

# La Cruz del Sur

N.º

24



PROSAS de: Alberto Lasplacas, Alvaro Guillot Muñoz, Juan Mario Magallanes, César M. Arconat  
José Mora Guarnido, Emilio Oribe, H. Reniers.

VERSOS de: Gervasio Guillot Muñoz, Mario Esteban Crespi, Fernán Silva Valdés, Alfredo M. Ferrei

CARATULA de: Vlaminek.

GRABADOS de: Renée Magariños, Norah Borges de Torre y Guido Severini.

M O N T E V I D E O

PARA FORTALECER SUS NERVIOS, TOME

# PROMONTA

EL MÁS PODEROSO TÓNICO

PÍDALO EN TODAS LAS FARMACIAS

CLAUSEN & Cía. LTDA.  
S. A. COMERCIAL E INDUSTRIAL

MIGUELETE, 1503  
MONTEVIDEO



## Caja Nacional de Ahorro Postal

(Ley de 26 de Febrero de 1919)

Unica Institución en el país que ofrece los siguientes privilegios:

**Garantía del Estado**

**Inembargabilidad de los depósitos**

**Facilidades a las mujeres y niños para operar libremente.**

**INTERÉS: 6% HASTA \$ 2.500.00**

Se puede depositar desde cualquier Agencia de Correos en el Interior del país que expida giros.

Casa Central: **MISIONES: 1381**

# La Cruz del Sur

Revista de Arte y Letras

ALBERTO LASPLACES, JAIME L. MORENZA, GERVASIO GUILLOT MUÑOZ,  
ALVARO GUILLOT MUÑOZ, MELCHOR MENDEZ MAGARIÑOS

## SUMARIO

HISTORIA DE LA CRUZ DEL SUR .....	ALBERTO LASPLACES
ARROYO TIEMPO .....	Versos de GERVASIO GUILLOT MUÑOZ
PUEBLO DE MIGUES — INICIAL .....	MARIO ESTEBAN CRESPI
DE RIMBAUD A PROUST .....	ALVARO GUILLOT MUÑOZ
IMAGENES PARA UN AMANECER .....	Versos de FERNAN SILVA VALDES
EL GUACHO .....	Cuento de JUAN MARIO MAGALLANES
DOS PRIMEROS PLANOS LÍRICOS .....	CÉSAR M. ARCONADA
DOS TIPOS COLONIZADORES, DOS CIVILIZACIONES .....	JOSÉ MORA GUARNIDO
PINTURAS MURALES DE GINO SEVERINI .....	H. RENIERS
CANCIÓN DEL AVIADOR DE TODOS LOS TIEMPOS — TRENES DE LA NOCHE .....	Versos de ALFREDO M. FERREIRO
SOBRE LA IMAGINACIÓN CREADORA EN EL ARTE .....	EMILIO ORIBE
BIBLIOGRÁFICAS .	

## PARTE GRÁFICA

CARATULA .....	Autorretrato de VLAMINCK
FERNAN SILVA VALDES .....	Madera de RENÉE MAGARIÑOS
DIBUJO .....	NORAH BORGES DE TORRE
PINTURAS MURALES .....	GINO SEVERINI

AÑO V.

N.º 24

JUNIO Y JULIO 1929

MONTEVIDEO

EMILIO ORIBE

## SOBRE LA IMAGINACIÓN CREADORA EN EL ARTE

A Luis Gil Salguero.

El sentido poético es cercano pariente del misticismo; es el sentido de lo original, personal, oculto, misterioso; de aquello que debe ser revelado, del milagro necesario.

NOVALIS.

Las diversas formas de la imaginación creadora, una vez brotadas del subconsciente, o comunicadas por algún dios, se revisten de sus armaduras artísticas y se adueñan del tiempo y del espacio, apoderándose con más o menos tiranía, de todos los dominios exteriores. Aquella misteriosa labor ha dado a lo existente una categoría de poderosas y agradables deidades que se apresuran a ubicarse en los mejores sitios del mundo para comunicarnos la belleza, deleitar simplemente nuestros sentidos, encaminarnos hacia un fin moral o religioso, o libertarnos de las ataduras de nuestros propios sueños o de los otros hombres.

Así, dispónense en un extremo, las artes del color, de la luz y de la forma, celebrando su júbilo maravilloso en el espacio, alternando con los milagros de la naturaleza, copiándolos, ordenándolos o transformándolos en símbolos. Todo un ejército de seres nuevos se aglomera en nuestra imaginación, compuesto de formas y colores; desde los templos y las columnas griegas hasta los rascacielos, desde las telas de los primitivos hasta los últimos tormentos del cubismo, un panorama interminable de creaciones, con sus teorías, disciplinas, escuelas y capillas, asociadas a mágicos nombres.

Pero aún faltan otras artes; las que reinan en el tiempo: las artes del sonido, de la palabra y del pensamiento, la música y el canto, las artes literarias y la poesía, sin mencionar aún las creaciones que participan de los dos dominios que hemos separado, como la danza, el teatro lírico y los coros *poseídos por el movimiento rítmico*.

Diseminadas todas las artes, como islas en el mar de las cosas y los fenómenos y subdivididas así, provisoriamente, en las coordenadas metafísicas del tiempo y el espacio,

participando de estas condiciones universales del ser, se las ha intentado sistematizar en un sentido ordenador, y los psicólogos ofrecen tentativas muy dignas de atención sobre los momentos y los tipos de la imaginación creadora.

La imaginación creadora, ha sido analizada en capítulos anteriores, en sus relaciones con el inconsciente dinámico. La tendencia a organizar debidamente esta actividad, en sus diversas ramificaciones ha conducido a los psicólogos a ensayar clasificaciones. En realidad aplícase aquí, ante todo, si se desea ser sincero, una advertencia previa, y es que en esencia no hay tipos verdaderamente delimitados de imaginación, sino que existen sobre el planeta algunos seres que imaginan.

Encontramos en Wundt una tentativa racional de clasificación de las principales formas del talento. Distingue cuatro formas y que provienen de la reunión de la imaginación bajo uno de sus dos aspectos: intuitiva y combinadora, con el razonamiento bajo una de sus dos formas, o sea inductiva o deductiva. Con estos elementos en el puño el psicólogo alemán pretende abarcar el talento en todos los hombres.

Ante todo, el talento para Wundt es una inclinación complexiva de un hombre, que le es propia a causa precisamente de las direcciones especiales de fantasía y entendimiento. La actividad fantástica y la intelectual, no son para él, funciones específicamente diversas, como sostenían muchos autores, sino funciones que andan juntas en su exteriorización; funciones que, en último caso, se reducen a las mismas funciones fundamentales de la síntesis y el análisis.

Los conceptos fantasía y razonamiento tienen el mismo valor que memoria. Si en una persona se unen una imaginación intuitiva con un entendimiento inductivo, tenemos el talento del naturalista y del psicólogo, por ejemplo.

Si la imaginación intuitiva se une con el entendimiento deductivo tenemos el talento de análisis del investigador sistemático y del

geómetra. Si la imaginación combinadora se une con el razonamiento inductivo; tenemos la invención, propiamente dicha: industrias, ciencias, artes.

