

## HOMBRE Y ESTILO

It may seem strange that a man [Goldsmith] who wrote with so much pspicuity, vivacity and grace should have been, whenever he took a part in conversation, an empty, noisy, blundering rattle.

MACAULAY

Dans l'oeuvre, est-ce bien l'homme qui parle? Tout au plus peut-on dire que l'oeuvre parle de l'homme et de son monde quand sa courbe les rencontre... L'oeuvre seule a la parole. Seule, elle est la parole.

GAËTAN PICON

Durante mucho tiempo pareció natural considerar en absoluta correspondencia la obra de arte y su productor. Pero a medida que fue creciendo nuestro interés por la primera y disminuyendo por el segundo, tal correspondencia vino a resultarnos cada vez más insegura y menos satisfactoria. Es con todo curioso que no se haya visto desde el principio la desproporción entre la intensa vida cortesana, política y militar del Marqués de Santillana, por ejemplo, y el delgado ramo de seranillas con el que en definitiva entra y se instala en el sitial (no por ello menos grávido y auroral) de la lírica española; o entre la vida ilustre de don Jorge Manrique y las solas *Coplas*; o a la inversa: entre la imponente obra de Balzac y la tenue trama gris de su vida, que sugiere a Gaëtan Picon la idea de que el autor fuera engendrado por la obra... Mejor dicho, tal desproporción fue advertida desde el comienzo, aun-

que sin derivación para la relación constante entre obra y autor.

No me interesa la *Ronda nocturna* por Rembrandt. Sino que me intereso en Rembrandt por la *Ronda nocturna*. De este hecho, simple y trivial (advertido también, aunque sin consecuencia) debemos extraer el argumento mayor contra las *biografías*. Si Balzac no hubiese escrito la *Comedia Humana* no me ocuparía de él. No habría Balzac dejado, empero, de ser un novelista. Quedarían allí las novelas de Horace de Saint-Aubin y de Lord R'Hoone (sus primeros seudónimos) que no ingresaron en la exigencia superior de la *Comedia Humana*.

La historia del arte —también la de la literatura— está constituida por una serie de obras que, originariamente, gustaron por sí mismas, pues reunían una serie coherente de caracteres que las hacían autosuficientes en el plano estético. La indagación, la explicación, su mejor conocimiento posterior —nada superfluos— vinieron después, por una innata tendencia del espíritu, que lejos de esterilizar enriquece, y que podríamos expresar con una frase de Proust: “Nuestro espíritu no está nunca satisfecho, si no ha logrado dar un claro análisis de lo que en un principio produjo inconscientemente”; o con otra, más apasionada, de Goethe: “lo que no se entiende no se posee”; o con la más rotunda y seca de Hegel: “lo que se sabe es muy superior a lo que no se sabe”.

Conocimiento posterior, hemos dicho, nada superfluo. En efecto, una vez que hemos amado, indagamos por qué, queremos saber cómo, y a veces para qué. Y hasta nos preguntamos si en verdad no estábamos equivocados (“Aimer ne va pas sans douter de ce qu'on aime” ha dicho en hermosa frase Mauriac). De la respuesta afirmativa nos nace un renovado sentimiento de liberación; de la respuesta negativa, una crecida sensación de gozo.

Pero el caudal de datos aportados por el conocimiento posterior de la obra no debe hacernos olvidar que el valor primigenio estaba en ella misma.

Esta convicción va desplazando en los últimos decenios el

punto de vista desde el “entorno” de la obra, y aun desde el autor, a la obra misma. Proceso que se cumple no sin vacilaciones, alarmas, retrocesos. Moritz Geiger lo advierte, al señalar las diversas corrientes estéticas que se oponen al nuevo modo de considerar las obras como un simple producto, cuyo valor “no variaría en absoluto por el hecho de que el cuadro hubiera caído del cielo en lugar de haber sido pintado por un hombre de carne y hueso”, y destacar que aquellas corrientes no pueden “hacerse a la idea de que el artista no signifique nada para el valor estético de la obra de arte”.

Bernard Berenson, no teme, sin embargo, ir demasiado lejos: “en el momento en que es creada —dice— la creación se separa de su autor”. Según él, nuestro empeño por estudiar al genio creador, no es sino un resabio de aquel “culto del héroe” bajo el cual se esconde otro más pernicioso: “la adoración del yo”.

