, **Tel Quel I.**  
Note (ou l'european), **Variété I**, O. C., I., p. 1000.  
Note et Digression (1919), **Variété I**, O. C., I., p. 1199.  
Notion générale de l'art, O. C., I., p. 1404.  
Oraison Funèbre d'une fable, **Variété II**, O. C., I., p. 495.  
Petite lettre sur les mythes, O. C., p. 961.  
Passage de Verlaine, **Variété II**, O. C., I., p. 710.  
Pensée et art français, **Regards**.  
Petit discours aux peintres graveurs, **P. S. L.**  
Pièces sur l'art, Gallimard, 1946.  
Philosophie de la Danse, O. C., I., p. 1390.  
Poèmes chinois, **P. S. L.**  
Poésies, O. C., I., p. 75.  
Poésie et Pensée abstraite, **Variété V**. O. C., I., p. 1314.

Poésie pure, Notes pour une Conférence, O. C., I., p. 1456.

Poésie, Nécessité de la poésie, O. C., I., p. 1378.

Pontus de Tyard, O. C., I., p. 443.

Préface aux Lettres Persanes, **Variété II**, O. C., I., p. 509

Préface à un Dialogue sur l'art, P. V. V.

Prefacio a **La Danza**, Sergio Lifar, ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1947.

Propos me concernant, en Berne Joffroy, **Présence de Valéry**.

Propos sur l'intelligence, O. C., I., p. 1040.

Propos sur la poésie, Conferencia, O. C., I., p. 1361.

Propos de Valéry incluidos en:

J. Ballard, Celui que j'ai connu, P. V. V.

R. Berthelot, Lettres échangées avec P. Valéry, *Revue de Métaphysique et de Morale*, Janvier, 1946.

Ch. Du Bos, Journal, I, 1921-3.

A. Gide, Journal, Gallimard, 1939.

F. Lefèvre, Entretiens avec P. Valéry.

H. Mondor, Propos familiers de P. Valéry.

Quatre Lettres de P. Valéry au sujet de Nietzsche, Cahiers de la Quinzaine, 1927.

Questions de Poésie, **Variété III**, O. C., I., p. 1280.

Reflexions, **Remarques extérieures**, ed. Cahiers libres, 1929.

Reflexions sur l'acier, **Vues**.

Reflexions simples sur le corps, O. C., I., p. 923.

Rapport sur les prix de vertu, O. C., I., p. 936.

Regards sur le monde actuel et autres essais, Gallimard, 1945.

Remerciement à l'Académie française, **Variété IV**, O. C., I., p. 714.

Réponse à une Enquête (sur la chose littéraire et la chose pratique), O. C., I., p. 1148.

Réponse au remerciement du Marechal Pétain à l'Académie française, **Variété IV**, O. C., p. 1098.

Rhumbs, **Tel Quel II**,

Situation de Baudelaire, **Variété II**, O. C., I., p. 598.

Souvenir de Nerval, O. C., I., p. 500.

Souvenir de J. K. Huysmans, **Variété II**, O. C., I., p. 753.

Souvenirs littéraires, O. C., I., p. 774.

Souvenirs poétiques, recueillis par un auditeur au cours d'une conférence prononcée à Bruxelles, le 9 janvier 1942, Guy le Part, Paris.

Stéphane Mallarmé, **Variété II**, O. C., I., p. 619.

Stéphane Mallarmé, Conferencia, O. C., p. 660.

Stendhal, **Variété II**, O. C., p. 553.

Style, **Vues**.

Suite, **Tel Quel II**.

Sur la technique littéraire, O. C., I., p. 1786.

Sur les "Narcisse", P. V. V.

Sur Phèdre femme, **Variété V**, O. C., I., p. 449.

Sur Bossuet, **Variété II**, O. C., p. 498.

Swedenborg, **Variété V**, O. C., I., p. 867

Triomphe de Manet, **P. S. L.**

Trois Réveils, **P. V. V.**

Tel Quel I, Tel Quel II, Gallimard, 1941, 1943.  
Une Conquête Méthodique, O. C., I., p. 971.  
**Une vue de Descartes, Les pages immortelles de Descartes choisies et expliquées par P. Valéry, Variété V**, O. C., I., p. 810.  
Variation sur une “pensée”, **Variété I**, O. C., I., p. 458.  
Variations sur la céramique illustré, **P. S. L.**  
**Variété I**, Gallimard, 1943.  
**Variété II**, Gallimard, 1944.  
**Variété III**, Gallimard, 1946.  
**Variété IV**, Gallimard, 1944.  
**Variété V**, Gallimard, 1945.  
Victor Hugo créateur par la forme, **Vues**, O. C., I., p. 583.  
Villon et Verlaine, O. C., I., p. 427.  
Vues, La Table Redonde, 1948.  
Vues personnelles sur la science, **Vues**.