Cuando por fin, la imaginación combinadora y el entendimiento deductivo se enlazan, tenemos el tipo del talento especulativo del matemático y del filósofo.

Por la misma época, pero deteniéndose solamente en la naturaleza de las imágenes empleadas y las relaciones según se agrupan esas imágenes, Ribot ha caracterizado dos grandes corrientes de la imaginación: la imaginación plástica y la imaginación difluente.

Predominan en la primera, las imágenes claras, precisas, bien diferenciadas. Las asociaciones y las combinaciones se realizan según relación objetiva, lógica, determinadas con un gran vigor. Comprenden muchas variedades, entre las cuales convendría citar: a) las artes formales — escultura, arquitectura pintura; b) formas literarias: la poesía descriptiva, el teatro, la epopeya; c) la imaginación del hombre de ciencia; d) la imaginación mecánica, con su variedad inmensa de especializaciones; e) la imaginación práctica de las personas de ingenio, industriales, la imaginación financiera, militar, comercial, etc.

En cambio, la imaginación difluente se manifiesta operando con materiales a contornos vagos e indecisos. No se distinguen bien los límites, pues gozan del carácter de ser ondulantes y fluídicos. Las imágenes provocadas se relacionan entre sí y se evocan unas a otras según relaciones menos rigurosas. Se establecen, entre ellas, las analogías lejanas, las asonancias, las semejanzas a base de elementos afectivos y afinidades de orden subjetivo, no manteniendo la fijeza ni la objetividad que presentan los elementos plásticos. Entran en este mundo de fantasmas insinuantes, la imaginación sentimental, cuyos límites inferiores descansan sobre las ensueños delicadas y confusas, también la imaginación que crea los mitos, y como ejemplo de ella, la inmensa falange de los mitos de la India y el cortejo de los mitos alemanes y escandinavos, formando acompañamiento trascendente a los dramas de Wagner. Igualmente la imaginación mística, con su caracterización simbólica, el lenguaje de los místicos desde Juan de la Cruz hasta Novalis y las ceremonias de los oráculos delficos, los misterios eleusinos y todas las cosmogonías antiguas.

Ciertas escuelas literarias son del mismo carácter difluente; así, el arte de los simbó-

listas, en donde las palabras evocan sugerencias y afinidades o correspondencias entre las más exquisitas sensaciones. Por último, al extremo de todas estas variedades, la música...

La música sería el tipo más puro de la imaginación difluente, así como la escultura y la arquitectura representarían en lo artístico, lo más característico de la imaginación plástica.

Pero aquí, como en todas las manifestaciones humanas, la actividad artística gusta jugar al fantasma entre las clasificaciones de los sabios. La imaginación plástica puede muy bien servir de basamento a la difluente; las formas de diablos y símbolos, y recargados adornos de las catedrales góticas, las gradaciones extremas del gótico flamígero, las construcciones accesorias de las iglesias barrocas, en conjunto, constituyen un tipo indudable de imaginación difluente.

Vaga e imprecisa es la línea de las pinturas de Carrière, y fué maravilloso don de los impresionistas hacer sinfonías de la luz. Por otra parte hay música que tiene contornos precisos, rasgos definidos como los dítirambos generadores de la tragedia griega y en general las marchas triunfales. Muchos poemas gozan de una concepción arquitectural; así la Divina Comedia, con un fondo teológico y amoroso por fundamento, se encuentra plasmada en tercetos que se suceden con un ritmo invariable y nítido, y en conjunto aparece, pensada como quien construye un templo o una vasta máquina o castillo para clausurar el Medio Evo. Hay una poesía pictórica, a base de imaginación y objetividad, y existe, en contraposición una escultura simbólica, tendiente a expresar deseos indefinibles como en numerosas creaciones de Rodín.

En determinadas épocas tenemos una literatura que se complace en el barroquismo, formal y exterior, como la de Quevedo y Góngora, y una pintura que a su vez es oración, como en Zurbarán y que arde en llama agudísima, como las figuras del Greco.

De tales compenetraciones y coincidencias, se desprende la enseñanza de que es difícil señalar límites precisos entre lo difluente y lo plástico, no ya sólo en las actividades artísticas, sino en las científicas y aún mismo en las que son más materiales. Ciertos sistemas filosóficos, mirados en conjunto se pierden en la vaguedad y hasta las actividades comerciales de un empresario moderno; como un trust de frigorífico, o la concepción industrial de un Henry Ford, gozan de cierta categoría de difluente, dada la magnitud de

conexiones y formas tentaculares que abarca.

Un mismo autor puede ir presentando, en diversas épocas de su vida, ya un aspecto, ya otro. Miguel Angel, en el David, es plasticidad, brío y límite; y no parece el mismo que cinceló las formas de Los Esclavos que están en el Louvre: dolor, imprecisión, esbozo. El mismo escultor, logra expresar, por medio de elementos plásticos puros y nítidos, una actitud de pensamiento de una delicadeza infinita, como el ensimismado joven que corona una de las tumbas de los Médicis. Shakespeare en «La Tempestad» y en «Otelo», expresa una demostración genial en un extremo y en otro, e Ibsen se desplaza de lo dramáticamente concreto y definido como en Brand, hacia el extremo de los símbolos y la oscuridad difluente de las obras de la vejez; todo es una marcha progresiva y sin manifestaciones de decadencia del talento creador, sino más bien en un sentido de superación continua.

Planteadas de esa forma la imaginación creadora, vamos a estudiarla ahora en sus relaciones con la Arquitectura. Se organizará un ceremonial o desfile de teorías antiguas y modernas, tratando solamente las ideas de los arquitectos o sean filósofos y escritores que se han sentido inclinados a desarrollar proposiciones sobre el asunto.

Elijamos, para iniciar, a Valéry, por muchos motivos. Por su actualidad en el pensamiento francés, por ser el representante de toda una escuela de arte hermético y selecto, y porque realiza en su obra y en su vida, el milagro de asociar una personalidad agudísima de crítico, una disciplina racional de buena ley, y una inspiración poética quintacenciada.

En *Eupalinos*, Valéry renueva el diálogo platónico, no sólo en su forma, pues intervienen sin menoscabo Sócrates y Fedro, sino también en su fondo, porque se refiere a los dos actos que sirven mejor a la idea de la Belleza, y que son la Música y la Arquitectura.

Tenía que manifestarse un acercamiento trascendente entre Platón, que había colocado a la entrada del Jardín de Academos la inscripción de que «Nadie penetre aquí si no es geométrico» y este poeta de la Francia de hoy, que sostiene que la poesía es obra de razón: calma, lúcida, fría. Un poeta que hace el elogio del lenguaje de los hombres, formal y definido, y que rechaza las expresiones confusas, que dicta el espíritu enfermizo o turbio. El

tema dominante en el diálogo que nos distrae ahora, es la oposición entre el conocer y el construir, entre el artista y el filósofo. Fedro hace el elogio de un amigo suyo, Eupalinos, arquitecto que coloca su arte sobre todas las cosas. Fedro recuerda cómo conquistó la amistad de Eupalinos, comparando a un pequeño templo que éste construyera, con una doncella y un canto nupcial.

