

# N O S O T R O S

## APARICION DE UNA NOVELISTA

¿POR qué la crítica local no habrá anunciado *La última niebla* como un libro importante? Pues, sin duda, lo es por donde quiera que se le mire: tanto por lo que da como por lo que promete; y es justo y conveniente dedicar desde el principio especial atención, para alentarla y exigirle, a una escritora de tan singular temperamento y de tan poco común don artístico como se manifiestan en *La última niebla*.

### LA NOVELA EN CHILE.

La autora de *La última niebla*, María Luisa Bombal, chilena argentinizada, procede de un país donde el arte de narrar ha sido y es cultivado con especial predilección a pesar del universal decaimiento de la novela. Ciertamente que Chile no cuenta, hasta hoy, con ninguna de esas cuatro o cinco novelas americanas de circulación internacional cuyo éxito se apoya, a medias, en la calidad literaria y en el folklorismo artísticamente presentado, como *Los de abajo*, del mejicano Mariano Azuela, *Doña Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos, *La Vorágine*, del colombiano Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra*, de nuestro Ricardo Güiraldes; pero su producción novelesca es de merecida consideración. Sin contar ya con Blest Gana, que pasa por haber creado la novela chilena desde su retiro de París, ya jubilado de la diplomacia, ni con Federico Gana y Baldomero Lillo, también desaparecidos, salgan aquí los nombres de Joaquín Edwards Bello,

Mariano Latorre, Pedro Prado, Marta Brunet. Garrido Merino, González Vera, Jenaro Prieto, Guillermo Labarca, Salvador Reyes, Augusto D'Halmar, Eduardo Barrios. Y, sin embargo, el influjo de ese ambiente literario sobre María Luisa Bombal apenas ha podido alcanzar a más que a avisarla — quizá — sobre la vigencia todavía actual del relato como procedimiento circulante de expresión y de creación. Pues, fuera de haber elegido la narración de una historia imaginada como medio de expresarse, el arte de la Bombal queda extraño al de sus compatriotas. Los novelistas y cuentistas chilenos, con sorprendente disciplina, se han aplicado y se siguen aplicando a cumplir una concepción naturalista del arte de narrar. Y cuanto más denodadamente han tratado estos escritores de “independizarse”, tomando sus temas del campo y de las ciudades de su país, de sus minas de carbón, de sus pescadores, agricultores y ganaderos, de sus viajeros ricos, de sus niñas de dancing, de sus rotos y huasos, cuanto más nacionalistas se muestran en la elección de los materiales, más sometidos siguen a la fórmula naturalista de la novela, no la de los sensitivos y atormentados hermanos Goncourt sino tal como la hizo triunfar por unos lustros el poderoso Zola. Declaremos con gusto que en este terreno los escritores chilenos han dado a su patria un bloque de literatura de indudable valor, como quizá no tenga equiparable ningún otro país sudamericano; pero esto mismo, revelador de encomiables talentos, hace más de lamentar la uniforme postura naturalista: sobre tan diversos temperamentos, el naturalismo actúa como una ortopedia igualadora. Uno ve con simpatía, y como ley de la misma libre creación literaria, el que toda una generación, y aun varias, de escritores se pongan unánimes a cumplir una concepción concorde del arte; pero es cuando cada uno la ve todavía naciente, repleta de posibilidades y, por lo tanto, cuando cada uno puede todavía cooperar en la conformación del movimiento literario introduciendo su propia originalidad como una de las características de la escuela.

Otra cosa es el que generaciones enteras de narradores adopten desde lejos —tiempo y espacio— un credo artístico

que la misma Francia, su inventora, se apresuró en seguida a abandonar por agotado a los suburbios de la literatura. Entonces ya no hay creación, sino fórmula; los diversos temperamentos ya no enriquecen y amplían a la escuela literaria, sino que la escuela empobrece y limita —cuando no deforma cruelmente— a los talentos individuales. He aquí por qué estas observaciones hechas de paso a un importante grupo de escritores chilenos no deben sonar a reproche, ni a regateo de méritos; yo las hago como una cordial invitación a considerar la necesidad de que cada escritor busque modos de expresión que le queden como la piel al cuerpo, no como la levita uniforme del difunto naturalismo.

A decir verdad, no faltan en Chile excepciones: así las prosas poemáticas del delicado Pedro Prado, o los cuentos exóticos, un poco de imaginación desatada, de Salvador Reyes. Cuentos poéticos o de aventuras marinas en que se hace valer líricamente una disposición de ánimo o en que la imaginación acogotada por la novela documental se escapa y se pone a volar con los giros más acrobáticos que puede. Los títulos de los cuentos de Salvador Reyes hablan por sí: *El último pirata*, *El matador de tiburones*, *Tripulantes de la noche*. De Prado es *La Reina de Rapa-Nui*. Prado, con su sentimiento y suave lirismo, con sus sugerencias y evocaciones poéticas; Reyes con el juego libre de la fantasía, tienen todavía no sé qué acatamiento al naturalismo ambiente, siquiera sea con ese *-ismo* al revés que consiste en contradecirlo intencionalmente, como ocurre en las reacciones polémicas que siguen al triunfo de las fórmulas literarias.

Pero el arte narrativo de María Luisa Bombal no tiene el menor residuo de naturalismo. En suma, no hay en el ambiente literario de que procede la autora ningún indicio de determinación para su arte en lo que éste tiene de esencial. Grave contrariedad, absurdo y contraley para la crítica positivista, hermana siamesa de la literatura naturalista.

#### ARTE DE PRESENTACION.

Todo lo que pasa en esta novela pasa dentro de la cabeza y del corazón de una mujer que sueña y ensueña. Du-

rante años aguarda con ansia secreta la inminencia del amante; después que en una noche de niebla y de misterio llega a ella, por fin, el esperado desconocido, se va dejando feliz envejecer, rumiando aquella dicha y aguardando su vuelta segura. Sólo una tarde de niebla, al cabo de muchos años, cree verlo pasar en el fondo de un coche cerrado: un instante se asoma él a los cristales y le sonrío. Ella iba a llamarle, desde las aguas del estanque; pero no sabía su nombre. Desde el reencuentro, vive "agobiada por la felicidad", y no son nada algunos asomos de recelo de que eso de su amor no sea cosa real. Los años se van corriendo. Cuando vuelve otra vez a la ciudad, una tarde busca la misma plazoleta, la misma calleja empinada, la misma casa, el mismo de aquella vez. Sólo ahora, ya sin juventud, se convence con terror y la convencen de que todo había sido un sueño. Se siente totalmente desdichada. Y tras un intento frustrado de suicidio, se resigna a continuar una vida sin sentido.

Así comienza la novela:

El vendaval de la noche anterior había removido las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos.

—Los techos no están preparados para un invierno semejante, dijeron los criados al introducirnos en la sala, y, como fijaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel explicó rápidamente:

—Mi prima y yo nos casamos esta mañana.

Tuve dos segundos de perplejidad. "Por muy poca importancia que se haya dado a nuestro repentino enlace, Daniel debió haber advertido a su gente", pensé mirándolo escandalizada.

La rapidez, casi instantaneidad, con que se nos presenta el material de la novela —escenario, personajes, condición y situación— revela una maestría madura inesperada en una escritora novel. Y es que pronto nos convencemos de que lo que aquí hay no es maestría, por lo menos no en la significación de habilidad profesional, experiencia, técnica y destreza, sino un sentido certero de lo esencial y de lo prescindible. Si quisiéramos referirnos aquí a la pareja de conceptos diferenciados poesía y literatura, éste es un libro decididamente poético. Al releer el libro se advierte enseguida que la autora tiene conclusa su concepción poética desde la primera lí-

nea; es, sí, una auténtica creación, pues aquí hay en convincente validez una perspectiva individual de vida, un destino y un vivir personal del todo dentro de esa perspectiva y abrazado a ese destino. La forma desembarazada y directa de narrar se debe, si no me equivoco, a la conciencia segura de tener una concepción poética que presentar, un algo valioso, una suficiente construcción de sentido; con esa conciencia y seguridad, la mano no se entretiene en desarrollos, descripciones y amplificaciones literarias. En la segunda página ya han desnudado los dos personajes su desolado espíritu en aquella extraña noche de bodas. Y nos han dejado entrar en su íntegro vivir sin disertaciones ni análisis y sin que la autora nos cuente lo que es costumbre que los autores sepan del pasado de sus personajes. El temple emocional, nada simple, de los recién casados se nos revela por presencia y de golpe, por el mero actuar de ambos. Por fortuna, esta novela queda tan lejos de la llamada novela psicológica, como de la documental del naturalismo, los dos tipos hermanos de novela, la descriptiva de lo de dentro y la descriptiva de lo de fuera; no hay aquí ese prestigioso, reputado "análisis" psicológico, con que, a base de conocimientos casi científicos, se deshilan sensaciones, emociones, ideas, propósitos; este empeño literario, en el que eminentes escritores del siglo XIX han logrado tan artísticos resultados, siempre me ha parecido, desde el punto de vista poético, como el caso del ciempiés que se pone a analizar el complicado mecanismo de su marcha, lo cual lo paraliza o poco menos. Y poéticamente, esto es, desde la ley poética de la novela, las emociones, las ideas, las creencias, los deseos y resistencias valen como fuerzas en su actuar, como pasos del destino, como constituyentes de la personal perspectiva de vida y, a la vez, determinados por ella.

#### PAPEL ESTRUCTURAL DE LO ACCESORIO.

La evidente y admirada unidad de tono en esta novelita proviene de que la autora ha utilizado los materiales según necesidades poéticas y no según conveniencias "literarias"; como elementos de arquitectura y no como temas de ejer-

cicio; más aún, como elementos *en* una arquitectura y sólo en cuanto reciben sentido de ella, no como temas atendibles de por sí. En este sentido nada es episódico ni accesorio. En la creciente tensión de espera con que se eleva la parábola del destino personal novelado, al primer encuentro con la muerte la protagonista huye por entre la niebla del parque, exasperado su apetito vital. Cuando regresa a casa:

Entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de los rododendros. En la penumbra, dos sombras se apartan bruscamente, una de otra, con tan poca destreza que la cabellera medio desatada de Reina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, la miro.

La mujer de Felipe opone a mi mirada otra mirada llena de cólera.

De nuevo la misma presentación directa, con trazos decisivos y mínimos. Por primera vez conocemos a Reina, y ya entramos en el secreto de su vida. Como no hay descripciones informativas ni historias previas de sus personajes, el macizo de los rododendros nos era hasta ahora tan inexistente como Reina. El efecto artístico de este modo de presentación consiste, ante todo, en que nos hace a los lectores convivir las sucesivas experiencias psíquicas de la heroína en perfecta identificación; ella parece narrar para sí misma, y el lector tiene que ajustar su ojo a la pupila de ella, tiene que hacerse ella. Y así como ella no necesita hacer un previo recuento de sus objetos familiares, de las personas de su trato ni de su disposición, colocación y situación en la vida o en el espacio, sino que, al narrar, cada cosa se hace presente en el momento justo de su necesidad, así el lector, que mira con ojos prestados, cuando aparece una persona o cosa la reconoce, o más exacto, sigue el relato *como si* la reconociera, pues en el contenido anímico transmitido se incluye el reconocer los objetos como existentes y conocidos antes. Para el lector, tan desconocida es hasta ahora Reina como su amante; pero nosotros, con los ojos de la protagonista, vemos a Reina con "un desconocido". La autora, sin detenerse en la nueva entidad, como nueva en el hilo del relato, atiende a su actuación. Sólo luego hay aquí una de las pocas sutiles deferencias informativas para el lector, cuando la

segunda vez se llama a Reina "la mujer de Felipe". Y aun esto más que ser, resulta deferencia, pues la mirada de cólera que lanza Reina es un desafío de la culpable mujer de Felipe.

Hay, además, otro aspecto artístico en este modo de presentar, que consiste en el especial poder estilístico de los modos indirectos de expresión. Como no se nos ha descrito la casa, cuando entramos en el salón por la puerta que abre sobre el macizo de los rododendros tenemos una impresión mucho más viva y artísticamente eficaz del tono de vida que si nos hubieran informado explícitamente de que el salón tenía varias puertas y de que la casa estaba rodeada de un jardín espléndido. Porque no se nos presentan los elementos por información, sino en actuación; porque no sólo los conocemos, sino que los vivimos. Y la escena entera es, a su vez, un elemento en la estructura total de la novela, en esa estructura formada por la vida interior de la espectadora. Ella se retira pensando en las trenzas demasiado apretadas que coronan sin gracia su cabeza y, ante el espejo de su cuarto, desata sus cabellos, sus cabellos *también* sombríos.

Sólo porque en aquel ajeno vivir resucita su escondida ansia propia como en un amplificador, entra esta escena en la novela. Entra estructuralmente. Y aún se destaca luego más este valor: cuando ella vuelve al salón, su marido y Felipe fuman indiferentes, Reina toca el piano, el amigo escucha:

Reina vuelve a cruzar el salón para sentarse nuevamente junto al piano. Al pasar sonrío a su amante que envuelve en deseo cada uno de sus pasos.

Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo.

En el parque, el ansia y la espera llegan entonces al paroxismo. Y como en el descenso de la parábola de esta hermética vida sentimental se tropieza otra vez con el suicidio de Reina, abandonada por su amante, y como la vista de aquella trágica desesperación le aclara otra vez la conciencia sobre el abismo de su propia infelicidad, esta paralela historia respunteada es un subrayado valorizador de la historia central y le da un más hondo y preciso sentido; Reina, vida

pasional real y vivida; ella, vida pasional soñada e imaginada.

#### BAÑO EN EL PARQUE.

Hasta lo inanimado —naturaleza o industria humana— sólo es aducido en cuanto condiciona o determina un vivir, y precisamente esa perspectiva de vida en que consiste la construcción poética de *La última niebla*. Cuando la soñadora huye del salón y de la vista de Reina y de su amante, exaltada hasta lo insufrible su ansia y espera, se desnuda y se baña en el estanque del parque.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Sube hasta mi frente y me besa la nuca el aliento fresco del agua.

La estricta coherencia de todas las imágenes y sensaciones no es algo compuesto y de maestría; es la obligada expresión de una visión poética y orgánicamente intuitiva. Son todas sensaciones táctiles y térmicas en movimiento. Y son todas delicadamente placenteras, de una intensa suavidad, como procedentes del mundo de los sueños. Ninguna nota descriptiva representa una mera información, ni mucho menos una documentación de lo objetivo, sino que cada una es un momento del vivir interior. La arena no es espesa y de terciopelo; la siente plenamente, la vive y va viviendo espesa y de terciopelo. Este vivir la naturaleza con poética plenitud es lo que aquí se expresa con esas desvaídas imágenes de movimiento, esas apenas imágenes, que dejan justamente en el estilo su eficacia dinámica sin improcedentes exigencias de precisión visual: *se va enterrando en la espesa arena* — donde “espesa” vale como deliciosa resistencia al movimiento—; *tibias corrientes la penetran* —esto es, me van macerando, gozo las “corrientes tibias” con goce macizo del cuerpo—; *sube hasta la frente el aliento del agua*; plantas acuáticas le enlazan el torso con sus *largas* raíces, un *largas* nada métrico, nada visto en su longitud, más bien es una largura sufrida en recorrido, dinámicamente vivida; es un *largas* vivificador del objeto, como si infundiera en las raíces la morosa compla-

cencia de la bañista en el móvil contacto de las plantas acuáticas.

Indudablemente toda esta experiencia fisio-psíquica está vivificada desde una ansia oscura de amor humano. Pero nada de erótico simbolismo, en el sentido de una transposición sistemática de sensaciones del objeto presente y tenido a otro objeto ausente y ansiado; basta leer el citado pasaje en su contexto y dejarse contagiar por el frecuente goce de la naturaleza en toda la novela. Los terciopelos y sedas, los brazos y caricias, los besos y alientos no desvirtúan la auténtica inmersión en la naturaleza; pero sí la determinan formalmente, en un sentido cualitativo de forma interior, pues esa espera femenina de amor, que es el gozne de toda la vida psíquica de la protagonista, conforma y estructura, cristaliza y colorea el goce de lo natural: toda la aguzada atención se aplica al dejarse gozosamente invadir y transir por la naturaleza.

Justamente una de las principales manifestaciones del rico temperamento de la autora es su poder de goce y de expresión para lo natural. Pero nunca se entrega al goce de la pura impresión, sino que su temperamento es de esos otros que, como dice Spranger, viven tan vigorosamente su intimidad y el mundo de sus sentimientos que salen al encuentro de toda impresión y le prestan un matiz subjetivo de su propio caudal. Y lo que, como arte de narrar, tiene aquí especial valor es que ninguna sensación de lo inanimado es traída a cuento si no es expresión indirecta del drama interior de la protagonista: las cosas inanimadas, al volverse espejos mágicos donde se insinúa la imagen de un apasionado vivir, se llenan de vida circulante y se hinchen de sentido:

Entre la oscuridad y la niebla vislumbro una pequeña plaza. Como en pleno campo, me apoyo extenuada contra un árbol. Mi mejilla busca la humedad de su corteza. Muy cerca, oigo una fuente desgranar una sarta de *pesadas* gotas.

Hay que venir leyendo ordenadamente esta novelita y llegar a aquella noche de la ciudad en que la heroína, no pudiendo soportar el ahogo exterior y la presión interior, se

echa a caminar por entre las calles con niebla, para sentir sin esfuerzo la unidad íntima de lo natural y de lo pasional que aquí se entrelazan. Hasta la imagen final, una de las pocas que recuerdan a otras muy manidas de todas las literaturas, cobra de pronto un singular poder expresivo gracias a la inclusión de las *pesadas* gotas, que intensifican simbólicamente la disposición de alma de la heroína. Tanto en el actuar y hablar de las personas como en la intervención de la naturaleza, sólo se atiende a lo lleno de sentido.

#### NIEBLA, SUEÑO Y ENSUEÑO.

La niebla es un *leit motiv*. A veces sorprende la riqueza sensual con que está sentida la niebla y las formas tan sencillas con que se expresa: "Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojadors". O el vaho luminoso de la bruma nimbando un farol nocturno, o la roja llamarada de un poniente otoñal cuyo fulgor no consigue la niebla atenuar. Pero la función poética constante de la niebla es la de ser el elemento formal del ensueño en que vive zambullida la protagonista. La niebla, siempre cortina de humo que incita a ensimismarse, diluye el paisaje, esfuma los ángulos, tamiza los ruidos; en el campo, se estrecha contra la casa; a la ciudad le da la tibia intimidad de un cuarto cerrado. De la bruma emerge y en la bruma se pierde el coche misterioso. Toda la felicidad soñada no es más que un palacio de niebla, y, al fin, todo se desvanece en la niebla.

Y todo esto, afortunadamente, sin alegorizar, sin ostentación ni visible insistencia. (La sencillez y la marcha recta son cualidades salientes de este estilo). Una vida pasional soñada y ensoñada no incita a la autora a la presentación de tesis metafísicas por el estilo de "el sueño es vida"; en esa anulación de fronteras entre lo real y lo soñado, esta linda novelita no tiene nada que se parezca —por derecho, en tangente ni al revés—, a la grandiosa construcción metafísica

en donde se inscriben los destinos personales de *La vida es sueño*. Adoptada la forma autobiográfica para conseguir la total identificación con la vida presentada, la soñadora siente el temeroso conflicto entre sueño y realidad un poco a la manera como Don Quijote siente su aventura de la cueva de Montesinos. Ambos recuerdan lo soñado como real, lo sienten como eslabón firme de la cadena de sus vidas y como motivo de su conducta vital subsiguiente. Sólo que ella, encerrada en sí y viviendo sólo para sí, ensimismada, siente el conflicto con angustia y con fe vacilante, y todo se desvancece en la niebla; Don Quijote, entregado a la acción y a los demás, sintiendo el cumplimiento de su destino como una necesidad de los demás destinos, vive el conflicto entre sueño y realidad con ejemplar serenidad y valor; parece al principio que las vehementes palabras de Sancho dejan a Don Quijote medio convencido en secreto de que lo que allí abajo ha pasado no es más que cosa soñada; pero, cuando Sancho se pone a contar a Don Quijote y a los Duques lo que ha visto durante su viaje aéreo en el Clavileño, Don Quijote se afirma en su propia fe, llegándose a Sancho y diciéndole al oído: "Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me créais a mí lo que ví en la cueva de Montesinos. Y no os digo más".

La identificación de sueño y realidad, lograda en esta novelita de modo tan poético, no responde a nada metafísico ni de locura, sino a la acuciadora necesidad de mantener a todo trance la posibilidad del amor en una vida individual que ve en ello su destino.

El ensueño es el mediador, el medium o medio en que sueño y realidad se identifican; es la niebla que borra, crea y funde las formas envolviéndolas con sus blandos vellones de bruma. Lo ensoñado no se identifica ni con lo soñado ni con lo real vivido; pero, con su saboreo imaginativo y sentimental del recuerdo y de la esperanza, tiene la virtud de mantener abierto un ventanillo a lo posible en aquella alma hermética. "Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante". El ensueño le da un mundo conscientemente provisional teji-

do de recuerdos y esperanzas; el refugio donde "dócilmente, sin desesperación, espera siempre su venida". A veces la ensoñadora aguarda exaltada, llena de presentimientos de lo inmediato; ahora que, al cabo de tantos años se han vuelto a encontrar, ella en las aguas del estanque, él en el misterio de un coche cerrado, "tengo la certidumbre de que mi amigo se "arrima bajo mi ventana y permanece allí, velando mi sueño "hasta el amanecer. Una vez suspiró despacito y yo no corrí "a sus brazos porque aún no me ha llamado". En ocasiones, la defensa de la ensoñación se le seca, y le angustia como la "sequedad del alma" a los místicos:

Hay días en que me acomete un gran cansancio y vanamente remuevo las cenizas para hacer saltar la chispa que crea la imagen. Pierdo a mi amante. Un gran viento me lo devolvió la última vez. Un gran viento, que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa. Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a dejar.

Parece como si este pasaje empezara con el esfuerzo de la ensoñadora por crearse su mundo artificial y, una vez conjurado, lo ensoñado se identificara con la realidad; pero no pasa del "como si". Ahí está el inesperado trazo realista de la suegra persignándose ante la violencia del huracán, ahí está el dato antirrealista, solo vivible en el desdoblamiento psíquico de la ensoñación "... y me llevó así desvanecida..." La determinación poética "en la tarde de viento" crea de pronto la atmósfera irreal de la ensoñación y da por supuesta la insignificativa heterogeneidad de ensueño y realidad: "desde aquel día no me ha vuelto a dejar".

En una ocasión, cuando los años de puro recordar y aguardar van metiendo y metiendo en el alma la duda de que el amante haya existido nunca, y sueño y realidad quieren romper su identidad con inminente derrumbe de todo aquel mundo ficticio —¡pero vivido!—, ella se defiende todavía con el ensueño del modo más deliciosamente poético: "Me levantaba medio dormida para escribir y, con la pluma en la mano, recordaba de pronto que mi amante había muerto".

El ensueño se funde un momento con sueño y realidad, no tanto como para evitar la separación y caída, pero sí para retardarla y alentiguarla y como para ofrecer a la desasida un blando acolchado de bruma.

#### EL SENTIDO POETICO UNITARIO.

Lo que a mí, que no soy crítico de oficio, me ha movido a llamar la atención sobre la aparición de una novelista de calidad no común, es el haber visto que en este primer librito de María Luisa Bombal hay una creación de verdadero rango poético. No es que aluda con esto al lirismo, como exaltación sentimental, que en verdad es como el elemento respirable de esta historia; aludo a una construcción de sentido poético, de la cual la atmósfera lírica no es más que la necesaria emanación, y a la cual se supeditan servilmente todos los factores de realización artística. Y es la creación y la expresión suficientemente eficaz de un modo típicamente femenino y a la vez originalmente personal de emoción y de vida sentimental. Una emoción nada impresionista, que no contesta a sensaciones del exterior, que no es la réplica a estímulos del mundo circundante; es una emoción radical, nacida de los impulsos primarios de la mujer, sentidos oscura y tempestuosamente y sublimados por el ansia de absoluto. Una pasión amorosa que llena a una mujer como la linfa al junco, y que, sin embargo, no está dirigida todavía diferenciadamente —como diría Marañón— hacia ningún hombre, ni donjuanesca hacia el hombre genérico, o hacia el individuo insaciablemente renovado; pues, en verdad, esta emoción no está de ningún modo dirigida, sino que es como una agua estancada cada vez más envenenada con sus propios fermentos, o como una niebla progresivamente ennegrecida por condensación. En ella no hay impulso alguno que sople girones invasores sobre éste o aquél, sino que toda el ansia de cumplimiento se resuelve en la inerte y desazonada espera del amor individualizado. Emoción que se alimenta y se devora a sí misma, en la que no hay fuerza invasora ni fuerza de atracción, porque todo pasa rigurosamente dentro de los

ingrávidos muros de niebla erigidos por la fantasía de la alucinada, contra los que rebotan muellemente los hombres de su trato. Sin atraer ni buscar, ella vive a la espera del prodigio, o sumida, después, en la rumia del prodigio que sus sueños han cumplido. Ensoñación. Una intensa vida interior, pero encerrada entre los muros de bruma del sentimiento y de la fantasía.

En este confinamiento de un vivir individual está toda la fuerza y todo la debilidad de la novela. La autora nos presenta aquí un puro vivir del "alma", una entrega afectiva a los sentimientos y a la fantasía que los alimenta. No le importa a esta vida cómo se logran y se justifican otras vidas; no es, ¡de ningún modo!, una vida que busque su centro en el goce del cuerpo ni en los goces del cuerpo (ya hemos visto cómo hasta el goce sensual de la naturaleza está conformado por el mundo y en el mundo de sentimiento y de fantasía de que esta alma es prisionera); parece desconocer el anhelo activo, la necesidad de obra y de construcción o las aventuras del pensamiento que son el sostén de otros tipos de vida. Es un modo de vida que no presenta conflictos con otros y que casi los ignora. Apenas leves rozamientos, no con el espíritu constructor del prójimo, sino con el mundo construido de los valores sociales convencionales. Y en tales rozamientos, a este modo pasional-fantasístico de vivir apenas alcanza daño alguno, más bien esta alma solitaria se asombra del daño y contrariedad que causa en el mundo práctico y practicable que la rodea sin penetrarla. Si la mujer vive para la vida afectiva del alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, éste es un temperamento íntegramente femenino. (¡Qué suerte, que el oficio masculino de escribir no haya masculinizado a una escritora más!).

Un eficaz elemento expresivo de este halo sentimental y fantasístico y del peculiar modo emocional es el ritmo, un ritmo leve, nunca cantado ni declamado, nunca escanciado con sistemática complacencia en alternancias y simetrías; más bien es un ritmo susurrante que casi se ignora a sí mismo y que resulta de la arquitectura muy simple de las frases y del equilibrado valor literario de sus elementos: parece como

si antes de poner la pluma sobre el papel la autora madurara cada frase buscando la expresión íntegra del sentido que la acucia. Y el orden de palabras, casi siempre muy justo, las blandas y pocas inflexiones melódicas de la frase, y el "tempo" mismo y dimensión de los períodos se amoldan a los diferentes momentos emocionales sirviéndoles de sordina, de pedal o de resonador. En varios pasajes de intensificación emocional, el ritmo de la frase adquiere la brevedad de la respiración ansiosa. A veces, un ritmo sostenido ingravidamente por la repetición de un breve giro sintáctico tiene el más eficaz poder expresivo para estados de emoción de otro modo inefables: Reina, moribunda, "suplica que la dejen morir, suplica que la hagan vivir para poder verlo, suplica que no lo dejen entrar mientras ella tenga olor a eter y a sangre. Y vuelve a prorrumpir en llanto.

En el punto culminante de la novela, en la descripción de la aventura soñada, un ritmo análogo convierte en la más pura y limpia idealidad lo que con otros procedimientos de presentación hubiera sido un cuadro realista crudo. Donde otros harían documentación sin valor poético o grosera, con este ritmo suspirado se nos da poesía de lo más delicada y hermosa.

#### FINAL.

La limitación literaria (más bien ausencia de vuelo extra-artístico) de *La última niebla* consiste en la falta de proyección y de peso en el mundo y de presión del mundo en esta vida hermética. Pero la obra de arte tiene su ley en sí misma y esta ausencia es necesidad en *La última niebla*. Tanto que el único pasaje orgánicamente dudoso del libro es aquél en que se da entrada —aunque con buena realización— a la vida de Daniel.

El sentido unitario poético que se ha querido expresar en *La última niebla* pudiera haber adquirido forma adecuada en el libre, denso y puro lirismo (¡pero si entonces el sentido hubiera sido ya otro!). Juan Ramón Jiménez, el juvenil de la ensoñación y de la melancolía, escribió en *Arias Tristes*:

Los árboles del jardín  
están cargados de niebla.  
Mi corazón busca en ellos  
esa novia que no encuentra.

María Luisa Bombal ha querido configurarlo como drama, como destino de una vida particular. Y es revelador de un verdadero talento literario el que, en la empresa, no se haya quedado en un lirismo efusivo, y aun el haberse sometido a las limitaciones que la ley de su misma concepción imponía.

Una novelista que en su primera obra nos da una construcción poética con tan artística realización y con tan sobrios y eficaces elementos de estilo bien merece ser saludada y presentada por la crítica con especial atención; siquiera en esta atención vaya la exigente esperanza de que a *La última niebla* sigan nuevas obras, cada vez más henchidas de sentido humano y más artísticamente realizadas.

AMADO ALONSO.

## P O E S I A S

### EN CADA VERSO.

**N**o sé de dónde viene hasta mi alma  
este amor por las cosas de la tierra;  
vibración ancestral que me conmueve,  
vernáculo sabor que me deleita,  
y se vuelve color sin que lo busque,  
y se hace verso sin que yo lo quiera.

Como una abeja, aunque lejana y sola,  
lleva siempre el afán de la colmena;  
y está en la noble ancianidad de un árbol  
la majestad augusta de la selva:  
que cada uno de los versos míos  
trasunte mi obra entera.

### PAISAJE LLOVIDO.

**H**A llovido en la noche.  
El paisaje se escurre todavía  
ruidosamente, a chorros,  
por grietas y profundos cañadones.  
Las sierras barnizadas,  
con destellos su júbilo pregonan.  
Pasa jadeando de humedad la brisa...

La mañana estival, recién lavada,  
tiende a secar al sol, nuevo y pujante,  
la seda transparente  
de su inconsútil túnica gloriosa.  
Los follajes bruñidos que gotean  
tienen la gracia tierna y expresiva  
del niño que, entre lágrimas, sonrío.  
La cinta palpitante y rumorosa  
que el manantial enhebra desde adentro,  
semeja ser más límpida y tirante.  
Todo se exalta en claridad y brillo,  
pues donde el sol no alcanza  
lo suple el claro trino de los pájaros,  
y hasta el charco más breve  
se enternece de cielo.  
Sus curvos lomos los peñascos lucen,  
donde el lampo de sol se cristaliza  
en la inmovilidad de algún lagarto.  
Las cabras variopintas, a distancia,  
son como flores vivas por los cerros.  
La roca su alma resignada muestra  
en el reflejo de su piel aún húmeda,  
y el alma mía, en ímpetu fraterno,  
besa humilde el reflejo de la roca.  
... Y la mañana crece:  
sinfonía de vívidos matices  
que el sol y el agua entonan.  
Estremecido de emoción agreste,  
soy el alma y la voz de este paisaje,  
pues bajo el cielo azul inmaculado  
mi corazón va fresco y resonante,  
tan rumoroso de aguas y de trinos  
que el mundo canta en él gloriosamente.

## PAISAJE Y MOMENTO.

*Al maestro Lugones.*

**M**ONTAÑA que piensa nubes,  
río que recuerda cielos,  
y yo que, montaña y río,  
por siempre en el alma llevo.

Pájaro azul de las sierras  
que es de Dios la voz y el eco,  
en la tarde más hermosa  
que han visto pasar los cerros.

Yo también quiero ser nota  
de este paisaje sereno:  
ser como el árbol que sueña  
el más verde de sus sueños.

El río que dice su agua  
con gutural silabeo:  
deletreo de guijarros  
que alterna canción y ruego.