NOTA: La bibliografía anterior y mucho menos la literatura secundaria no pretenden ser exhaustivas. Menciono únicamente lo que he podido consultar y en las ediciones que poseo. La **Paradoxe sur l'Architecte**, se publicó conjuntamente con **L'Ame et la Danse**, en la ed. Sagittaire, Paris, 1931. Carezco en este momento de este volumen, por lo cual me vi obligado a utilizar una copia de ese texto (que es prácticamente inhallable). Por esa razón omito la paginación.

## BIBLIOGRAFIA

### SOBRE VALERY

- Adorno, T. W **Prismas. La crítica de la Cultura y la Sociedad**, ed. Ariel, Barcelona, 1962.
- Alain **Charmes, Poèmes de P. Valéry comentés par**, ed. Gallimard, Paris, 1952.
- Alquié, F. **Climat de P. Valéry**, P. V. V.
- Aubry, G. **Les heures anglaises**, P. V. V.
- Audisio, G. **Visages de La Jeune Parque**, Mercure de France, 1929.
- Ballard, J. **Celui que J'ai connu**, P. V. V.
- Bauer, G. **Son voisin et pourtant son ami**, P. V. V.
- Beausire, P. **Hommage, en Essais et Témoignages Inédits**, ed. A la Baconnière, Neuchatel, 1945.
- Beguin, A. **Un optimiste sans espérance**, P. V. V.
- Bemol, M. **P. Valéry**, ed. G. de Bussac, Clermont-Ferrand, 1949.
- Bemol, M. **Variations sur Valéry**, ed. Université de la Sarre, 1952.
- Bemol, M. **La Méthode critique de P. Valéry**, ed. Les Belles Lettres, Paris, 1950.
- Bendz, E. **P. Valéry et l'Art de la Prose**, ed. Gumpert, Göteborg, 1936.
- Berne-Joffroy **Témoignage**, Fontaine N° 44.
- Berne-Joffroy **Présence de Valéry**, précédé de Propos me concernant par P. Valéry, ed. Plon, Paris, 1944.
- Berne-Joffroy **Souvenirs et Digressions**, P. V. V.
- Betz, M. **Valéry et Rilke**, P. V. V.
- Bolle, L. **Paul Valéry**, ed. Egloff, Univ. de Friburgo, 1944.
- Bolle, L. **Esquisse**, P. Valéry, E. T.
- Borel, E. **Pau! Valéry et la Méthode scientifique**, P. V. V.
- Borel, E. **Paul Valéry et la Mathématique**, P. V. V.
- Bowra, C. M. **La Herencia del simbolismo**, ed Losada, Buenos Aires, 1951.
- Boylesve, R. **Préface à P. Valéry**, Revue Le Capitole, Paris 1926.
- Bosco, H. **Brève Méditation sur le miroir**, P. V. V.
- Bousquet, J. **Le poète est de passage**, P. V. V.
- Broglie, Louis de **Le penchant de Paul Valéry pour la physique**, P. V. V.
- Caillois, R. **Eloge de P. Valéry**, P. V. V.

- Cain, L. J. **Trois Essais sur Paul Valéry**, ed. Gallimard, Paris, 1958.
- Cassina, G. **P. Valéry, Poète de la Danse**, E. T.
- Cassou, J. **Sur le pouvoir**, P. V. V.
- Cattani, G. **L'Univers de Valéry**, E. T.
- Choux, J. **Michel-Ange et P. Valéry**, ed. Vald Rasmussen, Paris, 1932.
- Cocteau, J. **P. Valéry**, Fontaine N° 44.
- Cohen, G. **Essai d'explication du Cimetière Marin**, précédé d'un avant propos de P. Valéry au sujet du Cimetière Marin, ed. Gallimard, Paris, 1933.
- Cohen, G. **Souvenirs d'amphithéâtre**, P. V. V.
- Cornil, L. **A propos du Langage**, P. V. V.
- Cournot, M. **Exigences de P. Valéry**, P. V. V.
- Coussinier, J. M. **Hommage**, P. V. V.
- Crespelle, M. **Deux matinées avec P. Valéry**, P. V. V.
- Crémieux, B. **Environs de P. Valéry**, L. C.
- Curtius, E. R. **M. Proust y P. Valéry**, ed. Losada, Buenos Aires, 1940.
- Daragnes, M. **Valéry illustrateur**, P. V. V.
- Darmangeat, P. **Valéry et l'esprit de la mer**, P. V. V.
- De la Rochefoucauld, E. **P. Valéry**, ed Presses Universitaires, Paris, 1954.
- De la Rochefoucauld, E. **P. Valéry dans le monde**, P. V. V.
- De Miolandre, F. **Paul Valéry, Souvenirs**, L. C.
- De Torre, G. **Prólogo a Paul Valéry**, Política del Espíritu, ed. Losada, Buenos Aires, 1940.
- Droin, A. **Paul Valéry et la tradition poétique française**, ed Flammarion, Paris.
- Du Bos, Ch. **Approximations**, ed. Plon, Paris, 1922.
- Duhamel, G. **Esquisse pour un portrait**, P. V. V.
- Eigeldinger **Paul Valéry, Poète classique, suivi de Stèle pour P. Valéry**, E. T.
- Fargue, L. P. **Confidence**, P. V. V.
- Felici, N. **RéARDS sur Valéry**, ed Hazan, Paris, 1951.
- Eliot, T. S. **Lecons de Valéry**, P. V. V.
- Emié, L. **Quejas**, P. V. V.
- Felini, P. **A Montpellier, rue Urbain V**, P. V. V.
- Fernandat, R. **Paul Valéry, Essai**, ed. Au Pigeonnier, Paris, 1927.
- Fernandat, R. **Autour de Valéry**, ed. Arthaud, Paris, 1944.
- Fernandat, R. **Eupalinos**, L. C.
- Fluchere, H. **"Impasse de la Raison Pure"**, P. V. V.
- Fontainas, A. **De Mallarmé à Valéry**, Revue de France, 1927.
- Fontainas, A. **Jeunesse de Valéry**, P. V. V.