La semblanza que se traza de Eupalinos no puede ser más firme de serena admiración: «Yo encontraba en él la potencia de Orfeo».

«Qué maravillosas sus indicaciones a los obreros». «Estas indicaciones y los actos de los obreros se ajustaban de tal manera, que se hubiera dicho que aquellos hombres no eran más que los miembros de Eupalinos». «Semejante a esos oradores de los que tú hablabas recién, Sócrates, él conocía la virtud misteriosa de las imperceptibles modulaciones.»

«Es necesario, decía, que mi templo nueva a los hombres, como los atrae un objeto de amor»

Este arquitecto divide los edificios en tres clases: «¿No has observado, paseándote por esta ciudad, que, de los edificios de que está poblada, unos son mudos, otros hablan y otros en fin, los más raros, cantan?»

«No es su destino, ni aún su aspecto general lo que les anima hasta ese grado o les reduce al silencio. Ello se debe tanto al favor de las Musas como al talento del constructor. Los edificios que no hablan ni cantan merecen sólo desdén; son cosas muertas, inferiores de jerarquía a ese montón de pedruzcos que los carros de los contratistas depositan y que divierten, por lo menos al ojo sagaz, por el orden que toman accidentalmente al caer».

La creación artística es lo que eleva al hombre por encima de su naturaleza. Las creaciones del hombre son realizadas, o bien en vista de su cuerpo; principio de utilidad. O bien teniendo en cuenta el alma; principio de belleza. Pero, además el que construye o crea, teniendo en cuenta los demás hombres y al movimiento de la naturaleza, que tienden perpetuamente a destruir, a corromper o desnaturalizar lo que él hace, debe reconocer un tercer principio que él desea comunicar a sus obras y que expresa la resistencia necesaria que ellas deben oponer al destino de perecer.

Esto es lo que busca con afán todo creador: la solidez de su obra, la duración. Valéry, por boca de Sócrates, comunica estos caracteres a toda obra completa, y en especial, a la Arquitectura que es, entre todas las ar-

tes, la que los exige y los contiene en un grado más alto.

Celébrase, pues, en este diálogo, el sentido de la composición y el gusto constructivo, tendencias que en las épocas modernas parecen olvidarse y que en medios de flotantes culturas y sin disciplinas, como las de América del Sur, creo que debemos señalar y acentuar en lo posible.

Otro de los temas tratados en este diálogo, es la analogía que hay entre la Música y la Arquitectura.

Se recoge una definición de Charles Blanc para decirnos que la Arquitectura es una «música de la extensión».

Sócrates, expone en argumentación sólida y en lenguaje finísimo, su discurso, síntesis profunda de un estado de alma complejísimo, selva de ensoñaciones y de impresiones, que sólo algunos selectos son capaces de experimentar

«Cuando asistías a alguna fiesta solemne, formabas parte de un banquete, y la orquesta llenaba la sala de sonidos y fantasmas, ¿no te parecía que el espacio primitivo estaba sustituido por un espacio inteligible y cambiante, o mejor, que el tiempo mismo te rodeaba por todas partes? ¿No vivías entonces en un edificio móvil, sin cesar renovado, y reconstruido en sí mismo? Todo consagrado a las transformaciones de un alma que no era otra que el alma de la extensión. ¿No se trataba de una plenitud cambiante, análoga a una llama continua, iluminando y calentando todo tu ser por una incesante combustión de recuerdos, de presentimientos...», etc.

«Y estos momentos y estos adornos, y estas danzas sin danzarinas, y esas estatuas sin cuerpos y sin rostro, pero tan delicadamente dibujadas, ¿no parecían rodearte del todo, esclavo de la presencia general de la música? ... ¿No estabas allí como una pitia en su cámara de humo?»

Así Valéry construye un verdadero templo, en donde aspira a oír el canto de las columnas y figurarse en el cielo puro el monumento de una melodía.

He ahí establecido el parentesco íntimo de esas dos cosas que uno gusta paralelamente y con idéntica alegría; la Arquitectura despierta una impresión musical y construye un palacio ideal que llenaría la misma música del silencio.

Valéry insiste también sobre un carácter común de la Arquitectura y de la Música. Aquél de no «pedir prestado nada más que muy poca cosa a los objetos naturales, imitar lo menos posible del mundo» y producir al contrario, «objetos esencialmente humanos».

Ambas dotes deben muchísimo a las figuras geométricas: verdaderas creaciones, «creaturas», del hombre, que participan de la vista y del tacto, o bien del oído, musicales sonidos pero también de la razón, del número y de la palabra.

El sonido mismo es identificado a una creación geométrica. Es una especie de creación. «La naturaleza no posee más que ruidos».

Las otras analogías que encuentra Valéry en estas manifestaciones tan distintas de la imaginación creadora, son aún más impresionantes. Observad entre tanto, cómo las diferenciaciones clásicas de los psicólogos, desaparecen y no resisten, al razonamiento de una inteligencia agudamente analítica.

«La Arquitectura y la Música no hacen pensar en otras cosas que no sean ellas mismas». Están en el medio de este mundo, como monumentos de otro mundo o bien como ejemplos, acá y allá diseminados, de una estructura y de una duración que no son las de los seres, sino las de las formas y las leyes. Nos recuerdan directamente una, la formación del universo, la otra, el orden.»

Ellas desdeñan las apariencias particulares con las cuales el mundo y el espíritu están ocupados ordinariamente: plantas, animales, personas...

«Oyendo música con una atención igual a su complejidad, yo he llegado a no percibir en algún modo los sonidos de los instrumentos como sensaciones de mi oído. La sinfonía me hacía olvidar el sentido del oído»

«Yo no tenía conocimiento del intermedio sensible, el sonido; tantas eran las mutaciones rápidas y exactas, en verdades animadas, universales aventuras, o abstractas combinaciones.» De idéntico modo una obra arquitectónica nos hace olvidar, por una disposición parecida de sus elementos, el sentido de la vista».

Terminamos aquí los comentarios de Valéry sobre la arquitectura y la música. Un joven avisado podría observar muy bien que en esta aproximación hay una reminiscencia de ideas no sólo remotas, de Platón, sino también de Hegel. El griego recomendaba a los guardadores del estado ideal imaginado por él, que construyeran los edificios inspirándose en el espíritu de la música. La palabra armonía que hoy goza de aceptación musical, pertenecía al principio al vocabulario del constructor. El «armonizador» era aquel que tallaba maderas, las adaptaba y las enclavijaba.

Para Hegel, la Música y la Arquitectura,

se apoyan en una armonía de relaciones que se dejan reducir a números, y por tanto, son fácilmente perceptibles para el entendimiento en su rasgo esenciales.

Ya circulaba, en esas épocas, la metáfora del filósofo Schelling, de que la arquitectura era una música helada. Para Schelling, la arquitectura es la forma artística inorgánica de la música helada. Es la música en el espacio, la música conereta. Y véanse más aún la semejanza de Valéry, cuando Schelling cita como ejemplo el ritmo de las columnas, y Lefèvre, el comentarista del herético poeta de «La Jeune Parque», transcribe, para apoyar la tesis de Valéry, su poema «Le Cantique des Colonnes»:

*Douces colonnes aux  
Chapeaux garnis de jour  
Ornées de vrais oiseaux  
Qui marchent sur le tour.*

Mérito apreciadísimo fué el de los poetas del romanticismo, al reavivar en todos los hombres de su siglo el culto de los estilos medievales.

