

N O S O T R O S

¿QUÉ OCURRE EN EL MUNDO?

Carta abierta a don Mariano Antonio Barrenechea

Distinguido señor:

Yo no tengo el gusto de conocerle a usted. Sé de sus actividades literarias. Sé también —debo confesar que con sorpresa— que pertenece usted al Cuerpo Diplomático argentino. Y no sé más. Pero acabo de leer en un reciente número de la interesante Revista *Nosotros* un soberbio trabajo suyo titulado *¿Qué ocurre en el mundo?* y no resisto a la tentación de establecer una comunicación con usted. Bien podría ser privada, pero yo quiero que sea pública, porque el único interés que puede tener es llamar la atención de las gentes sobre los conceptos de usted, merecedores de magna difusión. Perdóneme usted que lo haga sin haberle consultado.

Mi primer movimiento es de gratitud como español. Se ha dado usted cuenta de que nosotros “hemos estado defendiendo los intereses británicos como nuestra propia independencia”. Evidentísimo. Nosotros nos hemos batido hasta la consunción, por nuestro suelo y por nuestro espíritu, más también por el suelo y por el espíritu de todos los demás países del mundo, particularmente de Francia y de Inglaterra. Y todos los países del mundo, particularmente Francia e Inglaterra, se confabularon para destrozarnos. El golpe de muerte se lo debemos a Chamberlain y a Blum. ¿Por qué motivo? sencillamente, porque para defender su dinero era lo mejor dar alientos a Hitler que sería el magno defensor del dinero ajeno contra todas las ilusiones izquierdistas. Es grande la traición ¿verdad? Pues todavía la imbecilidad es mucho mayor.

Ataca usted después la infamia de los Bonnet, Laval, Binnon, Doriot, Deat y otros semejantes, pero bravamente declara que no es menor ni de otra índole la de los Petain, Gamelin, Weygand, Darlan y Flandin.

Categoricamente acusa usted a los traficantes de la muerte, que han vendido y siguen vendiendo armas a los enemigos de sus patrias y tiene el cuidado de apuntar que Londres financió al General Franco. En efecto, las cosas son así. La gran industria metalúrgica francesa, durante la guerra anterior vendió armas a Alemania para que las utilizara contra Francia. El que quiera saber más datos de este orden puede leer el libro de Teodoro Dreiser *América debe ser salvada*. En definitiva, ésta es una verdad que conocemos todos. El dinero no tiene patria ni nacionalidad, ni ideas, ni humanitarismo, ni raza ni religión.

La consecuencia es inexorable. Mientras exista un capitalismo internacional y monopolístico en el mundo, no habrá paz ni justicia. El remedio se cae de su peso. Hay que acabar con esa especie de capitalismo. Mas usted no cree tampoco en la economía dirigida ni en la autarquía. No es usted; pues, ni un comunista ni un socialista. El remedio le ve usted "dejando que prosperaran tranquilos los capitalisms derivados del trabajo y del ahorro y tratando de poner frenos y limitaciones al capitalismo internacional, financiero, al capitalismo de los negocios, de los escándalos que estallan en todas partes, en los que se ven mezcladas a las clases más heterogéneas de gentes, políticos, judíos, especuladores, legisladores, ministros, generales". Sí. Ese es el camino. Pero usted lo juzga imposible ya que la enmienda tendría que provenir de medidas legislativas y los Parlamentos están corrompidos porque los constituyen los abogados de esos mismos capitalistas a quienes se quiere limitar y restringir.

Estoy enteramente conforme con usted en toda la crítica. Lo estoy igualmente en la solución. Creo que el problema del día es que los nuevos sistemas políticos han acordado la supresión del hombre y lo que hace falta es resucitarle y ennoblecerle. El hombre supeditado a Stalin me inspira vergüenza y tanto dolor como el sometido a Hitler o a Mussolini. Yo quiero el sujeto humano con libertad, con dignidad, con dinero.

En lo que no puedo estar acorde con usted es en su pesimismo. Usted llega a declarar “no percibo solución alguna”. Yo me esfuerzo en buscarla.

Fíjese usted en la Historia. El obrero de hoy ¿es el mismo que el de hace cien años o siquiera cincuenta o veinte? No. Al amparo del sufragio universal, cuando los pueblos tienen energía bastante para no dejarse robar ni defraudar, el obrero ocupa puestos concejiles y parlamentarios e incluso funciones de mando supremo. En esa España que usted justicieramente alaba, ha presidido el Consejo de Ministros un antiguo oficial de estuquista; ha desempeñado excelentemente varias Carteras un antiguo vendedor callejero de lápices y gomas para los paraguas; y ha ocupado otra, un minero asturiano. No es, pues, imposible que manden los anticapitalistas.