La bestia simple que bebe  
la paz que baja del cielo...  
sin un pensamiento impuro,  
sin un amargo recuerdo.

La piedra que muestra el alma  
en un tímido reflejo...  
todo cuanto ven los ojos  
de puro sencillo y bueno.

Yo también quiero ser nota  
de este paisaje sereno:  
(acaso un día lo sea...  
acaso ya lo estoy siendo...)

#### LA HONDONADA.

**E**N la serenidad de la hondonada  
no pasa el tiempo, ni siquiera existe;  
cósmico templo en cuyo altar persiste  
muda la Eternidad petrificada.

Honda y solemne soledad callada  
que de ascetismo y castidad se viste  
y, en su grandiosidad un poco triste,  
impone y amedrenta y anonada.

Moles que evocan trágicos vestiglos,  
envueltas en un hálito de siglos  
y con un gesto de ansiedad salvaje.

(Siempre vuelvo al paisaje porque encierra  
forma, expresión y alma de la tierra,  
y yo soy de la tierra en el paisaje).

La Niña Paula, Sierras de Córdoba.

#### TRAMONTO.

**A**L presentir la noche ya cercana,  
queda la tarde pensativa y mustia...  
Un tenue velo de inefable angustia  
pone en las cosas expresión humana.

Es un gesto de asombro el Occidente  
con su gama de trágicos matices,  
donde los tonos pálidos y grises  
se entristecen en negro, suavemente.

Cautelosa la noche se aproxima.  
El día mengua su fulgor escaso  
y enceguece, segundo por segundo.

Y traspasado por aguda cima  
contra el muro remoto del Ocaso,  
está sangrando el corazón del mundo.

#### MONTAÑA.

*A don Juan Pablo Echagüe.*

**M**ONTAÑA: toda entera dentro de mí te llevo;  
mi corazón te acuna si te miro o te nombro,  
y para mi alma eres un renovado asombro  
con el deslumbramiento de un espejismo nuevo.

Eres mía y soy tuyo. Entre nosotros media  
una amistad de siglos en perfecta armonía,  
tan ligados, que sufro tu aspereza bravía  
y me duelen tus gestos de dolor y tragedia.

En el nácar sonriente de la aurora sonrío,  
y en la tarde me agobia tu mole entristecida;  
que vibro siempre acorde al ritmo de tu vida.

Y si a mi sed invita la voz del manantío;  
mientras sorbo, pegando a su raudal la boca,  
el corazón te beso en la fluyente roca.

## EL ALMA DE LA SIERRA.

C RISTALINO temblor que una sonrisa  
de luz irisa,  
del manatial que brota  
y entre el abrupto peñascal borbota.

Largo estremecimiento rumoroso  
del álamo, mensaje misterioso  
que por las hojas sube  
hacia lejana nube...

Nubes de anochecer, formas extrañas,  
denso hálito azul de las montañas,  
que cual fantasmas lívidos ambulan  
y hasta la hora y el silencio azulan.

Rumores imprecisos y errabundos  
como señales hechas a otros mundos,  
del fondo de la noche que se puebla  
de misterio y tiniebla.

Espejismos de luz, voces del viento,  
cántico de las aguas o lamento:  
en vosotros se encierra  
*el alma de la sierra.*

JUAN BURGHI.

## ROMAIN ROLLAND

### El sentido místico en su vida y en su obra

**R**OMAIN Rolland realiza en nuestro siglo, descreído y escéptico, apasionado y violento, la figura plena y total del hombre en el ajuste perfecto de todos sus resortes humanos: inteligencia y corazón, carácter heroico y abnegación apasionada. Si la humanidad es en realidad un esfuerzo ininterrumpido de esbozos que el máximo artista rompe cada vez, descontento de sus ensayos imperfectos para llegar al paradigma no alcanzado sino una vez de tiempo en tiempo, Romain Rolland se acerca, como los inspiradores de sus *Vidas ilustres*, al epígono que todos, en la modesta realidad de nuestra naturaleza, estamos forjando inconscientemente. Esta perfección humana que nada tiene de la frialdad de un Dios, está animada en Rolland por el soplo ardiente de la Vida, que en el mito bíblico infiltrara Jehová en el barro de Adán. Soplo ardiente de vida que es en esta humanidad superior que se mueve más allá de nosotros, concitando nuestra admiración y nuestro fervor, la llama mística, la fe inquebrantable, la espiritualidad ardorosa que impulsa con su fuerza, ilumina con sus rayos y alimenta con su materia divina la fábrica imperfecta y defectuosa de la humanidad.

Es este sentido místico de la vida —misticismo y acción— esta fe invulnerable en el destino superior del hombre, a través de todas las adversidades y las incomprensiones, las injusticias y las persecuciones, en la lucha candente y en la soledad desalentadora, en la glorificación y en el olvido, en la apasionada adhesión de los amigos y en el odio de sus enemigos, es este sentido místico de la vida lo que constituye el lazo conductor, la unidad, la fuerza y la explicación de la vida y de la obra de Romain Rolland.

“El idealismo de Rolland —dice Stefan Zweig, el apasionado

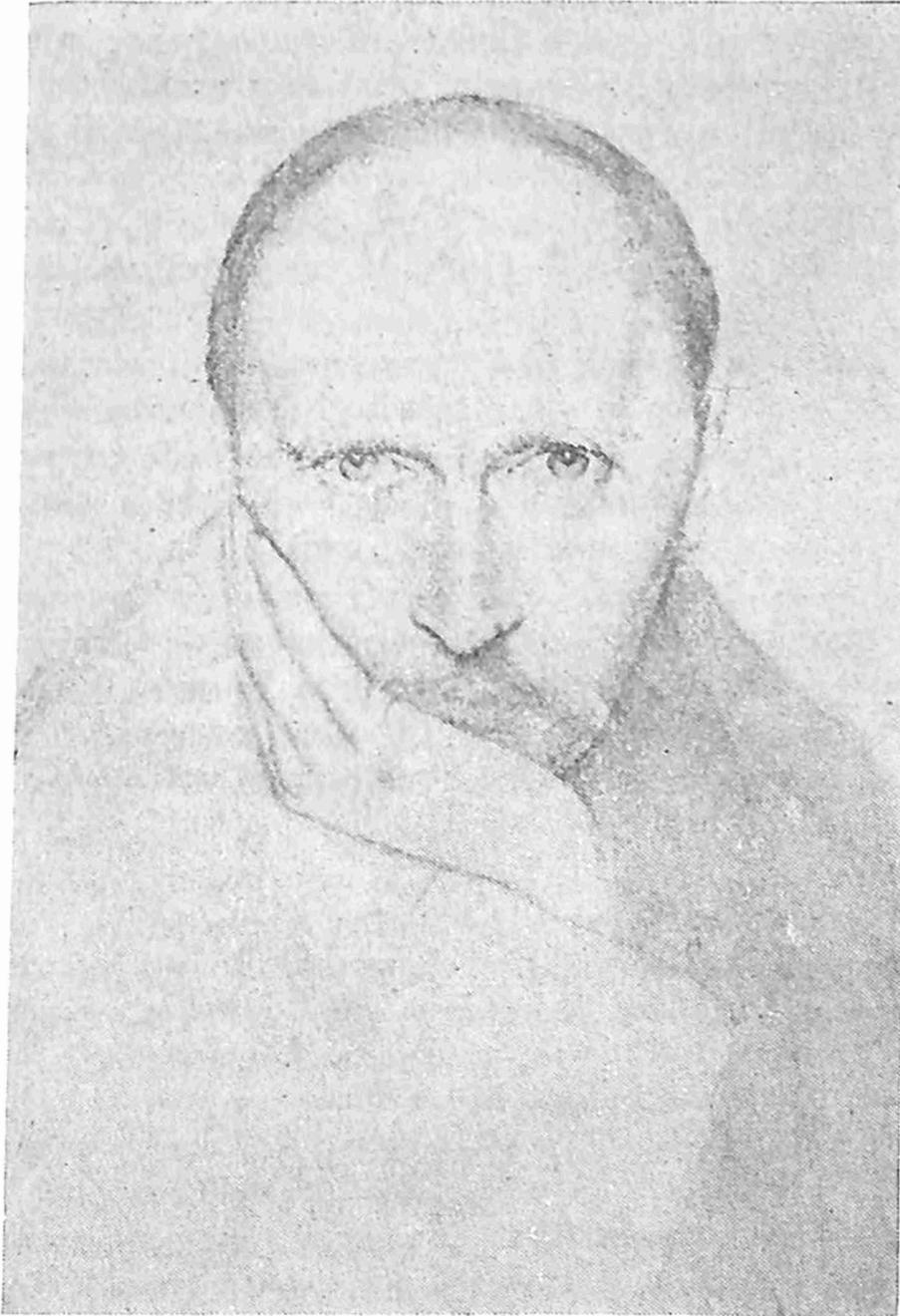
y sagaz crítico del escritor francés— es un idealismo sin ideales determinados; el fin sirve siempre de pretexto. Lo esencial, para él, es la fe milagrosa que une a un pueblo para una cruzada al Oriente, que llama a miles a la muerte por la nación, y que induce a los caudillos a entregarse dispuestos al sacrificio, a la guillotina.”

No, el idealismo de Rolland no es un idealismo sin ideales, ni su fe está solamente en el impulso. El espiritualismo, la fe de Romain Rolland es un espiritualismo y una fe determinados, claros, seguros. Su norte es fijo, y no ha cambiado jamás en esa línea recta, firme, nítida y potente que es su existencia toda. De la unidad, de la armonía, del perfecto ajuste entre su existencia y su obra, entre sus hechos y sus palabras, entre el intento y la realización, nace la superioridad de este hombre y la perfecta obra de arte que es su vida.

Porque más que novelista, que crítico, que luchador social, que artista, Romain Rolland es un HOMBRE. Y esta humanidad superior que él realiza, no radica en una determinada de sus actividades literarias o humanistas. Como escritor, como novelista, otros lo superan, acaso en más de un grado artístico; como luchador social otros han dado su vida con tanta eficacia como él. Pero como Hombre, como armonía perfecta de conjunto en que cada una de las facetas de su personalidad refuerza la Unidad total y a ella concurre en magistral equilibrio de perfección, acaso no existan en la historia de la humanidad muchos otros que lo aventajen. Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Hugo, Beethoven, Bach, Wagner, Kant, Whitman, Emerson, son superiores a él en genio creador. Santos ha habido en Oriente y Occidente que le aventajen en perfección de conducta, en heroicidad oscura, en abnegación total. Los grandes reformadores sociales, un Cromwell, un Robespierre, un Dantón, un Marx, un Lenin, un Gandhi, sobrepasan en estatura actuante la figura del escritor francés. Pero, ¿cuántos como él reúnen en armonioso desenvolvimiento, en equilibrado conjunto el talento, la acción, el amor y la fe?

Como una rosa anímica que desenvuelve en maravillosa sinfonía las posibilidades todas de su perfección inconsciente, Romain Rolland, en la plena y dolorosa conciencia de su lucha continua, tiende, como la flor a los rayos solares, a la belleza perfecta de su alma.

El genio es en general una deformidad, el crecimiento en una



ROMAIN ROLLAND

dirección única de todas las energías creadoras del espíritu. La perfección humana radica en el crecimiento armónico de *todas* las energías, en concéntricos círculos de elevación. El genio es una línea recta, la perfección es un círculo completo.

Por eso exaltará Romain Rolland en las *Biografías* primero, en sus novelas después, la fuerza única capaz de desarrollar esta perfección humana en un cabal sentido de integridad. "Todo es bueno lo que exalta la vida" —dice Olivier en *Jean Christophe*—. Pero ya había afirmado, en la *Vida de Tolstoy*, que "La vida es todo bien, toda felicidad, la vida todopoderosa, la vida universal: la Vida es Dios."

Es esta vida humana íntegra, perfecta, en la plena dignidad de su conciencia y de su valor, la que él exalta con su palabra y practica con su obra; y es en esta vida así concebida y así anhelada donde radica su fe inquebrantable: ella da a toda su existencia el acento y el perfume de su mística religiosidad.

Este desenvolvimiento armónico y paulatino del pensamiento y de la fe centrales de Rolland, este oculto resorte de su energía espiritual, no aparece de golpe en su vida y en su obra. Pero como el botón contiene ya toda la rosa, así desde sus primeras biografías es posible rastrear claramente el *vis a tergo* de su savia espiritual.

#### LAS VIDAS DE HOMBRES ILUSTRES.

Acaso no fuera para él tan claramente perceptible como lo es hoy para sus fervorosos admiradores, esta trayectoria luminosa de un alma que busca inconscientemente su camino, y que, como la planta, se dirige, por instinto heliocéntrico, en procura de su astro fecundador. Las *Vidas de hombres ilustres* nos descubren así el camino del espíritu en busca subconsciente de su norte vital, esa superioridad anímica, esa grandeza de carácter y ese prestigio del genio que unidos a la atracción profunda que ejerciera en su alma la música —lenguaje divino de los dioses— encontraron en Beethoven la encarnación de sus primeros y apasionados fervores.

Hay una causalidad superior, aunque no manifestada todavía, en la selección de los más puros y los más grandes, que polariza la admiración apasionada de Rolland hacia Beethoven, hacia Miguel Angel, hacia Tolstoy primero, hacia Gandhi y Spinoza después. No

al azar fueron elegidos aquellos cuya vida tiene ocultas afinidades con el alto sentido religioso que informa, como una oculta corriente de agua fecundante, el maravilloso proceso de desarrollo de este hombre que bien pudo ser llamado por su biógrafo, *la experiencia moral más grande de nuestro siglo*; porque esta religiosidad extiende la amplitud de sus horizontes, por sobre la estrechez de las formas positivas de todas las religiones y las funde en una sola y única religión humana.

Si Beethoven sintetiza para Rolland dos fuerzas máximas de atracción: el arte y el heroísmo, no podía condensarse en él, sin embargo, el anhelo total de espiritualidad de su biógrafo. La vida de sufrimiento del músico, pese a la elevación y generosidad de su carácter, estaba estrechamente confinada en la prisión de su propia individualidad, cuya única puerta de salida hacia los demás, constituida por los torrentes armoniosos de su música sublime, no alcanzaba sin embargo a romper completamente el círculo de su conciencia individual.

Rolland, conmovido, se siente agradecido a Beethoven; su *Vida* es el homenaje de su gratitud y de su admiración. Pero hay algo todavía insatisfecho en su alma que no se siente colmada plenamente con la ejemplaridad del músico alemán. ¿Se dió cuenta el escritor francés de esta levísima falla por donde se escapa la linfa de su profundo misticismo? Es difícil saberlo. Pero leyendo junto a la *Vida de Beethoven*, esa otra, más compleja y más íntimamente compenetrada con su autor, de Tolstoy, se percibe, directamente por los sentidos del alma, la plenitud, el arrobamiento, la afinidad que existen ya entre el biografiado y el autor.

#### LA VIDA DE TOLSTOY, HITO DECISIVO.

Un calor de afecto más humano, una comprensión más estrecha, una hermandad espiritual, alientan *desde dentro* esta vida ilustre en la que se percibe más definido y nítido el místico sentido de la existencia. La *Vida de Tolstoy* es, si podemos expresarnos así, el botón que encierra, completa y plena, la floración posterior del alma y del carácter de Romain Rolland. Por eso, a nuestro entender, esta biografía constituye el punto capital, el núcleo decisivo de la obra y de la vida posteriores del gran escritor francés. Su influencia

trasciende en mucho el episodio sentimental de la carta de Tolstoy, en donde ven algunos críticos el hito decisivo del camino espiritual de Rolland. Estaba ya en éste, ese sentido místico de la existencia que constituye el acento y la clave de su personalidad total. Y este acento empieza a hacerse perceptible cuando la afinidad de almas pone en evidencia los secretos resortes de su carácter. Y acaso hay más. Acaso la influencia extraordinaria que el escritor ruso ejerció en su desarrollo espiritual, no se reduzca solamente a una faz positiva. El contraste entre la vida y la prédica de Tolstoy, aún despertando en el alma de Rolland la simpatía y el afecto por esa lucha despiadada en la cual se agotaban las energías y la salud del escritor ruso hasta transformar los últimos treinta años de su vida en un continuo martirio interior, pueden haber marcado con un sello indeleble la voluntad mejor templada de Rolland, fortaleciendo subconscientemente por contraste, su decisión, mantenida luego a todo lo largo de su existencia, de acordar íntimamente la conducta individual con las directivas del espíritu.

El hecho es que empezamos a discriminar desde la biografía de Tolstoy, lo que constituye la esencia misma de la personalidad de Rolland, su característica cualidad diferencial, de sus demás cualidades secundarias, como en una sinfonía los acordes dominantes de las armónicas que los acompañan. Su pasión por la música, no llegará por eso a cubrir nunca el acorde dominante de su naturaleza, su místico sentido de la vida. Más alto que la música, más alto que el arte, está su respeto profundo por la dignidad humana, su religión de la Vida, su pasión por la libertad intelectual y por el señorío del espíritu. Y de este concepto elevadísimo de la criatura humana, tenía que nacer, no podía menos que nacer, su amor a todos los hombres, su necesidad inmediata de *servir*, de servir a sus semejantes, de consagrarse a la causa de los oprimidos y de los desheredados. Porque no es tanto la miseria y el dolor lo que levanta la santa indignación de su carácter, sino la opresión, el dominio, la explotación que rebajan la alta y noble condición humana y destruyen por la humillación, la dignidad de su naturaleza. La adversidad, el dolor, las privaciones, se sobrellevan con valentía y aún alegremente, cuando el hombre mantiene por sobre todas las cosas su respeto propio; pero la ira justiciera se levanta en su corazón ante el espectáculo de la abyección a que reducen conscientemente los explotadores a

sus semejantes, para convertirlos en materia fácilmente dominable. Por eso más que otro, el crimen de la guerra que confina a los hombres en la categoría de los rebaños y los lleva, dócilmente sumisos con el señuelo calculado del patriotismo, a la matanza, le arranca lágrimas de desesperación y gritos de protesta. Todo su amor a los hombres nace así de su concepto casi divino de la dignidad humana. Y su rebeldía se fortalece ante la complicidad cobarde de las *élites*.

Las palabras de su *Vida de Tolstoy*, resumen ya el programa posterior de su existencia: "...en la bondad apasionada de su corazón, le parecía ser responsable de sus sufrimientos y de su abyección (de los miserables que le tocó ver de cerca en un censo de Moscú); eran las víctimas de esta civilización de cuyos privilegios disfrutaba, de este ídolo monstruoso al cual una casta elegida sacrificaba a millones de hombres. Aceptar el beneficio de semejantes crímenes era asociarse a ellos". No importa que Tolstoy se indignara entonces contra las víctimas de la inhumana tiranía de los zares, contra la cual profetizaba, con un certero sentido del porvenir, la magna revolución que terminó con ella. El mismo sacrificio monstruoso subsiste hoy, apenas mitigado bajo el Moloch de la civilización capitalista, y Rolland sintió penetrar hasta el corazón las tremendas y verídicas palabras del escritor ruso, que marcan con su señal de fuego la mentira de los pseudo reformadores. Y cuando analiza la causa de esta vergüenza y este estigma de la civilización: la miseria humana; cuando averigua, llegando hasta el fondo del problema que en vano intentó el cristianismo disfrazar bajo el manto florido de la caridad, quiénes son los responsables, agrega Rolland: "Los ricos, desde luego, y el contagio de su lujo maldito que atrae y deprava, la universal seducción de la vida sin trabajo; y el Estado después, esa entidad asesina, creada por los violentos para despojar y reducir a esclavitud en su provecho al resto de la humanidad. Y la Iglesia, asociada, la ciencia y el arte, cómplices... ¿Cómo combatir a todos estos ejércitos del mal? Desde luego, rehusándose a formar parte de ellos; rehusándose a participar en la explotación de la humanidad; renunciando al dinero y a la explotación de la tierra, y no sirviendo al Estado."

Desde entonces la vida de Rolland se ha de ajustar estrictamente a este programa. La donación íntegra del premio Nobel en beneficio de los desheredados, fué la piedra firme en donde asentó

el cimiento de su conducta, y la garantía de la sinceridad y nobleza de su prédica.

El lenguaje de Tolstoy al traducir a los demás con su terrible franqueza la realidad de la situación social, fué el lenguaje mismo de la conciencia de Rolland.

“Dice lo que todos nosotros pensamos, almas medianas, y lo que nosotros tememos leer en nosotros mismos; no es para nosotros un maestro pleno de orgullo, uno de esos genios arrogantes que reinan en su arte y en su inteligencia por encima de la humanidad. Es *nuestro hermano*, como gustaba llamarse a sí mismo en sus cartas, con el nombre más bello y más dulce de todos.”

Pero si esta debilidad del ruso, estas luchas tremendas, lo acercan a nosotros y lo ponen por lo tanto en la esfera de nuestro cariño, no representan, sin embargo, la realización de la magnífica aspiración, de la generosa idealidad que no pudo, sino en los últimos momentos de su vida, alcanzar a la liberación definitiva de su alma.

“No es necesario hablar, sino obrar”, ha dicho Cristo, —escribía Tolstoy. “Lo mismo que una materia en ignición, puede, sola, comunicar el fuego a otras materias, basta sólo con la verdadera fe y la verdadera vida de un hombre, para comunicarse con otros hombres y esparcir la verdad”. El contraste mismo entre estas palabras y los hechos, debieron impresionar profundamente a Rolland, e influir, por contraste, en la dirección general de su vida. Romain Rolland es, él mismo, la materia en ignición que prende fuego por su sola combustión, a las otras materias humanas. No solamente materia en combustión, sin embargo. No confió a su sola existencia el poder maravilloso de transmitir la fe.

#### EN BUSCA DEL HOMBRE PERFECTO.

Lo que acaso dudara de obtener por sí mismo, lo había confiado ya a su criatura predilecta. *Jean Christophe* se convierte, de hecho, en la encarnación de ese ideal de hombre perfecto, en el que se funden, por dilección temperamental de su autor, las aspiraciones humanistas, la mística concepción de la vida, la fraternidad humana, junto al heroísmo artístico, a la realización total de una existencia de músico, en la que está presente, invisible y todopoderoso, el genio perseguido y doloroso de Beethoven.

Pero tampoco su criatura predilecta realizó la totalidad de su ideal. Un músico y un hombre, he aquí el significado completo de su magna novela.

Para Romain Rolland la vida humana no está agotada en ello. Faltaba el tormento interior de una conciencia, presa en las redes terribles de la lucha por su liberación. Si *Jean Christophe* es la transposición literaria a la novela, de la vida de Beethoven —no en su sentido estricto y documental, sino en su inspiración general— *Clerambault* es la transposición a la novela de las luchas interiores de Tolstoy. Tolstoy y Beethoven presiden así las dos grandes obras literarias de Rolland. En las Biografías están ya, en germen, las novelas. Pero por una delicadeza de escrúpulo del escritor francés, ni Jean Christophe alcanza la genialidad musical de su epígono, ni Clerambault mide su mediocre estatura de poeta con el genio atormentado y religioso de su modelo ruso.

*L'Ame Enchantée* no alcanza, sin embargo, la realidad y la vida de las obras anteriores. La idea domina a la vida, y Annette suele ser falsa en más de una ocasión. Acaso faltó a su autor el cotejo viviente de un modelo, o el alma femenina, diversa de la del hombre, no le descubrió los ocultos resortes de su mecanismo.

Sin embargo, en toda esta obra copiosa de literato no encontramos, todavía, el tipo definitivo de humanidad que se advierte presente siempre en la mentalidad de Rolland. Hay un escalón siempre más alto en esa humanidad que sueña y a la cual se acerca él mismo en hechos, más aún que en literatura. Ni Beethoven, ni Miguel Angel, ni Tolstoy, ni Jean Christophe, ni Clerambault, ni Annette, ni sus héroes teatrales satisfacen la pasión mística y el anhelo de santidad de su autor.

#### SU ENCUENTRO CON GANDHI.

Si el encuentro espiritual con Tolstoy marca acaso el primer hito fundamental en la obra y en la vida de Rolland, el encuentro espiritual con Gandhi marca el hito de su ascensión definitiva. Lo que los héroes de sus biografías y de sus novelas no llegaron a realizar en la totalidad de las aspiraciones de Rolland, lo realiza Gandhi por la sola virtud de su existencia. No es un músico, ni un escultor, ni un literato; no es tampoco una criatura de ficción, el tipo perfecto

de hombre superior que buscó Rolland a través de su obra literaria. Es una magra figura viviente, que no pertenece siquiera a la orgullosa civilización de Occidente; un hindú heroico que no escribe libros, ni esculpe, ni crea armonías sublimes; pero ora y ayuna, renuncia a todas sus riquezas y comodidades y consagra su vida a la redención de los oprimidos; en el Africa del Sur, primero, en la India mártir después.

Es un hombre pequeño, descarnado, desprovisto de belleza, acaso un poco ridículo en la semi desnudez de sus miembros huesosos. Pero toda la espiritualidad, toda la grandeza de la humanidad resplandecen en esa desmedrada figura, toda la abnegación y el amor a sus hermanos, la santidad que en vano anhelaba encontrar entre los europeos. La antinomia entre la fuerza y la justicia, entre la opresión sufrida y la violencia vengadora, se encuentran fundidas en la hoguera de amor del Mahatma Gandhi. La lucha sin violencia, la resistencia pasiva, la no cooperación, he aquí que este abogado indio las pone en práctica en la lejana y misteriosa India victoriosa más de una vez, sin armas y sin libros, contra el orgulloso poderío del imperio más grande y más fuerte del orbe. Es el triunfo completo, absoluto, del espíritu, el poder formidable de un carácter y de una voluntad, sostenidos por el amor y el sacrificio, contra la ciencia y la civilización, el poderío material y mental de un imperio. Rolland se inclina, reverente. Su *Vida de Mahatma Gandhi* se impregna de esta reverencia, y su tributo de admiración adquiere la plenitud de su anhelo al fin colmado. He aquí el hombre, en la alta significación de su sentido. *Ecce homo*, otra vez, en medio de la miseria dorada, de la pobreza espiritual de nuestro siglo.

Europa y América conocieron entonces por la pluma de este apóstol de todas las causas justas, a este santo que en las lejanas tierras de la India conducía a millones de hombres con la sola fuerza de su santidad, y cuyo inmenso prestigio, cuya influencia asombrosa, le venía, como decía Tolstoy, de su sola materia en ignición. Su fuego interior prendía en incendio a toda la India, que ayunaba y oraba con él, y ganaba a su causa la simpatía y la adhesión de toda la parte sana y noble de la humanidad, hasta a muchos de sus mismos enemigos. Esta divulgación de su prestigio, este ampliar de horizontes fraternos, la debía al hombre que, por sobre la divergencia de razas y de mentalidades, reconocía y saludaba en Gandhi al apóstol actuan-

te, que por la sola virtud de su santidad realizaba la unidad de la India y la fraternidad de los pueblos distantes.

Era la primera tentativa de Rolland de unir a través de las fronteras y de los prejuicios de razas a toda la humanidad en un solo corazón, en un mismo haz de amor y comprensión. Lo que Gandhi realizaba en la India por su sola existencia, intentaba también realizarlo Romain Rolland para su Europa y para el mundo: la unificación de los pueblos sin fronteras, el amor total a la criatura humana, por su sola condición de humana. Su epopeya magnífica de la fraternidad, que empieza en *Jean Christophe* y culmina en *Au dessus de la Mêlée*, se amplía en su biografía de Gandhi a través del océano, e inaugura la magna obra de descubrir a Europa la mentalidad prodigiosa de la India. En Gandhi comienza su estudio sobre el moderno pensamiento filosófico de la India, que en los tres volúmenes del *Ensayo sobre la Mística y la Acción en la India viviente*, coronan, con cúpula soberbia, el edificio total de la obra y de la vida de Romain Rolland.

#### LA MISTICA INDIA, EL VERDADERO CAMINO DE SU ALMA.

Ya está, nuestro escritor, en las postrimerías de su vida, en el verdadero camino de su alma. Con nostalgia infinita reconoce en las doctrinas místicas de la India, la senda que rastreó por intuición superior de su conciencia, en la grandeza y en el sacrificio de todas las vidas ilustres, y que intentó encarnar en sus criaturas novelescas, mientras, paralelamente, su vida se modelaba bajo el soplo ardiente de este anhelo superior. "Yo mismo he aprovechado estos notables análisis —dice en *El Evangelio Universal*—, y aunque era ya tarde para que pudiese aplicar a mi vida sus lecciones, he admirado lo intensamente que iluminaban mis experiencias pasadas y explicaban mis errores y mis vagos instintos de dirección."

Es en la vida de Ramakrishna, el apóstol del amor, el fundador del neo-vedantismo en quien reconoce y saluda la nueva religión del porvenir, y en la Vida de Vivekananda, el luchador triunfante, en donde encuentra Rolland la expresión total de sus más íntimas aspiraciones. Es por fin el canal abierto por donde se derramarán ampliamente las caudalosas aguas de su marea interior. He aquí la realización cabal de su amor a los hombres, su pasión por la vida, su

culto a la verdad, su sentido místico como fuerza propulsora de la acción, la dignidad y la santidad del hombre proclamados como doctrina organizada, el respeto a la libertad espiritual como deber primordial de la humanidad. Todas las ideas, todas las aspiraciones, todas las tendencias de Rolland florecen plenamente en estas últimas biografías de indios ilustres, mucho más en armonía con sus aspiraciones interiores, que las heroicas de Beethoven, de Miguel Angel y de Tolstoy. Esta afinidad completa entre su naturaleza y su pensamiento con el moderno pensamiento filosófico hindú es para Rolland de una evidencia deslumbradora. "Los que me hayan seguido —dice— en la lectura de esta obra (*El Evangelio Universal*) habrán advertido de seguro, cuán de acuerdo están las miras del Swami indio y de su maestro (Vivekananda y Ramakrishna), con muchas de sus ideas reservadas. Puedo atestiguarlo, no sólo con mi propio examen, sino con las confesiones intelectuales que desde hace veinte años me hacen cientos de almas de Europa y de América, de las cuales me veo siendo, sin pretenderlo, confesor y confidente. No es que ellas y yo hayamos recibido, sin saberlo, infiltraciones del espíritu indio que nos hayan predispuerto al contagio (como se inclinan a creerlo ciertos pensadores indios). Acerca de este punto he sostenido una discusión muy cortés con Swami Ashokananda, que sentando como un hecho admitido la difusión de las ideas vedánticas por todo el mundo, no duda que, por lo menos en parte, se deba ello a Vivekananda y a su *Mission*. Estoy absolutamente seguro de lo contrario. El mundo casi en su totalidad ignora (y esto es una vergüenza que intento remediar con mis libros) la obra, el pensamiento y hasta el nombre de Vivekananda. Y si en el diluvio de ideas que acaban de abonar con su sustancia el abrasado suelo de Europa y América, puede denominarse Vedántica a una de las masas de agua más abundantes en gérmenes de vida, será lo mismo que se llamaba prosa al habla natural del señor Jourdain".

El suelo espiritual de Europa y de América estaba, en efecto, preparado, por su sequedad ardiente y ávida, para esta lluvia fecundante y vivificadora de las ideas místicas de la India. Ya el Conde de Keyserling, en su *Viaje de un Filósofo*, había percibido con claridad la conjunción inminente entre la sed occidental y el manantial de oriente. Sus páginas sobre la India, son, por esto, las más inspiradas y sinceras. Tagore y Gandhi prepararon el terreno; pero

la desconfianza natural, el prejuicio de los espíritus *razonables* y escépticos contra el *vago misticismo de Oriente*, cerraban el camino a la comprensión europea; el único, por lo demás, capaz de abrir y señalar la ruta al pensamiento de América.