Hugo, sobre todo, con sus descripciones de Nuestra Señora de París, despertó el interés general por el gótico y logró atraer la dedicación de los gobiernos hacia los monumentos cristianos.

Desde que tanto entusiasmo se contagió por tales formas arquitectónicas, se han incorporado al lenguaje estético ciertas expresiones acertadísimas, como la de designarles a esos monumentos, en el elogio y la especificación característica, con el nombre de «sinfonías de piedra».

La impresión personal que he experimentado, desde el principio, ante ellos es esa; una musicalización de la materia, realizada por medio de leyes matemáticas y principios físicos inflexibles.

Las asociaciones imaginativas suelen ser tan íntimas, y abarcan tanta riqueza de elementos, que yo no vacilo en colocar para meditación de los selectos, la descomposición en sus imágenes consecutivas, visuales, auditivas y abstractas que se experimenta contemplando la serie de telas que Claude Monet pintó sobre el motivo de la fachada de la Catedral de Rouan, a diversas horas del día, para anotar todas las gradaciones de la luz.

Se confunden allí dos órdenes de elementos: del tipo plástico, unos, como ser el objeto pintado, la piedra tallada y santificada de los pórticos. Otros, las variaciones graduales del color, la luz vibratoria del aire, que se

acumula en las aristas a modo de torbellino de airadas abejas.

De la traslación de esos elementos puramente visuales a la tela, el artista obtiene, asociándolos, el triunfo de una sensación estética de orden *auditivo*, musical, que también podría ser explicada por medio de una construcción afectiva o intelectual.

El observador sutil confiesa que lo que mira es en esas telas, constituye para el una musicalidad de la luz. Y en realidad es así, pues el alma moderna no niega jamás esas correspondencias ya anticipadas en el célebre soneto de Carlos Baudelaire.

La imaginación creadora se presenta, en lo que atañe el grado de claridad a que pueden llegar las combinaciones, en una serie progresiva de tipos, que van de la imaginación por confusión propia de los niños, y de los hombres en estado de anormalidad, por excitantes exagerados o estimulaciones enfermizas, y aún deliberadamente, en ciertas formas de creación artística. Imaginación por confusión que puede ser magistralmente buscada, como en el ejemplo aquel de Mallarmé; quien pedía un poema suyo que había cedido a un amigo, para oscurecerlo más; «Está demasiado claro aún, voy a oscurecerlo más, défale». Esta imaginación por confusión puede también abarcar otras obras maestras, como ocurre en las cosmogonías primitivas, y en el Fausto de Goethe, donde todo, según Heine, se viste con la apariencia de una solva enmarañada, y donde lo único claro y perfecto que se destaca, es el retrato de Helena en sus bodas con Fausto.

La imaginación de esa especie, por un mecanismo jerárquico de aclaraciones sucesivas, culmina en el tipo de la imaginación constructiva, la forma superior, más completa y definida de la invención. Creo que no es necesario citar ejemplos. El proceso imaginativo así considerado, ha sido descompuesto a su vez, minuciosamente por los psicólogos, y sólo a manera de información, citaremos aquí las etapas de disociación de la realidad, en donde actúan imperativos de interés y de afectividad, de combinación nueva de esos elementos enteramente disociados, por virtud de procedimientos de asociaciones por semejanza sobre todo.

La combinación de las imágenes, sacudidas por emociones, produce en poesía las metáforas más originales y bellas cuanto más lejanos están los objetos asociados uno de otro y cuanto más inesperadamente se presentan al creador.

Tanta importancia tiene esta aptitud aso-

ciativa por semejanza, que según James el genio se afirma dominando la posesión de las asociaciones por similitud desarrolladas en grado extremo.

Todas las figuras del arte de escribir, la comparación, el símbolo, la alegoría, las personificaciones diversas, los tropos, por una pobreza de lenguaje, se denominan así: imágenes. El arte de hoy está bajo este sutil despotismo; la imágenes irrumpen en las letras, y en ninguna época las ha habido más audaces y extraordinarios y lo que es más digno de señalar, es que para muchos autores la imagen se ha identificado con la finalidad de la poesía.

Aquí también, el deseo de reducir las imágenes a clasificaciones, de acuerdo con sus fuentes psicológicas, ha reducido la combinación de aquellos tropos a muy limitados procedimientos.

Hans Larson, afirma que en poesía las imágenes pueden relacionarse entre sí por medio de asociaciones de diferentes elementos, pero que en síntesis reponen a cuatro tipos principales.

Tendríase, en primer término, las relaciones de lo físico con lo físico: *Los ríos de la noche oscura vomitan tinieblas infinitas* (Píndaro).

Los *ventisqueros* de los Alpes, *huracanes congelados*, según la expresión de Byron.

Agreguemos nuevas relaciones poéticas modernas, entre elementos del mundo físico:

*La Torre Eiffel, pastora con su rebaño de puentes* (Apollinaire).

*El aeroplano de la Cruz del Sur* (Parra del Riego).

*En New York los ascensores suben como termómetros* (V. Huidobro).

Pueden establecerse asociaciones de lo físico con lo subjetivo. Correspondencias en que los estados de alma, se desprenden, expresándose por medio del lenguaje de las cosas inertes embellecidas.

*Y palomas violetas salen, como recuerdos, de las viejas paredes oscuras...* (J. Herrera y Reissig).

Muchas veces el procedimiento se invierte: lo subjetivo para expresarse claramente, debe hallarse apoyado por una imagen física:

*Y siento como un eco del corazón del mundo* (R. Darío).

*Edifiqué mi universo con ruinas de estrellas* (Nietzsche).

Y pueden combinarse los estados subjetivos entre sí, asociándose interiormente por medio

de imágenes que no tengan realidad exterior:

*Oh Muerte! O grave signo de un gran poder lejano* (Novalis).

Si hubiese necesidad de manifestar preferencias sobre las combinaciones citadas, confesaríamos que las más difíciles de establecer son las últimas, por la razón de pertenecer a una poesía crecida en profundidad psíquica. Las primeras, constituyen la herramienta poética más utilizada por los antiguos y por los modernos que aspiran expresar una frescura de inspiración que se conexe con la infantilidad. ¿Los niños no establecen, acaso, semejanzas así? Preferimos a ojos certeros, las otras; y más que todos, las que combinan lo subjetivo consigo mismo; más oscuras y apagadas que las anteriores, más densas, están siempre en el torrente de los poetas místicos mayores o musicales y de los videntes reconcentrados. Hasta podríamos entregar las primeras imágenes a las categorías de lo apolíneo, y hacer flotar las últimas, en la música del alma fáustica.

Una vez en poder del tesoro imaginativo, se presenta para el hombre de ciencia y el artista un problema gravísimo. ¿Cuál debe ser la misión de la reflexión y de la voluntad de ese momento? ¿Es conveniente, es mala?