- Garrigue, F.  
 Gide, A.  
 Gillet, M.  
 Glissart, E.  
 Gueguen, P.  
 Guéguen, P.  
 Guiraud, P.  
 Guyot, Ch.  
 Hell, H.  
 Henry, A.  
 Honegger, A.  
 Jaloux, E.  
 Kaech, R.  
 Lannes, R.  
 Létang-Tardif, Y.  
 Lawler, J. R.  
 Latour, J. de  
 Lefevre, F.  
 Lefevre, F.  
 Levinson, A.  
 Löwith, K.  
 Mascagni, P.  
 Massis, H.  
 Maurois, A.  
 Mavromichalis, C.  
 Mercanton, J.  
 Mignon, M.  
 Mondor, H.  
 Mondor, H.  
 Mondor, H.  
 Mondor, H.  
 Monnier, A.  
 Nelli, R.
- Goethe et Valéry**, ed. Lettres Modernes, Paris, 1955.  
**Premières Lettres à P. Valéry**, P. V. V.  
**Paul Valéry et la Métaphysique**, avec une lettre-préface de P. Valéry, ed. Flammarion, Paris, 1935.  
**L'Intention Poétique**, ed Lettres Modernes, Paris, 1969.  
**P. Valéry. Son Oeuvre**, ed. La Nouvelle R. Critique, Paris, 1928.  
**Un monde Valéryen**, P. V. V.  
**Langage et Versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry**, ed. Klincksieck, Paris, 1953.  
**En relisant l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci**, E. T.  
**Le poète**, Fontaine, No. 44.  
**Langage et Poésie chez P. Valéry**, ed. Mercure de France, Paris, 1952.  
**En marge d'Amphion**, P. V. V.  
**Paul Valéry**, E. T.  
**Le Rêve et la Conscience**, E. T.  
**Valéry et la gloire**, P. V. V.  
**Fragments**, P. V. V.  
**Lecture de Valéry**, ed. P. U. F., Paris, 1963.  
**Examen de Valéry**, ed. Gallimard, Paris, 1935.  
**Entretiens avec P. Valéry**, précédés d'une Préface de H. Bremond, ed. Le Lire, Paris, 1926.  
**P. Valéry, l'inspiration et la poésie pure**, L. C.  
**Paul Valéry, Philosophe de la Danse**, ed. La Tour d'Ivoire, Paris, 1927.  
**Paul Valéry, Grundzüge seines philosophischen Denkens**, ed. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1967.  
**Initiation à Paul Valéry**, ed. Gasnier, Paris, 1946.  
**P. Valéry et la Pensée**, L. C.  
**Introduction à la Méthode de P. Valéry**, ed. des Cahiers Libres, Paris, 1933.  
**Je vois la Mer**, E. T.  
**Valéry et Rilke**, E. T.  
**Valéry au Centre universitaire méditerranéen**, P. C. C.  
**Précocité de Valéry**, ed. Gallimard, Paris, 1957.  
**Propos familiers de P. Valéry**, ed. Grasset, Paris, 1967.  
**La Vase brisé de Paul Valéry étudiant**, E. T.  
**Le premier entretien Mallarmé-Valéry**, P. V. V.  
**Lettres**, P. V. V.  
**Le dernier des magiciens**, P. V. V.