A Romain Rolland correspondía esta nueva empresa que por su magnitud y su trascendencia, no son inferiores a las ya realizadas anteriormente. Porque magna y fructífera empresa es, en efecto, el conciliar para Oriente este Occidente desgarrado, su necesidad, su sed de Dios, y su imposibilidad lógica de aceptar con la razón, las parodias petrificadas de Dios que le ofrecen actualmente las religiones organizadas. La tragedia de la fe que no resolvió Pascal sino mutilando la grandeza y la dignidad del hombre, encuentra su solución en este *Evangelio Universal*, que presenta Rolland a la consideración de Europa y de América, y que, a través de su cerebro y de su corazón de Occidente, adquiere todo el prestigio de la razón, toda la garantía de la ciencia y el apoyo de su superior mentalidad de europeo. En sus páginas se bebe ávidamente esta conciliación inútilmente emprendida hasta ahora entre la religión y la vida, puesto que la religión está fundamentada precisamente en la Vida; entre la ciencia y la fe, ya que la primera no se erige en la enemiga de la segunda, sino al contrario, en su aliada; entre la razón y el misticismo que pasa a ser una ampliación, un desarrollo ulterior de la anterior, como lo había ya sostenido Bergson. Todo esto cimentado, sólidamente basado en el amor a los semejantes, en la superior categoría de la acción fraterna, que había sido pospuesta cobarde y egoístamente, a la contemplación. Esta íntima afinidad entre sus ideas *reservadas*, como él dice refiriéndose a sus amigos espirituales, y las ideas vedánticas, había sido ya puesta de manifiesto en su cita del santo indio Bodhisatva, en la *Vida de Tolstoy*, quien había preferido renunciar a la bienaventuranza del más allá, antes que abandonar a sus semejantes a su cautiverio terreno de dolor. Esta expresión superior de fraternidad humana, confirmada en las vidas de otros santos hindúes, estaba hecha a la medida de su alma. Apasionadamente, pues, penetró en la selva mística de la India, en donde recogió a plenos brazos, las riquezas espirituales que lo sedujeran en el neo-cristianismo de Tolstoy.

La figura, toda dulzura y toda amor de Ramakrishna, y la figura toda fuerza y toda lucha de Vivekananda, se destacan sobre el

fondo frondoso del pensamiento hindú, en el que ocupan lugar de primer plano en ese soberbio capítulo de *El despertar de la India*, Ram Mohun Roy, Devendranah Tagore, Keshab Chunder Sen, Dayananda, Rabindranath Tagore, Aurobindo Ghose, Ashokananda y muchos otros más.

CONCILIACION DE LA MISTICA DE  
OCCIDENTE CON LA DE ORIENTE.

Pero Rolland no ignora la obra de los místicos cristianos, la parte que corresponde a Occidente en este nuevo *Evangelio Universal*. El, el espíritu libre por excelencia, el enemigo declarado de todo dogma que mutile y esclavice el pensamiento, así sea dogma religioso o dogma social, demuestra así la amplitud gallarda de su espíritu, el horizonte infinito de su conciencia. Rinde culto y veneración a los santos verdaderos, a los que, libres del afán de dominación y proselitismo, supieron fundir su experiencia religiosa en amor a sus semejantes, y disolver su individualidad egoísta en la más alta conciencia de la Unidad Total.

El éxtasis religioso, el legítimo connubio del alma con la divinidad, el fundirse de la personalidad —fuente de todos los dolores— en la conciencia universal, es explicado y defendido por Rolland con argumentos obtenidos de los mismos psicólogos modernos europeos y americanos: Alfredo Ferrière, Eduardo Le Roy, Charles Baudoin, Williams James, Rodolfo Otto, y hasta del mismo Morel que los combate.

Estas experiencias religiosas que los hombres de ciencia y aun gran parte de la humanidad culta relegan a la mentalidad de Oriente como cosa extraña al pensamiento occidental, Rolland las estudia a la luz de esa misma ciencia, las compara con experiencias análogas de filósofos y místicos de occidente y aun llega a la conclusión de que algunos, Plotino, el pseudo Dionisio el Areopagita, San Francisco de Sales, San Juan de la Cruz, por ej., llegaron más lejos todavía que los místicos hindúes.

“... Las iluminaciones de Filón —dice— los intensos éxtasis de Plotino y de Porfirio, son análogos a los samadhis de los yoguis de la India. Del mismo modo es imposible hablar del Cristianismo, pasando en silencio los miles de experiencias místicas, en el terreno

de las cuales se ha construído, no de un solo impulso en la fiebre de nacimiento, sino a todo lo largo de su marcha, en crisis de desarrollo que hacía que cada vez crecieran nuevas ramas en el milenario árbol”.

Esta universalización de la mística hindú, reclamando para la mentalidad de Occidente la posibilidad de las mismas experiencias religiosas de Oriente, analizando los factores psicológicos del éxtasis a la luz de la misma ciencia que los relega a una inferiorizante *introversión*, reivindicando la base firme de la razón y de la lógica como cimiento de toda mística legítima, es una contribución más de Rolland al acercamiento de las razas y de los pueblos, el triunfo final de su propia mística que alcanza en las páginas de su *Evangelio Universal* —cuyo solo título es ya una profesión de fe— el más armonioso desenvolvimiento del oculto resorte anímico de su personalidad. ¿Y quién podrá permanecer indiferente ante esta generosa y soberbia tentativa de fundir todas las religiones en una sola, de anular el eterno antagonismo entre la razón y la fe, la lucha secular entre la ciencia y la religión?

Era esta empresa digna de un alma de la categoría de la de Romain Rolland, y su éxito la coronación magnífica del espléndido y humano edificio de su vida.

#### LA DOCTRINA DE VIVEKANANDA.

He aquí como acepta el escritor francés esta conciliación que enseña Vivekananda:

“¿De qué modo se ha de discernir entre inspiración y engaño?” —pregunta Vivekananda. “Fíjense los lectores de Occidente —comenta Rolland— en la respuesta. Es la misma que daría un racionalista occidental”. “La primera condición —continúa el filósofo hindú— es que la inspiración no contradiga a la razón. Del mismo modo que un anciano no es la contradicción de un niño, sino su desarrollo ulterior, lo que llamamos inspiración es el desarrollo de la razón. El camino de la intuición pasa por la razón. Si la inspiración va contra la razón, desechadla”.

“La segunda condición —continúa Rolland— no es menos prudente ni menos sana. En segundo lugar —sigue ahora Vivekananda— la inspiración ha de poner sus miras en el bien de cada uno y de

todos, no en la fama ni en el provecho personal. Sus beneficios tienen que ser siempre de carácter universal, y el desinterés del inspirado tiene que ser absoluto. Sólo después de experimentarla con arreglo a estas dos condiciones, la podréis admitir. Pero recordad que, de hecho, en el mundo actual, no hay, de cada millón de personas, una sola inspirada! Ahora no hacemos, casi, otra cosa que jugar con la religión”.

Pero cuando la inspiración es verdadera, cuando el amor ha llegado a su más alto grado, cuando la *Bakthi* ha sido conquistada, entonces, “el *baktha* ha apartado de él todas las formas y todos los símbolos, y ya no le retiene nada, ninguna secta, ninguna iglesia; no las hay lo bastante grandes para él; ha llegado a la zona del Amor ilimitado y es ya UNO con él. No más deseos, no más egoísmos, no más *yo*; es el mismo resplandor de la Luz. El hombre ha recorrido todo el camino, ha pasado por todas las etapas, ha sido hijo, amante, esposo, padre, madre. Ahora es UNO con el Amado. Después de alcanzar la supraconciencia, el *baktha* desciende de nuevo al amor y a la adoración; al amor puro, que no tiene deseos, ni nada que ganar. . . ¿Será preciso recordar —agrega ahora Rolland— que la *Bakthi* cristiana sabe siempre librarse de los arrobamientos del éxtasis, para servir al prójimo? Hasta los fogosos arrebatos del apasionado Ruysbroeck, que abrazaba a su Dios como a una presa de amor en el combate, se desvanecen de pronto ante el nombre de Caridad, nada más. “Si estáis arrobados —dice Ruysbroeck— en éxtasis tan alto como San Pablo o San Pedro, o quien queráis, y llegáis a saber que un enfermo necesita caldo caliente, os aconsejo que despertéis de vuestro éxtasis y pongáis a calentar el caldo. Abandonad a Dios para ir con Dios; halladle, servidle en todos sus miembros; no perderéis nada en cambio.”

“En esta forma del Amor divino —continúa ahora Rolland— que se refiere a la comunidad humana, la cristiandad de Europa no puede ser superada porque su fe le enseña a considerar a la humanidad toda como el cuerpo místico de Cristo. El voto de Vivekananda, de que sus discípulos indios hiciesen el sacrificio no sólo de su vida, sino hasta de su salvación para salvar a los demás —como lo había realizado ya el santo Bodhisatva— ha sido realizado con frecuencia en Occidente por almas puras y ardorosas como las de Catalina de Siena y María de los Valles, la sencilla campesina de Cons-

tances, del siglo XVI, cuya maravillosa historia nos ha contado recientemente Emile Dermekhen, y que pedía a Dios las penas del infierno para salvar de ellas a los desgraciados”.

SOLO ES DABLE ACERCARSE A DIOS AISLADAMENTE.

Así, a todo lo largo de su *Evangelio Universal* va estableciendo Rolland la afinidad entre la mística hindú y la cristiana. Pero hemos de reconocer lealmente, que aparte los casos excepcionales que cita en el cristianismo, el Evangelio Nuevo que en estos momentos predica por el mundo un joven pensador hindú mal conocido y mal interpretado a causa de sus antiguas vinculaciones con la Teosofía, tiene una amplitud de miras, un respeto a la libertad individual, un horror al proselitismo y a la dominación espiritual, que constituyen una evidente superioridad sobre las estrechas y dominadoras iglesias europeas. Y también indias. A este respecto, las afirmaciones de Vivekananda son categóricas: “El deber de un estado de vida en un conjunto de circunstancias, no es ni puede ser el mismo de otro estado. Cada hombre tiene que conocer su propio ideal y esforzarse por realizarlo; este es un camino de progreso más seguro que el de adoptar los ideales ajenos, que nunca se podrán realizar”.

Ya en Tolstoy había encontrado y señalado Rolland el mismo pensamiento: “No es necesario ir al encuentro el uno del otro, sino ir todos hacia Dios. . . Decís: “Reunidos esto es más fácil. . .” ¿Qué? Para sembrar, para cosechar, sí; pero *sólo es dable acercarse a Dios aisladamente*. . . Me represento al mundo como un inmenso templo en el cual la luz desciende de lo alto, y en medio, justamente. Para reunirse todos deben ir hacia la luz. Allá, todos nosotros, venidos de diversas partes, nos encontramos reunidos con hombres que no esperábamos; en esto está la alegría”.

Krishnamurti es más categórico aún: “No dejes que la mano de otro se apodere de tu corazón y de tu mente”. “La superioridad del hombre estriba en que nadie puede salvarle”. “Cuando adoráis a otro, cuando confiáis en otro y no en vosotros mismos, este acto conduce a la ignorancia. La adoración de otro no conduce a la fraternidad, pues la idea misma de otro no es más que división. Sólo cuando comprendáis que debéis confiar enteramente en vosotros mismos,

que por vuestro propio esfuerzo debéis alcanzar la plenitud, sólo entonces crearéis el verdadero significado de la fraternidad”.

Ignoro lo que Romain Rolland piensa sobre las ideas de este nuevo representante del pensamiento filosófico hindú. Pero la afinidad entre su prédica y las doctrinas que con tanto calor y comprensión ha expuesto, de Ramakrishna y de Vivekananda, nos hacen desear, vivamente, una interpretación de ellas por parte del admirable exégeta y divulgador del neo-vedantismo. Lo mismo que en la *Vida de Tolstoy*, lo mismo que en *El Evangelio Universal*, Dios ha sido bajado del lejano e inaccesible solio en que moraba, para ser colocado en el fondo de cada corazón humano. “... Pero no encontró la calma que buscaba —había dicho en aquélla— *porque el cielo no está fuera de nosotros, el cielo está en nosotros.*”

“Hay hombres celestes —había transcripto a su vez, del mismo Tolstoy— que, por amor a los hombres, descienden sobre la tierra replegando sus alas, y enseñan a los otros a volar. Después, cuando ya no son necesarios, remontan el vuelo, como Cristo”.

Entre estos hombres sublimes, que Tolstoy unía en una misma verdad religiosa, pléyade magnífica, humanidad superior hacia la que tendemos nuestros espíritus ávidos de perfección, colocaba el escritor ruso a Krishna, Buda, Lao-Tsé, Confucio, Sócrates, Platón, Epicteto, Marco Aurelio; y entre los modernos a Rousseau, Pascal, Kant, Emerson, Channing...

La teoría se aumenta con el mismo Tolstoy, con Beethoven, Gandhi, Tagore, Vivekananda, Ramakrishna.

Romain Rolland ha adquirido plenamente el derecho, él también, de figurar entre esta humanidad superior, gloria y norte de los hombres, paradigma supremo de hombre, ejemplo y garantía de la naturaleza divina de los hombres, y consuelo de los pobres mortales mediocres que los admiramos.

LUISA LUISI.

Montevideo, 1936.

**ENCUESTAS DE NOSOTROS**

**AMERICA Y EL DESTINO DE LA  
CIVILIZACION OCCIDENTAL**

**P**ROSEGUIMOS la publicación de las respuestas recibidas hasta ahora a nuestra encuesta sobre las dos cuestiones conocidas de nuestros lectores. (1)



DE AUGUSTO BUNGE

AUGUSTO BUNGE, *médico y hombre público, orador y publicista, es autor de una vasta obra de sociólogo, político e higienista (Las conquistas de la higiene social, El culto de la vida, Una Argentina sin analfabetos, El seguro nacional, Polémicas, La guerra del petróleo en la Argentina, El Continente Rojo, La vacuna Freedman, etc.). Entre sus varias traducciones, es notable la del Fausto de Goethe, en verso (1926). Militante en el Partido Socialista desde los veinte años (1897) hasta 1927, y luego en el Partido Socialista Independiente, ha ejercido ininterrumpidamente su mandato de diputado desde 1916 a 1936. En 1932 fué vicepresidente segundo de la Cámara. Actualmente, aunque no afiliado a partidos, actúa activamente en la propaganda política de izquierda. La Dirección de NOSOTROS renuncia al derecho de contestar y discutir las apreciaciones que le merece a su estimado colaborador el planteamiento de esta encuesta,*

---

(1) Véase en los números 1 y 2 las respuestas de los señores Manuel Ugarte, Julio Navarro Monzó, Ernesto Mario Barreda, Emilio Ravignani, Alejandro Castiñeiras, Jorge Luis Borges, F. Ortega Anckermann, Luis Pascarella, Delfín Ignacio Medina, Rodolfo Rivarola, Alfredo L. Palacios, Ramón Doll, Hernani Mandolini, Ramón Suaiter Martínez y Alvaro Yunque.

*felicitándose de que éste, acaso por malo, le haya permitido explayar tan ampliamente su pensamiento:*

Muy oportuna la encuesta sobre la próxima guerra con que se inicia NOSOTROS. Ella permitirá verificar la evolución que se haya realizado en las ideas de los intelectuales argentinos en los últimos veinte años, ya que temo no se haya consultado al respecto a ningún dirigente obrero.

#### HEMOS ESTADO CIEGOS EN 1915

¿Quién, de los que fuimos consultados en 1915, podía creer que a los veinte años se plantearía la misma cuestión, pero en una constelación mundial tan cambiada? Tampoco podía sospechar nadie, en aquel momento, que el humanitario y democrático y pacifista presidente Wilson había iniciado ya su táctica de decir lo contrario de lo que pensaba y hacía a espaldas del pueblo y del Congreso, como acaba de documentarlo la comisión presidida por el senador Nye. Nadie sospechaba entonces (ni aún los que podíamos contarnos con los dedos de una mano, que denunciábamos la farsa de los aliados), que los "tratados de paz" que pudieran dictar llegarían a tales extremos de infamia y estupidez. ¿Pensó alguien que la única revolución de postguerra fundamental e integralmente socialista iba a ser la de Rusia, y que los socialistas en gran mayoría iban a declararse, y precisamente por ello, sus peores enemigos? Yo esperaba a pie firme la revolución alemana. Habría declarado fanático comunista o cegado por su aliadofilia al que, aún en 1919 y 1920, después de producida, hubiera afirmado lo que, sin embargo, se estaba ya realizando, pero no comunicaban los servicios informativos: que el único objeto de los jefes socialdemócratas era impedir el derrumbamiento definitivo del régimen capitalista que todavía decían combatir, y realizar paso a paso la reconstrucción del poder de los grandes monopolios.

Por lo que a mí respecta, podría invocar como circunstancias atenuantes que denuncié, cada vez que pude, el sentido de la guerra como simple disputa entre dos bandas de imperialistas por la presa del mundo, y formulé claras advertencias sobre la amenaza del imperialismo norteamericano, que la postguerra agravaría. Con

el pobre resultado de estar casi solo hasta en 1919, cuando anuncié que los aliados victoriosos, lejos de "salvar al mundo para la democracia" formaban una nueva Santa Alianza para desencadenar una ola de reacción. No sospeché, sin embargo, que la reacción, previsible consecuencia de Versalles, iba a llegar a los extremos de la bestialidad fascista. Debo pues incorporarme sin reservas a todos los malos profetas.

¡Estábamos ciegos!

Hemos estado ciegos porque no supimos estudiar el rumbo de los acontecimientos con la brújula de la dialéctica marxista, que nos permite deducir, del análisis de las fuerzas históricas en un momento dado, la *tendencia* general del movimiento que determinan. Fuimos malos profetas porque no es posible ser profeta de ninguna manera.

#### LOS IMPERIOS SATURADOS Y LOS HAMBRIENTOS

Previo es un análisis de carácter dialéctico, por somero que sea. Tenemos que haber aprendido algo en los veinte años transcurridos.

La guerra y la postguerra han acelerado la evolución capitalista en la fase iniciada con este siglo: la concentración progresiva del capital industrial y bancario en grandes empresas monopolistas, la formación por ellas de un nuevo feudalismo en doble sentido: la sumisión a vasallaje de un sinnúmero de empresas y ramos de producción necesariamente tributarios, y a una especie de servidumbre, por virtud del creciente poder económico y político adquirido, a las masas laboriosas cuya fuerza de trabajo explotan. Ya en 1919 escribí, escandalizando a algunos que entre nosotros se creen socialistas: los gobiernos capitalistas son en realidad tan solo Comités Ejecutivos de las grandes empresas. ¿Puede sorprendernos esto ahora a los argentinos, después que en Londres se han hecho en la Cámara de los Comunes docenas de interpelaciones al gobierno sobre las medidas que ha adoptado o piensa adoptar para salvaguardar los intereses de los propietarios de los ferrocarriles británicos, de los frigoríficos británicos, de las empresas de tranvías británicas en la Argentina?

Estos hechos son a su vez ejemplos de que las grandes empresas

monopolistas son los portadores del imperialismo, y sus respectivos gobiernos solamente los agentes, como que los hombres que forman esos gobiernos están directa o indirectamente interesados o subordinados a esas empresas.

El ochenta por ciento del mundo, fuera de la Unión Soviética, está dominado directamente por cuatro imperios: Gran Bretaña y Francia (con los viceimperios de Holanda y Bélgica), Estados Unidos y el Japón. Los tres primeros están relativamente saturados (Francia, en realidad, sufre de indigestión de "mandatos" y colonias). El Japón, en cambio, llegado tarde al reparto del mundo, empieza a cortarse en él su propia, gigantesca tajada. Pero el imperio capitalista técnica y económicamente más avanzado después de Estados Unidos, con grandes industrias encerradas en un estrecho territorio, no tiene colonias propias, no tiene mercados propios en donde vender su exceso de productos industriales, ni pueblos sometidos a quienes explotar como obreros ni de quienes exprimir materias primas baratas. Las pocas colonias que tenía le fueron robadas. Por más esfuerzos de racionalización que hicieron sus industriales —generosamente ayudados por los jefes socialdemócratas— no consiguieron recuperar los mercados que los aliados les cerraron durante la guerra, puesto que para eso la hicieron. La inmensa metalurgia del Ruhr, sin acero propio después de la separación de la Lorena, la gran industria química —técnicamente la más avanzada del mundo— y, en conjunto, todo el inmenso utilaje industrial rehecho y perfeccionado gracias a los empréstitos de banqueros norteamericanos, que no sabían qué hacer con sus arcas repletas por la guerra, sólo podían trabajar a menos de la mitad de su capacidad productiva.

¿Qué de extraño entonces que, a favor de la cobardía o complicidad consciente de los social-demócratas, esos señores feudales de la industria y la alta banca resolvieran apretar gradualmente el torniquete, y, una vez verificado que no encontrarían ninguna resistencia efectiva de las masas progresivamente estrujadas por los decretos-leyes de Brüning y von Papen, implantaran abiertamente su dictadura sin freno, por intermedio del demagogo que, con tal objeto, habían conquistado y subvencionado?

Ni siquiera fueron originales. Tenían ya varios precedentes. El más típico, el de Italia, donde diez años antes la artificial industria pesada y los terratenientes, al ver venir la ruina por no haber con-

seguido botín suficiente de la guerra, contrataron a Mussolini (el "César de aserrín", según un libro norteamericano admirablemente documentado) para convertir en pueblo conquistado al propio.

El fascismo es el régimen de gobierno terrorista por el cual tiende a mantener su dictadura el capitalismo en descomposición, destruyendo todas las concesiones económicas y políticas acordadas a la clase obrera cuando condiciones más favorables las hacían posibles. El fascismo es por ello la guerra civil permanente en el interior. Es por ello la barbarización forzosa, deliberada, calculada. Pero es también, forzosamente, la guerra en el exterior, porque el capital monopolista se encierra con el fascismo en un círculo vicioso. El hundimiento en la miseria de las masas del propio país, para exprimirles dividendos, reduce su capacidad de consumo, y esa miseria tiene un límite: el de la posibilidad de subsistencia desnuda. Alcanzado ese límite, el fascismo tiene que "hacer explosión", según la frase premonitoria de Mussolini, buscando el medio de expoliar y saquear a otros pueblos cuando ya el propio sojuzgado no da más.

El fascismo es pues la tendencia de todo régimen capitalista llegado a su cúspide de concentración monopolista. Por eso vemos hoy sus manifestaciones en todas partes, incluso en la Argentina, como reflejo de las empresas monopolistas extranjeras, aun cuando no lleve ese nombre. En Estados Unidos, la entidad capitalista que más lo fomenta se llama: "Liga americana de la libertad".

Y el fascismo es barbarización. Y el fascismo es la guerra. Porque son ellas sus corolarios fatales.

#### LA MONSTRUOSIDAD DE VERSALLES

Triunfante el fascismo en un país de tan avanzada técnica y tan poderosa industria como Alemania, despojado su capitalismo por la infamia y la estupidez de Versalles de toda posibilidad de expansión, humillado por añadidura su pueblo por toda una serie de cláusulas ignominiosas, la guerra general es inevitable si no se forma en torno un cordón absolutamente inexpugnable, una alianza aplastante por su poder y por la resolución de sus miembros. Porque la Alemania nazi no está sola. Tiene por aliados naturales no sólo al Japón, sino a los otros Estados europeos formados por Versalles que, por su estructura —como Polonia— o por haber los propios

aliados dado en ellos el poder a la peor reacción, como Finlandia y Hungría (haciéndole a esta última además la vida imposible por toda una serie de despojos), solo pueden esperar algo de la conquista. Me refiero, desde luego, a sus clases gobernantes.

Esa alianza inexpugnable es hartamente difícil, porque la clase más conservadora británica no renuncia a su viejo plan de utilizar a Alemania como espada contra el país del socialismo —la Unión Soviética— y por ello ha fomentado el armamento alemán y tiende a inmovilizar a Francia en el Rin. Además, la plutocracia estadounidense, declaradamente filofascista, coincide en ese modo de ver con sus colegas británicos.

Pero, aun cuando llegara a formarse la alianza de los países, democráticos o no, que deben unirse porque de la Alemania nazi sus pueblos y sus clases gobernantes sólo pueden esperar sojuzgamiento y expoliación, si el programa de esa alianza es solamente mantener la paz en el *statu quo* de Versalles, sería "una paz podrida". Precisamente la que los aliados decían querer evitar a fin de poder imponerla, de lo que están amargamente arrepentidos.

Una "paz podrida" porque sería el mantenimiento de una situación fundamentalmente falsa y odiosa. En Europa tenemos ese calamitoso nuevo mapa de 1920 (por que un Frankenstein porque el laboratorio fué la cocina de brujas de la Entente) que en nombre del wilsoniano "derecho de los pueblos a disponer de sí mismos" ha creado la grotesca monstruosidad de Polonia, ha obligado a mantenerse aisladas a regiones económicamente interdependientes, como los nuevos Estados herederos de la monarquía austrohúngara, y ha sometido a las clases capitalistas o feudales polacas, checas, serbias y rumanas a veinte millones de ucranianos, alemanes, lituanos, blanco-rusianos, búlgaros, etc. Por añadidura, Versalles ha entregado todos los territorios coloniales a Inglaterra y a Francia, ha sojuzgado bajo la hipocresía de "mandatos" a pueblos capaces de gobierno propio, como los sirios, ha creado bajo pretexto de redención nacional híbridos como Palestina, etc., etc., etc.

*Para conseguir una paz efectiva, en la muy limitada y precaria medida en que ella es posible con el régimen capitalista en su fase actual, sería necesario un completo reajuste del mapa político y económico de Europa y de los territorios coloniales. O sea, la total destrucción de la obra de Versalles. Pero —y he aquí la tremenda*

fatalidad impuesta al mundo por esa infamia y estupidez— toda concesión a la Alemania nazi es imposible, debe desecharse en absoluto, sin la menor vacilación! Porque cualquier concesión sólo contribuye a fortalecer a ese régimen miserable y agravar, con ello, la amenaza que extiende sobre la civilización (la civilización a secas, no la “civilización de Occidente”). Sólo una Alemania libertada de la ignominia nazi tiene derecho a justicia, porque la peor de todas las injusticias contra el pueblo alemán es esa ignominia. Pero esto implica la revolución.

Tampoco podría ser deshecha la monstruosa Polonia de Versalles sino por la revolución o la guerra.

Esta guerra, por el fantástico poder destructivo de las armas aéreas y terrestres de último modelo, y por la feroz voluntad de rapiña y destrucción que mueve a quienes la preparan, será desde luego una catástrofe de consecuencias incalculables. ¡Mil veces preferibles las más sangrientas revoluciones, si ellas son el otro término del dilema!

#### “¿CIVILIZACIÓN DE OCCIDENTE?”

¿Podría destruir la “civilización de Occidente” una guerra en el “Viejo Mundo”, como se pregunta en la encuesta?

¡Qué líos arman esas dos manidas frases! Tratemos de desenredarlos para poder entendernos.

Si creemos que los hechos valen más que la retórica, estaremos dispuestos a admitir que, así como de Madrid a Berlín y a Oslo se, ha desarrollado en los últimos siglos una cultura que es la más homogénea de la historia, a través de todos los matices de región y nacionalidad, ese mismo tipo de cultura se extiende hoy, y con mucha mayor homogeneidad, y en un nivel técnico más alto, de Nueva York a San Francisco. Retórica a un lado, desde luego. ¡Y líbreme Dios de discutir “almas” y “temperamentos” nacionales!

Y si tomamos el vapor de San Francisco a Yokohama y no nos limitamos a buscar el “color local” al modo de esos viajeros que en España sólo querían ver inquisidores y “toreadores” y en la Argentina “gaúchos” (con acento en la u) deberemos reconocer la misma homogeneidad en lo fundamental. La nueva Tokio se construye del mismo modo que las metrópolis euroamericanas; allí también se

destaca la abundancia de cines; los telares japoneses fabrican telas como las de Lancashire; las locomotoras y vagones y tranvías eléctricos fabricados en el Japón andan como los fabricados en Alemania o Estados Unidos; las imprentas japonesas lanzan a millones diarios, revistas, libros, que lee y estudia una población casi toda alfabetada; sus hombres de ciencia ganan premios Nobel; tienen también sus Thyssen y sus Morgan, sólo que se llaman Mitsu y Mitsubishi y el propio Mikado —el más poderoso industrial y terrateniente del Japón— esas cabezas de una estructura de clases idéntica; y sus acorazados no son menos potentes, los cañones que funden no son menos certeros ni sus proyectiles menos mortíferos que los de Krupp, el Creuzot, Vickers o los yankees Du Pont. Además, para completar la semejanza, las ametralladoras y puñales de sus gangsters fascio-militaristas son tan eficaces para matar a ministros como las de sus colegas alemanes que asesinaron a Rathenau, Liebknecht y Rosa Luxemburg y muchos otros, o de los sicarios italianos que asesinaron a Mateotti. También allí hay socialistas y comunistas, y las policías apresan y torturan a los militantes obreros y estudiantiles con los mismos métodos que en Roma, Río de Janeiro o Buenos Aires. Hay grandes diferencias, ¡sin duda! Sobre todo en el aspecto y modales de las gentes y el carácter de la escritura. Pero su régimen agrario no es más feudal que el argentino, y lo es mucho menos que el de Polonia; y en las fábricas textiles, por ejemplo, se ha llevado el régimen de trabajo a la perfección: las jóvenes obreras son alojadas, alimentadas y vestidas por la empresa, se levantan, hacen gimnasia y se acuestan al son de la campana. Y se dice que hasta tienen derecho a salir de vez en cuando y suelen cobrar algún salario. El ideal fascista realizado con anticipación al fascismo.

Esa civilización no tiene pues ni un "foco" geográfico ni un territorio definido, porque su base no es territorial ni nacional. Ella es *histórica y de clase*. Está hoy más o menos extendida y más o menos avanzada sobre todos los continentes. Insisto sobre ello porque lo considero capital, tanto para entender la guerra que nos amenaza como para estar precavidos sobre sus consecuencias más probables.

El apelativo de esa civilización es bien preciso. Es la civilización *capitalista*. Un conjunto histórico magnífico, pero en el que se destacan contrastes crecientes de refinamiento y brutalidad, de cul-

tura y barbarie, de libertad y opresión, de riqueza y miseria. Una civilización manifiestamente enferma de senilidad. Enferma porque lo está el régimen económicosocial que la ha creado y sostiene, llegado al extremo de su contradicción inmanente, para entrar en descomposición.

*Con o sin guerra, esa civilización está condenada a muerte porque el propio régimen en que se funda está dejando de ser creador de vida.*

La nueva guerra que amenaza, las otras sucesivas que seguirán si esa no es bastante destructiva y las masas no toman la historia en sus propias manos, sólo pueden acelerar el proceso ya iniciado.

O bien la contradicción inmanente del régimen capitalista, que lo está haciendo mortal para el mundo que domina, es resuelta conscientemente —o sea, en y por el socialismo, por la toma del poder de las clases trabajadoras para construir el Estado sin clases— o la descomposición en que ha entrado determinará el gradual retorno a la barbarie... El retorno a la barbarie por la disolución social... Si no se estuviera ya creando una nueva civilización, con todo el optimismo de la adolescencia y la fuerza de un gigante, en el Continente Eurasiático, de la Unión Soviética.

El término de "nueva civilización" aplicado a esa realización inmensa, profunda y rápida —inconcebiblemente rápida porque planeada— no es invento mío. Ha sido empleado ya varias veces. Es el subtítulo de la obra sociológica más fundamental y monumental de las últimas décadas: el magnífico tratado en dos gruesos tomos con que Sidney y Beatriz Webb acaban de coronar su fecunda obra de medio siglo como los escritores sociales más destacados y respetados en idioma inglés.

Por lo tanto, la frase "civilización de Occidente" subentiende un concepto reaccionario y un propósito confusionista cuando se emplea deliberadamente, por lo que deben arrojarla al cajón de desperdicios quienes siguen usándola por rutina. Lo que está en peligro inminente es mucho más: es *la civilización en abstracto*, o sea, el conjunto de las conquistas del trabajo humano inteligente, sensible y creador. Ella está en peligro especialmente en la medida en que peligre, con la próxima guerra, la nueva civilización socialista de la Unión Soviética, hija rebelde y heredera orgullosa de la civilización capitalista en plena decadencia. Y la Unión Soviética es

el único verdadero baluarte de la paz, el único Estado de quien puede esperarse, cuando de un modo u otro estalle la guerra, que impondrá una paz que no sea la preparación de otra guerra todavía peor, sino el término de las guerras internacionales.

¿AMÉRICA, SALVADORA DE LA "CIVILIZACIÓN DE OCCIDENTE"?