Por sí solo este es un problema no concreto. En terreno científico hay ejemplos extremados, pues por un lado se cita a Claudio Bernard, quien advertía a un colega: «Cuando entréis al laboratorio dejad la imaginación en vuestro gabán, pero volved a tomarla al salir», y en el extremo opuesto, se recuerda el caso de Ticho Brahe que acumuló una multitud de observaciones útiles sobre el mundo sideral, pero no dedujo las leyes celestes. Afirmase que Kepler, en poco tiempo, aprovechando de las observaciones de Brahe y de las propias experiencias, dedujo las leyes que rigen a los astros, y escribió estas líneas terribles: «Ticho Brahe estaba cargado de riquezas, pero como la mayoría de los ricos, no supo utilizarlas».

La imaginación libertada o detenida por inhibiciones de reflexión y cálculo, sigue, aún ya creada, sujeta a tan misteriosos designios como los que presidieron su formación en el mundo del espíritu.

A su debido tiempo se mencionó la sistematización que han realizado los alemanes, de diversas teorías de la simpatía estética con el nombre, no traducible a nuestro idioma, de

«Einführung». Provisoriamente llamamos a eso un contagio, una comunicación afectiva de dos seres, un intercambio de dos personalidades por la corriente estética. Algo así como una metempsicosis selectiva; directa, cuando se trata de los personajes que aparecen en la escena de teatro, más simbólica cuando se trata de objetos y seres.

Mientras algunas artes se deshumanizan, según pretenden críticos modernos, para Lipps y otros, las artes del espacio, y la arquitectura en modo especial, van a ser reducidas a imágenes subjetivas. La vida mecánica de las formas geométricas pasará a ser considerada como fenómeno psíquico. El espacio estético no constituye ya un espacio inanimado, sino vivo.

Las formas geométricas representan variedades de una actividad mecánica; la vertical se yergue en tal sentido, a lo alto. La horizontal se tiende a mi derecha o a mi izquierda. En esta interpretación mecánica de las líneas, es en donde radica la belleza de las formas geométricas. Examínese bien, y se verá que se trata de un hecho subjetivo; interpretamos esas formas por analogía con fenómenos mecánicos que acontecen en nosotros; es decir, que nos proyectan en ellas y los confunden con ellas.

Tal interpretación, merced a la «Einführung» es inmediata, sin ninguna reflexión. La columna o la pirámide que el hombre contempla delante de sí, se levantan de la misma manera que el contemplador, y el poder y la fuerza de la columna o la pirámide nos producen placer como si fueran nuestro poder o nuestra fuerza.

Yo me comunico, yo me identifico, *simpatizo* con la columna; ella me enseña una actividad vital que nosotros reconocemos como nuestra.

Lipps dice más: «Un templo griego, nos cuenta su historia, aquella de su propia vida interior, es un organismo vivo que se nos comunica». La materia no desempeña ningún papel en la contemplación estética, la forma es sólo lo que interesa, la forma interpretada por nosotros por medio de la «Einführung», la endopatía o la simpatía simbólica de Basch.

En la iniciación de este ensayo se colocó entre las artes dominadoras del espacio, como correspondía, por sus atributos de volumen, forma y color, a la Arquitectura. Pero los escritores como Valéry, y antes que él, Schelling, violando los límites del terreno ya explorado y determinado por Lessing, de otorgar un re-

cinto infranqueable a cada una de las artes, trataron de identificar el fenómeno arquitectónico con el musical, ensayando una tentativa de ubicar en lo subjetivo lo que pertenece desde lo más remoto a lo exterior. Estas finas concordancias halladas entre lo musical y lo formal, vienen sabiamente organizados, fuera de dudas, por finos alardes de imaginación superior, de razonamiento o sensibilidad como de hombres habituados a las exquisitas ondulaciones de la palabra dialéctica.

Son exactas en cierto modo metafísico; uno logra, haciendo un esfuerzo imaginativo, no rechazar y termina por encontrar estéticamente verdadero el razonar sobre las aproximaciones tan estrechas del arte del arquitecto y del músico.

Pero ya cuando analizamos a Lipps y a Wölfflin encontramos una exploración más audaz, porque reviste una transmutación esencial de lo objetivo a lo subjetivo y porque en ambos autores la operación mencionada viene con todas las características de una interpretación científica.

Aquí nos encontramos en presencia de uno de los más conocidos problemas de la Metafísica: la existencia del mundo exterior. Podríamos llamarlo, aplicado a estos casos, problema psicológico-estético derivado del metafísico.

Repaso rápidamente: el concepto de un mundo transcendental, de una realidad objetiva indiscutible, que nació de los griegos, se mantuvo hasta el idealismo de Hume y Berkeley, después de lo cual, muchos filósofos adoptan una actitud opuesta. El centro del universo se busca en el espíritu y en las leyes que constituyen su naturaleza.

Lo que se denomina «Einführung», deriva totalmente de esa concepción. Lipps desarrolla ampliamente su teoría en la Estética y Wölfflin, que lo combate, en parte, llega a proclamar, en vez de un «psicologismo» un «fisiologismo» verdadero, pero esta es una cuestión subordinada que no merece desplazar nuestra atención del motivo central de este ensayo.

Para los psicólogos de la estética, la teoría de lo bello debe fundarse solamente en las leyes de nuestra vida psíquica.

Lo bello no tiene un carácter contemplativo y nuestro yo no se halla reducido en totalidad, cuando observa la belleza o está bajo su influencia. Lo bello es la proyección de nuestra vida psíquica en las cosas.

Con el término de *simpatía simbólica* ca-

racteriza Lipps el fenómeno fundamental de la estética. Por intermedio de esta proyección afectiva, al contemplar las cosas establecemos con ellas un intercambio de influencias. Una vibración mutua nos conmueve, por medio de la cual, al mismo tiempo que les infundimos nuestros sentimientos, recibimos de su configuración y de sus propiedades, una serie de impresiones. Y no se trata ya de una simple descomposición de perceptos, porque para que realmente se trate de la afinidad simbólica, tienen que intervenir, no sensaciones además de imágenes, asociaciones y memoria, como en el percepto ocurre, sino también, y en proporción excluyente, sentimientos, y muy delicados, de un orden inefable, sentimientos estéticos.

Lipps se vale de ejemplos. Según esta teoría, nosotros proyectamos en las cosas bellas la totalidad de nuestra vida mental. Esta, actúa como un juego de elementos en la interpretación estética de las cosas, las que se mueven con un ritmo propio que armoniza; sensación de lo bello, o que no armoniza: sensación de lo feo, con nuestra actividad interna.

Transcríbese en seguida la hermosa metáfora de las cuerdas de la lira. Nuestra alma procede como ésta. Vibran sus cuerdas excitadas por los impulsos externos y les responde según leyes que son suyas, propias, de su virtud de resonar.

Cuando en el circo nos entregamos al deleite de contemplar un hábil acróbata, sentimos proyectarse en él las impresiones de actividad, de fuerza, de destreza que sus ejercicios despiertan en nosotros y de los cuales el gimnasta aparece como un símbolo.