Hasta hace 40 años, las obligaciones sólo nacían de los contratos y los cuasi-contratos, de los delitos y los cuasi-delitos. De pronto se reúnen unos cuantos señores e inventan una nueva fuente de obligaciones: el riesgo profesional. Brota la legislación de accidentes del trabajo —obra inmensa de la justicia social— y desde entonces un hombre paga, sin tener culpa ninguna, por el simple hecho de ser rico, a otro que cobra por el simple hecho de ser pobre. No he conocido, hasta ahora, revolución más honda.

Siguiendo el mismo orden de ideas, brotan la jornada legal de ocho horas, y la semana inglesa, y los seguros para la vejez y la maternidad, y las enormes fuerzas del sindicalismo. Un mundo nuevo, en fin.

De nuestros tiempos es también la teoría del abuso del derecho, la función social de la propiedad, la emancipación de la mujer, la inconstitucionalidad de las leyes, la responsabilidad de los Jefes de Estado... Otro mundo y otro porvenir.

Así, pues, no comparto con usted la desconfianza genérica hacia los Parlamentos. Ni mucho menos su feroz ataque a mis compañeros los abogados. Debo defenderlos, porque yo en el mundo no soy más que un abogado. Pero en este punto podemos llegar a una fácil transacción. Yo reconozco con usted que la mayoría de las leyes malas son debidas a los abogados, lustrabotas de los poderosos. Pero usted tendrá que reconocer conmigo que la mayoría de las leyes buenas, son también

obra de los abogados servidores fieles de la justicia y de los menesterosos. Conviene también no olvide usted que en España han sido fusilados numerosos abogados, unos por desempeñar lealmente cargos republicanos, y otros por haber sido defensores de los procesados, ante los Tribunales militares.

Pues bien, siguiendo en el orden de las reformas posibles, confiaré a usted otros cuantos sueños que me acompañan desde hace mucho tiempo y que contribuirán a cambiar la cara de la Humanidad en el sentido que usted y yo apetecemos.

Por ejemplo, yo pienso que la tierra no debe ser objeto de propiedad privada, como ninguno de los elementos de la naturaleza. La tierra es propia de la sociedad y en su nombre el Estado debe hacer concesiones de ella, como las hace de las aguas para determinados fines, cobrando un cánon que nunca podría ser menor que el valor social del suelo, y vigilando el cumplimiento de las condiciones del otorgamiento. Sólo con ésto se habrían acabado los latifundios, los terrenos incultos, la especulación de la tierra y los escandalosos negocios de los solares urbanos.

Pienso también que se podría imponer la función social de la propiedad, es decir, borrar aquella definición que en los Códigos civiles permite desnaturalizar, degradar y hasta destruir los bienes, según el gusto del propietario. Por tal camino, se impediría el acaparamiento de los bienes para encarecerlos, así como los trust y los monopolios que ya empiezan a ser perseguidos.

Fácil sería asimismo borrar la enorme inmoralidad de las jugadas de Bolsa a plazos. Para que vea usted que esto no es un delirio mío, le diré —aunque supongo que usted lo sabrá— que en el Proyecto de Código Civil argentino se suprime la eficacia civil de tales operaciones.

Sin duda a usted le parecerá bien que el Poder Público expropie sin indemnización, aquellos bienes que los particulares hoy destruyen para mantener el nivel de los precios, tales como el café, el maíz, el vino y a veces el trigo.

No sé si juzgará usted demasiado atrevimiento el limitar las ganancias hijas de la renta. De igual manera que los Códigos prohíben el préstamo usurario, se puede impedir, verbi-gracia, que los petroleros mejicanos ganen dividendos

del 60 por 100 ó que el Banco de España, después de abonar a sus accionistas un 30 por 100 les regale una acción nueva por cada dos que tengan. Bien puede la ley limitar la ganancia al 5, al 6 o al 8 por 100, cifras que los capitalistas tomarían gustosísimos, lo mismo que toman intereses menores de los Fondos públicos. El resto de la ganancia o *plus valía* correspondería a los trabajadores, únicos creadores de la riqueza y se les reservaría como participación en beneficios hasta que completando el valor nominal de una acción, comprasen forzosamente una de capital y la sustituyesen por una de trabajo. De este modo, el capitalista recuperaría el capital invertido y la empresa se iría convirtiendo poco a poco en una cooperativa de producción.