¿Podría América mantenerse aparte de la catástrofe que amenaza con la guerra? ¿Tiene ella recursos materiales y culturales suficientes para salvar a la civilización, en alguna forma, en la suposición de que, en los otros continentes, fueran destruidas las dos civilizaciones, la capitalista en su ocaso y la socialista naciente?

Ante todo, es necesario aclarar que la palabra "América" es sólo una expresión geográfica. Después de Asia, es el continente más heterogéneo desde el punto de vista cultural y social. Vemos en el Norte el más poderoso imperio de la actualidad, de una capacidad tecnológica y energética superior a la de todo el resto del mundo, de una cultura inmensa y profunda, pero en cuyo seno fermenta inconcebible barbarie. Las realizaciones y las contradicciones de la civilización capitalista se revelan allí en su grado máximo. Una democracia gigantesca, pero gobernada en realidad por cincuenta y tres hombres bien contados por sus mejores sociólogos. Muy poco tiene de común *esa* América —excepto la unidad de fondo de la base capitalista— astro de potente luz propia, con el enjambre gris de planetas, planetoides y nébulas de polvo cósmico que forman los países indoamericanos. No hemos sabido dotarnos de fuentes energéticas propias; nuestra única técnica propia sigue siendo la de los tejidos indígenas; estamos entrando en el neofeudalismo capitalista sin haber salido del decrepito feudalismo medioeval que implantó la España absolutista; toda nuestra luz es refleja, salvo excepciones en detalles que confirman la regla.

Dudo mucho de que los verdaderos gobernantes de Estados Unidos resolvieran mantener a su país alejado de la guerra. Todo indica lo contrario: sus intereses imperialistas, los formidables armamentos que han hecho construir, las ambigüedades que han hecho introducir en la ley de neutralidad. Pero suponiendo que los Estados Unidos se mantuvieran alejados, ello no significa que la civilización, a secas, podría ser salvada en el continente americano, a pesar de los in-

menos recursos materiales y las fuerzas morales de ese imperio, si la guerra en los otros continentes destruyera sus culturas. Si las masas estadounidenses y las iberoamericanas permanecieran inertes, dejando seguir su curso a los acontecimientos, la civilización capitalista —es decir, lo que de ella pudiera subsistir después de tan inmensa ruina en el resto del mundo— aceleraría su curso hacia la descomposición total, hacia la disolución social.

La Argentina no podría “bastarse a sí misma” durante el curso de la guerra si ella fuera de total destrucción, porque no puede “bastarse a sí mismo” ningún país civilizado que no sea un gran continente, y menos cuando carece de fuentes energéticas y de industria pesada, y la producción de que vive tanta parte de la población son materias primas y alimentos que no podemos consumir, ni están en condiciones de tomar nuestros vecinos sudamericanos.

El imperio estadounidense sería nuestro proveedor y comprador. Sólo él podría transportar y comerciar los productos que él mismo no quisiera o pudiera consumir y tuvieran alguna probabilidad de salida. Valido de ese poder, se adueñaría de todas las alturas de comando de nuestra vida económica: los ferrocarriles que nos construyeron capitalistas ingleses para que les plantáramos cereales con los agricultores que nos trajeron en sus navíos, y les vendiéramos carne buena y barata; los elevadores de granos, los frigoríficos y los servicios públicos que no fuimos capaces de instalar por nuestra propia cuenta y se nos hizo el favor de crearnos mediante el correspondiente interés. El petróleo argentino ya lo tienen los yankees, a pesar de que todavía existe la repartición nacional.

Pero Estados Unidos, a su vez, habría perdido los inmensos mercados alemán, japonés, británico, etc. Ellos son mucho más importantes para sus empresarios que los mercados indoamericanos.

¿Quién pagaría esas pérdidas?

Evidentemente, todos los pueblos de ese encantador “oasis de paz” del continente americano que supone posible la encuesta. ¡Todos sin excepción, incluso las masas de los propios Estados Unidos!

A la sujeción económica seguiría necesariamente la sujeción política. Si los formidables armamentos actuales de EE. UU. no se emplean ni en el Extremo Oriente ni en Occidente, sería un pecado no aprovecharlos siquiera a título de ensayo en América misma. Una sujeción inexorable, sin términos medios, basada en la

"doctrina Coolidge", quien fué el más obsecuente portavoz de los verdaderos gobernantes de ese imperio, y que sería resucitada para el caso: "la soberanía se extiende allí donde hay propiedades y ciudadanos estadounidenses".

Pero he dicho que también deberían contribuir a saldar las pérdidas las propias masas laboriosas norteamericanas, porque poca cosa significa la bajísima capacidad de consumo y de producción de los 80 millones de indoamericanos, casi todos en un nivel de cultura feudal, frente a los 120 millones de estadounidenses. ¿Cómo deberían contribuir? Por el único medio posible: un régimen fascista, aunque seguramente sin la palabra. Todo se haría en nombre de la libertad, y biblia en mano. Libertad de la "tiranía de los sindicatos" y el "chantaje" de los "agitadores profesionales", liberación y civilización y paz de los pueblos al Sur del Río Colorado, como ahora en Cuba, Nicaragua, etc. "Manifiesto destino" sería llevarles la "civilización occidental" cuyo "foco" quedaría trasladado a Estados Unidos. En seguida, reclutamientos en masa para unas cuantas amenas excursiones de redención y elevación de los sobrevivientes de la catástrofe en los otros continentes. Y, con ese régimen, la barbarización de los mismos Estados Unidos y, por reflejo, la nuestra.

#### UNA POSIBLE GUERRA DE DOS FILOS

No podemos pues prepararnos a presenciar como espectadores, apasionados pero desde seguro y en actitud pasiva, el siniestro cuadro del incendio de mundos.

Pero no debemos contentarnos con la hipótesis simplista de una guerra determinada por la geografía física, como lo es la planteada en la encuesta.

Veo dos hipótesis posibles de guerra, dentro de la casi certidumbre de que la habrá, y pronto.

*Primera hipótesis.* — Tanto la Alemania nazi como el Japón fasciomilitarista están centrados en la preparación de la guerra. Y se arman tan frenéticamente que no pueden resistir por tiempo indefinido el exorbitante dispendio, porque prácticamente todo él se basa en el crédito interno. Toda la pequeña burguesía y no poca parte del proletariado es ya hoy una máquina de guerra, fanatizada una parte, sometida la otra. Esto prueba que el propósito de sus go-

bernantes es la guerra en muy breve plazo. Una guerra de rapiña, cuyo objetivo notorio es la Rusia Soviética. Los gobiernos alemán y japonés tienen además un interés vital en destruir la organización socialista de la sexta parte del mundo, porque sus triunfos no pueden ser totalmente ocultados y falseados a las propias masas laboriosas que explotan y oprimen, y son por ese solo hecho un creciente estímulo a romper sus cadenas.

Aliados por afinidad natural y por coincidencia de objetivos, los nazis y los *shogun* pueden contar para esa empresa, en Europa, con la colaboración de los países fascistas vecinos de Rusia o que dependen políticamente de la Alemania nazi: Polonia, Finlandia, Hungría.

El plan de asalto a la Unión Soviética, delineado por la gran industria del Ruhr, tiene por condición la neutralidad benévola de Inglaterra y la paralización de Francia. El gobierno Baldwin y la facción filofascista de las clases conservadoras británicas la prestarían con mucho gusto, y harán todo lo posible para introducir una cuña "pacifista" entre Francia y Alemania. A su vez, los laboristas han hecho con motivo de la farsa "pacifista" de Hitler declaraciones que revelan, o una ceguera política espantosa, o complicidad calculada con el plan nazi de asalto a la Unión Soviética. Las consecuencias de semejante actitud pueden ser terribles, porque favorecen el desencadenamiento de la guerra y la posición de Alemania y el Japón. Si las maniobras de Baldwin tuvieran resultado, "delimitando el conflicto" en Europa, se trataría también de "delimitarlo" en Extremo Oriente obteniendo igual "neutralidad" de Estados Unidos, para la que se contaría con el poderoso apoyo de los banqueros y los grandes industriales. . . hasta tanto no necesiten poner a salvo sus nuevos empréstitos interviniendo en la guerra, para impedir el aplastamiento de sus prestatarias. Como en 1916-17.

Pero si el Frente Popular triunfa en Francia y no hay graves defecciones radical-socialistas, las maniobras "pacifistas" de Baldwin están condenadas al fracaso.

Sería entonces posible que la guerra fuera evitada o, más bien dicho, aplazada por el momento, siempre que Gran Bretaña cambie de rumbo y que los gobernantes de la Alemania nazi no se encuentren en situación desesperada. Posible pero no probable. Tanto más que podemos estar seguros de que, hasta el último momento, el go-

bierno británico seguirá ejerciendo presión sobre Francia para que deje a Alemania entenderse "sola" con Rusia.

Inglaterra tiene por ello en las manos la guerra y la paz de Europa y del mundo, pero por desgracia, mientras Baldwin encabece su gobierno, no hará nada decisivo para mantener la paz vetando los planes nazis y japoneses. Al contrario, debemos temer que los siga favoreciendo bajo cuerda como hasta ahora.

Veo por eso la guerra como casi inevitable, sino este año, el próximo: para cuando los nazis tengan terminados sus 20.000 cruceros aéreos de bombardeo y combate. Inglaterra no tendrá en ese entonces más remedio que intervenir, lo más tarde que pueda, y de muy mala gana, en favor de Francia. Pero con un solo propósito, aparte del de impedir la llegada del ejército nazi a Holanda o Bélgica: el de erigirse en árbitro, a fin de impedir el completo aplastamiento de la máquina militar alemana y, con éste, el estallido de la revolución, inevitable de otra manera. De paso, esta participación dejaría abierta al imperialismo británico la posibilidad de sacar alguna buena tajada en Extremo Oriente, bajo el pretexto de salvar a China de las "garras" del ejército rojo de ese mismo país; o sea, para impedir la sublevación del pueblo chino en masa contra sus saqueadores y opresores, procediendo allí, con la ayuda de los restos del ejército nipón, lo mismo que la Gran Bretaña procedió en Rusia —incluso con la ayuda de los ejércitos alemanes— en mancomunidad con los rusos blancos, el gobierno de "Poincaré la guerre", el humanitario presidente Wilson, los checoslovacos, los japoneses, los rumanos, etc., etc.

Por otra parte, hay que tener presente que aun la Francia del Frente Popular, democrática en Francia misma, es un país capitalista, cabeza de un imperio que expolia tan brutalmente como el británico a sus súbditos de color, y también, aunque en menor medida, a los africanos del Norte; que Checoslovaquia es tan digna hija de Versalles como Polonia, con más de un 40 % de minorías nacionales descontentas; que los otros posibles aliados balcánicos, Yugoslavia y Rumania, son gobiernos fascistas u oligárquicos, y oprimen a minorías nacionales. La única fuerza pura antiimperialista, en esa coalición impuesta por el delirio de grandezas y la sed de rapiña de los gobernantes japoneses y alemanes, es la Rusia So-

viética. Pero, es verdad, lo bastante poderosa, hoy, para detener las garras de los aliados que le imponen las circunstancias.

Habrà pues dos maneras de participar material o moralmente en la guerra que desencadene la agresión conjunta de Alemania y el Japón, favorecida por la facción Baldwin de los conservadores británicos: La manera reaccionaria, que tendrá por consigna alguna parecida a las de los aliados de 1914 a 1918: "salvar la civilización occidental". O bien la manera revolucionaria: *Para destruir el fascismo en sus focos principales*; para salvar a la civilización a secas, contribuyendo a que el fascismo queme su sangriento hocico y sus garras en el fuego de Rusia, y a impedir que los Estados de presa, obligados a combatir a Alemania tan sólo porque ésta quiere apoderarse de su botín de Versalles, no dicten un nuevo Versalles, y no hagan también de las suyas a expensas del pueblo chino.

Es posible que América del Sur se mantenga alejada de esta guerra, porque el imperialismo británico tendrá evidente interés en que la victoria sobre Alemania y el Japón no sea demasiado aplastante, y en que sus empresas aquí radicadas mejoren sus dividendos con el aprovisionamiento a los combatientes. Pero también puede ser decisiva en este respecto la actitud de nuestro "hermano mayor" del Norte, la que estará condicionada esta vez, en primer término, por el curso que siga la guerra en Extremo Oriente.

En caso de estallar la guerra bajo la constelación indicada, veremos en la Argentina una evolución muy interesante: los más furiosos "aliadófilos" de 1914-18, los que cubrían de injurias y calumnias al pueblo alemán y se arrodillaban ante Poincaré y Clemenceau, y hasta encontraban virtudes al zarismo, serán los más vehementes partidarios de la neutralidad. Serán también los más sensibles a las iniquidades de Versalles que aplaudieron en su tiempo, y quemarán su incienso ante Hitler.

Nada tendremos que ganar, y sí mucho que perder, de una guerra que deje intacto o fortalecido en América al imperialismo estadounidense. Esto es lo que cuenta, repito, y no la inmensidad de recursos materiales y morales de Estados Unidos. Sólo tendremos que ganar, con una inmensa esperanza, como todos los hombres del mundo que aspiran, de la destrucción radical del fascismo en Alemania, seguida de la reconstrucción de ese gran pueblo por una revolución verdadera, no escamoteada como la de 1919.

A todo esto, no nos hemos acordado de Italia. Pues . porque la actitud del señor Mussolini y sus mandantes dependerá de la remuneración que se le ofrezca de uno y otro lado, de las probabilidades, y de la situación política interna del país. Factores, hoy por hoy, no mensurables.

#### LA POSIBLE GUERRA CONTRARREVOLUCIONARIA

*Segunda hipótesis.* — Si Baldwin sigue al frente del gobierno en Inglaterra, y en Francia llegara a triunfar la reacción, sea por las defecciones que son de temer en el Frente Popular dada la inseguridad de buena parte de los radicales-socialistas, sea por alguna torpeza grave de cualquiera de sus otros componentes, la situación se tornaría casi de inmediato muy diferente de la actual. Con un Laval o un Tardieu al frente, monsieur de Wendel —el Thyssen de Francia—, jefe del *Comité des Forges* y de las doscientas familias que han gobernado a ese país desde Poincaré, podrá tomar la mano que con tan elefantina finura les tiende Hitler a través del Rin, como portavoz del Ruhr y “heraldo de la paz de Europa”. El gobierno conservador británico será el mediador amistoso. Los laboristas británicos y los clericales belgas y austríacos —y algunos socialistas norte y sudamericanos— verterán lágrimas de ternura ante la reconciliación de los dos grandes pueblos después de un malentendido milenarío. El Vaticano bendecirá solemnemente las bodas auspiciosas del carbón alemán y el acero lorenés. Y en seguida todos juntos, en santa paz, incluso Mussolini que tendría asegurada su propina . . . todos los portadores de la “civilización de Occidente”, desde los Pirineos hasta el Vístula y el golfo de Botnia y las bocas del Danubio, secundados en Extremo Oriente por el Japón, se encaminarán hacia Rusia a la zaga del heraldo de la paz europea. Hacia el país del socialismo. Puesto que en 21 millones de kilómetros cuadrados, con todas las inmensas riquezas sacadas a luz y valorizadas por el trabajo soviético, más la China, habrá para abundantes transfusiones de sangre a los capitalismo decrépitos. Sería la santa cruzada de la libertad y la civilización contra la tiranía y la barbarie bolcheviques, para poner de nuevo al mundo a salvo para la democracia.

En esta hipótesis, las bestias feroces sueltas no nos permitirán

permanecer neutrales. Los "aliadófilos" de 1914-18 se encargarán aquí de la propaganda necesaria. Especialmente una vez que, en Estados Unidos, algún otro presidente Wilson descubriera que el único modo de asegurar la libertad en el mundo (para las casas Morgan y Rockefeller) es destruir la hidra bolchevique.

¡Entonces, pobres de los que vivamos al final y, sobre todo, pobres de nuestros hijos!

.....

A fin de llevar a su extremo lógico la segunda posibilidad, que es el ideal de tantos y tantos buenos señores y monseñores, desde Finlandia hasta California, y desde Nueva York a Buenos Aires, he caído en el mecanicismo. He pasado por alto a la China soviética, con su heroico y aguerrido ejército. He pasado por alto que una empresa de rapiña y destrucción tan monstruosa despertaría forzosamente la conciencia de las masas adormecidas. Dudo mucho de que quienes desean la cruzada antisoviética de la "civilización Occidental", se atrevan ahora.

La Unión Soviética se ha hecho demasiado fuerte, ha conquistado demasiado prestigio entre las masas trabajadoras y los intelectuales decentes —que son la gran mayoría— para que se dejen arrastrar, como esclavos de los faraones, a la destrucción y saqueo del país en que luce más clara la esperanza del porvenir. Un movimiento semejante sería una locura suprema, el suicidio de las clases gobernantes que lo desencadenaran. Entonces sí, la "guerra horizontal" de pueblos se transformaría, por reacción psicológica incontenible de las masas, en "guerra vertical" de clases. La "civilización de occidente" habría decretado su propia destrucción, a fin de que pudiera salvarse la civilización a secas, cuya antorcha el "Occidente" ha dejado caer, pero han recogido ya las masas laboriosas de cien naciones en todo un continente.

Con esto he terminado en realidad. Pero, aparentemente, he pasado por alto la pregunta práctica, y por ello la esencial, de la encuesta: "¿Qué deberá hacer (la Argentina), para no hundirse también ella en el naufragio general?" Creo haber contestado con todo este escrito, más extenso de lo que deseaba para poder dilucidar el fondo de la cuestión y contribuir así, precisamente, a hacer lo que en mi opinión nos corresponde: tratar de comprender el sentido de la guerra que viene, estar apercebidos para no dejarnos atar

al carro de guerra de ningún conquistador; saber que, por encima de las desinencias geográficas, todas caprichosas y falsas, se está forjando una gran unidad, y contribuir a forjarla en la fuerza de las masas trabajadoras, manuales e intelectuales, solidarias en la conciencia y el sentimiento heroico de que en ellas, y únicamente en ellas, se puede gestar una civilización integral, al abrigo de amenazas como la que hoy pesa sobre el mundo.

AUGUSTO BUNGE.

P. S. Corrijo las pruebas después del gran triunfo del Frente Popular francés. Un triunfo tan grande aclara la situación. Baldwin no puede tardar en caer como consecuencia. Los laboristas abrirán los ojos. La guerra queda aplazada.—A. B.



#### DE HORACIO RIVAROLA

HORACIO RIVAROLA, *abogado y doctor en Filosofía y Letras, ex-subsecretario de instrucción pública, catedrático universitario, que fué director de la Revista Argentina de Ciencias políticas y presidente de la Asociación Nacional del Profesorado, ha escrito varios libros y opúsculos sobre cuestiones sociales y educacionales (Las transformaciones de la sociedad argentina (1911), Bases constitucionales de la organización de la enseñanza, El gobierno de la instrucción pública, etc.):*

Estimados señores Directores: No debo dejar sin contestación la amable nota de Vds., con la que se sirven formular estas dos cuestiones: a) Si cuenta América con fuerzas materiales y espirituales que le permitan salvar su civilización si ocurriere una nueva guerra en Europa; en tal emergencia, qué conducta corresponde asumir a la Argentina.

En cuanto a la primera, mi respuesta es netamente afirmativa. Porque las estadísticas de la industria muestran el enorme desarrollo de cuanto pudo imaginarse para el progreso, porque las estadísticas de la agricultura y la ganadería exponen cómo el problema es a veces no ya de escasez sino de superproducción, porque los catálogos de las bibliotecas, y las revistas de bibliografía revelan cómo se trabaja intensamente en el mundo de las ideas —, no es posible pensar de modo distinto.

En cuanto a la segunda, creo que corresponde una absoluta prescindencia en cualquier conflicto que se origine. Deberá, sí, estimularse la vinculación de todo orden con los restantes países de América, todos en la misma situación. Tienen fuerzas propias para salvar de la catástrofe y lo que a uno le falte, lo hallará sin duda en alguno de los otros. Si ocurriere el supuesto en que coloca la cuestión, será llegado el momento de adaptarse a la situación creada. Si el Viejo Mundo se apaga, brillará la luz de un Mundo Nuevo, denominaciones que pueden ser presagio, aunque en su origen tuvieran significado distinto.

Pero abandonemos los tintes oscuros, y formulemos votos para que a pesar de la inutilidad de los tratados, se mantenga, como dijo no sé quién, sobre el derecho de la fuerza, la fuerza del Derecho.

HORACIO RIVAROLA.

*La falta de espacio nos impide dar otras colaboraciones en el presente número, de lo que pedimos disculpa a nuestros distinguidos colaboradores señores Saúl Taborda, Arturo Orgaz, Enrique Anderson Imbert, C. Villalobos Domínguez, Mariano Antonio Barrenechea y Ricardo Tudela. Con estas respuestas, que se publicarán en el próximo número, damos por cerrada la encuesta.*

# ALEJANDRO SIRIO

## DEFINICION DE SU ARTE

**P**IRUETA INICIAL — ¿Conocéis el mundo maravilloso de la magia? ¿Recordáis al malabarista que hace aparecer objetos múltiples sobre un fondo de sombras, sobre un impreciso fondo negro, como si allí estuvieran los secretos de la creación?

Sirio transmite, con la magia de su pluma maravillosa, sensaciones equivalentes. Sirio es algo de eso. La reciente exposición organizada en la Galería Witcomb lo confirma. No hay espectador que haya podido escapar a las sugerencias de su obra. Ningún espíritu sensible puede mostrarse indiferente. Los cuatro ángulos de la exposición ejercen sobre el visitante de buena fe la influencia de un poder absorbente, la fuerza imantada de un atractivo poderoso, la persuasiva y afirmativa demostración de su elocuencia gráfica. Los dibujos de Sirio persuaden al espectador sobre algo que nos corresponde definir de un modo concreto. Que el pasado no desaparece del todo, que no es cosa definitivamente muerta. El pasado vive en nosotros. En realidad, somos su derivación o consecuencia, su imagen representativa; mejor dicho, su representación en el recuerdo. Glosando las palabras de José Ortega y Gasset, nada paradójales por cierto, diremos que la sustancia del hombre es su historia, puesto que ella contiene los elementos fundamentales o básicos de su trayectoria por el mundo.

Pero no todo el mundo tiene substancias interiores para permanecer en el recuerdo, de igual manera que son pocos los que se consideran capacitados para fijar, en un margen más o menos limitado de realizaciones artísticas, los caracteres, las imágenes, el conglomerado de matices y aspectos emotivos correspondientes a lejanos

períodos de evolución, penetrando las raíces mismas del tiempo y de la historia. Sirio, sí. Es el dibujante que reconstruye con más acierto, con mayor veracidad emotiva y artística los elementos descriptivos de un pasado que nos esforzamos en olvidar, inutilmente. Y digo inutilmente, porque el pasado está en nosotros, porque en él aumentamos el volumen de nuestra realidad, porque somos la vanguardia del tiempo, sin que nadie pueda esquivarlo substancialmente con hiperestesias absurdas o devaneos engañosos.

CONTRAMARCHA. — Cree Sirio que a nadie le interesan sus cosas. Cierta vez trataba de disuadir a un repórter diciéndole: Las interview son muy aburridas. Eso de lanzarle a uno preguntas a quemarropa, es como asaltarle la conciencia. Y yo tengo la conciencia tan limpia, que parece recién lavada. Por otra parte, no merece la pena contarle al público mis actividades, pues es sabido que en buena parte se limitaron a ilustrar a tantos ilustrados colaboradores de diarios y revistas.

Sin embargo, Sirio tiene su historia. Es un artista cuya popularidad ha traspasado desde hace mucho las fronteras de la República. Escritores calificados del país y del extranjero, han dedicado juicios críticos a la obra de este notable dibujante, que puede considerarse único por los matices poliédricos de su vena creadora, su dinamismo y su facundia.

Desde los augurales días del Centenario, en que aparecieron sus primeras publicaciones en *Caras y Caretas*, Sirio se destaca ya como artista de cualidades meritorias. Sus dibujos constituyen, como todos saben, la crónica gráfica de un período culminante de la literatura. Ha comentado como ilustrador los temas más diversos, dando relieve determinado a las creaciones de literatos y poetas, a los protagonistas de la historia, a los entes representativos de la llamada clase popular, que componen, en su variedad aglutinada, el cuerpo denso y la imagen pintoresca del porteñismo.

La vida de los conventillos bonaerenses le inspira páginas humorísticas de singular significado. Y lo mismo puede afirmarse cuando trata los temas vivos y risueños de la cursilería, del quiero y no puedo, que definen la existencia familiar de nuestras clases intermedias; los núcleos sociales de segundo orden y aun de orden secundario con sus reuniones de elegancia ficticia, sus fiestas de salón recreativo, sus kermeses, sus veraneos falsos, sus preocupaciones de

figuración que ocultan, generalmente, toda clase de complicaciones económicas.

El sentido del arte dignifica tales argumentos, aparte de la humana simpatía con que Sirio sabe describirlos y darles forma. Díganlo sino sus escenas de inmigrantes y sus tipos ciudadanos del



ALEJANDRO SIRIO

arrabal, el carrerista, el almacenero y el tendero, el compadre, la empleadita que pone coloretos circunstanciales sobre las mejillas y los labios en un intento de parecer coqueta y juvenil, como si precisara de tales artificios para serlo de veras.

En este aspecto ha logrado el artista notables efectos de expresión. Sus dibujos son descriptivos, elocuentes. Pero donde efectivamente culmina es como intérprete de la tradición, de las costum-

bres antiguas, como reconstructor de ambientes pretéritos. Sus ilustraciones de *La Gloria de don Ramiro* revelan, sin lugar a dudas, la maestría y el temperamento de Sirio. En esta especialidad resulta insuperable por la exactitud de los detalles ilustrativos, la indumentaria, los elementos arquitectónicos, el estudio perfecto de los caracteres. Todas esas cualidades que lo elevan a un nivel máximo entre los dibujantes de su generación, se advierten asimismo en las ilustraciones de mis crónicas retrospectivas de *El Hogar*, que interpreta con eficacia suma, creando para el arte un verdadero mundo de imágenes; un mundo de imágenes maravilloso, que estaba desvaneciéndose para siempre jamás en el laberinto de un pasado inerte, sin volumen ni forma viva. Las imágenes de un pasado cuyos aspectos variados y característicos solamente Sirio pudo resucitar con su talento.

DEFINICIONES BREVES. — Con motivo de su primera muestra individual, el año 1931, dedicábale *La Nación* un ponderado juicio, tan merecido como exacto. "Hay en no pocas de las composiciones expuestas —decía entonces el crítico del gran diario bonaerense, donde Sirio trabaja— un sentido de los valores y un gusto de color nada comunes. Añádase a esto lo que hay de indefinible en el secreto de la línea. Breve o amplia, ondulada o recia, firme o quebrada, autónoma o unida, resulta siempre expresiva, animada siempre, como regida por ese ritmo interior que identifica en todo momento a los artistas de personalidad evidente".

Tales palabras no pierden actualidad tratándose de este dibujante, cuyo principal elemento de interpretación es la fuerza expresiva. Sus concepciones se definen por la originalidad de la forma, por la composición amplia y ceñida a un mismo tiempo, por el detalle justo, por la exactitud de lo que parece secundario, por la expresión y agudeza de los caracteres.

En el trazo logra supeditar la técnica y el arte a los fervores que fluyen de su espíritu. "Y todo lo hace vivir en su propia vida y de lo que es esencial en ella".

Cuando se contemplan las composiciones de Sirio, escapa a la mente del espectador toda idea que haga pensar en el oficio, en la técnica, en el perfeccionamiento manual. Hay en los dibujos manifiesta sabiduría, y por eso precisamente no pensamos en el esfuerzo del artista frente a su obra. Nada permite descubrir la lucha íntima

que ha de establecerse antes de que la composición adquiera sus aspectos definitivos. Yo que lo he visto dibujar muchas veces, puedo afirmaros que la lucha en este sentido toma por momentos caracteres nebulosos e indefinibles. El lápiz corre nervioso por la cartulina desnuda. Cada figura se insinúa en movimientos, contorsiones y posturas distintas. Los rostros y las manos y la arquitectura de los cuerpos forman un laberinto indescifrable de líneas opacas, breves unas, otras unidas entre sí por ondulaciones sin término. En resumen; que la escena y la composición y las figuras y los accesorios se confunden en un conglomerado de curvas donde nadie puede lógicamente descifrar el contenido ni adivinar el tema.



LA RANCHERA, por Sirio.

Pero la pluma de Sirio es milagrosa. Busca entre las líneas de lápiz la que corresponde justamente al pensamiento del artista. Y de ese modo, sin vacilaciones, con una limpieza prodigiosa, surge paulatinamente la escena total, las figuras con sus actitudes estilizadas, los rostros con su expresión verdadera, cada detalle del dibujo con su valor expresivo bien acentuado. Y todo en líneas que podrían clasificarse como caligráficas por su pureza, en trazos y manchas y relieves que sintetizan la "modalidad" de su estilo. Y es tan metódico, que nunca veremos en sus originales la menor raspadura, o esas correcciones hechas con blanco de *gouache*, tan frecuentes en los dibujantes que trabajan precipitadamente.

Las obras de este artista parecen hechas en una sola sección continuada. Sencillas o densas, trabajadas con minuciosidad o resumidas en modos simples, esas composiciones denuncian momentos de plenitud que Sirio puede renovar a gusto mientras se prolongue la ejecución. Esa es la fuerza del arte y por ella se define lo inequívoco de quien gravita en esa órbita.

**ESTILO Y CARÁCTER.** — La doble personalidad de Alejandro Sirio se nos manifiesta en el conjunto de su obra. Suele ser fustigante cuando analiza los caracteres psicológicos de la humanidad democrática que lo rodea, cuando "describe" con el humorismo de su espíritu ágil los defectos, las ridiculeces y los prejuicios de una sociedad en pugna por adquirir relieve representativo, aunque todavía no haya logrado escapar a los resabios cosmopolitas que distinguen a nuestra clase media. El gringo bonachón que sueña con fantásticas giras de retorno, el carrerista de "las populares", el político de menor cuantía, la dama pomposa y el hortera de melindrosa imagen, la sirvienta bigotuda y el deportista cavernario, tuvieron en Alejandro Sirio, como se ha dicho antes, el comentarista gráfico más certero y agudo.

En contraste con esta cualidad "periodística" del ilustrador, resalta su otra manera de comprender los valores eternos. Ahora lo condicionamos como intérprete que hace resucitar lejanas épocas al influjo de su inspiración, sometida siempre al rigor de una cultura amplia y de un concepto riguroso de la verdad histórica.

Todo el que analice sus dibujos verá en ellos una demostración de conocimiento que sorprende por la vastedad y acierto magnífico con que interpreta los detalles más nimios. A su agudeza psicológica del ambiente, a su penetrante modo de acusar los caracteres y el espíritu de las cosas, une un conocimiento ejemplar de los estilos arquitectónicos, de los medios de navegación y transporte concernientes a cada época, de la indumentaria, de los usos y costumbres aplicables a cada pueblo de América y Europa. Y sabe sentir al mismo tiempo ese fluído cálido de la inspiración, el deleite de desentrañar con instinto claro en la distancia y en el tiempo, la sorpresa de sentirse "creador" de imágenes que un día tuvieron realidad en el panorama de la historia. Ya en cierta ocasión se lo dijo nuestro Méndez Calzada, vistiendo su afirmación con las galas del alejandrino.

*Sirio: no eres un hombre de los tiempos actuales.  
Tú has debido surgir en el Renacimiento.  
Yo te imagino a veces en la paz de un convento  
decorando breviarios o ilustrando misales.*

Lo que distingue al verdadero artista no es tanto su manera de sentir la naturaleza como su manera de expresarla. Estas palabras de Oscar Wilde definen un concepto de la verdad, pues es evidente que los verdaderos artistas escapan a las limitaciones del tiempo. Son actuales, para su inspiración, lo pretérito y lo presente. Se presentan a nuestra realidad como espectadores de todo tiempo y de toda existencia. Para ellos no hay forma anticuada ni asunto pasado de moda. Toda la creación se refleja en sus almas, como en un espejo animado de vida permanente. Del mundo de los sueños recogerán lo que sea más aprovechable para sus ideas de creación, adoptando tales elementos con la seguridad cierta y artística de quien conoce los secretos de la belleza.