Más cauto es Francisco Ayala, quien al estudiar la formación del género picaresco, anónimo por excelencia (aunque paradójicamente autobiográfico) anota: “Una obra de arte vale por sí misma, tiene sustantividad plena y debe explicarse en sus propios términos”. Pero advierte sin embargo que los otros conocimientos (autor, época, ambiente social) completan su penetración y no deben descartarse como “cosa baladí”.

Empero, a pesar de no pocas prevenciones y cautelas, el proceso se acelera. El extraordinario incremento de los estudios sobre Estética, los reiterados intentos de constitución de una “ciencia del arte”, y el desarrollo de los estudios de Estilística —en el terreno de las letras— son fehaciente prueba.

Aquella advertencia de Francisco Ayala parece especialmente encaminada hacia los peligros del análisis estilístico. Actitud semejante constatamos en Guillermo de Torre, quien encuentra fragmentaria tal clase de estudios y la acepta sólo como una técnica ancilar (1).

---

(1) GUILLERMO DE TORRE, *Problemática de la literatura*, Bs. As., Lo-sada, 1958.

Sin embargo, debemos reconocer que los numerosos libros de los representantes más conspicuos de la Estilística, Dámaso Alonso por ejemplo, están salpicados aquí y allá de cautelosas prevenciones, tratando de mostrar el carácter deliberadamente artificial y provisorio de tal método analítico, sin olvidar que el resultado no son los elementos desarticulados del poema, sino que en ellos, y en el poema todo —un momento mereo objeto de disección— debemos insuflar la vida que el acto creador les confiriera.

Los excesos de la crítica anterior, tan frecuentemente lata y diluida, han llevado a W. Kayser a planteos más radicales. “Por principio —nos dice— debemos subrayar que el poeta no es inmanente al texto literario; que, para comprender la obra, no es imprescindible conocer bien al autor”. Y recordando aquella idea de Wölfflin de “una historia del arte sin nombres” expresa que “cada obra es un todo completo y sólo puede ser entendida a través de su propia esencia. El conocimiento de un autor no puede proporcionar ninguna ayuda para la interpretación adecuada de la obra” (2). No otra cosa sostenía Paul Valéry: “Entiendo que una vez publicada la obra, el autor no tiene más autoridad que cualquiera de los lectores para interpretar lo que ha escrito”.

Aquellas páginas de Proust que referían el encuentro con Bergotte, el escritor, condensan novelescamente el problema. Recordémoslas. En el primer tomo de *A la sombra de las niñas en flor*, el intranquilo adolescente es presentado por Madame Swann al escritor, tan admirado, de sus mejores, devotas, afiebradas lecturas. El adolescente se encuentra pues en inmediata relación con un ser “joven, tostado, menudo, fornido y miope, de nariz encarnada en forma de caracol y perilla negra”. ¿Era ése el gran Bergotte? En la mesa de los Swann, el joven lo observa y lo escucha desconcertado. Su dicción le parecía “entera-

---

(2) WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958.

mente diferente de su manera de escribir y aun las cosas que decía de aquéllas que llenaban sus obras”.

El hombre no correspondía a la imagen forjada del escritor. ¿No se identificaban entonces *estilo* y *hombre*? La frase de Proust: “Pero la voz sale de una máscara bajo la cual no es capaz de hacernos reconocer un rostro que hemos visto al descubierto en el estilo” nos hace suponer que hubiera podido suscribir la conocida (y maltraída) frase de Buffon: *le style est l'homme même*.

Se equivocaba dos veces aquel joven. Primero, cuando buscaba encontrar en toda la conversación del comensal Bergotte al escritor Bergotte; y se equivocaba después, cuando —reconciliado— restituía al escritor todas las frases del comensal, redescubriendo en ellas “toda la armazón de su estilo escrito”.

No. Detrás de la obra literaria no está todo el hombre, sino sólo una parte de él. Aquella que posee la magia (si se prefiere: el *oficio*) del quehacer artístico. Como no está toda su experiencia, sino sólo aquélla que le interesa, ni está toda la realidad, sino un sector estrecho y recortado (aun en la obra más “realista”). En la obra literaria no está pues el hombre, sino, a lo sumo, el *homo scriptor*. Artista y hombre no se identifican nunca totalmente. Resta siempre un desajuste, una separación, un “*écart*”. Tal vez en ese *écart* —mayor o menor, consciente o inconsciente— radique precisamente la esencia del artista: una cierta insatisfacción, o rebeldía, cierta distancia con el papel que el *hombre* desempeña (3). Era acaso el fiel magistrado Cornelle, autor de *El Cid*? ¿Era un diplomático de carrera, célebre por la exactitud y claridad de sus “*rappports*”, el autor de *Partage de Midi*? ¿Y un profesor de inglés, oscuro y distraído, nuestro Mallarmé? Con razón ha llegado a decirse que los diez años, desde *Andromaque* a *Phèdre*, son un *paréntesis* en la carrera cortesana de Racine.