Nuestra personalidad, en su núcleo central, el yo, se atenúa, casi desaparece, pero quedarnos la sensibilidad física, en la cual reproducimos las impresiones que el atleta experimenta, o le atribuimos que experimenta en la realización de sus ejercicios. Así, cuando nos domina la belleza, no contemplamos puramente, sino que colaboramos con el artista. Vivimos un cuadro, una estatua, una melodía, un poema. Una nota musical, la mancha que un gran pintor nos enseña, un adorno de un monumento, por el misterioso resorte de provocar ese estado de alma, alegre o inefable, tienen su valor estético.

Nuevamente citaremos la expresión conocida: proyección sentimental, que se hace más estética, cuando el objeto impregnado por mis sentimientos, se me aparece como la corpori-

zación de un símbolo, más aún que como el receptáculo real de mis estados de alma.

La afinidad simbólica, volvemos a repetirlo, no es un juicio intelectual ni una certeza objetiva. Es un fenómeno íntimo, especialísimo, que tiene sus componentes psicológicos; sensaciones, perceptos, tendencias imitativas, estados emocionales superiores. «Mi personalidad, en el momento descrito así, continúa siendo mía, pero atenuada o casi eclipsada, proyectada hacia el objeto. Es tal como el objeto la despierta.»

Este desarrollo de la teoría de Lipps o de la afinidad simbólica, nos coloca en el camino que desde el principio de esta conferencia buscábamos. Ver como la Arquitectura, por la interpretación estética subjetiva de este arte, de un plano espacial en que parecía condenada a permanecer, ha sido bruscamente colocada en una situación temporal o psicológica pura.

Hay otro modo de ver la cuestión, y es el del eslavo Borissavievitch, quien, aunque persista en desconocerlo, es un adepto de esta tendencia, que él llama fisiológica, tal vez influenciado por la terminología de la psicología de fines del siglo XIX, materialista y experimental.

Borissavliévitch, empieza diciéndonos que la arquitectura es el arte más pobre de todos, idea, como se sabe predilecta de Platón. Los medios expresivos de que ella dispone no son adecuados a la idea que el artista se esfuerza por concretar. Es un arte simbólico. Expresa ideas por símbolos, indirecta o imperfectamente. Cuando vemos una obra arquitectónica le prestamos nuestras cualidades humanas, la humanizamos, diríamos. Y es así, en ese acto de indentificarse, de comunión con las piedras y las líneas, es donde se encuentran el procedimiento simbólico y el placer estético.

Vemos, aquí, como, cuando se habló de la deshumanización de ciertas artes se hizo mal en no especificar bien qué artes son las afectadas con esos caracteres.

Las que son ampliamente espaciales y objetivas, según estos teorizantes modernos, al contrario, se humanizan.

Borissavliévitch expresa finalmente su pensamiento: siendo la Arquitectura un arte simbólico y asociativo, un arte que se vale de símbolos, es decir, de signos que recuerdan o sugieren lo que otras artes expresan clara y directamente, deben considerársela como el arte más primitivo y pobre de expresión.

Es algo, en eso, como la música. Sugiere

sentimientos vagos y no puede expresar lo preciso. Pero, y aquí el autor nos recuerda a Pascal, cuando habla de la pequeñez del hombre, y de su miseria: «No es más que un junco; el más débil. La menor gota de agua puede hacerlo perecer»,... pero por que sabe que muere; por el pensamiento y su dignidad, el hombre aventaja al universo. Así, la Arquitectura, tan disminuida por Borissavliévitch, en el orden de la expresión, es elevada sobre todas las artes en el orden de la creación. Es el arte creador por excelencia, y no de imitación como las demás artes. Sólo la música se le acerca. Las demás artes representan los objetos naturales mientras que la Arquitectura crea, presenta obras que no tienen modelo en la naturaleza.

¿Qué objeto natural imita un templo griego? Nada. Es una creación. Un rascacielo, una pirámide, son creaciones.

Al principio pudo ser imitativa. Tal columna empezó por hacer recordar a un tallo de árbol, con tal adorno decorativo se aspiró a imitar hojas o ramas o animales. Pero aún así, no constituyen imitaciones muertas: son estilizaciones.

Fuera de estos titubeos iniciales, más adelante, la Arquitectura culmina en un arte de creación por excelencia, el más libre de todos.

El hecho de que este arte sea expresado por símbolos, constituye una superioridad más. Las obras de pintura y las esculturas representan cosas demasiado precisas a las cuales la imaginación poco puede agregar. No así, pasa en un asunto arquitectónico o musical, un monumento funerario, una marcha fúnebre.

Hay allí algo que nos parece triste y no sabemos bien por qué. Un estado de alma nos invade y nos indentificamos con ese monumento o esa música. Vivimos en nosotros su vida. Agréganse recuerdos y experiencias, todo un mundo de subjetivas formas y estados, es provocado por elementos que no tienen nada de humano.

Así, ese arte es el arte de los estados de alma, llega a decir en un momento de admiración entusiasta, el arquitecto eslavo.

Todo el resto de su teoría no es más que el desarrollo de este «leit motiv» derivado de las interpretaciones de Lipps y Wölfflin. En síntesis: la estética de la Arquitectura, pobre hasta los últimos años, había sido estudiada sólo por literatos, filósofos, arquitectos. Debe irse a la creación de una verdadera ciencia. Esta ha aparecido con la teoría de la simpatía

simbólica y adquiere su mejor explicación a su vez con la hipótesis psico-fisiológica.

No es posible hablar de un fenómeno humano, como el estético, sin reconocer el yo, el hombre. Debe emplearse para el estudio estético de la Arquitectura el método introspectivo unido a la observación objetiva. En los fundamentos de su teoría, el autor se muestra contrario al método de Bergson, quien, como sabemos, no admite que se pueda introducir la cantidad en el mundo de los fenómenos psíquicos, que no son más que calidades.

La deshumanización del arte puede interpretarse bajo dos acepciones principales. Según Ortega y Gasset, el arte nuevo es deshumanizado porque no es popular, en primer término; es intrascendente, se identifica con un juego inútil, y es un arte que evita formas vitales, se impregna de una esencial ironía y tiende a hacer que la obra de arte sea una obra de arte y nada más.

No se comunica a las masas, y procede al revés del romanticismo, que trató precisamente de conquistarlas. Lo que conquista el arte de hoy es a una minoría. «Su impopularidad es esencial, no depende de que sea nuevo, y por lo tanto no gusta, como ha ocurrido siempre y ocurrirá».

«Es otra cosa, diferente del arte de todas las épocas, un arte artístico». El placer estético para el artista nuevo emana del triunfo sobre lo humano.

En el libro que nos ocupa se mencionan ejemplos, sobre la música, el teatro, la poesía y la pintura modernas, y se cree confirmar esas suposiciones en Europa. De ahí, sentencias, como éstas: «Vida es una cosa, poesía es otra».

«El poeta empieza donde el hombre termina» «La misión del poeta es inventar lo que no existe». «El autor de hoy agrega al mundo algo, aumenta el mundo, añadiendo algo a lo real». «La poesía de hoy es el álgebra superior de las metáforas» (frase feliz sin duda...).