Parodiando a Emerson, diremos que los artistas, como los dioses de la mitología griega, se revelan entre ellos únicamente. Su valor y categoría real sólo el tiempo puede definirlos. Eso es lo exacto. El arte que ha satisfecho todas las condiciones de la belleza cumple su trayectoria. Misión del crítico debe ser únicamente señalar el modo cómo debe ser descubierta, en la calma del arte, la más alta expresión realizada por el artista. "No tengo respeto, —dice Keats— ni por el público ni por la más mínima cosa existente; sólo me subyuga el ser eterno, la memoria de los grandes hombres y el principio de la belleza".

En su reciente obra, *Significación Universal de los Argentinos*, el Barón de Roch ha manifestado juicios veraces respecto a Sirio y a su obra. El artista que logra tan eficaces resultados, precisa estar en posesión de todos sus medios expresivos, puestos, naturalmente, al servicio de una sensibilidad afinada por sutiles orientaciones estéticas.

Sirio despierta simpatía con diversas armas que relacionan el carácter con el estilo. Podemos decir que el dibujante describe con humor y elocuencia propias, con un arte magistral, de un modo persuasivo y afirmativo. Ahora bien; si la técnica está, como vemos, supeditada con plenitud de giros al dictado de su inspiración, también sabe supeditar las ideas a un concepto mágico, en concordancia con

la modalidad expresiva y humana de sus juicios. Queremos decir que dibuja con las palabras y que el goce íntimo de su visión nos es transmitida por igual cuando dibuja o cuando habla o escribe.

La generosidad de Sirio consiste precisamente en eso. En darnos todo lo bueno de su espíritu sin alardes ni prepotencias, sin atisbos de imponer normas exclusivas, sin nada que signifique vanidosas afirmaciones didácticas. Habla con graciosa exactitud, dibuja con variedad maravillosa y escribe sobre los demás y sobre sí mismo con humorística destreza. Su ingenio es lo más parecido al genio por la inimitable perfección con que sabe manifestarlo. No imita ni tiene imitadores, porque su estilo, su estilo de dibujante y escritor, no puede ser aprisionado por la garra de los mediocres.

ULTIMA PIRUETA. — Nadie olvide que Sirio es un brillante expositor de imágenes, un comentarista gráfico de las realidades presentes y de la realidad antigua de la leyenda y de la historia. Crea imágenes cuando habla, cuando dibuja y cuando escribe. Su obra inédita *De Montparnasse a Palermo* —que siempre aguarda la perspicacia de un editor que la publique— combina o armoniza sus cualidades de escritor festivo con sus artísticos dibujos, tan intencionados y graciosos y ligeros como su misma prosa.

Y todavía tiene cuando habla la elocuencia y el ritmo de las palabras ajustadas a pensamiento, la elocuencia persuasiva del ingenioso, del que se prodiga en amistad, del hombre que estima la existencia por lo que tiene de placentera y agradable.

Este artista laborioso no se desprende nunca de los atributos naturales de su temperamento dinámico. Dibuja con las palabras y describe cuando dibuja. En ambos casos es festivo y exacto y abundante, puesto que no existen barreras que le impidan prodigarnos el tesoro de sus observaciones. Y lo hace con naturalidad, de manera desinteresada, guiándose por el espontáneo impulso de la simpatía. Y es que cuando tiene algo que decir lo dice sin eufemismos, con intención y gracia, con sentido cierto, sin violencia, pero con cierta entonación que en ocasiones puede parecer incisiva o hiriente.

Talvez a eso se deben las sugerencias de un anónimo comentarista. Refiriéndose a los trabajos del ilustrador, dijo en oportunidad que huye a mi memoria: Sirio es afectivo y es metódico. Bien lo sabe quien ha frecuentado su amistad y quien lo ha visto en trance de creaciones. Mejor aun, quien lo ha visto vivir su obra. Ante el

tablero no es el "bon garçon" tumultuoso, despreocupado y algo ligero de expresiones. Allí está como transportado a ese trasmundo lleno todo él de imágenes, de visiones, de formas.

Sirio está sumergido en tal ambiente durante el tiempo que produce, y lo está en cuerpo y alma. Entonces, su fluencia verbal truécase en mutismo absoluto. Su voluntad, su energía, su inteligencia, todo él, está reflejado, resumido, contenido en la imagen que persigue su lápiz y capta la emoción que la rige.

Así es en efecto. Su dibujo es narrativo, descriptivo, por cuanto hace de él un medio para manifestarnos las predilecciones estéticas de su temperamento de artista, de verdadero artista que ofrece a los demás todo cuanto tiene guardado en el trasmundo de su pensamiento militante.

Y hay que decirlo ya de un modo concreto, concluyente. La obra de Sirio es disciplinada, lógica, de permanente actualidad. El artista se manifiesta íntegro, sincero, tal cual es, en cada uno de los trabajos que ejecuta, sea cualquiera el motivo. Artesanía noble la suya. De verdadera aristocracia, de refinamiento espiritual insuperable. Como nadie duda esto entre nosotros, resultaría injustificado el intento de situarlo dentro de un margen analítico de clasificación, en un margen de definiciones absolutas.

La multiplicidad de temas artísticos es infinita en sus trabajos, como es infinita también la variedad de sus recursos técnicos y la amplitud de sus propiedades descriptivas. Narra con gráfica maestra los asuntos más diferentes o antagónicos. Y no sólo esto; pues al describir gráficamente los motivos que determinan cada escena o asunto, crea la atmósfera crítica que define su criterio particular, sobre las imágenes o sujetos representados. Como podemos advertir, no se trata solamente de un ilustrador que domina los secretos, a veces impenetrables, de la técnica. Es al mismo tiempo un artista que manifiesta la sagacidad de su criterio, agudizado en expresivas observaciones psicológicas.

ANTONIO PÉREZ - VALIENTE DE MOCTEZUMA.

## EL TEATRO DE ALEJANDRO CASONA

**N**o sé si el éxito explicable, pero difícil de justificar artísticamente, que logran ciertas obras teatrales, deba atribuirse a la penuria de la producción, por lo menos en lengua castellana, o al hecho de que quienes se mantienen agrupados alrededor del teatro, mientras éste lucha desesperadamente con el cinematógrafo, convierten, siquiera en su ilusión, en inexpugnable baluarte defensivo, cualquier reducto de poco más o menos.

Siendo la cuestión de interés general, me he propuesto examinarla a la luz de las obras, hoy tan alabadas, del joven escritor español Alejandro Casona, de las cuales la más reciente, *Nuestra Natacha*, ya ha merecido en estas mismas páginas el comentario agudo de Samuel Eichelbaum.

Como sigue representándose con mantenido éxito, ella, y la anterior del mismo autor me ofrecen una prueba palpable de dicha penuria del teatro contemporáneo español, y casi estaría por decir universal.

En ambas obras el autor habrá podido tener una idea feliz, pero la realización lo ha sido mucho menos. En *La Sirena Varada*, un hombre joven y rico, Ricardo, cansado, aburrido de la monotonía de la vida cotidiana, resuelve aislarse en una isla desierta y vivir una vida de absoluta fantasía. Dice, por ahí: "Encuentro que la vida es aburrida y estúpida, por falta de imaginación. Demasiada razón, demasiada disciplina en todo. Y he pensado que en cualquier rincón hay media docena de hombres interesantes, con fantasía y sin sentido, que se están pudriendo entre los demás. Pues bien: yo voy a reunirlos en mi casa, libres y disparatados. A inventar una vida nueva, a soñar imposibles. Y todos conmigo, en esta casa: un asilo para huérfanos de sentido común".

La idea es muy interesante, pero ¿la realiza el autor? ¿Quiénes son esa media docena de seres interesantes de que se rodea Ricardo? Daniel, un pintor, que anda siempre con la vista vendada. Ricardo nos dice que "es un hombre capaz de vivir a obscuras porque le aburren los colores", pero al final vemos que anda vendado porque quiere ocultar al mundo su ceguera real. El fantasma, pobre diablo que vive en esa casa desde hace cuatro años, porque —dice— "estaba desalquilada, y para que nadie viniera a quitármela se me ocurrió esto de vestirme de blanco y pasearme con una antorcha por el salón. Pero inocentemente. . ." Samy, otro pobre diablo, un clown de circo, padre de la Sirena. Pipo, el hércules del circo y empresario. Florín, tío o padrino de Ricardo, representante del sentido común en la obra; y por último la Sirena, único personaje que vive una vida toda de fantasía, pero por la sencilla razón de que está demente. Esta es, pues, la media docena de seres interesantes, "con fantasía y sin sentido", que el autor reúne en la casa de Ricardo, "libres y disparatados". Con esa media docena de fantoches, que no dicen sino simplezas, y carecen en escena de todo interés dramático, ha conseguido, el señor Casona, cumplir únicamente la última parte de su propósito: convertir la casa de Ricardo en un asilo para *huérfanos de sentido común*.

Yo seré, quizás, como dice por ahí el protagonista, una persona *razonable*, que busca en todos los casos la verdad, la realidad. Es posible, si bien me creo capaz de gustar también de la ficción, siempre que sea poética, y no sin ningún interés como resulta la de *La Sirena Varada*. Ahora, si cada espectador debe poner dentro de la obra todo lo que su imaginación le sugiere, es otra cosa, pero entonces conven-gamos en que la substancia de aquélla es muy escasa.

A *Nuestra Natacha* el autor le ha dado por lema las siguientes palabras: "Dar al trabajo toda la superficie posible de alma y de vida. Luchar generosamente por un mundo mejor, más sano, más noble, más justo. Y saber encuadrar ese trabajo y esa lucha entre el amor y la risa, entre la canción y la estrella". "He aquí, agrega, el aura ideológica y moral de *Nuestra Natacha*".

Nada tenemos que objetar a la intención, excelente. Veamos ahora el fruto.

En *Nuestra Natacha* ya no estamos en el mundo de la ficción. Todo lo contrario; el ambiente en que se desarrolla es muy real, muy

de nuestros días. De modo que podemos y debemos exigir la verosimilitud de cuanto se desarrolla en escena. Cuando comienza la acción ha ocurrido en la Universidad uno de los tantos disturbios que a diario agitan hoy en día las Facultades del mundo. Los dirigentes de un Club Universitario (la Residencia de Estudiantes creo), en cuya sede nos encontramos, están redactando una nota de protesta a las autoridades, por las medidas tomadas contra el Club, ajeno completamente a los incidentes. Llega uno de los miembros del Club, el clásico estudiante que nunca acaba su carrera, el cual fué, inesperadamente, uno de los héroes de la trifulca, y cuenta, graciosamente, lo sucedido en la Facultad, a consecuencia de lo cual recibió un cachiporrazo en la cabeza. Uno de los compañeros quiere curarle la herida y resulta que la herida no existe. El presidente del Club parte furioso con la nota de protesta . . . y desde este momento ya nadie se acuerda de la nota, de las medidas tomadas contra ellos ni del disturbio estudiantil, que al principio pareció que sería el eje de esta obra *revolucionaria*. Lalo, el estudiante perpetuo, es, como el protagonista de *La Sirena Varada*, un joven rico y aburrido, que se distrae con no abandonar la Facultad desde hace trece años. Como aquél, también es propietario de una isla desierta o fundo abandonado, el cual igualmente le servirá para refugiarse en él, como veremos más adelante. Entre los miembros del Club, hay también mujeres estudiantes: Flora y Natacha. Natacha, a quien acaban de premiarle su tesis sobre la nueva educación en los Reformatorios, es el ídolo de sus compañeros, cual más, cual menos, todos enamorados de ella. Lalo, medio en broma, medio en serio se le declara, pero es rechazado amablemente. El, que poco antes ha hecho el elogio del fracaso, no puede tomar el rechazo a lo trágico. En cambio, si toma a lo trágico la noticia de que, conjuntamente con todos sus compañeros, ha sido aprobado en la última materia que rindió, con lo cual se ha convertido, a su pesar, en médico. Y en ese instante en que festejan el triunfo colectivo, aparece un personaje, don Santiago, a quien veremos en toda la obra, a cada momento, pegado a los faldones de esos seis estudiantes. Francamente no concebimos a ese Rector de Universidad, viviendo, puede decirse, al lado de esos muchachos, en el Club, en el Reformatorio o en la lejana heredad. Es dudoso que la Universidad de Madrid deje tanto tiempo libre a su Rector. Bueno está que haya sido el protector de Natacha, casi su padre adoptivo, pero su presencia permanente en

todo sitio en que esté ella resulta inverosímil, y aquí no cohonesto la inverosimilitud ninguna ficción poética.

Pero lo inverosímil no se detiene aquí; ya veremos que aumenta a medida que avanza la representación. Natacha, que ha escrito su tesis con su sangre, pues en su niñez estuvo recluída en un Reformatorio, donde sufrió largamente los métodos imperantes en ellos hasta que don Santiago la arrancó de allí, es buscada de parte de la Presidenta de ese mismo Reformatorio en que ella vivió y padeció, para ofrecerle la Dirección del establecimiento, a fin de que pueda poner en práctica las teorías que sustenta en la tesis premiada. Como le aseguran absoluta libertad de acción, acepta entusiásmada el cargo, y mientras sus compañeros se preparan para iniciar un crucero de vacaciones por el Mediterráneo hasta Grecia, ella se encamina a realizar la obra por la cual suspiraba.

El segundo acto, el mejor de la obra, transcurre en el Reformatorio. Natacha empieza por atraerse a las asiladas, con sólo tratarlas con dulzura y dejándolas que cada una se dedique a las ocupaciones que sus espíritus prefieren. Rompe la rígida disciplina a que las tenía acostumbradas la señorita Crespo, tipo de mujer seca y tiránica que nunca sonríe y cumple rigurosamente lo que cree su deber. Los dos primeros cuadros de este acto encierran bellas escenas, tiernas, conmovedoras, entre Natacha y las educandas, sobre todo aquellas en que interviene Marga, la incorregible, a quien habían encerrado por rebelde en una celda sin luz ni ventilación. En esa misma celda, años atrás, había estado encerrada Natacha, quien, dejó, con las uñas, grabado su nombre en la pared. Natacha, en breve tiempo, transforma el Instituto: las muchachas, el jardinero, hasta el Conserje, son ya seres distintos. La única que se mantiene firme en sus convicciones antiguas, es la señorita Crespo.

En el tercer cuadro, los antiguos compañeros del Club, ya de regreso del crucero por el Mediterráneo, llegan al Reformatorio con el carro de Tespis, para dar una representación destinada a los asilados. Improvisan un tablado y representan una farsa, con gran regocijo de los jóvenes oyentes. Pero, a partir de este instante el autor pierde la brújula, no sabe ya cómo seguir adelante con la obra iniciada en el Reformatorio, y sin razón valedera, la hace fracasar. La señora Marquesa, Presidenta del Reformatorio de las Damas Azules, la cual, como recordaremos, en el primer acto fué a buscar a Natacha

para que realizara en el establecimiento las teorías expuestas en su tesis, resulta ahora escandalizada por la aplicación de esas teorías, que reputa atentatorias a la disciplina y a la moral, y viene a pedirle la renuncia de su puesto. Natacha la entrega, y recordando el ofrecimiento que Lalo hizo meses antes de su fundo abandonado, se lo pide para continuar allí, con todos ellos, la obra iniciada en el Reformatorio. He aquí una escena, la final del segundo acto, completamente inverosímil.

El tercero transcurre en la heredad de Lalo. Todo en este acto es absurdo. Natacha, junto con los asilados del Reformatorio, muchachas y muchachos, el Conserje incluso, se han trasladado a la heredad. Todos los miembros del Club, los seis que conocemos, que habían terminado sus respectivas carreras, abandonan sus familias y sus trabajos para seguir a Natacha en su experiencia falansteriana, y se soterran con ella durante un año. En este acto no acontece nada, todo ha acontecido ya, pues nos encontramos con que ha corrido un año, que la colonia está en marcha y que los compañeros de Natacha se van, la abandonan, también Lalo, el enamorado que se ha vuelto a declarar y a quien ella nuevamente rechaza, aunque lo ama, porque dice que se debe a su obra y tiene que permanecer "en su puesto", por más que la vida le exige también realizar su misión de mujer. Al final todos forman parejas en la colonia —hasta Flora y un entomólogo que parecía no vivir sino para sus bichos—, menos la sacrificada Natacha y Lalo. ¿Y por qué? ¿Qué razones impiden esa unión? A nuestro juicio ninguna, pues la obra que la noble mujer dirige, lo mismo y mejor podía dirigirla casada, ahora que no depende de nadie, que está lejos del mundo y de sus críticas. . . y que, como siempre, hasta tiene a su lado al mismísimo Rector de la Universidad.

De modo que el señor Casona no ha sabido ser fiel a su lema. En efecto, Natacha ha dado al trabajo toda la superficie posible de alma y vida. Ha luchado generosamente —admitámoslo—, por un mundo mejor, más sano, más noble, más justo. Pero no ha sabido encuadrar ese trabajo y esa lucha entre el amor y la risa, entre la emoción y la estrella. Por eso esta obra, que pudo ser una bella creación, desarrollando armoniosamente las ideas que la inspiran, a partir de la última escena del segundo acto es una obra fracasada.

¿No serán esas mismas ideas —o intenciones—, las que le aseguran su actual éxito de taquilla? El público que busca en el teatro

algo más que un frívolo esparcimiento, que desdeñando las piezas estúpidas o torpes que fatigan nuestros escenarios, va detrás del drama de tesis, de envergadura, de inspiración social, revolucionario, como suele decirse, ¿no se dejará ganar por esas intenciones, cerrando los ojos sobre tanto recurso pueril o deleznable? Ahora que las mujeres —y España nos ofrece ejemplos ilustres—, compiten con los hombres en llevar adelante planes de reformas en asilos y cárceles, esto tiene un interés tan vivo llevado a escena, que parece la misma realidad. Pero ¡cuánto hay a la vez de folletinesco en todo esto, cuánto de falsedad romántica! La “reformada reformadora”: he ahí un título como cualquier otro para una heroína muy 1936. Sin que falte su pizca de influencia cinematográfica en esta comedia que en apariencia no le ha pedido nada al cinematógrafo, como tantas otras que hoy se representan. Me parece haber visto más de una vez en la pantalla esa historia de muchachones juerguistas enredándose en torno de una mujer sabia —¡y sin embargo, tan tierna!— que tiene que cumplir una misión irrevocable en reformatorios, cárceles o clínicas, ahogando los latidos de su corazón amante. Una estudiantina, también, cosa siempre simpática al público, y que lo diga el éxito de *La Casa de la Troya*, la mediana novela de Pérez Lugín; algo en que sin duda Casona ha puesto mucho de su corazón juvenil. Vaticino que *Nuestra Natacha* tendrá éxito cierto en el cinematógrafo, en algún film de segundo orden, para el que yo elegiría por protagonista a Kay Francis o mejor a Madge Evans.

Aunque Lola Membrives no vale menos que ellas, porque en justicia su interpretación es admirable, y acaso sea éste un nuevo motivo, y principalísimo —secundándola además actores irreprochables como el señor Alfonso Muñoz en el papel de Lalo—, del éxito de la segunda obra de Alejandro Casona, por ahora un autor joven y de talento, de quien mucho puede esperarse.

ALFREDO A. BIANCHI.

# LETRAS HISPANO-AMERICANAS

POR E. SUÁREZ CALIMANO

## Dos novelas de Jorge Icaza

I.—Nos llega desde Ecuador, *Flagelo*, drama en un acto de Jorge Icaza, simultáneamente con la edición argentina de *En las calles*, novela del mismo autor, agraciada con el premio nacional ecuatoriano de 1935.

Antecede al drama —su autor también lo califica de “estampa para ser representada”— un estudio de F. Ferrándiz Alborz en el que se enfoca la obra total de Icaza. A excepción de *Barro de la sierra*, cuentos aparecidos en 1933, la tenemos toda sobre nuestra mesa. Y nos incita a releerla, en acto de juicio contradictorio, la opinión contundente y categórica del Sr. Ferrándiz.

La descripción hecha por este señor del contenido de *Barro de la sierra*, nos descubre inmediatamente que ya están en germen en ese volumen de cuentos, desde los personajes hasta los temas, todos los elementos de la obra posterior del Sr. Icaza, *Huasipungo*, *En las calles*, *Flagelo*: el indio “devenido” burgués; el hombre que por ser sincero se atrae los odios ajenos; el padre de familia numerosa dado al vino, con lo que provoca la disolución de ella, enfrentada a la imposibilidad de resolver el problema material; el mestizo, nuevo Caín para su hermano el indio puro; un desvío de agua de riego utilizado con perjuicio del pueblo; la huída sin rumbo del indio, desesperado éxodo que es el eterno evadirse del hombre ante el dolor; la prostitución, el látigo policial. Parábolas, alegorías, símbolos...

*Huasipungo* y *En las calles* no son, pues, sino ensanches literarios de *Barro de la sierra*, como *Flagelo*, el titulado drama o estampa para representar, constituye la síntesis simbólica, la presentación de las entelequias animadas por toda la literatura de Icaza. Sus perso-

najes son: el látigo, el guarapo, la superstición de la obediencia, la desconfianza, el amor indio, el político, el militar, el fraile...

Utilería copiosamente provista, como se vé, de trastos viejos y flamantes. Hay en el "bric-a-brac" con qué contentar el ansia del buscador más porfiado.

Veamos enseguida cómo el novelista ordena su mundo, cómo el artista anima sus creaciones, si con elementos que pueden dar lugar a grandes frescos bullentes de humanidad levanta construcciones eternas o simples perecederos "sets", en cartón-piedra, de estudio cinematográfico.

II.—Decía Sainte-Beuve, a la muerte de Balzac, que en la novela deben ser considerados tres elementos: caracteres, acción, estilo.

Aunque nosotros no seamos estrictos partidarios del casillero de la Preceptiva, cuando examinamos una obra previamente rotulada no podemos menos de atenernos al rótulo. Y si el contenido no responde al *mínimum* de elementos indispensables que cabe suponer en ella, y da derecho a exigir la clasificación del autor, ¿qué otro recurso sino declararnos defraudados, por lo menos en cuanto a lo prometido se refiere?

En nuestros días se ha diluído de tal manera el concepto de novela que el vocablo casi siempre cubre intenciones y contadas veces realidades. Hasta el simple relato alargado de un "fait-divers" llegan los autores sin escrúpulos a incluirlo en el género, olvidando los límites de tan alta categoría artística.

La función del novelista es recrear, —volver a crear— con los elementos que le ofrece la vida, una nueva vida iluminada por su arte y, si éste es eficaz, enfocada de tal manera que el lector pueda advertir la lógica del panorama y de los personajes que lo animan, por más inusitado que sea el ángulo de enfoque. Ello nos lo enseña diariamente el cinematógrafo, revelándonos todo el partido que puede sacarse de la audacia con que el operador emplaza su objetivo: ¡cuántas perspectivas desconocidas y, sin embargo, no menos posibles! Y es, también, la lección de la naturaleza. Tantas veces pasamos por una misma calle, a una misma hora, que creemos no ignorar ni la más diminuta arista ni el más escondido plano ornamental de las fachadas que en ella se levantan. Un día atrasa o adelanta nuestro reloj, el sol ha cambiado de posición y al recorrer aquel familiar

trayecto se nos revelan incontables detalles, donde creíamos conocer todo, que nos sumen en la perplejidad: ¿habremos equivocado el camino?

Pero de que sea buena parte en la novela la novedad, el mirador elegido —digámoslo con otras palabras, la "personalidad" del escritor— a que la extravagancia se erija en sistema con detrimento de la verdad, media el abismo.

A no pocos los traga la sima.

III.—*Huasipungo*, novela... Bien; admitiendo que el autor se haya encaramado al nonagésimo piso del rascacielos de las escuelas y de la moda para desde allí otear el campo de acción de su novela, si como tal debemos considerarla, el cartabón de Sainte-Beuve constituye un razonable *mínimum* de exigencias, sobre todo si lo esgrimimos con amplio espíritu siglo XX que reconoce la imprescindible necesidad del cordón umbilical en la literatura como en la vida.

Hecho someramente el análisis resulta que ni los caracteres, ni la acción, ni el estilo, adquieren el debido realce en la pluma del Sr. Icaza. No hay caracteres porque la pintura de los personajes, apenas dibujados, carece de vigor y de colorido; la acción es trabajosa y aunque notamos cierta soltura en el lenguaje la evidente presencia de modelos que le sirven de pauta traban la libre elocución, volviéndola amanerada por lo tendenciosa.

*Huasipungo* es un desmañado relato carente de la belleza que el estilo puede infundir, cuando se saben aprovechar los mil y un recursos de la composición. Situaciones que debieron haber sido de gran dramaticidad se diluyen en un fárrago de palabras o, lo que es peor, son achatadas por la abundancia del lugar común —lugar común del habla, de las ideas, del personaje, de la situación,— que pobló la literatura de nuestra lengua en los años finales del siglo XIX y los iniciales del XX. Galería de personajes: de la vieja: el sacerdote perjuro, traidor a su misión, los empleaduchos venales, el indio perseguido y explotado, el terrateniente señor de horca y cuchillo, libidinoso y frío, aprovechador del derecho de pernada; de la nueva: el capitalista yankee buscador de petróleo, el "trust"...

Abundan, además, escenas repugnantes en las cuales parece complacerse la pluma del autor. No creemos que la rotundidad de la expresión necesite afianzarse repetidamente en el uso de palabrotas, ni que para dar la impresión de verismo, para pintar ambientes de

pobreza o actos reveladores de inconcebible atraso mental sea indispensable regodearse en las inmundicias más atroces.

Se ve tan a lo lejos el cañamazo conductor del bordado del Sr. Icaza, la intención premeditada, que todo efecto quedã destruido por la tendenciosidad meridiana brillante en cada una de las páginas del libro.

La exuberancia y tropicalidad de *Huasipungo*, su exceso de tintes, borran los contornos del tema, recargan el ambiente. El afán de convertir cada personaje en símbolo réstales calor humano.

Sencillez continúa siendo, todavía, la mejor receta artística. ¡La difícil facilidad!... No quieren entenderlo así quienes al arte llegan y tal obstinación esteriliza aptitudes, agosta capacidades.

IV.—¿*En las calles* albergará propósito de enmienda? ¿Aparecerán corregidos los defectos que señalamos? Un premio nacional y los párrafos que vamos a copiar del estudio del Sr. Ferrándiz pueden hacerlo suponer así al lector medio, que se atiene a los hechos consumados sin ejercer sus funciones racionales.

Dice Ferrándiz en el prólogo de *Flagelo*:

“Para encontrar una vida tan bullente como *En las calles*, tendremos que remontarnos a *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, al *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, o al *Lazarillo de Tormes*.” (pág. 51).

Y más adelante: “Sin embargo, puede afirmarse que (*En las calles*) es superior a *Babbit* de Sinclair Lewis, por la complejidad de su contenido humano; superior a *Petróleo* de Upton Sinclair, por su flúidez, pues la novela del yankee se halla en la etapa detallista del naturalismo francés; superior a *Los de abajo*, por la mayor cantidad de etapas en el desarrollo de la trama; superior a *La vorágine*, porque el contenido vegetal, primitivo, selvático, de la novela del colombiano, adquiere en la del ecuatoriano un ritmo de preocupación social; superior a *Don Segundo Sombra*..., etc.” (pág. 57|8).

*En las calles*, ya lo hemos dicho, no renueva ninguno de los procedimientos anteriores del Sr. Icaza, excepción hecha del arquitectónico, que adquiere más aplomo, aunque todavía carezca del sentido de la medida y de la sobriedad. Los personajes encarnan exactamente iguales símbolos y sus contornos aparecen esfumados en idéntica bruma —no por buscado efecto, sino por incapacidad de pa-

leta— sin que tal cortina permita adivinar la contextura de seres de carne y hueso movidos por el viento contradictorio impulsador de todas las vidas. Se oye con exceso la voz del traspunte dirigiendo las evoluciones de sus títeres. El paisaje continúa ausente: no hay una página descriptiva capaz de excitar la imaginación del lector. Y el ambiente, que los hechos podían ir creando, por efecto de la desproporción constructiva, de la carencia de armonías, de una armazón sobre la cual se vayan desarrollando las distintas escenas, dilúyese, no alcanza a concretarse, tornando más pobre la silueta de los muñecos parlantes. La acción fórmanla casi los mismos y ya muy conocidos episodios de *Huasipungo* —remedo de los constitutivos de *Barro de la sierra*—. Sigue trabajosa, arbitraria, sin que la lógica enhebre los hechos. Varían las bambalinas: en *Huasipungo*, decoración de campo, en *En las calles*, de ciudad; pero paralelamente se suceden sobre estos escenarios, con recargo de sombras y luces —“maquillaje” de estudio cinematográfico— las desventuras del indio bajo la bota de los lugares comunes, hechos acervo ideológico del Sr. Icaza... En cuanto al estilo, consérvale su fidelidad nuestro autor. Así como su “opera omnia” es la repetición de algunas escenas —reales, sin duda, aunque vistas con telescopio— por los mismos personajes, su léxico y elocución permanecen estancados en las interjecciones de cuartel, en el abuso de modismos, de giros dialcctales, que no añaden más realidad, ni belleza, ni color, ni carácter. Y es lástima porque adivinamos en el Sr. Icaza un temperamento de escritor, hoy día descentrado.

En el comienzo del estudio que el Sr. Ferrándiz Alborz pone al frente de *Flagelo*, del cual yo hemos citado algunos párrafos, sin comentario, dice: “Hasta hace sólo unos cinco años, hablando en términos generales, la literatura ecuatoriana tenía un sello colonial bien marcado”.

Juzgando por los libros del Sr. Icaza y las opiniones de su panegirista, únicamente, continúa en igual situación “la literatura ecuatoriana”.

Vacante, pues, en Hispano-América, el anaquel destinado a la novela proletaria, de masas, como está en moda, que el Sr. Icaza debía llenar.

Y olvidémonos de las comparaciones del Sr. Ferrándiz Alborz.

### Información

**E**L señor Alfonso Teja Zabre, distinguido jurisconsulto, profesor de la Universidad de México, acaba de publicar y nos envía *Historia de México. Una moderna interpretación*. "Este libro ha sido escrito y editado, nos dice su autor, con el propósito principal de ofrecer una interpretación de la historia de México con tendencias modernas y al mismo tiempo con los más sinceros propósitos de imparcialidad, presentando con una rápida perspectiva los antecedentes históricos de nuestra nacionalidad."

Una interpretación con tendencias modernas y simultáneamente con "sinceros propósitos de imparcialidad" ya nos parece algo contradictorio. Interpretar la historia es siempre encarar y considerar los acontecimientos con determinado criterio; y si éste se halla afirmado en el intérprete periclita la imparcialidad. Alegrémonos de una interpretación más, sin embargo. De la confrontación con las que le hayan precedido, y las que vengan, el curioso podrá hacerse su propio juicio.

La del señor Teja Zabre comprende desde la prehistoria hasta el momento actual. Se abre con un capítulo sinóptico que va del factor geográfico a la ciencia y el arte, pasando por el clima, los factores étnicos, económicos, ideológicos, individuales, idiomáticos. Le sigue un Resumen Cronológico, y en seguida la primera parte, en la que estudia desde los primeros habitantes de México hasta la Noche Triste, bajo el título "La cultura mexicana primitiva". Tiene tres subcapítulos la segunda parte: "El periodo colonial. La Expansión". Segunda época del régimen colonial. Apogeo". "Tercera época del régimen colonial. Decadencia". La tercera parte se refiere al México independiente en dos subcapítulos que comprenden "Revolución y guerra de la Independencia" y "La integración nacional". Y la cuarta parte está consagrada a "La Revolución". Una "bibliografía sumaria" cierra el volumen, profusamente ilustrado con reproducciones de monumentos, cuadros, retratos, etc.

\*\* Con el título *Anatomía*, acaba de publicar Federico Morador en la editorial "Los Nuevos" de Montevideo, un tomo de versos. Conocida es la manera de este autor. Sigue fiel a ella. Y nada le añade con su nuevo libro. Al lado de algunos, pocos, hallazgos poéticos, encontramos muchas vulgaridades y rebuscamientos de pensamiento y de expresión que si eran disculpables cuando el señor Morador hacía sus primeras armas, ahora no tienen excusa. Hay, por ejemplo, unos "ojos polífagos" (pág. 26), un "sacáis afuera" y unas "pendulaciones de vicios" (pág. 28) que no nos dejan mentir en cuanto a lo segundo.