---

(3) No encuentro símil más adecuado para este *desajuste* que el que José Luis Romero aconsejaba entre *vocación* y *profesión* en un artículo publicado en la revista *Buenos Aires literaria* (Nº 15, diciembre de 1953).

Aun en el caso de los poetas en apariencia más autobiográficos, la distancia, la trasposición, o mejor aún, la transfiguración de sus vivencias personales al estado literario transforma inevitablemente no sólo el peso y la medida, sino la calidad de ellas. *A la recherche du temps perdu* supera a *Jean Santeuil* en la medida en que Proust abandona el relato minuciosamente autobiográfico y alcanza el dominio de su método de prospección. No se equivocan Wellek y Warren al afirmar que “una obra de arte forma una unidad en un plano completamente distinto, en una relación con la realidad completamente distinta de la que se da en el caso de un libro de memorias, un diario o una carta” (4). La diferencia entre la primera y los últimos, podríamos decir con Gaëtan Picon, estriba precisamente en “la presencia de un movimiento que arrastra la obra lejos de lo vivido para someterla a la atracción del lenguaje” (5). El hondo acento autobiográfico de *La flor de Gnido* y otras canciones de Garcilaso se desvanece cuando nos enteramos de que el poeta no cantaba en ellas a “aquella tan amada su enemiga”, Doña Isabel Freire, sino que eran poesías de encargo para su amigo Mario Galeota (6). Conocemos mejor la vida de San Juan de la Cruz que la del Divino Herrena, pero no conocemos mejor el *Cántico espiritual* que la *Oda a la batalla de Lepanto*.

Razón tiene G erald Antoine, que induce a sus discípulos a desconfiar de las biografías fáciles, detrás de las cuales encontramos muchas veces más al *hombre* que al *escritor* (y pese a sus cautelas: “l’homme lui-m eme demeurant toujours *relativement* extérieur a l’artiste” y “. . . si le texte est aux yeux du chercheur le véritable *donn e*, l’écrivain, lui, en reste le *donnateur*) cuando nos muestra cómo todo gran estilo —según las palabras de Max Jacob *donne la sensation du ferm e*, es algo cerrado, unitario, difícil de penetrar: “El mundo de las formas es, en efecto,

(4) WELLEK y WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1959.

(5) GA ETAN PICON, *L’usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1960.

(6) Pero  cantaba Garcilaso realmente a la amada de su amigo? Los términos de esta duda, tan legítima, encierran todo el problema de la *transfiguración del arte*.

quiénase o no, desde muchos puntos de vista, separado, aislado, como cerrado" (7).

Efectivamente, tendemos, cada vez más, a ver la obra como algo pleno en sí mismo, suficiente. El artista, sin duda, dialoga consigo mismo, con sus contemporáneos, con su época. Pero no es tanto del diálogo consigo mismo ni con sus vecinos, sino del diálogo con las otras obras, con todo el Arte, de donde nace la suya. El artista creador está, desde luego, como todos los hombres, inserto en un orden cuyo contexto se llama condición social, situación económica, conciencia de clase, integración racial, religiosa, política, educativa. Pero el artista está inserto además en otro orden, cuyo contexto son las obras de arte, todas las obras de arte, las de sus predecesores y las de sus contemporáneos (al menos en el ámbito de su ciclo cultural) y cuya ignorancia no hará menos que arrojarlo al margen de la corriente (8).

Importa pues más conocer la relación de las obras entre sí, que la de los autores. Mucho más que las relaciones entre Baudelaire y Víctor Hugo interesa la confrontación de *Las Flores del Mal* con *Las Contemplaciones*, con los *Esmaltes* de Gautier, con las *Quimeras* de Nerval, con los relatos de Poe, con la pintura de Delacroix, la música de Wagner, las litografías de Daumier o los aguafuertes de Méryon. Para la historia de la literatura, más importante que la relación entre Racine y Corneille, o entre Stendhal y Balzac (intrascendente y fugaz) es sin duda alguna la relación entre *Tite y Bérénice* o entre el *Rojo y Negro* y *La Cartuja* por un lado y la *Comedia Humana* por el otro. Del mismo modo que es más importante la cronología ficticia de una obra que la real de su autor. Quien intente el mejor conoci-

---

(7) GÉRALD ANTOINE, *La stylistique française: sa définition, ses buts, ses méthodes*. En *Revue de l'Enseignement Supérieur*, N° 1, París, 1959. (Trad. esp. en *Nordeste*, N° 2, junio de 1961).