En sus fundamentos, un poco reducida quizás, esta es la tesis de Ortega y Gasset. Añadamos que la presenta como un simple estudio de la cuestión y no parece desprenderse de la obra, que eso esté bien, ni que en Europa y en América tal sea la dirección que deba seguir el Arte, aunque por momentos, el autor se deja llevar por una excesiva simpatía hacia su descubrimiento.

Puede decirse que existen en esta apreciación, a mi entender, confusiones. Deshumanizado puede ser el arte nuevo porque no se comunica, por su ausencia de función social, de aquello que pedía Guyau, pero eso no impide que por su origen sea verdaderamente humanizado. Que es un producto de la naturaleza humana en su origen más profundo, y no del medio, ni de la raza, ni de la comunidad, lo indican las tendencias más curiosas, no sabemos bien su importancia y su destino, que se conocen, con el nombre de dadaísmo y después superrealismo.

La otra máscara sublime que presenta el arte nuevo, está representado por la derivación de la poesía de Mallarmé, el predominio y la influencia de Valéry, extendiéndose a otros poetas latinos, la música posterior a Debussy y la pintura cubista y expresionista. La arquitectura de Le Corbusier, realiza en el espacio, las esquematizaciones racionales, densas y áridas que en lo poético intenta hacer perdurar el autor de *Charmes*.

Brevemente, digamos que el superrealismo, según su programa de acción busca darnos, como expresiones artísticas valederas (manifiesto de 1924) «automatismos psíquicos puros por medio de los cuales nos proponemos expresar verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento».

Agréguense a tales propósitos, la ausencia de todo contralor ejercido por la razón. No existirán, para el arte, más preocupaciones morales ni estéticas. Los pintores y escritores de esta tendencia mezclan a Freud y a Bergson, a los símbolos de los sueños y a las actividades oníricas.

Aragón, —en una de sus últimas obras, caracteriza más: «El vicio llamado superrealismo consiste en el uso inmoderado del narcótico imagen, de la provocación sin control de ésta por sí misma y por todo lo que supone, en el dominio de la representación, metamorfosis,» etc.

Se habla, ingenuamente, por estos autores, de ciertos poemas que tienen calidades de fotografías del subconsciente, y se buscan aquellos momentos en que nos tiranizan las asociaciones libres, en mayor abundancia; los estados de divagación y los umbrales que conducen al sueño o nos alejan de él.

La imaginación desligada de la inteligencia, se entrega a evocar un panorama de estados de conciencia que se unen a otros por asociaciones muy conocidas ya en las clínicas, en

los delirios imaginativos y por ese camino erizado de fantasmas, van a presentarnos en la tela, en el poema o la narración, una realidad sublimada, superada por un desborde de la fantasía.

Alrededor de ese polo dinámico inferior pululan ciertas capillas de arte, que han publicado obras interesantes, pero pobres aun, y en el polo más opuesto, a la manera de Sócrates en la antigüedad, que salvó a la filosofía griega de la confusión de la sofística, por medio de un método riguroso, Paul Valéry intenta anudar con ligaduras clásicas a la poesía moderna, y salvarla de la nebulosidad y el caos que siguió a la guerra, por medio de su culto a la claridad y a la razón. Dicta frases como esta «El espíritu humano me parece de tal manera hecho que no puede ser para sí mismo incoherente».

En una conferencia de este invierno, sobre Herrera y Reissig sostuvimos que La Torre de las Esfinges de este autor, es una poesía superrrealista, un desborde del inconsciente, y que todo aquel material caótico fluye de la entraña misma del hombre.

Aquí, si alguien fuga y desaparece es el artista, el poeta, para dejar en todo su señorio al hombre, que se confiesa arbitrariamente, dando libertad y pretendiendo conceder credencial de arte a lo que sin censura le entrega, en forma larvaria e incandescente aun por el calor humano que lo envuelve, el inconsciente.

Así es que por ese lado no hay deshumanización posible. Si pasamos al álgebra superior de las metáforas, a la poesía que de Mallarmé descende, y que tiene todo el aspecto de creación, de algo agregado a lo existente, vemos como se identifican esa poesía y la música debussyana, si son así, a las matemáticas y a la arquitectura que estudiamos hace un momento. Son creaciones de la imaginación y del razonamiento. La razón, siempre que se demuestre que no es el sentimiento intelectualizado y refinadísimo, infunde realidad a esa belleza.

La razón ¿hay algo más propio del hombre, algo más humano que la razón? «Hay que crear un poema como la naturaleza crea un árbol» dice un joven escritor, que tuvo teóricamente la posición histórica mejor para ser el corifeo de un arte nuevo, en mi concepto, pero que no llegó aún a la ejecución, definitiva. En el poeta Huidobro, en sus teorías, mezclas de principios originales y de sugerencias ajenas, podría

adivinarse la posibilidad de un arte diferenciado de lo anterior, pero en lo que se realizó hasta ahora por parte de los adeptos, sólo se vislumbra el anticipo de una obra seria. Recojamos aquí el nombre acertado de «Creacionismo» con que podría comprenderse un conjunto de escuelas modernas con estos principios, en general:

«Reducir la lírica a la metáfora, abolir las prédicas, la nebulosidad rebuscada, las confesiones, buscar la adjetivación concisa y abreviada; suprimir la anécdota, la sensibilidad, la emoción tierna (Borges)».

Tal vez, lo que más se creyó que deshumanizaría al arte moderno sería esta falta de emotividad. Se puede oír música sin emociones gracias a Debussy, se dijo. Esto es difícil que suceda. Sólo que no se comprenda a Debussy. Pero el ataque va dirigido contra la música romántica y puede decirse que la reacción es contra todo lo romántico. Pero lo humano, y esta es una adquisición indestructible, no es sólo lo afectivo y en la emoción estética superior, nadan, flotan y dominan las ideas como Jesús sobre las aguas. Es tan humano, es más humano tal vez lo representativo o racionalmente creado, que lo demás, cuando el arte es más grande y puro.

Si el arte nuevo actúa tal como se refieren estas líneas, como una tendencia a la creación, a acercarse a lo que más enorgullece a la humanidad en el orden racional, como ser la arquitectura, la lógica y las matemáticas, ese arte moderno está suprahumanizado también, aunque esté libre de impurezas sentimentales y de balbuceos del inconsciente.

Así es que ni el surrealismo ni el ultraísmo, ni el arte de Valéry, son artes deshumanizadas, por su origen y sus consecuencias. Muy al contrario, en ellos, todo brota del individuo; nada deben a la raza, ni al medio, ni a la religión. En cuanto a las otras corrientes del arte contemporáneo, la social, la dinámica de Whitman y Verhaeren, la musical de los simbolistas, la religiosa, la popular de Tolstoy y el comunismo, no entran por definición, en la deshumanización. Llegamos, pues, para terminar a la afirmación de que la deshumanización del arte no existe. Es una expresión sin sentido. Podría cultivarse un arte no muy comunicable a los demás, un arte exquisito que sólo es el goce de una minoría, pero eso ocurre porque se trata del producto alquitarado de un grupo de hombres excepcionalmente dotados, y, si no alcanzan al resto de la sociedad, a las muchedumbres, es porque en éstas las funciones esenciales y jerárquicas del ser humano se hallan aún impuras, cerca de la naturaleza, no *humanizadas*, en una palabra, más que parcialmente.