\*\* Las revistas órgano de Universidades y Bibliotecas, van aumentando en Hispano América. A las ya existentes —*Atenea, Universidad de Antioquia, Boletín*, de San Salvador y tantas otras— viene a sumarse *Universidad*, que publica la Universidad Nacional de México. Tenemos a la vista el primer número, correspondiente a febrero del año corriente. El variado sumario ostenta fir-

mas de renombre. La presentación es elegante y al final, una serie de ilustraciones realza la parte gráfica. Es de distribución gratuita.

\* \* *Senderos*, la magnífica revista de la Biblioteca Nacional de Colombia, cierra con el cuaderno de octubre a diciembre de 1935 su ciclo de aparición bajo la superintendencia de aquel centro de cultura y pasará en lo sucesivo a ser editada por la Sección Publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública. El sumario de este número, extenso y de categoría, se abre con el discurso pronunciado por nuestro amigo y colaborador B. Sanín Cano al recibirse miembro de número de la Academia Colombiana. Sanín Cano, por la densidad de su juicio y la precisión de su palabra nos tiene acostumbrados a la pieza maestra. Su discurso es una más. Después de hacer el elogio de ritual de su antecesor en el sillón que ocupa, don Carlos Calderón, diserta acerca de la renovación de las ideas, y las formas literarias, que comenzó en el último tercio del siglo XVIII y finalizó a mediados del XIX, "según los historiadores de la literatura", insiste Sanín Cano; es decir, del romanticismo. Analiza, con el claro razonar que le conocemos, el nacimiento, desarrollo y superación del romanticismo, poniendo las cosas en su lugar por lo que respecta al origen de tales ideas. "El primer impulso consciente de esa tendencia provino de Alemania", afirma, cuando ya ha hecho la reseña del movimiento. Y sus conclusiones, en defensa del "combatido, vilipendiado por historiadores superficiales, desconocido, enterrado vivo, objeto de reacciones apasionadas, de estudios minuciosos y profundos, sin que el ataque, la alabanza, la burla o el aparente desdén hayan logrado desvirtuar su naturaleza" —son sus palabras— movimiento, se encierran en las finales de su discurso, que copiamos a continuación, pesarosos de no poder hacerlo con todas: "El romanticismo forma ya una parte del espíritu humano. Si se pudiera estudiar el cerebro del hombre, como se analizan las diversas capas de un corte geológico, el observador distinguiría tres marcadas estratificaciones en la masa encefálica del hombre moderno: la región del hombre de la naturaleza, del pagano que vive y se agita en nosotros, al través de los siglos; el estrato cristiano permanente, sacudido en partes, como los terrenos volcánicos, y, como ellos, resistente y feraz; y, por encima, de estas capas sólidas y milenarias, el aluvión romántico, de formación reciente, entrecortado, desigual, susceptible de cambios, de hundimientos, de grandes soluciones de continuidad; pero nuevo siempre y lleno de los gérmenes del futuro".

# LOS LIBROS DE ESPAÑA

por JUAN TORRENDELL

## LETRAS CASTELLANAS

RAPSODIAS, por Pío Baroja.

**Y**A en *Divagaciones apasionadas*, el renombrado autor de *Zalacaín el Aventurero* se empeñaba en convencer al que lo supusiera, que él no perteneció nunca al grupo de escritores llamado la generación de 1898, o hijos del dolor, calificados así por haber nacido a la vida pública, periodística o literaria en aquellos años del derrumbe colonial, época terriblemente angustiosa para espíritus sensibles, pundonorosos, conscientes de la decadencia española y de la inferioridad social y política que la produjo. Por aversión al rebañismo, aunque insignificante en este caso, Pío Baroja, individualista exacerbado, repudió nuevamente, según vemos ahora por *Rapsodias* (Espasa - Calpe), nuevamente, en una conferencia leída en París, toda solidaridad con el conjunto de jóvenes que iniciaban su intervención en el juicio público. Llamaban la atención por su actitud contraria a todo lo existente. La crítica era despiadada y ruidosa; paralelamente, su obra que entonces se tildó de modernista, surgía diversificada de cuanto obtenía el aplauso general, evidentemente irreflexivo, vanidoso y patriotero. Los años siguientes y experimentales condujeron a cada uno de los de la protesta briosa a situarse con la afirmación de su talento y de la propia labor en los sectores que la natural reforma había modelado, abandonando sus ademanes destructivos para adoptar los peculiares de la construcción renovadora. Y ahí los vemos a todos ellos con creencias arraigadas y esfuerzos colaboracionistas en una u otra

dirección social, política o intelectual; a todos, menos al autor de *Rapsodias*, que, pesimista hasta la muerte, insiste en su ruda protesta, en su agrio descontento. Por lo cual deduzco que el hijo más legítimo de la generación del 98 es el propio Pío Baroja, fiel al mencionado programa temperamental que nació renegando de todo y hasta de su propia estrella, o sea de su patria a la sazón tan vergonzosa.

Quien quiera hacer la prueba del persistente dolor que atosiga aún a Baroja, aún en estos tiempos de su ansiada República, puede abrir por cualquier capítulo el flamante libro, y hallará inmediatamente la confirmación de lo dicho. Según las inclinaciones ideológicas de su numerosa colección de novelas y ensayos, se podrá suponer que hoy Pío Baroja ha anclado en el socialismo, en el comunismo, en el anarquismo; que sentirá satisfacción por el régimen cambiado y por algunos de sus hombres más eminentes. ¡Vana ilusión! Si antes le parecía mal la corrupción monárquica, hoy cree pésima la imbecilidad republicana, sin que la salven los partidos extremistas. Al contrario. Transcribamos textualmente: "Desde el momento que se ha ensayado el paraíso prometido se ha convertido en un desagradable purgatorio, cuando no en un infierno franco. Con el socialismo ha aumentado en todas partes la burocracia y la policía. Los trabajadores han vivido igual o peor, y en vez de provocar una dictadura verdadera del proletariado, que sería por ahora el reino de la incapacidad, se ha ido a una dictadura de oradores retóricos, de gente lista, avisada y charlatana. Hay que tener mucha ceguera y mucha estupidez para considerar como un ideal a la Rusia soviética, en donde se prende y hasta se fusila por motivos tan fútiles como el de considerar a un obrero inhábil para el trabajo. Los que tienen esta nostalgia bolcheviquista debían haber nacido indios en la época de mando de los jesuitas en el Paraguay." Y luego: "Nuestros revolucionarios son como los cubistas: quieren hacer pasar cuatro tonterías manoseadas que ruedan por el mundo, como genialidades de gran porvenir. Hay que abandonar también la idea de hacer de España una gran nación. Eso de formar parte de una gran nación es un ideal de portero francés o de sargento alemán; un ideal de puro aparato. También hay que desconfiar de los grandes políticos. No los hay. A los que se tienen como tales les vamos a ver dando bataca-

zos constantemente. Hay que prescindir de esos supuestos grandes hombres, que de cerca son hombres de cartón”.

Y así en todo lo demás. Idéntica visión, iguales conceptos, parecido léxico de hace treinta y cinco años.

En cuanto a su prosa, que no ha mejorado mucho, no voy a repetir cuanto se ha repetido, aun por sus más entusiastas panegiristas. Recuérdese aquello de Órtega y Gasset: “Si en España existiese crítica literaria, habría Baroja hallado hace tiempo un correctivo que tal vez hubiera impedido ciertos graves defectos de su producción.” Azorín sucumbía, a pesar de su benevolencia, ante el estilo barojiano, “de una simplicidad abrumadora, incorrecta a veces”. Salaverría se ha visto obligado en su imparcialidad insobornable a confesar que el desaliño literario de Baroja “es un verdadero desaliño y un positivo defecto.” Algunos párrafos de sus escritos “son oscuros, grotescos, de mal gusto. Es un modo de decir como de aficionado”.

El mismo ha dicho en plena Academia (véase el discurso de ingreso en *Rapsodias*), que nunca se ha dedicado a estudiar las bellezas posibles del idioma; a él la palabra no le ha interesado más que como signo. “No oigo la prosa” advierte. Buscar en las palabras un sentido pictórico y musical le parece un trabajo baldío.

Evidentemente las manifestaciones de Baroja como escritor son todo un programa que el artista de la pluma no debe seguir.

#### POESIAS COMPLETAS, por Antonio Machado.

Esta nueva edición es la cuarta: significación rotunda de la persistencia con que los viejos lectores de las *Soledades*, *Canciones* y *Campos de Castilla* se renuevan constantemente, desde hace veinte años. La oración de Rubén Darío a sus dioses por la salud y el emporio sentimental del vate cuya “mirada era tan profunda que apenas se podía ver”, ha sido grata al Destino: sus años respetados y grande la difusión de su obra. Ya entonces los ojos de Antonio Machado “misterioso y silencioso”, escudriñaban las moradas interiores del alma, donde hallaban reflejadas las peripecias del mundo, transformadas en sensaciones e ideas cantadas “en versos profundos cuyo secreto era él”.

Los dioses de Darío en realidad han salvado al creador de aquellas primigenias *Soledades* que sorprendieron al escaso sector de los

selectos, ansiosos de romper con la monotonía, con el viejo romanticismo ya en plena decadencia, aunque todavía lo recubriese un cropel de sonoridad y lentejuelas, que embobaba a un público encandilado con los ingenios de la Corte.

Fué indispensable una reacción que resultó acaso excesivamente violenta. De París trajeron los nuevos moldes, realizados por el formidable Rubén Darío, unos jóvenes que ya no creían en los ídolos de la lírica castellana, nombres famosos, orgullo de la multitud. Desde esta tentativa rebelde entablóse una disputa, cuyas primeras víctimas fueron tildadas despectivamente de modernistas. Es cierto que en el primer embite los españoles, castellanos y catalanes, sometieron su lira a la extranjera, no solamente gala sino portuguesa también, pero, en honor de ellos, es fuerza convenir que muy pronto recobraron la personalidad del idioma y de la tradición racial.

Uno de estos intrépidos adalides fué Antonio Machado que, si bien inicióse en el primer balbuceo lírico, con sus contactos admirativos becquerianos, inmediatamente lanzóse con sus propias energías a una poética personal, todavía al modo de Juan Ramón Jiménez. Pero, al fin, los Machados eran andaluces y el instinto dióles el acento de la canción popular; de ahí sus soledades y aun esas breves saetas que tienen, a la par, del cantar callejero y del sintético hay-kay nipón.

También Antonio y Manuel, tan hermanos en la entraña, fueron luego seducidos por Castilla, a la que se entregaron recorriendo sus campos y adentrándose en su historia. Antonio, empero, nos transfiere la naturaleza y las gestas heroicas con un acento ultraterreno que sugiere repetidamente una sentimentalidad religiosa, despreñada de los agasajos terrenales.

Por esto ese volumen abundante de las *Poesías completas* se supera con dos interesantes confesiones sobre filosofía erótica y arte poético. En el primero de esos dos ensayos, sui generis, se sutaliza la esencia amorosa rebasando las fronteras de la objetividad. Definición: "No es la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro". He aquí la diferencia substancial entre el amor puramente animal, y el humano. Es que en el hombre hay espíritu y éste tiende a lo universal, a lo *otro* inasequible. Esa tendencia del alma y el cuerpo es la poesía. Por esto en el segundo ensayo se llega a decir: "Todo poeta supone una me-

tafísica”, y otras muchas cosas sutiles en esos cancioneros que el autor denuncia de apócrifos, y cuya lectura recomiendo a los estudiosos, si no cual textos que se han de seguir, al menos como ensueños de perfección espiritual, mezcla de moral y lirismo, que es un más allá de lo presente.

Con fortuna dijo Rubén Darío de Antonio Machado que “casi siempre se veía arder la luz de sus pensamientos”. Algunas veces arde también una llama sentimental muy honda y muy alta.

### Información

#### GEOGRAFIA UNIVERSAL.

Con nuestra intervención ha quedado convenido entre los editores Montaner y Simón, de Barcelona, y el profesor don Federico A. Daus la publicación de uno de los tomos de su gran *Geografía Universal* que se edita en España bajo la dirección de los especialistas franceses MM. P. Vidal de La Blache y L. Gallois, de la Universidad de París.

Como se sabe, por hallarse esta obra en curso de publicación y ser muy difundida en este país, la *Geografía Universal* en castellano no es una mera traducción del francés sino que aparece revisada y puesta al día, a tal punto que la española mejora en mucho la francesa. Además, la edición de la casa Montaner y Simón ofrece la novedad de que todo lo relativo a la Península Ibérica y a la América hispana ha experimentado un aumento considerable. Así la parte peninsular que en la edición francesa sólo es de un tomo, en la castellana sale en dos, abundantes; y la hispano-americana, de dos volúmenes se extiende a cinco, con la siguiente distribución: *México y América Central* (publicado); *Antillas* (a punto de aparecer); *América del Sur: Guayanas, Brasil; América del Sur: Países andinos* (publicados); *América del Sur: Argentina, Uruguay y Paraguay* (por publicar).

Este último tomo es el que ha de componer el profesor de geografía de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires y en el colegio nacional de La Plata. Las 80 páginas de la edición francesa han de convertirse en 250. La ampliación ha de consistir, sobre todo, en nuevos elementos de investigación detallada; ilustraciones complementarias dentro del texto, mapas demostrativos, capítulos de carácter monográfico, estudios de cuestiones particulares, estadísticas recientes, informaciones de geografía comercial y buen número de fotografías de calidad para láminas fuera de texto.

De lo publicado se han hecho cálidos elogios.

*Le Correspondant* dijo: “Esta vasta empresa, que constará por lo menos de veintidós tomos, merece un estudio aparte. Nos concretaremos por ahora a señalar los dos primeros tomos que acaban de aparecer y que dan justísima idea de lo que será el conjunto. Información extensa, método seguro, gran altura de

miras: el autor de estos dos tomos ha multiplicado las pruebas, que presenta en estilo de viva claridad. Sus páginas serán a menudo y por largo tiempo consultadas; ellas pueden ofrecer, además, a quien no tenga tiempo o posibilidad de viajar, el más admirable viaje que pueda realizar . . . desde su sillón."

El ilustre publicista don Gonzalo de Reparaz escribió: "Este tomo de gran tamaño tiene unas 300 páginas. Está consagrado, primero, a un estudio de conjunto de la América del Sur y luego a las Guayanas y al Brasil. El capítulo primero, que trata de la estructura y relieve, es un resumen de geografía física en el que no sobra ni falta una línea, y que admirablemente se completa con el que sigue, que está consagrado al clima. Así, descrito el teatro de la acción humana, aparece el hombre; primero el indígena, luego el invasor, esto es el colonizador. Diré apenas que el examen de las relaciones entre indígenas y extranjeros, es a saber, lo que pudiéramos llamar la historia de la colonización, está hecho imparcialmente, tan lejos de la apología como del vituperio, ateniéndose el autor a la realidad de lo ocurrido. Sólo por esto debería ser leída la obra. De la parte dedicada al Brasil, diré que es la mejor exposición de la geografía brasileña que conozco. En lo que atañe a la estadística, esta ventaja es considerable."

Esperamos que el tomo correspondiente a los países del Río de la Plata confiado a los conocimientos del profesor argentino Federico A. Daus, será digna continuación de la gran *Geografía Universal*, magníficamente editada por la casa Montaner y Simón.

## LETRAS CATALANAS

ARTICLES, por *Enric Prat de la Riba*.

La Biblioteca de Lliga Catalana ha enriquecido sus publicaciones con un volumen de artículos del ilustre conductor del pueblo catalán, Enrique Prat de la Riba. No es este sólo el aspecto principal de su vida, como acertadamente advierte el prologuista, su compañero íntimo Lluís Durán y Ventosa. Fué, simultáneamente hombre de proselitismo y hombre de gobierno. Como divulgador de su teoría y organizador de la política militante, sirvióse predilectamente de la prensa, para lo cual en su oportunidad fundó *La Veu de Catalunya*, a cuya labor se entregó con amor acendrado, convencido de que la constante prédica, actual y razonada, remoldea el convencimiento individual y la opinión colectiva.

En el presente tomo se han coleccionado los más significados artículos de Prat de la Riba desde 1891 (a los 20 años de edad) hasta 1910; precisamente el año que las circunstancias me apartaban de su lado para siempre, pero para no olvidarlo jamás. Motivada-

mente, pues, este abundante acervo de artículos, en buena parte, han pasado por mis ojos antes de que conmoviesen a su público fiel, en el cargo dirigente de la política de aquel diario que cotidianamente animamos durante años de añorada agitación.

Excluidos los ángulos de doctrinario y de estadista que ostenta la formidable personalidad del autor de *La nacionalitat catalana*, queremos en este coto crítico e informativo limitarnos a discernir la virtud del escritor doblado de periodista; que no confunden nunca los bien enterados. Es cierto que Prat de la Riba no pretendió ser exclusivamente hombre de letras ni siquiera foliculario profesional. Movido por la idea, empujado por una aspiración, sin dominio de la palabra, aunque luego, como le sucediese en todas sus situaciones impuestas, resultara apto para la improvisación oral, acudió al periódico para dejarse oír cada vez que sintiera la comezón necesaria de orientar el juicio público o de replicar cuidadosamente a alguna voz potente e impresionante, a ambas riberas del Ebro. Así aconteció cuando en 1896 Leopoldo Alas con su indiscutible prestigio atacó y hasta ridiculizó el uso de la lengua catalana. El joven estudiante Prat de la Riba dedicó dos artículos a *Clarín*, quien, inteligente, enmudeció. Años después, yo mismo, admirador ferviente del agudo crítico, supe de su estimación intelectual por el contrincante. Acababa de surgir un polemista de enjundia. Aquel triunfo le consagró escritor y periodista. El mismo se había descubierto. Ya no dejó de serlo ni aun en la época posterior de gobernante.

Prat de la Riba poseía todas las cualidades del periodista eminente. Aparte del dominio absoluto del pensamiento orientador, atesoraba una sensibilidad agudísima para notar la conveniencia de subrayar la actualidad: el sentimiento colectivo, aglutinante o desorientado, el peligro de la palabra adversa, la necesidad urgente de exigir un avance mayor. Esa oportunidad de eficacia es la condición máxima del periodista atento. Prat no fallaba en ninguna de esas ocasiones. Y entonces tomaba la pluma y llenaba las cuartillas indispensables, siempre breves, porque —otra condición del buen periodista,— pensaba fuerte y, por tanto, ceñía la expresión. El lector captaba, rápido, el pensamiento del articulista y agradecía el esfuerzo ahorrado. El contrincante inteligente conocía bien la mano que había blandido el acero y, antes de contender, medía la distancia.

Lo cierto, para abreviar, es que, vueltos a leer los artículos, mi imparcialidad probada me permite afirmar que la producción periodística de Prat de la Riba conserva todo su valor doctrinal, proselitista y literario; nada ha envejecido, nada resulta superfluo, a pesar del camino alcanzado por el pueblo catalán. De esa lectura puede sacar el menos enterado el sincero reconocimiento del empedernido anticatalanista don Antonio Royo Villanova, cuando prologó su traducción de *La nacionalidad catalana* con intento de divulgación y repudio en el resto de España: "La obra de un gran hombre que por sus virtudes personales, por su modo de ser y por la hora histórica en que actuó, puede ufanarse de haber cambiado substancialmente en una veintena de años el ideario de las juventudes intelectuales de Cataluña."

EL SENYAL, por Tomás Garcés.

Tres o cuatro son los volúmenes que Tomás Garcés, a la treintena de su edad, ha dedicado a la creación poética. Con *Vint cançons* se dió a conocer apenas cumplidas dos décadas. Y esas veinte canciones anunciaron un estro desde luego fácil y evidentemente nítido. Fué una labor de voluntad movida de un propósito meditado. Quiso expresar la visión de lo externo a través de su intimidad mediante el verso tradicional, del cual iban alejándose los poetas de la nueva sensibilidad. Volvía la naturaleza tan amada del alma colectiva a la claridad lírica con acento propio aunque pulcramente renovado. Era una juvenil voz que pretendía armonizar ingenuamente con las otras voces que cantaban enfáticas. Ingenuamente es un decir comparativo porque la canción del novel había sido escogida conscientemente y compuesta con adecuación a un intento. Quedó demostrado, como posteriormente se hizo en la joven Castilla y antes lo había alcanzado el propio Góngora sin abandonar su estilo, que la realidad mediata era compatible con la solidez métrica, con la imagen rebuscada y con la transparencia expresiva. Tomás Garcés con su posición personal, desviada del grupo de poetas dominantes, triunfó magníficamente, loado por todos, por los selectos que admiraban la obra perfecta, y del público mayor que gustaba nuevamente *su* poesía.

Parece que en Barcelona la crítica imperante y el numeroso grupo intelectual temen todavía el fantasma del ruralismo que

animó casi toda la época floralesca, cuna inolvidada del renacimiento, y le temen como retorno a una decadencia que agotó la raíz poética, a pesar de que de su propia savia se formó el genio verdagueriano y brilló todavía el malogrado Bofill y Mates, que supo superar el campesinismo con su arbitrariedad novecentista. Esa misma crítica, inteligente y erudita, aparece declaradamente devota de las grandes personalidades del lirismo europeo, que ha encontrado en Cataluña soberbias resonancias, innegablemente geniales. Y en esta posición de defensa y de amparo, lleva sus aplausos incondicionales al poeta que abraza la orden de sus predilectas concepciones y sentimentalidades.

Después de una comprobada evolución, Tomás Garcés ha terminado por producir un libro de poemas que merece todos los elogios, puesto que alcanza el alto plano de la lírica espléndidamente imaginista, con escapadas a la pura fantasía y ritmo de vagos recuerdos y música de imprecisiones. Aseguro que en el volumen *El Senyal* abundan las poesías definitivas, si bien exigen ser leídas separadamente y con largos intervalos, debido, no me cabe duda, a ciertas preferencias por motivos y sensaciones de ensueño y a veces de impasibilidad. Es su característica y con ese elemento lírico alcanza bellezas artísticas y emocionales. Con él triunfa, pero con él podría amanerarse.

Creo que ante semejante riesgo será preciso que el joven autor de *El Senyal* no se olvide de que la poesía popular ya fué en otra ocasión salvadora para las renacientes letras catalanas, un remedio eficaz contra el lenguaje arqueológico y las formas eruditas, que algunos precursores recomendaban a fin de librarse de la corrupción dialectal. Lo interesante y lo conveniente para el mismo Garcés es que su lira adquiriera acentos propios, muy personales, que huya del canto unísono y que prefiera la polifonía. Después de atenta lectura de los poetas de ahora, agobia una cierta monotonía tonal que ha asido la perfección y la belleza, pero que empobrece la variedad y, probablemente, la espontaneidad.

Tomás Garcés ha evidenciado que el realismo directo no impide el uso del lenguaje seleccionado, ni las imágenes sutiles, ni la estructuración original. En su mismo reciente libro no faltan estrofas de sentido bien perceptible y de suaves delicadezas, con acento y ritmo populares que no desentonan; al contrario, quedan marcadas con un

sello inconfundible de racialidad. En el equilibrio hállanse el buen gusto, el acierto y la contribución eficaz a la riqueza de la lírica catalana.

### Información

#### COLECCION CERVANTINA.

Apenas inaugurada la Biblioteca de Cataluña, o sea en 1914, el inteligente bibliófilo D. Tsidro Bonsoms y Sicart, fallecido más tarde en 1922, manifestó su voluntad de cederle su colección cervántica en conmemoración del tercer centenario de la muerte del autor del *Quijote*. Aceptada la propuesta con emoción y profunda gratitud, no tardó tan notable colección en ser trasladada, instalada y catalogada en una sala especial, convenientemente decorada. El cervantista barcelonés, D. Juan Ginavel y Mas, fué encargado de redactar el comentario ilustrativo de las notas bibliográficas de cada libro hechas por el personal de la Biblioteca bajo la vigilancia activa del director, D. Jorge Rubió. Esta labor llena tres magníficos tomos, los mismos que como anuncié en el número anterior de NOSOTROS, he puesto en manos del director de la Biblioteca Nacional, Dr. Gustavo Martínez Zuviría, por especial encargo de su colega catalán.

Por la lectura de ese Catálogo podrán los bibliófilos documentados de la Argentina comprobar que la Colección Bonsoms, tesoro actual de la Biblioteca de Cataluña, es la colección cervantina más importante del mundo. El eminente erudito, señor Givanel Mas, así lo demuestra en sus peculiares estudios. En uno de éstos dice que evidentemente la colección de los *Quijotes* de la Biblioteca de Madrid contiene mucho y bueno. Posee, por ejemplo, un ejemplar de la *Galatea* (Alcalá, 1585), que falta en la de Bonsoms; en cambio, ésta cuenta con una *Galatea* (Lisboa, 1590), de la que no se conoce otro ejemplar, y, además, la edición del *Don Quijote* en lengua inglesa (Londres, 1612), las cuatro ediciones de dicha obra en francés (París, 1614, 1616, 1620 y 1625), las ediciones alemanas de Frankfurt, 1648, 1669 y Basel Frankfurt, 1682, etc.; es decir, otros varios ejemplares de precios fabulosos.

"Dos son — añade el crítico catalán — las más importantes colecciones cervantinas extranjeras: la del British Museum (Londres) y la de The American Hispanic Society of America (Nueva York). De esta última no he podido ver ningún catálogo, mas, sabiendo que se compone en gran parte de los ejemplares que pertenecieron al Marqués de Jerez de los Caballeros, puede asegurarse por adelantado que es valiosa. De la del British Museum, sí que algo de ella puedo escribir, pues he hojeado frecuentemente su catálogo cervantino, y he de confesar, que es la única que soporta la comparación con la de Bonsoms, ya que cuenta con casi todas las primeras ediciones de las obras de Cervantes y con un número grande de traducciones y ediciones correspondientes al siglo XVII; en cambio, si es importante en cantidad de ediciones de la *Galatea*, *Novelas ejemplares*, *Viaje al Parnaso*, *Comedias y entremeses*, *Don Quijote* y *Persiles*, no lo es en obras referentes a crítica cervántica."

En la Colección de Barcelona existen preciosidades, hoy inasequibles: las seis ediciones que se publicaron en 1605 (dos en Madrid, dos en Lisboa y dos en Valencia); las primeras ediciones de las obras de Cervantes, excepción de la *Galatea*; un ejemplar de las *Comedias y entremeses* (Madrid, 1615), diferente de los de la primera edición; tres ejemplares de papel distinto del *Don Quijote* impreso por Sancha (Madrid, 1797); el ejemplar de la *Galatea* de Florián, que éste regaló a la duquesa de Chartres (París, 1783); un *Don Quichotte* (París, 1768), que fué del conde d'Artois, hermano del rey de Francia; y como si todo eso no fuese bastante para honor de una biblioteca, sorprende al rebuscador un autógrafo de Mistral con los consejos que Don Quijote da a su escudero antes de partir para la insula Barataria, y junto a esa rareza existen esos consejos en chino manchú y mandarín, en tagalo, en griego antiguo y moderno, en malayo, en indostánico, en souahely, en visayo y annamita, y, además, un álbum con los dibujos originales que se hicieron para la primera edición del *Quijote*, dirigida por la R. Academia Española (Madrid, 1780); unas *gouaches* inéditas del dibujante catalán José Luis Pellicer, representando escenas de la inmortal novela cervantina; unas acuarelas originales de Andricux, y un álbum con más de veinte retratos diferentes de Cervantes.

Hojeados los tres volúmenes que hoy posee la Biblioteca Nacional, se ve que la de Cataluña posee medio centenar de ediciones cervantinas, correspondientes a los veinte primeros años del siglo XVII, ¡máximo tesoro! La totalidad de la Colección es de 1.805 títulos con un conjunto de 3.367 volúmenes, folletos y artículos publicados en revistas y diarios.

El trabajo del competentísimo cervantista, Givanel Mas, reclama especial atención de los entendidos en la materia. Todos sus comentarios forman un estudio profundo de la obra de Cervantes, de las ediciones que se han sucedido a lo largo de los siglos y de la inacabable bibliografía que se le ha consagrado. Son muy merecidos los elogios que oportunamente dedicaron al autor del Catálogo el *Journal des Savants* y la *Révue Hispanique*, a la cabeza de otras muchas publicaciones.

## TEATRO NACIONAL

TEATRO NACIONAL DE COMEDIA: *El gato y su selva*, comedia en tres actos y cinco cuadros, de *Samuel Eichelbaum*.

**M**i querido crítico y amigo: Le ruego quiera concederme su sección para hablar de la comedia *El gato y su selva*, recientemente estrenada. Como director de NOSOTROS y como miembro de la Comisión Nacional de Cultura siento la necesidad de que tan importante estreno quede documentado en estas páginas. Aun no he olvidado la emoción y el temor con que asistimos hace dos meses a la inauguración de esta primera temporada del teatro del Estado. Ud. ya ha hablado en estas páginas con su reconocida competencia, de *Locos de verano*, la graciosa comedia de Laferrère remozada por el arte de nuestro amigo el director Cunill Cabanellas. Este ha sido un éxito que ha hecho callar a más de un murmurador congénito y envainar momentáneamente algún encono de despechado; pero sin duda no será sobre el reestreno de una comedia intrascendente, cómo edificaremos el Teatro de Comedia que el Estado patrocina por intermedio de la Comisión Nacional de Cultura, creación extraordinaria aquél, de cuyo éxito o fracaso debemos responder todos los que formamos parte de dicha Comisión.

Si importante fué levantar el telón del teatro estable que ha empezado a funcionar en la linda sala del Cervantes en una noche que podrá ser histórica siempre que los hechos se desenvuelvan conforme a nuestros propósitos y esperanzas, de mayor trascendencia será el acierto con que se proceda a elegir las obras nuevas de los autores argentinos que justifiquen este apoyo del Estado, trayendo el tan deseado renacimiento de nuestro arte dramático.

Usted, amigo mío, ha debido afrontar la responsabilidad de ser el primer autor que estrenaba en escenario tan privilegiado, poniendo a la vez a prueba el discernimiento de un prestigioso comité de lectura, cuyo acierto inicial el público y la crítica querían juzgar. Feli-

citémonos todos del éxito logrado, regateado sólo por muy pocos.

Siendo así, ¿podría NOSOTROS hacer silencio sobre una obra estrenada en condiciones tan excepcionales, nada más que porque su autor es el propio crítico de la revista?

Entendiendo las cosas derechamente, le he pedido que me permita convertirme yo en su crítico, y ya verá que su modestia no sufrirá ningún menoscabo, porque mi juicio no será de complacencia, sino inspirado por la franqueza.



No nos convenció, amigo lector, la noche del estreno, el ritmo impreso por el autor a la representación de *El gato y su selva*, ritmo consentido por el director artístico. Si bien el teatro es vida y realidad, no es fotografía. Necesitando recurrir por su propia naturaleza a la síntesis y la alusión, las largas pausas en que la acción se dormía la noche del estreno, aunque se probase que eran muy verdaderas atentaban contra el interés dramático y por consiguiente contra el éxito de la obra. Con la inmediata corrección de ese ritmo demasiado lento, ha quedado implícitamente aceptado por el autor que el teatro es teatro y que a los nervios del espectador debe hacerseles necesarias concesiones.

Pero Eichelbaum no está dispuesto a conceder demasiado. Hace teatro con la mínima cantidad de teatro posible, con lo cual si puede arriesgar el éxito de taquilla, no compromete su concepción artística, austera y sobria hasta resultar descarnada.

Este es un hombre —se dice él— que lleva en sí un problema psicológico: hagámosle vivir su problema rodeándolo apenas de los elementos necesarios para explicar y determinar su conducta. Nada de accesorio y superfluo.

Eleuterio es un solterón, así conformado o deformado en la triste soledad de un hogar donde manda el cariño egoísta y tiránico de sus tías, otras dos solteronas. El amor acude a él, ya cuarentón, bajo la forma de una mujer joven y bella, que no sabemos por cuál misterioso llamamiento del corazón, le sacrifica su tranquilidad burguesa, separándose del marido para correr inopinadamente al que pudo ser su novio, a implorarlo que la haga suya. El triste corazón del protagonista, el gato hurraño y salvaje, solo en su selva impenetrable, indomesticado a pesar de su aparente sumisión doméstica,

vacila pero no se rinde ni a los llamamientos desesperados de la mujer, a quien, sin embargo, dice amar, ni a la vergüenza de su actitud injustificable cuando aquélla se la enrostra con toda la vehemencia de la sorpresa, de la indignación y del desprecio.