- Neveux, G.  
 Noulet, E.  
 Noulet, E.  
 Ocampo, V.  
 Ocampo, V.  
 Parisier- Plotte, J.  
 Parizi, J. H.  
 Perret, A.  
 Porché, F.  
 Poulet, G.  
 Rambaud, H.  
 Raymond, M.  
 Raymond, M.  
 Raymond, M.  
 Raymond, M.  
 Rideau, E.  
 Rilke, R. M.  
 Rousseaux, A.  
 Rychner, M.  
 Salinas, P.  
 Seguin, M.  
 Servien, P.  
 Simond, D.  
 Souday, P.  
 Souday, P.  
 Soulairol, J.  
 Spoerri, Th.  
 Starobinski, J.  
 Thévenaz, P.  
 Trolliet, G.  
 Vacaresco, H.  
**Valéry Larbaud**  
**Valéry Larbaud**  
 Vallery Radot, P.  
 Walzer, P. O.  
 Wavre, R.  
 Weber, J. P.
- Extraits d'un Journal*, P. V. V.  
**Paul Valéry** (Etudes), ed. La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1951.  
**Valéry y sus Temas**, Revista Sur, 132.  
**Valéry, parfait symbole de l'Europe**, P. V. V.  
**P. Valéry**, Revista Sur, No. 132.  
**Les Dialogues de P. Valéry**, ed. P. U. F., Paris, 1960.  
**Essai sur la Pensée et l'Art de P. Valéry**, ed. R. Masse, Paris, 1946.  
**Eupalinos**, P. V. V.  
**P. Valéry et la Poésie Pure**, ed. M. Lesage, Paris, 1926.  
**Etudes sur le Temps humain**, ed. Plon, Paris, 1949.  
**A la Méthode de Paul Valéry**, Esquisse d'une Introduction, L. C.  
**Paul Valéry et la Tentation de l'esprit**, ed. Zeluck, Paris, 1946.  
**Sur les traces de Valéry**, P. V. V.  
**Sur une définition de la Poésie**, E. T.  
**De Baudelaire au Surréalisme**, ed. Corti, Paris, 1947.  
**Introduction à la Pensée de Paul Valéry**, ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1944.  
**Fragments sur Valéry**, P. V. V.  
**Intelligence et Musique**, L. C.  
**Une Conquête Méthodique**, E. T.  
**Lamparilla a P. Valéry**, Revista Sur No. 132.  
**Notules provinciales**, P. V. V.  
**Au collège de France**, P. V. V.  
**Réconnaissance à Valéry**, E. T.  
**Paul Valéry**, ed. Kra, Paris, 1927.  
**La poésie et la pensée de P. Valéry**, L. C.  
**P. Valéry**, ed. La Colombe, Paris, 1952.  
**La Puissance Métaphorique**, E. T.  
**Je suis rapide ou rien**, E. T.  
**Valéry, le Philosophe malgré lui**, E. T.  
**A la Durée**, E. T.  
**Paul Valéry à la Coopération Intellectuelle**, P. V. V.  
**Paul Valéry suivi de pages inédits et de l'histoire du XXXVIII Fauteuil**, ed. Alcan, Paris, 1931.  
**Paul Valéry et la Méditerranée**, L. C.  
**Pages inédits de Valéry parmi quelques souvenirs**, P. V. V.  
**La Poésie de Valéry**, ed. Cailler, Ginebra, 1953.  
**Paul Valéry, Mathématicien**, E. T.  
**Génèse de l'Oeuvre Poétique**, ed. Gallimard, Paris, 1960.

## Í N D I C E

	Pág.
<b>Quiroga y las Misiones</b> por Susana Jaureguy	7
<b>La doctrina liberal en Carlos de Castro</b> por Mireya Pintos Carabajal .....	21
<b>Enrique Amorim: Un torbellino de vida</b> por Hortensia Campanella	33
<b>Conferencia sobre Madame Curie</b> por el Prof. Ing. Germán E. Villar .....	39
<b>Actualidades de la obra y el pensamiento de Nicolás de Cusa</b> por Aníbal del Campo .....	53
<b>El singular e inédito diccionario de Doroteo Marquez Valdés</b> por Carlos Asiaín Marquez .....	71
<b>Sobre la estética de Paul Valéry</b> por Mario A. Silva García ..	95
I. El Concepto de estética .....	97
II. Un nuevo Discurso del Método .....	112
III. De la Arquitectura, la Música y el Lenguaje .....	156
IV. Del Alma y la Danza y la Poesía .....	180
Bibliografía de Valéry .....	208
Bibliografía sobre Valéry	213

SE TERMINO DE IMPRIMIR  
EN EL MES DE MAYO DE 1976  
EN LOS TALLERES GRAFICOS DE  
IMPRESORA URUGUAYA COLOMBINO S. A.  
JUNCAL 1511, MONTEVIDEO - URUGUAY

**Comisión del Papel - Edición amparada  
por el Art. 79, de la Ley N.º 13349.**