(8) En este sentido podríamos decir, paradójicamente, que nada obsta para que el artista sea, además, un hombre, como réplica a la concepción diametralmente opuesta de la ilusoria idea de una sociedad de clases, como la que preveía Marx, en la que todos los hombres podrían ser igualmente artistas: "En una sociedad comunista no hay pintor, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, pintan".

miento de la *Comedia Humana*, ganará familiarizándose con la cronología novelesca de la obra (que Balzac modificara y corrigiera incansablemente, procurando coherencia, verosimilitud y unidad para ese mundo) mucho más que documentándose sobre la rigurosa cronología de la *producción* balzaciana. Algo similar ocurre con la celosa estructura de las Flores del Mal <sup>(9)</sup>.

No pensamos, por consiguiente, que los nuevos enfoques para el estudio de las obras provengan de que se consideren los datos del conocimiento extrínseco como *cosa baladí*. Ni creemos tampoco —con Berenson— que la vieja actitud crítica fuera simplemente un resabio del “culto del héroe”. A nuestro juicio, el cambio de enfoque no responde a un distinto grado de valoración de los diversos objetos de estudio posibles en la obra, sino a un cambio en la concepción de su naturaleza. No se trata pues de un trueque operado entre la importancia del estudio de los aspectos extrínsecos e intrínsecos de la obra, sino de un cambio radical sobre la naturaleza del arte <sup>(10)</sup>.

Y no se piense que —tal vez— sólo las viejas formas del enfoque positivista (a la manera de Taine) o psicologista (desde Sainte-Beuve) detuvieron el cambio de actitud. Por el contrario, creemos que aun de la Estética intuicionista de Croce provienen los escollos. (Es curioso: aunque todos los predecesores y cultores de la Estilística, desde Vossler y Spitzer hasta Amado Alonso, Dámaso Alonso y Bousoño, se reclaman de Cro-

---

<sup>(9)</sup> Si citáramos el siguiente párrafo sin dar el nombre de su autor: *deseábamos que nuestros libros se sostuviesen solos en el aire y que las palabras, en lugar de apuntar atrás hacia quien las había escrito, olvidadas, solitarias, inadvertidas, fuesen toboganes que arrojaran a los lectores en medio de un universo sin testigos, en resumen, que nuestros libros existiesen al modo de las cosas, de las plantas, de los acontecimientos y no ante todo como productos del hombre; queríamos expulsar a la Providencia de nuestras obras como la habíamos expulsado de nuestro mundo* pocos lectores acertarían a decir que pertenecen a Sartre (*Situation de l'écrivain en 1947*) a quien, sin embargo, no podríamos hacer partícipe de la concepción que se viene exponiendo en estas páginas. Es, que, pese a todo, la autonomía es una secreta aspiración del arte.

<sup>(10)</sup> *Extrínseco* e *intrínseco* son términos (utilizados por Wellek y Warren), bastante impropios. Los adoptamos sin embargo por comodidad,

ee, hay más bien en el filósofo italiano lo que, según Antoine, podría llamarse la “antiestilística” de Croce. Y así es. Léanse las páginas del *Breviario* sobre el arte como fenómeno físico o sobre los géneros). Para Croce, lo importante es la intuición, el *acto*, puramente interior. De tal modo, la Estilística preocupada por la concreción, por la configuración de aquel acto intuitivo, encuentra pronto discrepancias con la estética “paralizante” de Croce. Bousoño, por ejemplo, precisa que mientras para el filósofo italiano el acto estético es *puro* conocimiento intuitivo, independientemente de su realización *práctica*, para él la poesía es por definición conocimiento intuitivo *comunicado* (11). Wellek y Warren, por su parte, señalan que “Croce no se ha granjeado el asentimiento de escritores y críticos con su reducción de ambas [impresión y expresión] a la intuición estética; en rigor C. S. Lewis ha defendido plausiblemente algo parecido a la reducción contraria”.