He ahí el drama expuesto por el autor desnudamente en pocas escenas esenciales, todas encaminadas a descubrir el raro secreto de ese corazón.

¿Lo consigue el autor? No me atrevo a decir que cuando baja el telón sobre la última escena, aquella que ya niega sin remedio toda posibilidad de salvación para este hombre anulado por la vida que le han hecho llevar, hayamos entendido enteramente a Eleuterio. Pero esta misma bruma envuelve a muchas obras dramáticas de alto prestigio y no podemos achacársela como un defecto a *El gato y su selva*. ¿Qué es lo que no entendemos? Porque procede de ese modo el protagonista, y cuáles ataduras subconscientes lo traban; en fin, los móviles de su renunciamento, tan oscuros que son impenetrables para él mismo. Eleuterio procura explicarse con la mujer, razonar su caso, hacerse disculpar y perdonar; pero ¿se conoce de veras? Son tantas las razones que da y algunas tan artificiosas y sutiles, que no sé con cuál quedarme, preguntándome si tantas palabras no levantarán una cortina de humo sobre una lamentable misoginia, de raíz física, o, aunque psicológica en su origen como nacida de la equivocada crianza, convertida ya en pudoroso miedo orgánico.

Sea como sea, no es pequeña hazaña del autor tenernos asomados dos horas sobre ese corazón, hurgando en él ávidos de descubrir su secreto. No me importa que el espectador se indigne contra este hombre, el cual por momentos parece de trapo, o que se encoja de hombros, derrotado, como abandonándolo con rabia a su árido destino. Así lo ha querido a su protagonista el autor y ya es triunfo lograr que un auditorio dominguero —como yo lo he visto— esté tan largamente recogido, suspenso de este extraño caso psicológico. Que a mi juicio resultaría aun más interesante si el actor Mario Danesi, que con tanto acierto caracterizó en *Locos de verano* al viejo político criollo, encarnara con más convicción y hasta con más apropiada figura, al protagonista de *El gato y su selva*, a quien no parece sentir, hasta vaciarlo en el tercer acto de todo carácter, si bien no pudo ser intención del autor que no lo tenga este hombre, por poca fibra viril que sea la suya.

No puede decirse lo mismo de las dos tías. Eichelbaum las ha observado finamente, acabando su retrato —principalmente el de otra criatura malograda, Eufrasia, la menor—, con delicados toques de ternura, que Delfina Fuentes expresa muy bien, con una intuición que nace del alma. Así como Iris Marga, cuyas más recientes interpretaciones, tan diferentes una de otra, van perfilándola una grande actriz, compone una tía Merceditas árida y autoritaria, con alguna punta cómica, que se lleva tras sí, junto con la antipatía del público, todo su interés. La sola alma que para mí permanece inexplicable es la de Ana Rosa, la amante rechazada. No llego a comprender, dentro de la limitada lógica de mis sentimientos, cómo y cuándo ha podido ella enamorarse tan apasionadamente de un solterón tan anticuado y retraído, tan, ¿cómo decir?, respetuoso de las damas. ¿Por qué misteriosa atracción, por qué extraño espejismo, rompe ella inconsultamente el vínculo matrimonial para correr detrás de Eleuterio con la certidumbre de que es esperada con los brazos abiertos? Ese amor no aparece suficientemente motivado en la obra. Eva Franco, actriz que sabe encarnar con dignidad y sobria emoción tales dolorosas heroínas, consigue a veces hacernos olvidar ese vicio original del enredo, que el dramaturgo con su probada experiencia teatral pudo salvar, de haber madurado algún tiempo más los supuestos psicológicos de la acción.

Antes de concluir quiero plantear una cuestión de interés general para el teatro argentino. Los personajes de *El gato y su selva* siempre expresan sus ideas con justeza y a veces con esmerada pulcritud. ¿Es lícito que quienes de entre ellos no se tratan de usted, lo hagan con nuestro familiar voseo, con la consecuencia inevitable de las más heteróclitas inflexiones y subordinaciones verbales? ¿Exige la naturalidad que tal sea el lenguaje de *nuestro* teatro? No me atrevo a resolver el punto sin vacilación; pero si he de confesar hacia donde se inclinan mis preferencias, diré que cuando no se trate de obras de costumbres y de necesario color de ambiente, y siendo el caso de comedias como esta de *El gato y su selva*, de análisis psicológico y valor, diré, universal, me parece aconsejable la adopción de las formas gramaticales correctas, por supuesto empleadas con sentido y espíritu argentinos.

ROBERTO F. GIUSTI.

## CRITICA MUSICAL

por GASTÓN O. TALAMÓN

IGOR STRAVINSKY Y SU OBRA. — SULIMA STRAVINSKY. — ALFRED CORTOT.

LA historia del desarrollo de la cultura del pueblo ruso, colocado por el destino como guión entre Europa y Asia, no es sino la lucha de la doble genialidad nativa: eslava y oriental, contra la influencia alemana, francesa o italiana, antaño impuesta por el *snobismo* de la Corte y preconizada hoy por el núcleo menos significativo del país, en ambos casos, con el ingenuo prurito, del que también padecemos aquí, de civilizar, como si por tal pudiera entenderse la pérdida o ausencia de originalidad propia y la imitación de concepciones exóticas a la mentalidad y la sensibilidad raciales, que tan vigorosamente se afirman en el cancionero.

Entre Oriente y Occidente, entre lo eslavo-oriental y lo mal llamado europeo (parodiando una frase histórica puede afirmarse que, del punto de vista espiritual, Europa es una simple expresión geográfica, desde que, si la conciencia cristiana y la moderna, imprimieron afinidad a las distintas civilizaciones que florecen en ese continente, el medio cultural, étnico y físico, les ha inculcado definido e inconfundible acento nacional) ha oscilado y oscila la mayoría de escritores, decoradores, arquitectos y músicos rusos, siendo innegable que lo único trascendente y original de su labor fué engendrado bajo el signo eslavo-oriental.

Compárense: al afrancesado Turgueneff con los tan atormentadamente rusos Dostoiewsky, Andreiew, Tolstoy o el mismo Gorki; el híbrido estilo Imperio de la zarista San Petersburgo, con el Kremlin de Moscú o la más sencilla y policromada *isba* campesina; el refinamiento versallesco de Alejandro Benois con el intenso colorido y la originalidad decorativa, hermana del *Lubok* del cancio-

nero teatral, de León Bakst, Nicolás Benois o Bilibin; el insulso neo-romanticismo de un Chaikowsky, de las últimas obras de Glazunoff y Liadow y de otros occidentalistas, con la genialidad y la trascendencia para el arte contemporáneo de un Musorgsky y del Stravinsky de la manera rusa, y se comprobará cuanto pierden los eslavos al desraciarse espiritualmente y cuanto ganan el arte y ellos, cuando traducen en los dominios superiores de las letras, de las plásticas y de la música, las más genuinas palpitaciones artísticas de su pueblo.

Esa lucha más que secular de la originalidad nativa contra las influencias exóticas, no sólo se desarrolla entre distintos artistas, pues es visible en la misma obra individual que suele cronológicamente presentar ya la paulatina conquista del acento ruso; ya su alternancia con el europeísmo o híbrido menjunje franco-germánico-italiano; ya, caso frecuente e inexplicable, la pérdida casi total, con el correr de los años, de las características nacionales, como si éstas fueran tan débiles que el contacto con culturas milenarias las destruyeran irremisiblemente.

Entendámonos: música nacional no quiere decir uso exclusivo del cancionero. Las escuelas francesa, alemana e italiana, lo son por el estilo, la calidad e intensidad de su emoción, el carácter de sus ideas, cualidades étnicas que imperan en la obra del músico del pueblo y en la del compositor culto; por la originalidad común con que los autores asimilan los elementos de la técnica universal, construyen sus edificios sonoros y expresan su concepto de la belleza y hasta por el espíritu con que trabajan motivos exóticos, a los que nacionalizan al punto de hacerles perder su primitivo sabor autóctono. El cancionero pudo ser el factor básico de esas escuelas, al huir los compositores del cerebralismo contrapuntístico de la Iglesia y concretarse en la música profana, que se inspiró en las modalidades populares, y es, en más de un caso, la fuente de juventud a la que se retorna periódica y parcialmente, para atenuar el exceso técnico, la hipertrofia formal, el artificio o las influencias extrañas, frutos del intercambio o de un genio extranjero — wagnerismo, debussyismo o stravinskismo—, pero, conquistada la originalidad étnico-regional, mediante la íntima comunión de espíritu y estilo entre el creador y su pueblo, aquel no se aparta ya de las modalidades propias de su raza dentro, claro está, de la fecunda

e inevitable evolución impuesta por la eterna marcha adelante de la humanidad.

En cambio, los compositores rusos, en cuanto se alejan del cancionero, caen en la hibridez, dejan de ser rusos, sin alcanzar, como es lógico, a ser alemanes, franceses o italianos, perdiendo así su labor toda trascendencia y todo interés.

Igor Stravinsky, que fué nuestro ilustre huésped, es ejemplo viviente de lo que adelantamos: sus primeros pasos fueron los de un genio salvaje y turbulento que hacía tambalear el vetusto edificio sonoro occidental y que aportaba nuevas concepciones artísticas, sin antecedentes dentro del mundo que atropellaba con tanta pujanza.

En efecto: todos los genios de la música fueron, dentro del ciclo cultural al que pertenecieron, hechos lógicos, casi diríamos previsible en la evolución del arte europeo; el *caso* Stravinsky, no. Quien estudie la labor de este artista genial prescindiendo de su raza, no hallará para ella la lógica explicación que se encuentra, como manifestaciones polifónicas europeas, en la obra de Tomás Luis de Victoria, síntesis de más de un siglo de sentir y pensar católicos de las escuelas andaluza, castellana, levantina y catalana; de Palestrina, punto convergente del catolicismo musical de su tiempo; y de Juan Sebastián Bach, magnífica catedral gótica, que lleva a la culminación formal y expresiva, las palpitaciones musicales del alma cristiana. A su vez, nada más lógico, como expresión del clasicismo, que la obra de Mozart, en quien alcanzan su máxima depuración las exquisitas modalidades del Siglo XVIII, y la de Beethoven, exponente del nuevo mundo que proclamó los Derechos del Hombre, cuyo arte democrático humanizó la forma sonata y sus derivados, molde que estalla luego por impulso del soplo romántico. Ricardo Wagner es también consecuencia de su ciclo cultural, pues creó el drama musical romántico germano, con Monteverdi, Rameau y Gluck (alemán éste, pero al servicio del arte de Francia) como antecedentes, forma presentida por Keiser, Telemann, Franck y Haendel, embrionariamente fundada por Hiller y von Dittersdorf en los *singspiels* y paulatinamente concretada por el Mozart de *Un rapto en el serrallo* y *La Flauta encantada*, por Beethoven en *Fidelio* y Weber en *Freischütz*. Por fin, el impresionismo tan esencialmente francés de Debussy, también está íntimamente ligado al ciclo euro-

peo, desde que muchos de sus elementos existían a la espera del constructor futuro, en Schubert, Liszt, Chopin, Grieg y hasta el ruso Musorgsky; al punto que pudo decir Camille Mauclair que de no haber nacido el autor de *Preludio a la siesta de un fauno*, otro artista genial hubiera hecho debussismo.

Con Igor Stravinsky no acontece lo propio; nada le liga al ciclo de Occidente. Si se le estudia fuera de su país, mundo nuevo del que, lógicamente, debía surgir un arte nuevo, parece un fenómeno aislado e inexplicable, un bólido caído del cielo... En cambio, mirado con otro prisma, el prisma racial, todo se aclara, pues desde sus primeras obras fácil es advertir antecedentes: en *Fuegos artificiales*, *El Pájaro de fuego* y en un plano muy superior *Petruchka*, se presiente el eslavismo de Musorgsky —en la misma *Consagración de la Primavera*, el tema inicial del fagot fué anteriormente usado por el autor de *Boris Godunoff* en *La Feria de Sorochin* y en *Una noche en el Monte Calvo*— y la instrumentación, el orientalismo y algo más de Rimsky-Korsakoff, su maestro, bien que, para despistar o mofarse de los *snobs*, Stravinsky haya declarado que nada le debe, cuando en una de sus obras maestras: *Petruchka*, la atmósfera del Carnaval del cuarto cuadro, derive de la del surgimiento de la ciudad invisible de *El Zar Saltan*; la divertida escena del oso, evoque una similar de *Kitej*, y la danza final de los pájaros, sea parienta cercana de la de los bufones de *El Hada de la Nieve*, sea dicho ello sin mengua para el genio stravinskiano, pues entre los elementos de su maestro y lo que con ellos realizó, existe la misma distancia que entre los materiales de Schubert, Liszt y otros, tomados por Wagner o Debussy y transfigurados por ellos. Genio no es el que no imita, sino el que resulta inimitable, dijo un musicólogo.

Con *La Consagración de la Primavera*, que estalló como bomba de dinamita en la música de su tiempo, el genio salvaje da la medida de sus fuerzas e inicia el único *retorno* vivificador y renovador para el arte. Esas escenas de la prehistoria rusa, como subtuló Stravinsky este baile, son consecuencia de la asimilación de la técnica musical por parte de un genio de pueblo nuevo y vigoroso, que la aplica al despertar de las células ancestrales, del ritmo puro y la melodía vernácula, para crear una obra única que se complementa con *Bodas*, más original aún y más desgarradoramente humana.



IGOR STRAVINSKY

Con estas partituras liminares, la música genuinamente rusa estaba creada, mucho más que por el mismo Musorgsky, genio también, pero menos compenetrado de los secretos de la ciencia, o por talentos de la talla de Rimsky Korsakoff, Borodin o Balakireff, tocando a Stravinsky y sus continuadores, tras el período de elaboración de Glinka y de los *cinco* (que, en realidad, fueron cuatro, dada la medianía de César Cui), continuar con técnica asimilada y sensibilidad moderna, el desarrollo progresista y esencialmente ruso, de esas bases que tan hondamente conmovieron, con su novedad, el arte de Occidente.

Por desgracia, la sirena europea, más de una vez fatal a Rusia, ejerció su encanto sobre Stravinsky, cuya obra se presenta gráficamente, a quien este trabajo escribe, con el aspecto de un corpulento árbol de la flora rusa, que brota con *Fuegos Artificiales*, crece con *El Pájaro de Fuego* y *Petruchka* y culmina en dos floraciones esplendentes con *La Consagración de la Primavera* y *Bodas*, cuyas semillas, llevadas por el viento del medio occidental, a tierras agotadas por centurias de cultivos intensivos y a climas impropios para su normal germinación, van perdiendo, como acontece siempre con los trasplantes, sabor, vigor y nativa originalidad.

Desde luego, además de las obras citadas, las únicas que evidencian proceso de propia superación, el compositor ruso ha escrito significativas partituras: *El Ruiseñor*, la admirable *Sinfonía de los Salmos*, *Perséfone*, *Edipo Rex*, *Zoro*, el chispeante y gracioso *Pulcinella*, el *Concierto* y el *Capricho* para piano y orquesta, otras más que si son dignas de su autor, no evidencian, sin embargo, como queda dicho, la normal evolución progresista, la línea ascendente que se nota en la totalidad de los demás grandes compositores.

Es que las semillas de ambas maravillosas floraciones sólo podían engendrar ejemplares no menos corpulentos, originales y lozanos en el suelo y el clima nativos, de suerte que los nuevos arbustos, un tanto raquíticos, sólo viven de la savia originaria y cuanto más se nutren en ella, como acontece con la *Sinfonía de los Salmos* y *Perséfone*, más se acercan al Stravinsky ruso.

Entre el retorno a las células ancestrales y los siguientes a Bach, Haendel o Chaikowsky (este último engendró el anodino *Beso del bada*) no hubo solución de continuidad; fueron saltos peligrosos e inútiles, pues si la vuelta al primitivismo en arquitectura, plástica

y música, pudo ser una necesidad frente al agotamiento artístico de Occidente, volver a un arte en su culminación expresiva y formal, como el de Bach o Haendel, era como retornar a las catedrales góticas de Reims, Colonia o Burgos, para renovar la arquitectura.

Por otra parte, todo retorno de un artista a otro, involucra la confesión de inferioridad de quien lo practica y, francamente, tenemos sobre el genio de Stravinsky una opinión mucho más elevada que la que él mismo demuestra en este caso, y consideramos que quien planea a su altura se apea de ella al orientarse hacia un colega y adoptar sus moldes formales.

Los resultados de esos retornos fueron poco brillantes. Ya hemos dicho que todas esas obras viven de las migajas de *La Consagración* y *Bodas* y que el aporte, en forma, estilo y espíritu, del arte de Occidente al stravinskiano, fué nulo o pernicioso.

Comprendiéndolo así, imposible es saber si, intuitivamente, Stravinsky adoptó una modalidad de auto-renovación, de la que es fundador: crear para cada una de sus obras un sistema de composición que, con ella, se agota. El procedimiento es tan original como atrevido y difícil, y únicamente un hombre de su talla podía abordarlo y desarrollarlo con éxito.

Esto explica la carencia de homogeneidad y de continuidad ascensional, diremos, de su labor —la unidad la inculcan la personalidad y la savia de las composiciones cumbres—, pues, no todos los sistemas son buenos y, en caso contrario, verbi gracia como para los que presidieron la concepción y realización de *El beso del Hada* y de *Apolo Musageta*, llega el autor a resultados no muy felices.

Estos continuos avatares del genio stravinskiano tienen su lado trágico o cómico: la recua de imitadores —de algunos padecemos aquí—, y la manada de los *snoobs* —también representada entre nosotros—, viven en continua zozobra. Cuando los primeros han *puesto* laboriosamente una pálida réplica de la última obra de Stravinsky, su nueva producción, diametralmente distinta a la que la antecede, coloca al despreciable *homunculus* del arte, en la poco airosa situación de atrasado en arte stravinskista y le obliga a cambiar fundamentalmente de manera; y cuando otras u otros, los *snoobs*, han logrado elucubrar penosamente explicaciones para convencer a los profanos que sienten y comprenden el último avatar, el que lo sigue, basado en estética antagónica, lleva a peligrosos equilibrios y a no menos

laboriosas explicaciones. . . En los buenos tiempos de Wagner y Debussy, el oficio de imitador o de *snob* era fácil y llevadero, mas en el del endiablado músico ruso, no; y quienes tan heroicamente lo practican son acreedores a la compasiva admiración que las almas nobles y generosas reservan a los mártires! . . .

Un gran hombre es contagioso, nos dice Cocteau; todo está en poseer salud espiritual suficientemente vigorosa para no contagiarse. Por otra parte, el continuador de lo incontinuable, militante de algún *ismo*, es un pobre ente despreciable, que vive de migajas, y que el tiempo barre despiadadamente. Del beethovenismo sólo vive Beethoven, del wagnerismo Wagner, del debussismo Debussy, y de los innumerables stravinskismos sólo perdurará el autor de *Bodas*.

El caso Stravinsky es toda una enseñanza para los compositores hispano-americanos que bregan por conquistar un *nuevo acento*, como diría José G. Antuña, pues evidencia que el único medio de lograrlo es un retorno a las células del pasado indígena o criollo y la consiguiente asimilación, con espíritu moderno, plena libertad de espíritu y ausencia de exóticos prejuicios escolásticos, de los elementos universales de la técnica. Lo uno para conquistar la expresión vernácula y la otra para darle categoría artística, pues si un genio de la talla del compositor ruso, marca el paso y perdió su trascendencia primitiva al coquetear con las civilizaciones occidentales, fácil es imaginar lo que puede acontecer con artistas —sea dicho sin menosprecio para ellos— menos enjundiosos que se dejen encandilar por lejanos astros europeos.

El único estreno que nos ofreció Stravinsky: el melodrama *Perséfone*, para tenor, voz recitante, coro y orquesta, afirma en su autor un retorno al acento ruso, tanto por el sabor y la expresividad de muchas ideas melódicas que, a través del cancionero, tienden la mano a Musorgsky y Rimsky-Korsakoff, como por la originalidad y pujanza de sus ritmos. Llegada la hora de la depuración y la sencillez, Stravinsky vuelve, tras poco felices incursiones en el occidentalismo, al espíritu de sus primeras obras, ofreciendo así un nuevo ejemplo a los compositores de nuestra América, y afirmando que un artista de su talla puede perder el rumbo, mas no definitivamente, cual lo perdieron Glazunoff, Liadoff y otros .

Como director de orquesta, Stravinsky se reveló en el Colón un animador nervioso y pujante, acorde con el estilo y el espíritu

de su música, y su versión de *La Consagración de la Primavera*, fué indiscutiblemente la más humana y la más clara y sencilla que hemos escuchado. Sulima Stravinsky, en el Concierto y en el Capricho, fué un intérprete vigoroso y fiel, pero no suficientemente maduro para actuar como solista.

#### ALFRED CORTOT.

La Organización de Conciertos Iriberry, que con tan hondo conocimiento de los gustos del público argentino elige los concertistas, al punto que, hasta ahora, no ha conocido un fracaso, trajo este año a Alfred Cortot, artista de singular valía. Sus triunfales audiciones del Odeón evidenciaron en el gran pianista francés a un intérprete tan personal como respetuoso, emotivo y humano con sencillez, sobrio y noble, que conoce a fondo los autores que figuran en sus programas, ya se llamen ellos Chopin, Schumann, Beethoven o Debussy que, a través de sus versiones, parecen adquirir nueva vida y nuevo significado, sin que en esa transfiguración intervengan ni alteraciones de movimientos ni fantasías personales. Como Toscanini, Iturbi y pocos otros, Cortot toca las obras como están escritas y por medio de un factor inexplicable —el del verdadero artista-intérprete— nos dice cosas que otros, con su sensacionalismo o virtuosismo, no supieron decirnos.

## LIBROS Y AUTORES

### Letras Argentinas

TERROR. CUENTOS ROJOS Y NEGROS, por *Víctor Juan Guillot*. Colección "Claridad". Buenos Aires, 1936.

**D**OCE cuentos contiene este libro de Víctor Juan Guillot. Conocíamos de la anterior producción de este autor *Historias sin importancia*, un volumen de narraciones también, bien construidas e interesantes todas ellas. Pero este último libro suyo, *Terror*, por la originalidad de algunos de sus relatos, por la compacta y fuerte materia que nos ofrecen todos ellos, y por la impresión de cosa lograda que en el espíritu del lector deja, nos parece superior a aquél. Además, por otra razón más esencial: Hay en este libro dos cuentos de valor excepcional, que lo distinguen entre la producción del género: el titulado "Artículo 52" y el que cierra el volumen, "Un bandido".

Forman la materia de estos relatos los más variados temas. El terror, el misterio, el cuadro de costumbres, el campo argentino con sus montes y chacras, el asunto policial, el presidio, son los ambientes donde se desarrollan sus argumentos. A pesar de esta variedad, de la distinta disposición de espíritu que supone en el autor al crearlos, el lector notará en ellos ciertos rasgos comunes que les imprimen una fisonomía semejante: la forma de composición de los relatos, la prosa, el modo de presentarnos los personajes y ambientes, la visión de la vida y de las cosas que deja traslucir siempre aquel que escribe. Víctor Juan Guillot compone sus cuentos mediante una exposición directa del asunto, sin vanas incursiones por el transitado y fatigoso campo psicológico de los personajes ni inútiles detenimientos en la descripción de ambientes y paisajes. Todo es estricto en estos cuentos breves, de acción rápida, de estructura ceñida al trozo de vida, momento o asunto que se narra. Una sabia medida en la integración, distribución y proporción de sus elementos constitutivos, los rige. El autor utiliza siempre con destreza los recursos técnicos ordinarios del cuento. Decimos ordinarios, porque no hay en sus relatos técnicas originales en el desarrollo de sus asuntos, ni en la forma de presentación de los personajes y hechos. Sabe el autor acentuar los momentos y aspectos precisos en función del interés gradual

del cuento. Todos ellos tienen un contenido y desarrollo suficiente y no requieren un desenvolvimiento más amplio. Trátase, en el cuento, de evitar la dispersión de sus elementos mediante un proceso de condensación de los mismos. Esto lo logra siempre el autor. Por otra parte, la prosa de este libro no es de las que provoca una especial resonancia en nuestra sensibilidad —valga un ejemplo, la de Jorge Luis Borges en su *Historia universal de la infamia*—, al trascender más allá del asunto que trata.

Sobria, ágil, lo suficientemente plástica, la prosa de estas narraciones se ajusta con un acento particular —y éste es su mayor mérito— a la naturaleza del tema tratado, creando la atmósfera precisa. (Hay una excepción: la del cuento “Bajo la tormenta”, cuyo estilo deshilvanado y cuya factura endeble y vulgar constituye el único descenso del libro). Así, el tono delicado y transido de extrañas sugerencias extraterrenas de ese bello cuento fantástico “Un mensaje del más allá”, logra el clima indispensable y adecuado en el que adquieren misteriosa atracción la figura del Cavaliere Cesare Rinaldi y ciertos momentos del relato. El mismo acierto se repite al tratar el autor “El detective magnífico”, admirable sátira de los cuentos policiales. Una fina ironía, un fino humorismo satura la prosa de este cuento y envuelve la figura de Joseph Algernon Meeks, ese superdetective que “junto con Rudyard Kipling, personificaban las dos glorias más puras del imperio británico”; que “llegó a la simplicidad absoluta de sus métodos, reduciéndolos a una simple especulación mental que efectuaba en la cama, teniendo al alcance de su mano una mesita con caviar y champaña”; y que “cuando abrumado de gloria y obesidad, dimitió el cargo de Superintendente General, sus métodos fueron todavía más simples y prodigiosos. Mejor dicho, prescindió de cualquier método. Arrojado en el lecho como un cachalote sobre la playa, recibía el pliego con la consulta y entreabría un solo ojo para leerlo. Después, bebía champaña, consumía caviar y se adormecía. Al día siguiente Scotland Yard hacía llenar las páginas de los diarios de un penique con la crónica sensacional de una victoria”. Las anteriores consideraciones acerca del ajuste de la prosa del autor, valen para el tono ligero que le imprime al relato “El especialista en divorcios”, para el ritmo tirante y ese denso estilo que gradúa la tensión terrible de “Artículo 52”, para el delicado y conmovido de “Un llamado”, para el recio y descarnado de “Un bandido” o para el tono alucinante del primer cuento “Terror”, que capta los rumores misteriosos de una noche preñada de amenazas y de muerte.

La realidad nativa está reflejada en casi todas las narraciones del libro. Con excepción de dos, todas se desarrollan en escenarios y ambientes argentinos. El hondo sentido de la naturaleza que posee el autor, se traduce en sus certeras y vivas descripciones y en el influjo que aquélla ejerce en el alma de algunos personajes. Lombardi, el perso-

naje de "Un llamado", postrado en un hospital, muere pidiendo ver una vez más en su vida un árbol; deseando aspirar su vegetal frescura, evocando sus años mozos, cuando "recio mocetón marchaba detrás del arado, alentando con enérgicas voces, dilatadas sonoramente en el espacio, a la pareja de grandes caballos que cabeceaban lanzando nubes de humo blanquecino por los abiertos ollares"; sintiendo la nostalgia de los paisajes arbolados, porque "cuando muchacho, placiale tenderse bajo la umbría del ramaje frondoso, fijos los ojos en la clara bóveda del firmamento, escuchando esos rumores misteriosos con que la vida se manifiesta en el cuerpo armonioso del árbol". La grandiosidad del paisaje fueguino, que sirve de marco al hondo dramatismo del relato "Artículo 52", está, también, admirablemente pintado. "Le había correspondido ir sentado del lado del mar —describe el autor,— y le castigaba rudamente el rostro aquel cierzo del sudoeste que parece la gélida respiración de los abismos del polo. Bajo y plumizo el cielo huracán copióbase en las aguas de cinc de la bahía. Allá al frente, los picos de la isla Navarino desdibujábanse hundidos en grises masas de vapores, densos y pesados como trozos de sucio algodón. Más lejanos, los geométricos contrafuertes de la península Dumas, manchados de inmóviles neveros, parecían flotar fantásticamente, como conos truncos de montaña, en un océano de niebla, bajo la tétrica luz del otoño austral".

Dijimos al principio de esta crónica que dos cuentos realizaban la importancia de este volumen. A nuestro juicio, los titulados "Artículo 52" y "Un bandido" son dos cuentos antológicos, índice expresivo del extraordinario temperamento imaginativo del autor. Particularmente el primero constituye una de las producciones más hondas y logradas que hemos leído. Son admirables su tensión y grandeza. El ritmo con que es llevado el cuento, la angustiosa expectativa que despierta ese hombre que tiene que matar y no se decide a hacerlo, su ambiente de tragedia muda y contenida en medio del paisaje austral, ese rendar de la muerte inminente entre aquellos ex-hombres y en aquel lugar donde ella es la única forma de evasión posible. Los personajes de este cuento —en el cual vemos buena materia para una película cinematográfica,— cobran, a pesar de su trazo sumario, un fuerte relieve, un hondo poder de sugestión. La figura del vacilante penado N° 288 y la del perverso guardián Listoisch, perdurarán en el recuerdo del lector.

El otro cuento, "Un bandido", es un sombrío y trágico relato en donde la fatalidad se nos pinta en forma pavorosa y desarrollado acertadamente en forma autobiográfica. "El odio es la única fortuna que capitaliza un penado", confiesa el asesino de este cuento al abogado que se ofrece a defenderlo. "Continuaba viendo a lo lejos una luz; aunque sabía ahora que era necesario atravesar una nueva zona tenebrosa antes de llegar a ella. Sería la última", declara después, explicando su deseo de una vida distinta y la ejecución del crimen que las circunstancias y el consejo de Acuña, su compañero de penal, le imponen. Este hom-

bre mata, sin saberlo, a su propio hijo al regresar a su hogar. La escena está trazada con un vigor y una densidad trágica poco común. Vibra en ella esa fatalidad que destruye, de pronto, a un hombre, o tuerce para siempre un destino. "Yo no sé lo que pasó por mí, señor; miedo y rabia a la vez. Pero aunque viva mil años nunca me olvidaré de la mirada que me echó la criatura, dando vuelta la cabecita, cuando ya era tarde para detener el golpe que le aseté con el hierro. Rodó delante de mí, sin lanzar un grito". Todo deja en este cuento una impresión amarga, desalentadora. La siniestra figura del correntino Acuña nos repugna. "El presidio es un infierno, lo conozco bien. Pero el recuerdo es peor que el presidio hasta para un bandido como yo", termina declarando el autor del crimen.

De los personajes de los otros cuentos, podemos decir que todos ellos poseen humanidad y relieve suficientes para cimentar la fuerza y el interés de estos relatos. Lagrange y Bertoni de "Escalera real", como Crisanto de "Cazando nutrias" y otros, son figuras vivas.

ENRIQUE MALLEA.

LA AVENTURA DEL HOMBRE Y OTRAS PIEZAS IRREPRESENTABLES, por Víctor Juan Guillot. Editorial "Claridad". Buenos Aires, 1936.