Es el fenómeno observado siempre en las artes y por lo tanto toda insistencia implica demasía. Tampoco son populares, ni lo serán jamás, las matemáticas superiores, la tragedia clásica, la música de Wagner, la lógica, y a nadie se le ha ocurrido proclamar que estas creaciones del espíritu del hombre son deshumanizaciones del mismo.

EMILIO ORIBE

#### OBRAS DE CONSULTA

Roustan. — Psychologie.  
Dumas. — Psychologie.  
Valéry. — Eupalinos ou l'architecte.  
Ortega y Gasset. — La deshumanización del arte.  
Borissavlievicht. — Les theories de l'architecture.  
Neuman. — Sistema de Estética.  
Lipps. — Estética.  
Hegel. — Estética.  
Lagrèslile. — Esquisse d' una Esthétique integrale.

Platón. — Fedro — La República — Yon.  
Croce. — Estética.  
Schopenhauer. — El mundo como voluntad y representación.  
Kant. — Crítica del juicio.  
Charles Andler. — Hellenisme et Pessimisme.  
Franz Roh. — El realismo mágico.  
Epstein. — Le phenomène litteraire.  
Lalo. — Esthétique.  
Hans Larson. — La Metáfora.  
Palcos. — El genio.

## B I B L I O G R A F Í A

### «SUICIDIO FRUSTRADO», POR LUIS GIORDANO Editorial LA CRUZ DEL SUR.

Del libro en preparación «Luciano y los violines», saltó «Suicidio frustrado» como una cortante astilla de la hélice celosa y moviente que anima y vivifica el espíritu de Giordano.

1919. Llovizna y viento fuerte del Sur.

El empalme de 18 y Constituyente, lavado por el agua que cae oblicua, muestra las paralelas de los rieles inmutables en su estiramiento hasta el suburbio. Los rieles, mansos para el tranvía, equivalen la resbalizada superficie a los neumáticos ávidos de mecimiento.

El Centenario, con vidrios traslúcidos, focos blancos y letrero chillón, abriga la orquesta enjaulada en un kiosko amarillo, temerosa del frío de la calle.

Giordano y su sombrero Sériziat, con bufanda oliendo a abrazo de mujer, entra ágil el café-cantante.

Servidumbre condescendiente. Lustra-botas enmohecido que maldice la lluvia y mira irritado los zapatos de goma de los espectadores.

Aserrín húmedo que se adhiere al calzado mojado de llovizna.

Gotear resfriado de los paraguas de los clientes.

La cantante criolla tiene voz de hambre.

El tenor de romanzas cursis se mueve y gesticula en medio de la estela ondulante del éxito barato.

Luego Renée Chevalier, alta, rubia y desgarrada, esgrime su canción y mira con ojos de norma desterrada.

Ludovico Giordano toma una ginebra y aprueba displicente los números de variedades del escenario.

En un ángulo disimulado, un sosie de M. de Bongrelon respira su pañuelo impregnado de séter.

Giordano debe la tercera Ginebra. ¿En qué está pensando este hedonista de raza?

¿En las clases de esgrima que le avivan la anatomía del brazo derecho, en las banderas rojas de la última manifestación batllista, en el matorral del río Yi, en Vasari, en Saint Pol-Roux o en el «peluquero de la S.»?

¿Estuvo acaso Ludovico en el café-cantante de 18 y Constituyente o lo conoce a través del relato de Renée Chevalier?

Giordano tiene en su mano un manojito de nuevas experiencias estéticas. Las aprieta, las modela y luego las suelta.

De noche, oye el tic-tac de las tijeras de Madame Alphonse que peina a Renée Chevalier mientras la coiffeuse de luxe saca sus chismes de entre frascos de perfume.

Diez años después, la subconsciencia de Ludovico, que almacenó todo el bagaje de sensaciones y recuerdos de las «estaciones» en el Centenario, ha hecho florecer no un rosal fin de siglo de aroma suave, sino una planta metálica y trepidante, de perfume inédito, de construcción vertiginosa y flores de ensoñamiento desenfocado.

Algunas visitas a los transatlánticos de gran tonelaje y comodidades sibiríticas, la observación del estuario en sus andanzas por Buenos Aires y un pasajero pero violento estado febril que lo hizo nadar por encima de la realidad objetiva, liberado de las leyes de la mecánica, de las recetas literarias y de las convenciones predicadas en los manuales para uso de las señoritas del Ejército de Salvación, llevaron a Giordano al estado de creación sin recelo: de ahí nació *Suicidio Frustrado*.

Las luces diseminadas de que habla Segismundo se incendian intermitentes en la subconsciencia del Ludovico convalesciente que recuperaba su robustez física.

Brusquedad de imágenes y lirismo en zig-zag derramado con ademán envolvente. Visión de «las gaviotas entre el viento azul del cielo»; recuerdos de «ojos garzos que perdió extraviados», de la que «bailaba con un gesto avinagrado»; percepción del «planisferio en acusadas tintas amarillas y azules»; fluidez de «la amanecida luz de radiadores».

Clangor resonante que tal vez tenga algo del eco de los clarines de Solferino y de Magenta oídos por los abuelos de Ludovico Giordano desde un caserío de Mantua, en medio del calor de una tarde de junio del 59.

Clangor que sacude el hábito de Fra Jacopone, ahoga el sonido metálico de la voz de los banqueros de Siena, sorprende la conciencia postrada de Francisco Bernascone y agita la respiración de Violante, de Fiammeta, de Margarita y de otras amigas de Giovanni Sciaro.

La antena de Giordano recoge las ondas cuatrocientistas con la misma holgura con que sorprende las de los tiempos venideros.

*Suicidio frustrado* es un cuento lírico en el cual la fantasía no destruye la coherencia interior que sostiene la armonía del relato. En él, la subjetividad sostenida no cae en la trivialidad de jugar al golf con las imágenes sino que las alinea de acuerdo con un yo cambiante y alerta.

A pesar de la ordenación interior, *Suicidio frustrado* sirve a Giordano de cédula de libre tránsito para viajar en el «glisseur» super-realista, donde navegan a todo motor Paul Eluard, Robert Denos, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Joseph Delteil, Antonin Artaud y otros cabecillas patentados de la Revolución del 5 de mayo de 1925.

Alvaro Guillot Muñoz.

### «CONCRECIONES» POR CARLOS BENVENUTO Editorial LA CRUZ DEL SUR.

Este libro es un hombre. Respira, anda, gesticula, pelea, grita, canta... Y un hombre joven: apasionamiento, radicalismo, entusiasmos de niño ante el deslumbrante juguete espiritual de una idea, de un sistema, de una emoción, de una actitud, de una sospecha, de una inspiración, de un ensueño... por eso es valiente hasta la temeridad. Por eso dice su verdad con fe ingenua y seductora. Tiene un profundo y vital sentimiento de potencia y de libertad. Bien infantil, por cierto; pero en el buen