La obra de arte es *espíritu objetivado*. No sólo espíritu. Ni solamente objeto. El espíritu de la obra está íntimamente ligado a la *intención* expresiva; la objetividad, en cuanto sólo lo cristalizado cuenta. La obra de arte, el poema por ejemplo, no es sino eso: “espíritu objetivado ya libre y en cierto modo autónomo, capaz de producir sus efectos por sí mismo cada vez que otro hombre lo enfrenta”, dice Amado Alonso. El artista *desrealiza* cuando crea. Su quehacer no consiste en dar a un objeto real otro modo diferente de realidad, sino que lo transforma en un objeto irreal. El objeto de arte tiene, una vez creado, entidad propia, supraindividual (aunque con un *ser-para-nosotros*, según Hartmann) y pasa a integrar el mundo de los objetos de cultura, mundo con leyes propias.

Ese mundo obliga al artista a una *actitud creadora* especial, llena de despojos, renunciamentos y exclusiones (12); o más brevemente, obliga al creador a una perspectiva particular.

---

(11) CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952.

(12) La relación entre la experiencia global de un artista y la obra que la refleja “es mala —dice Camus— cuando la obra pretende dar toda la experiencia en el papel de encaje de una literatura de explica-

La perspectiva escogida es a veces tan especial, que ya no basta la distinción entre hombre y autor sino que, como en el caso bien patente de la novela (y, con la debida trasposición, en el de los otros géneros) es necesario ir hasta la diferencia de *autor* y *narrador*. A tal distinción se refiere W. Kayser, cuando nos dice: "El autor crea el mundo de su novela; pero también este mundo se crea a sí mismo a través de él, le transforma en sí mismo, le obliga a entrar en el juego de las transformaciones, para manifestarse mediante él". En efecto, esto surge con claridad si observamos atentamente el puesto del narrador en la novela, y de modo tanto más evidente cuanto menos *omnisciente* sea el relator. Desde la primera palabra, pues, el novelista crea un mundo que lo obligará a entrar en el juego de sus leyes propias (13).

Por este camino no nos cuesta mucho comprender el alegato de Jean Grosjean en favor de la autenticidad del texto respecto de la *obra* más que del *autor*: "Para nuestras lecturas, un Domesday-book estilístico sería pues más precioso que un libro de génesis. Qué importa que un pasaje no pertenezca al autor, si pertenece al texto. El autor, por el contrario, es a veces apócri-

---

ción. Tal relación es buena cuando la obra no es más que un trozo tallado en la experiencia, una faceta del diamante donde el brillo interior se resume sin limitarse. En el primer caso, hay sobrecarga y pretensión de eternidad. En el segundo, obra fecunda a causa de toda una experiencia sobrentendida cuya riqueza se adivina (*Le Mythe de Sisyphe*, p. 135). Esto ha sido muy bien visto por Amado Alonso (*Materia y forma en poesía*) cuando nos muestra, en repetidos pasajes, el carácter parcial, selectivo y arbitrario de la intuición poética, que no teme entrar en conflicto con una visión racional, filosófica, totalista del mundo y de la vida. En el poeta hay muchas cosas que no pasan a la obra. Esto no excluye sin embargo lo aparentemente contrario: hay muchas cosas en la obra que están más allá del poeta: tradiciones, ecos, resonancias artísticas y culturales que autorizan a sostener, como lo hiciera Valéry, que "toda la obra está hecha de más cosas que un autor". Si hablamos, verbigracia, del "espíritu mediterráneo" en la obra de Camus, es porque encontramos en ésta resonancias que trascienden su persona, su mundo y su tiempo.

(13) También Sartre ve aquella dualidad, al hablar de Maupassant y de Daudet: "Cuando el narrador no aparece en absoluto, no es que se lo haya suprimido como un resorte inútil: es que se ha convertido en la segunda personalidad del autor" (*Pour qui écrit-on, Situation II*, p. 182). Pero Sartre protesta contra esa dualidad.

fo respecto de su obra cuando incluye en ella preocupaciones parasitarias en detrimento de su genio. El uranismo para Gide y el hilemorfismo para Claudel fueron tal vez los andamios que les permitieron construir. Pero más tarde, éstos no hacen muy cómoda la casa. La biografía de un autor oculta mucho más su texto de lo que lo aclara. La clave de la obra está en la obra. El texto dice (todo y nada menos que) lo que quiere decir, a condición, por supuesto, de no reducirlo a la suma de sus análisis, pues éstos no valen más que las referencias o las confidencias. ¿Quién conoce menos mal a un hombre? ¿Su médico, su comisario de policía, su confesor o más bien su amigo y, sin duda, su enemigo? El alma de un libro (sin la que el libro no es nada) no se encuentra ni en su cuerpo ni fuera de él. Es un particular movimiento que hace que el libro no se deshaga" (14). Certeramente replica Gaëtan Picon con la segunda pregunta a la primera: "¿es el estilo quien sigue al movimiento del yo? ¿No es este movimiento quien obedece a la atracción del estilo?".