¿IRREPRESENTABLES? ¿Por qué? ¿Cuáles son las causas por las que tienen condición de irrepresentables las siete piezas de este volumen? ¿La deliberada intención del autor de hacerlas vivir sólo en el libro y no en la escena? ¿El convencimiento de que en nuestro medio no existen teatros que recojan esta clase de expresiones? Sería ésta la razón más valedera. Estas piezas teatrales de Víctor Juan Guillot no ofrecen perspectiva de éxito comercial sino aquel derivado de su propio valor artístico. El teatro para leer, de existencia tan legítima como el escénico —valga en este caso la expresión—, posee características especiales: Profusión de acotaciones, minuciosas descripciones de ambientes, precisas indicaciones de los rasgos físicos y carácter de los personajes y de ciertos momentos escénicos. El autor, con cualquier pretexto, acumula consideraciones y digresiones tendientes a reforzar el delineamiento psicológico de los personajes, el contenido conceptual de la obra, su atmósfera general. El diálogo —ese armazón central por el cual participan sus piezas de la calidad de obras teatrales— se ve rodeado, así, de un sinnúmero de indicaciones y explicaciones. Diríase que el autor descuenta que sus obras jamás van a cobrar vida escénica, y se esfuerza por transmitirnos íntegramente, por medio de esos recursos, la plástica, los movimientos, el ambiente. En suma, la vida. Esa vida total que se desarrolla en la escena ideal, y la que envuelve y ha envuelto a los personajes más allá del escenario. Esa impresión de totalidad del mundo de la obra, experimentámosla con mayor fuerza, con mayor amplitud, en el teatro para leer que en el que en escena se nos ofrece. Y

ésta puede ser otra de las causas de la irrepresentabilidad de ciertas piezas: irrepresentabilidad condicionada por quien, celoso de la integridad de su arte, no se conforma con el carácter de obra a medio hacer —y a ser, de infinitos modos— que reviste todo texto teatral. Pero repárese que todo lo que no sea el desnudo diálogo y ciertas indicaciones indispensables sobre los personajes, ambientes y movimiento escénico, es relleno en términos estrictamente teatrales. El teatro para leer participa, en parte, como género intermedio, del cuento y de la novela. El cuentista que hay en Víctor Juan Guillot, asoma a cada instante en sus obras de teatro.

Cuando a una de estas obras de teatro para leer, de teatro irrepresentable se la lleva a escena, ocurre, generalmente, que el espectador sufre un desencanto. ¿Qué magia escénica sería capaz de darnos íntegramente la alada y misteriosa poesía de ciertas obras de Maeterlinck? Pensemos que la descripción que precede a la primera escena de la pieza de este libro *Un inmoralista activo*, que nos sumerge en una atmósfera determinada y nos adelanta el carácter de ese interesante personaje Valmari, sería difícil de trasladar al escenario y lograr que en éste produjese el mismo efecto que en el libro. Asimismo, la poesía de ese instante en que Sheepish, ese soñador de la pieza *American Dreams and Chimerical Corporation*, pide a los potentados en bancarrota se acerquen a la ventana a escuchar el rumor de la vida, nos parece materia huidiza para un director de escena.

Pero las obras de Víctor Juan Guillot que contiene este libro, poseen la virtud de ser representables a pesar de la calificación de irrepresentables que les da el autor. Todas ellas —con excepción de *La aventura del hombre*, típica obra del teatro para leer— tienen suficiente estructura escénica, suficiente acción, tanto en sus asuntos como en sus diálogos, de tan vital importancia esto último en el teatro, que las hace perfectamente viables en el escenario. Una de ellas, nos referimos a esa bella pieza *American Dreams and Chimerical Corporation*, honraría cualquier tablado.

Víctor Juan Guillot salva siempre el peligro que implica ese modo de construcción propio de las obras de teatro para leer. Al presentarnos un personaje, se nos pinta su físico y se nos adelanta su carácter y parte de su historia. Librado luego a la acción escénica, al vivir a través del diálogo de la obra, ocurre, con frecuencia, que su retrato empalidece o se desfigura. En las piezas de este libro, todos los personajes responden a su retrato previo. Las piezas de Víctor Juan Guillot podrán no gustar, podrán incluso desagradar, como en el caso de ese exagerado y recargado grotesco familiar que es *La casa de Lázaro*, con el cinismo sin par de sus personajes. Pero siempre hay en ellas un momento, un personaje, ciertas partes del diálogo que despiertan el interés del lector. *Hombres*, que pudo ser algo más que la pieza banal que es, se salva por la presencia de un personaje: Erik. La obra de más alta jerarquía de esta colección, a mucha distancia de las otras, es, sin duda, *American*

*Dreams and Chimerical Corporation*, donde se aunan a un original asunto, la certera pintura de sus personajes y una delicada y honda sugestión poética. En *Un inmoralista activo* y en la primera pieza del libro *La aventura del hombre*, su interés y valor reside en lo conceptuoso del diálogo. Una fina farsa, con un interesante argumento y un original desenlace, es *El reloj*, en la que el autor nos presenta a personajes tipo, como La Vampiresa, El Villano y El Hombre Bueno.

Quizá el cinismo, el nihilismo de algunos de los personajes de estas piezas teatrales y cuentos de Guillot, moleste a espíritus aferrados a la cómoda moral corriente. Pero en Valmari de *Un inmoralista activo*, en La desconocida de *Bodus de plata*, en los hijos y en la esposa de *La casa de Lázaro*; nosotros sólo vemos un reflejo, más o menos deformado, de la realidad de ciertos sectores de vida de donde el autor ha preferido extraer sus observaciones. Estas preferencias, no excluyentes, revelan una visión un tanto amarga y escéptica del mundo; una necesidad, un deber de mostrar la verdad de ciertos hechos que convencionalismos de todo orden nos impiden ver.

ENRIQUE MALLEA.

EDUARDO MALLEA, *Nocturno Europeo*. — Novela. Ediciones Sur. Buenos Aires, 1935.

SI este libro llevase una firma europea, sobre todo una firma ilustre, no estaría mal. Tampoco está mal siendo obra argentina, pero —he aquí lo que precisamos constatar— el interés que suscita en el segundo caso no está en relación de nivel con su feliz realización artística.

Y nadie carga con la culpa. Nadie. Es que el público que para esta clase de libros tenemos —desde luego una minoría— ha sido tantas veces escamoteado. Ha perdido la fe en la creación nacional. Existe, pues, el gravísimo peligro de que esta obra pase desapercibida para ese grupo precisamente que vuelve los ojos a autores extranjeros y a los cuales lee en su idioma original (francés, italiano, inglés). Si algún propósito tuviese este comentario, sería ese: llamar la atención sobre la necesidad de leer esta obra. Quien haga lo propio tendrá irremediablemente que reconciliarse con el esfuerzo de promesas que se inicia a base de legítima calidad estética y realización técnica como pocas veces se observa en nuestras latitudes.

Conviene, sobre todo, hacer notar que aquí hay un feliz ensayo de buceo psicológico, de análisis y hondura introspectiva que nunca fué lo común de las letras hispanoamericanas. Su realización técnica, ya lo dijimos, por los recursos de expresión, por la sobriedad y la abundante imagen movida a sugerir el concepto original (el arte no es explicación sino sugestión) cosas en fin que tampoco fueron patrimonio nuestro, etc., su instrumento, en una palabra, de expresión, que no puede sino movernos a envidia. He aquí una buena prosa —diríamos—

nutrida toda ella de temperamento tan personal que a pesar de la notoria influencia extranjera, la unidad de emoción y el "mood" o estado de alma, no se pierden a lo largo del relato. Y uno acaba por decir: un escritor de raza. El hombre que buscábamos. Sí, lo teníamos en las narices.

Ha dicho en estos días un escritor francés, André Malraux: no creo en la crítica de los escritores. No tienen oportunidad de hablar sino de algunos pocos libros; si lo hacen, es por amor propio o por odio". Bien, lo hacemos en este caso, por amor propio. Para "hacer amar lo que se ama". Nuestra posición, pues, está definida. Ojalá pudiéramos declarar con H. Mencken: "como pretexto para hablar de nosotros mismos". Y una crítica encaminada por esta ruta no quiere decir andar a tientas. Para que se vea la manera personal de nuestro modo de ver haremos uso de un caso singular. Es el siguiente: si haceis un examen de conciencia, lector, después vendrá un proceso mental de colocar, de acomodar en pensamientos lo que entrevistéis en el *examen de conciencia*. Y el esfuerzo mental (vuestro esfuerzo mental) por acomodar ese pensamiento, llegará a lo obsesionante. Bien. Hago esta ligera comparación con el fin de ilustrar lo que ahora voy a decir. Con algunas ideas que nos vienen de afuera (de otros autores) nos pasa igual. Nos obsesionan, nos confunden, nos sacan de la rutina y por un momento gozamos de gracia estética. Miento, no quiero decir ideas sino expresión de esas ideas. Expresión feliz y adecuada desde luego. Vestido adecuado para sacar a luz sin vergüenza de toda la virginidad de las ideas que nos obsesionan, pero que por falta de ropa decente, no nos atrevíamos a llevarlas a la feria de las vanidades... En un caso así, el que tal cosa le sucediera, tiene derecho a hacer uso de la palabra. (Es mi caso). Y aquél que sin haber sido tentado por el mismo entusiasmo divino (no puede ser sino divino) pretende refutar el origen de nuestra alegría, ese es un cínico y en este caso un imbécil... (Del autor que comentamos: "Nadie tiene derecho a interrogar sino después de haber agotado en sí mismo las réplicas, después de estar fecundado para las preguntas). Sentados alrededor de la mesa, pues, (clearing house) éste que encontró el hallazgo en boca de otro, tiene derecho a hacer el comentario, puede hacer uso de la palabra. Es mi caso. En efecto: *Nocturno Europeo* me predispone al pudor igual que si tuviese que hablar de mí mismo. Y es que a verdad: nada es más interesante que el espectáculo, fuese cual fuese, de nosotros mismos. Y después de nosotros, los artistas que revelaron lo que en nosotros apenas era motivo de contricción, de desesperación, de inquietud espiritual.

Eduardo Mallea tiene este mérito para cualquier temperamento afin al suyo. Hubiéramos sospechado que tenía que ser un escritor de gran renombre europeo. Y mucho menos un hombre joven de América. Y es que Mallea ya construyó el instrumento. No le falta sino vivir más años para colmar con substancia vital esa prosa armoniosa y sobria.

El espectáculo europeo, espectáculo de un mundo que se derriba en confusión, ideas contradictorias luchando unas contra las otras, el "nocturno europeo", pues por un lado. Y por el otro, el espectador (Adrián, Mallea mismo) es decir la necesidad de alimento en un alma en formación, el sedimento de una personalidad que pugna por hallar la modulación adecuada de su propio acento, etc., etc., todo eso junto acabaron por precipitar al novelista en el abismo insondable de su propio mundo. Así es como empezó el autor a crecer hasta que —fruto de tal recogimiento y crecimiento— nos da este libro. Bien se vé que el autor no está satisfecho; sabe que no ha dicho su mensaje, o por lo menos no cree haber sido comprendido por culpa suya. Pero sabe también que en la búsqueda, en su afán insatisfecho está su gran mérito. Nosotros que por fin llegamos a la última página del libro, escuchando en sordina el soliloquio, desde ahora esperamos un nuevo mensaje de este autor. Un lector, al menos, ha conquistado el que escribió este *Nocturno Europeo*. Nos seduce sobre todo: la sobria y feliz presentación de una situación o caracterización de un personaje, la comparación del europeo con el americano, el primero "hombre que no ha aprendido a articular confesiones, que no sabe todavía decir lo que es. El segundo, hombre definido por su expresión y su gesto.

¿Qué buscaba Adrián en su largo y desgarrante soliloquio? El mismo autor se pregunta: ¿Una voluntad de unidad que revistiera el mismo grado de saturación que la suya? ¿Una voluntad de suma humana por el amor? El mismo autor contesta: —Bien, exigía del mundo lo que exigía de "su" mundo. Había para Adrián una "indigencia de verdad". Y Adrián era fuerte, era fuerte porque —el autor lo dice— un hombre es fuerte a medida que conozca su vulnerabilidad.

Una caracterización admirable: "La norteamericana tenía los ojos grises, la fisonomía angulosa y aristocrática, un cuerpo espléndido. Tendría 32 años y en todo su figura había algo de rapiñador".

Las mejores páginas de este libro (de la 69 a la 100) se encuentran llenas de buena realización por la imagen feliz, la observación aguda y en general la sobriedad y unidad de estilo que son acaso las cualidades mejores del libro. Adrián, el protagonista, más que un hombre era un estado de alma, era una interrogación, la terrible desesperación del puro artista frente a sí mismo y ante el mundo con sus problemas.

ARTURO MEJÍA NIETO.

GERMÁN BERDIALES: *El nene en su corralito*. Viau y Zona, 1936.

**E**N el número ya crecido de educadores argentinos —maestros y maestras— que realizan una muy estimable obra literaria puesta al servicio de la infancia —y no nos referimos a los libros de lectura escolares, entre los cuales los hay algunos buenos y muchos malos— Germán Berdiales es uno de los más destacados. Lo mismo cuando compone anto-

logías escolares, cosa que sabe hacer con general acierto y buen gusto (léase la más reciente, muy nutrida, *Maestros del idioma*, Kapelusz, 1935), que cuando ofrece a los niños lindos libros de su invención. El último, impreso en una edición de lujo, de formato y tipos grandes y a varias tintas, acompañado de una ilustración musical de Armando Schiuma y una viñeta de Atilio Rossi, se titula *El nene en su corralito* y lleva por subtítulo: *o descubrimiento de un mundo nuevo*. Es, en breves capítulos poéticos, en las que alternan la prosa y el verso, la historia del niño prisionero en su corralito, aislado con su almita, a quien los suyos, aun los que más lo quieren, el papá, la mamá, miran afectuosa y distraídamente, lo acarician tal vez... y pasan, para ir a sus quehaceres o a sus preocupaciones. Aunque presentado como para niños pequeños, este libro algo amargo, sobre el cual aletea una especie de resentimiento (que por algo lleva por epígrafe una frase cruel de Julio Renard en su *Pelo de zanahoria*) parece más bien destinado a los hombres, quienes están más capacitados para entender su psicología triste y su dulce poesía. Si Berdiales lo escribió para los pequeños, dudamos que éstos entiendan siempre su intención, aunque sí pueden recrearse con sus lindos y fáciles versos, que en este género de poesía simplísima y cordial, el autor tiene aciertos de maestro.

R. F. G.

### Los últimos libros de Panaït Istrati

*Le bureau de placement. — Méditerranée: Lever du soleil. — Méditerranée: Coucher du soleil. — LES EDITIONS RIEDER.*

**H**E aquí los últimos libros de Panaït Istrati. Ya no volveremos a vivir nuevas aventuras con su sosías: Adrien Zograffi. Istrati ha muerto y con él ha desaparecido algo más que un escritor — un hombre. Su obra es la resultante de su esfuerzo para volverse cada vez más humano y si en ella preferimos tal o cual novela, si en ella sentimos debilidades técnicas en tal o cual relato, siempre su obra nos ofrece lo que se nos antoja preponderante: la pintura de un ser ardiente y cándido, de sus experiencias, de sus esperanzas y desilusiones.

En estos libros hallamos algo más aún: el acento dolorido de un hombre que su vida entera estuvo buscando la fraternidad humana, ya en las ideologías generosas de su juventud, ya en la miseria de los barrios obreros de Europa, para encontrarla, en pleno descenso de su vitalidad y en víspera de su muerte, en un sanatorio para tuberculosos.

Gasa sutil y transparente, el texto no oculta la personalidad del autor. Nuestro viejo amigo, Adrien Zograffi, tiene la misma mirada aguda, el mismo metal de voz de Panaït Istrati. Imposible es equivocarse: el autor habla por la boca de aquel personaje que en otros tiempos nos

encantó con sus narraciones movidas y llenas de color; es bien Istrati quien pregona: "Para mí, la única finalidad es mirar, ser espectador de la vida".

Y como para él todos los valores básicos de la vida burguesa son falsos, como falsos son los de toda doctrina, los dos héroes de estos libros, estos dos modernos Orestes y Píldes: Adrien y Mikhaïl, forman una hermosa pareja de anarquistas, discípulos conscientes o inconscientes de Max Stirner, contrarios pues a todo dogmatismo ya sea capitalista, ya marxista. En cada página sentimos a un "individuo" de fuerte personalidad que no quiere ni puede inclinarse ante lo colectivo. Y es en estas páginas donde hallamos el reflejo del drama de este escritor, drama profundamente humano, originado en la ruptura que se produjo tiempo ha entre el Panaït Istrati de su juventud, entre el amigo de Rakovsky, entre el defensor de los intereses proletarios y el poeta de *Tsatsa Minnka*.

Es una historia interesante y trágica la de sus relaciones con los Soviets; interesante, porque nos muestra el camino seguido por muchos de los primeros socialistas; trágica, por el drama que ha ocasionado en su alma, por la ola de profundo descorazonamiento y cansancio que sentimos circular a través de estos volúmenes. Es el corazón de un *hombre* el que late entre las líneas, el corazón de un *revolucionario* que hasta después de muerto fué el blanco de las acusaciones más absurdas. Drama espantoso del que sintió la obligación para afirmarse, ya de renegar de sus ideales juveniles, ya de renegar de sí mismo.

Y si en otros tiempos pude pensar en un malentendido que empañara las relaciones de Istrati con los Soviets, estas últimas obras me abrieron los ojos; veo que más que un malentendido, más que una divergencia de opiniones, más que una oposición a la burocracia, a la codificación revolucionaria, es una concepción radicalmente opuesta al comunismo de Marx y Lenin la que le separaba de los amigos de su juventud. En síntesis, es el conflicto entre un artista —es decir un "individuo"— y un organismo colectivista. Dicho así —llanamente— parece poco y sin embargo es inmenso. No me pertenece decir quien tiene razón, ya que si por una parte comprendo el sentido hondamente humano de la experiencia soviética, por otra se me hace imposible no comprender al poeta.

Istrati es un lírico, un entusiasta y su reacción frente al mundo ruso es la de un poeta revolucionario. Como poeta ama al Hombre —y estos libros constituyen uno de los himnos más hermosos que jamás la miseria del hombre haya provocado en un alma exaltada. Como revolucionario es anarquista —y son muchas las páginas, sobre todo en *Le Bureau de placement*, que evocan al autor del "Único". De allí el dualismo antagónico: egoísta por una parte, su héroe es un vagabundo cuyo ideal es *vivir*, es decir comer, beber, dormir, viajar, amar; por otra, es un altruista furibundo que "ofrece su vida a la humanidad para que todos puedan comer".

Pero en este humanitario, como en toda la corriente humanitaria que desde la *Déclaration des Droits de l'Homme* hasta Keyserling, pasando

por Comte, ha dominado a las almas sensibles, existe un vicio fundamental: —¡adora al Hombre! Es un vicio porque nuestro ideal, proyectado fuera de nuestro ser, se halla lejos de nuestro alcance y entonces los “humanitarios” se escandalizan ante una humanidad que no encarna las cualidades y virtudes que son necesarias para volverse la “Humanidad” y éste es el acento que nos hace oír Istrati cuando Adrien Zograffi interroga: “Adonde está mi humanidad?”

Hombre ebrio de libertad, incapaz de soportar barreras, entusiasta, místico, el héroe de *Le Bureau de Placement y Méditerranée* solo se halla a gusto en la acción altruista, en el sacrificio cotidiano; su ideal es tan elevado que da nacimiento primero a su asco cuando comprueba que los hombres sólo piensan en la satisfacción de sus apetitos y que desde el gran capitalista hasta el último de los trabajadores, todos ansían la misma cosa: la riqueza; pero este sentimiento dura poco y en el último de sus libros, en *Méditerranée: Coucher du Soleil*, Adrien Zograffi tiene esta reflexión: “He podido comprobar que, sea cual fuere nuestra condición social, somos iguales, por lo menos por lo que se refiere a nuestras humanas debilidades, nuestras vanidades, nuestras pasiones. Y confieso que he amado aquel ambiente y que tuve compasión por él, justamente porque he podido verle al desnudo”.

Nada es tan conmovedor como esta evolución interior; sentimos que Istrati, antes de morir, perdió todos sus ideales. En *Méditerranée* ya no desea “obligar a la humanidad a ser feliz”, como en *Le Bureau de placement*; prefiere aceptar a los hombres tales como son, comprendiendo que todos llevan la marca del destino, lo que les confiere cierta grandeza trágica.

Cuando cerramos estos volúmenes, comprendemos que nos hemos enriquecido espiritualmente. Admiramos a este escritor que sabe hacernos oír las palabras de un hombre, le admiramos y le queremos porque pertenece a la parte más noble de la humanidad, aquella que progresa por sí misma y que se dirige, penosa y lentamente, hacia la Belleza y la Justicia. Le queremos y admiramos porque nunca hemos sentido en él el deseo de la gloria literaria y por esto creemos que no será olvidado por la posteridad. Istrati ha muerto, sí, pero su obra vivirá como viven las de sus mayores.

ARIEL MAUDET.

NELLA PASINI, *Carducci*. B. A., 1936.

CUANDO se escriba la historia de la difusión de la cultura italiana en la Argentina, ocupará en ella un lugar nada secundario el nombre de Nella Pasini, uno de los espíritus más selectos que hayan enseñado en este país la lengua y literatura peninsulares, con tal fervor que su magisterio se ha asemejado a un apostolado. En Rosario primeramente, y luego en Buenos Aires durante largos años, desde la cátedra de la Sociedad *Dante Alighieri*, o de nuestros colegios nacionales y escuelas normales, o

del Instituto Nacional del Profesorado, Nella Pasini ha hecho amar la lengua de Dante y apreciar los valores más sutiles de su literatura, por muchas promociones escolares. Pues esta culta profesora es además un espíritu sensible a la belleza, un crítico de fino discernimiento, y muy especialmente, una conferenciante de palabra elegante y sugestiva.

Su última obra crítica, precedida de otra, excelente, sobre la *Divina Comedia*, es la que ha dedicado a CARDUCCI, en la que ha reunido las cuatro conferencias con que conmemoró el año pasado el centenario del nacimiento del poeta. En ellas ha exprimido los jugos vitales de la poesía carducciana, porque en este libro la autora sólo trata de la poesía del Maestro. El cuadro de este estudio es sobrio y ajustado al tema: se inicia con una reseña general de los motivos inspiradores de la poesía carducciana —la italianidad y romanidad, la crudición histórica, el paganismo y clasicismo, el amor del sol, los afectos íntimos, el misterio de la muerte—, analizando todos los sentimientos y temas poéticos que de aquellos motivos generadores derivan, para examinar luego separadamente en tres capítulos sucesivos, al lírico de la intimidad, al poeta civil de las *Odas bárbaras* y al épico de *Ca ira* y de la *Canción de Legnano*. Oportunas referencias a la poesía de Italia anterior, de Dante a Leopardi, para rastrear en ella ciertos motivos poéticos que reviven en Carducci, enriquecen y matizan el juicio crítico sobre la obra de éste. Todo ello dicho en un idioma rico y colorido, cuya elocuencia no daña a la fineza del análisis. El cual se detiene particularmente en ciertas poesías, elegidas con gusto seguro entre tantas famosas del gran lírico: *Alle fonti del Clitumno*, *Idillio maremmano*, *Davanti San Guido*, *Colli toscani*, *Alla stazione in una mattina d'autunno*, *Era un giorno di festa...*, *Scoglio di Quarto*, *Per la morte di Napoleone Eugenio*, *Miramar*, *Presso l'urna di Shelley*, describiendo en síntesis expresivas su contenido histórico o afectivo y su significación poética. En conjunto, un homenaje dignísimo de este arte sumo y exquisito.

R. F. G.

RICARDO LEVENE: *Fuerza transformadora de la Universidad Argentina*. 'El Ateneo', 1936.

**E** doctor Ricardo Levene, decano dos veces de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, ejerció la presidencia de dicha universidad desde el mes de junio de 1932 hasta el mismo mes del año pasado. Al hacer entrega del cargo a su sucesor pudo decir con razón, iniciando su breve discurso: "He tenido el insigne honor de presidir la Universidad fundada por Joaquín V. González, durante un período de reorganización e intensa actividad". De la obra realizada durante ese período informa su libro reciente, titulado *Fuerza transformadora de la Universidad Argentina*, que acaba de publicar con prólogo de Rafael Altamira en una excelente edición hecha por la imprenta Mercatali.

“Salamanca de Ibero-América” llama el doctor Levene a la Universidad a cuyo destino presidió durante cuatro años. ¿Por qué no? La obra cumplida por ese joven y ya ilustre centro de estudios —que por el espíritu moderno que lo animó al surgir, acaso mejor encontraría su símbolo histórico en la Alcalá de las nacientes humanidades que no en la vetusta Salamanca—, ha sido sobremanera fecunda. El agrio y molesto ruidito que producen los hechos diarios, en que al acierto a veces se mezcla el error, y a las pasiones nobles, las bastardas, pronto se apaga en la historia de instituciones como ésta, y sólo se oye luego en el tiempo la música acorde de la múltiple obra de cultura realizada. Que no ha sido poca bajo la presidencia del doctor Levene, quien en medio de su rica labor de investigador, catedrático e historiador, encuentra modo y tiempo para cumplir estas funciones directivas y de organización con celo y actividad nada comunes. El mayor mérito del doctor Levene en este campo, y su fuerza, consisten en que es un hombre moderno, dispuesto a acoger y realizar todas las iniciativas inteligentes, procedan de donde procedan. De este hecho queda en el libro que comentamos un testimonio fehaciente. No es posible en una nota describir todo cuánto es y hace la Universidad de La Plata por intermedio de sus distintas facultades, de sus institutos y centros de cultura, de los colegios y escuelas dependientes de ella, de sus revistas, boletines, diferentes publicaciones, ordenadas algunas en bibliotecas (como la de “Humanidades” y la reciente valiosa “Teoría”), ediciones extraordinarias, fomento de las investigaciones científicas, excursiones de estudio, becas en el extranjero, transmisiones radiotelefónicas, cursos de extensión universitaria, conferencias públicas, conciertos, obra de cultura extraescolar, etc., ni reseñar los distintos aportes del doctor Levene, así creadores como renovadores, a esta extraordinaria actividad; pero sí podemos afirmar, sin temor a ser desmentidos con pruebas, que tal actividad supera con mucho en cantidad y en calidad, a la de la Universidad de Buenos Aires, algunas de cuyas facultades son nada más que rutinarias aglomeraciones de cátedras sin real fervor de cultura, e instrumentos destinados a tomar exámenes y a diplomar profesionales, faltándoles a todas aquel espíritu animador, aquella ambición de cultura que hace de un centro de estudios una cosa viva y no un mero organismo burocrático. Esto, sin entrar a considerar las pendencias internas que dividen cada casa de estudios en banderías irreconciliables, las cuales se disputan a veces, es triste decirlo, no el derecho y la legítima ambición de presidir una obra de cultura, sino solamente el botín que gana y reparte el vencedor bajo la forma de cátedras, puestos rentados y toda suerte de prebendas. El que escribe estas líneas colaboró activamente en el año 1933, durante el ejercicio de una representación parlamentaria, en redactar junto con sus colegas de la Comisión de Instrucción Pública de la Cámara de Diputados, entre los cuales recuerda especialmente al doctor Ramón Loyarte, un proyecto de ley universita-

ria, el cual, a su juicio, si el P. E. se hubiese dignado interesarse por esta reforma y el Congreso acordarse de la existencia del grave problema, habría producido efectos de renovación y moralización muy saludables.

No digo que la Universidad de La Plata esté enteramente libre de los defectos de que adolecen las universidades argentinas, algunos de los cuales serían removidos con sólo crear una auténtica docencia superior, como lo establecía aquel proyecto; sin embargo, está a la vista que no padece vicios tales como los que malean la de Buenos Aires. Reconocer que el tacto y la ponderación del doctor Levene, puestos al servicio de aquélla durante largos años en los cargos de consejero, decano y presidente, unidos a sus aptitudes de organizador, han influido en mantenerla alejada de muchas desviaciones que son males de la época, me parece de elemental justicia.

ROBERTO F. GIUSTI.

PERCY ALVIN MARTIN, *Who's who in Latin America*. Stanford University Press. California. 428 pp. \$ 6.50.

**E**L profesor Percy Alvin Martin, de la Universidad de Stanford, ha publicado bajo el título que escabeza esta nota, un voluminoso diccionario biográfico, a dos columnas, de los hombres notables en América por algún concepto. Más de 1200 artículos componen este libro, editado con la elegancia y cuidado con que se edita en los Estados Unidos; más de 1200 nombres, que son en conjunto lo más representativo que las repúblicas de América Latina ofrecen en las actividades de orden intelectual, desde el arte y las letras a la ciencia, la enseñanza y la política, sin excluir otras actividades como el comercio y la banca.

Figuran en él unos doscientos argentinos, de quienes podría decirse que ni son todos los que están ni están todos los que son, si bien siempre en conjunto, ellos representan los valores superiores del país en el orden de la inteligencia. Y si hemos de juzgarnos por nuestra representación en este repertorio, podemos decir que somos el país de América que ofrece más personalidades interesantes por el número, siguiéndonos el Brasil. Por supuesto, repertorios de esta índole no pretenden ser el juicio de la historia, sino guías útiles. Para ser lo primero les falta la perspectiva del tiempo, y ya demasiado ha hecho el doctor Martin al seleccionar tan cuidadosamente los nombres más representativos, aunque entre ellos los haya de primera fila y de segunda y de tercera, y falten, inevitablemente, algunos otros significativos. En empresas tales, por más que se cuente, como él ha contado, con la ayuda de muchos colaboradores voluntarios y con la colaboración directa de los directamente interesados, a quienes se les pidió que llenaran la ficha correspondiente, son tantas las dificultades con que tropieza el compilador, nacidas o de la amplitud y variedad de la materia tratada, o de la propia indiferencia de quienes más debían haber colaborado en la

obra, que ya es hazaña la que ha cumplido el doctor Martin. De los libros parecidos que han precedido a este diccionario biográfico latinoamericano, ninguno equivale a éste por su importancia, el método preciso y uniforme con que ha sido compuesto y la esmerada presentación. Las omisiones será fácil corregirlas en ediciones posteriores. Errores materiales, si los hay, no los hemos encontrado. Por todo lo cual este *¿Quién es quién?* de la América Latina resulta de una utilidad inapreciable para todos aquellos hombres cultos que desean conocer a sus colegas, así su obra como las principales circunstancias de su vida.

Nos.

### Los nuevos colaboradores de este número

AMADO ALONSO. — Filólogo y crítico. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. Prof. del Centro de Estudios Históricos que dirige Ramón Menéndez Pidal. Ha sido prof. visitante de las universidades de Hamburgo, Puerto Rico y Chile. Dirige desde 1927 el Instituto de Filología de nuestra Facultad de Filosofía y Letras y es catedrático del Instituto Nacional del Profesorado. Entre sus muchos trabajos publicados sobre fonética experimental, historia lingüística de España y estilística, figuran: *La subagrupación románica del catalán* —Madrid, 1926—, *Problemas de Dialectología Hispanoamericana*, *Estructura de las Sonatas de Valle Inclán*, *El problema de la lengua en América* —Madrid, 1935—, *Vida y creación en la lírica de Lope*, *Gramática y Estilística del artículo*, *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, etc.

JUAN BURGHI. — Poeta uruguayo, nacido en Montevideo, residente en la Argentina desde su juventud. Ha publicado cinco libros de versos: *Al borde del sendero* (1919), *La quietud del remanso*, *Madre Tierra*, *La senda familiar* y *Motivos serranos* (1935). Prepara un nuevo libro: *Luz en la sierra*.

LUISA LUISI. — Educadora, poetisa y crítica uruguaya. Ha publicado: en verso: *Sentir*, *Inquietud*, *Poemas de la inmovilidad*, *Polvo de días*; en prosa: *Educación artística*, *Ideas sobre educación*, *A través de libros y autores*.

EMILIO SUÁREZ CALIMANO. — Crítico español, canario, residente en la Argentina desde su juventud. Vinculado a la primera NOSOTROS desde sus comienzos, fué largos años su crítico de letras hispanoamericanas y desde 1922 hasta 1934 su secretario de redacción. Ha reunido algunos de sus trabajos críticos en los libros *Veinte ensayos* y *Una moralidad vivida*. La Dirección de NOSOTROS ha confiado a su probada experiencia la jefatura de la sección *Letras Hispanoamericanas*.

ENRIQUE MALLEA. — Escritor de la nueva generación (*Poemas escénicos*, *Ser —comedia—*), actual secretario de la Sociedad Argentina de Escritores. Crítico de letras argentinas en la primera NOSOTROS, será uno de los redactores de esta misma sección.

ARTURO MEJÍA NIETO. — Escritor hondureño, ex-cónsul de su patria en Buenos Aires, donde reside desde 1929 y ha publicado: *Relatos nativos*, *Zapatos viejos*, *El solterón*, *El tunco*, *El perfil americano*, *El prófugo de sí mismo*, *El chele Amaya*.