La visión de la vida obnubila muchas veces la visión de la obra. No debo ver ésta a través de aquélla, sino a la inversa. El desencaje entre la primera y la segunda ofrece los frutos más jugosos al estudio. No me gusta ver las vidas "a la manera de" las obras. Toda vida es, aun la más oscura, si se quiere verla, apasionante. Por el contrario, prefiero verlas fríamente, secamente, al modo de un *curriculum* o de un *prontuario*. Sobre ese fondo gris se destacan los detalles de las obras. No me gusta ver la vida de Balzac como una novela balzaciana, ni la de Cervantes como un Quijote menor. Esto desmerece las obras, sin compensar a los autores. En cierto sentido, prefiero ver a Balzac *malgré lui*. Pero en un sentido muy distinto al de la frustración que le endosara Daniel Vouga.

Contra esta teoría se invoca frecuentemente la complejidad del hombre, la integridad del ser y, muy especialmente, la *autenticidad*. Pero cuál es para nosotros más auténtico: ¿el

---

(14) JEAN GROSJEAN, *Promenade stylistique*. En *La Nouvelle Revue Française*, junio de 1960, p. 1188.

Quevedo cortesano o el de *Los sueños*? ¿el vizconde de Chateaubriand o el autor del *Genio del Cristianismo*? ¿el Rimbaud traficante o el de las *Estaciones*? La historia de la literatura no puede mirarlos más que desde una sola perspectiva: la de las realizaciones literarias. Y desde esta perspectiva, resulta ociosa la pregunta sobre cuál de los Voltaire, los Lamartine o los Neruda es el auténtico. En realidad, todo nombre de escritor es un seudónimo.

Es por ello que la *autenticidad*, contemplada desde el punto de vista del autor, plantea un problema ambiguo y contradictorio. La autenticidad no es la sinceridad bruta. Para zanjar la cuestión podríamos decir que la sinceridad opera en el plano de la vida, mientras que la autenticidad lo hace en el del arte. Muchos artistas son sinceros, pero no llegan a ser auténticos (15).

Hay, por lo demás, según Dufrenne, dos modos diferentes de encarar el problema de la autenticidad. Autenticidad (o verdad) de la obra respecto de sí misma, y autenticidad (como hemos anotado antes) respecto del autor. Pero el autor está en la obra. Por eso, no creemos engañarnos al reducir el problema al primero de los términos. Los mismos argumentos de Dufrenne al considerar este segundo aspecto de la cuestión nos prueban que podemos mantenernos siempre en el plano del primero. Así, por ejemplo, si admitimos con él que son para el artista una misma cosa el responder a una exigencia técnica y a otra espiritual, realizar la obra y expresarse. Así también si aceptamos con él que el *a priori* existencial transparece en la obra, porque hacer y ser son para el artista lo mismo. Y sobre todo sí, según su frase, *el artista se hace al hacer su obra* (16).

---

(15) "Yo distinguiría entre verdad y sinceridad. No creo que baste la sinceridad para ser escritor: no me parece compromiso suficiente, y es, además, demasiado fácil". Oportunas resultan estas palabras de Jean Guéhenno, vertidas en el *Debate sobre literatura gratuita y comprometida*, realizado el 9 de diciembre de 1945 (Ver *Sur*, N° 138, Bs. As., abril de 1946).

(16) MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, P. U. F., 1953.

Indudablemente, abundan los ejemplos en que la vida, con sus avatares grandes y menudos, invade la obra de un autor. Aunque siempre, como queda dicho, transfigurada. Pero mucho más significativo resulta el caso opuesto. El arte invadiendo la vida de un artista, arrebatándolo, obligándolo a vivir para servirle: la pintura entrando subrepticamente en la vida de Gauguin, desahogada y feliz, envolviéndolo en sus redes hasta llevarlo al infierno y la gloria de Tahití.

OSCAR ERNESTO TACCA

Las Heras 376, Resistencia, Chaco