El Estado, las provincias y los municipios podrían ser obligados a construir edificios y a establecer industrias y comercios, aunque fuese en pura pérdida, siempre que sirvieran para asegurar inexcusables necesidades de la vida humana que no pudieran satisfacerse de otro modo. Es decir, que el derecho a la vida, (albergarse, comer, vestirse) y el derecho al trabajo no fueran simples entelequias como son hoy.

Naturalmente, las industrias fundamentales para la vida (alumbrado, comunicaciones, transportes, calefacción, refrigeración, higiene) no podrían ser objeto de actividades privadas sino socializadas. Y socializado también el crédito en cuanto excediese de las menudas necesidades corrientes.

Cuando los Poderes públicos quebrantasen sus obligaciones (por ejemplo, con los golpes de Estado o con las guerras ilegales), los ciudadanos quedarían instantáneamente dispensados del pago de los impuestos, del servicio militar y de todos los deberes de obediencia a la autoridad.

Por este orden podría seguir molestándole largo rato. Pero no tengo derecho a hacerlo. He querido sólo llamar su atención por si cree, como yo, que en el mundo cabe hacer una infinidad de cosas en defensa de la justicia social, sin caer en las tiranías del socialismo integral ni seguir soporlando los abusos del capitalismo.

Y si se pueden hacer ¡adelante! ¡A hacerlas! No se entregue usted al pesimismo, porque precisamente los hom-

bres de su capacidad y de su nivel social son los llamados a acometer la grave empresa.

Cuando acabe esta guerra sobrevendrá otra, la social, que será mil veces más grave y dura. Y entonces tendremos papel trascendentalísimo unos hombres de quienes hoy las gentes se ríen y sin los cuales, sin embargo, no se podrá vivir: los liberales. Sepamos ser liberales como exigen los tiempos. Y dispongámonos a soportar los disgustos que nos darán por serlo.

ANGEL OSSORIO.

SONETOS

1. YA EN TU PASO

YA en tu paso florece el precipicio,
ten el pie, no lo alargues, la caída
arrastra cuanto está junto a tu vida;
hay mucha prisa en el errado juicio.

Al más noble lugar el ejercicio
de trabajosa perfección convida,
en el hogar la paz, agradecida,
y vuelve al pecho altar si es sacrificio.

El arduo día arrostra, halla más fuerte
la voluntad en ya vencido muro,
aprende a conocer y a conocerte;

pide a tí, si eres tuyo, íntegra gloria;
el hecho más famoso es siempre oscuro,
registra en la conciencia la victoria.

2. TU FIGURA

No sé si pude ayer reconocerte,
la aspereza cubría tu figura,
en desgarrada, opaca vestidura,
era oprobio escucharte, pena verte.

Tu dicha, en las cavernas, fué perderte,
ultrajada la excelsa parte pura;
rayo encendido en la mayor hondura
brilló, sin que lograses esconderte.

Ansioso ardiste en tenebrosa esfera;
ya en perdonada noche reverbera
el negado lucero esclarecido;

no ocioso mármol, la piedad te mira,
el ángel deja su humillado nido
y en descubierta inmensidad suspira.

3. SOLEDAD

SOLEDAD, paso dado a las visiones;
tenaz, te muerde misteriosa herida,
lágrima en el silencio, conmovida;
vuelan en selva extraña los halcones.

Errabundo apacientas extensiones,
ya traes al llegar la despedida;
engañosa, en la angustia, repetida,
te ofrece la promesa otras regiones.

Vas a esperado cielo que no viste,
en rocas donde ni una seña existe,
lejanías que avaro el hielo cierra,

el hielo que aprisiona errante pluma;
y ya la nube es mar, orla de espuma,
mar que separa el cielo de la tierra.

LA ROSA

EN el albor, al encenderse, duda
si es rosa o es estrella; se abre en breve
urna de oro y el rocío bebe,
de tanta sombra, al fin, ala desnuda.

Frente inclinada en el cristal, demuda
al día vario y a la brisa aleve;
el duro instante eternidad le debe
armado ya de la saeta aguda.

Tan fino esparce su cabello el viento,
despierta del callado encantamiento,
senda segura de su ser ahora;

¡sutiles hebras, velos delicados,
con tus pies invisibles, cuántos prados
hollaste, cuántos prados de la aurora!

LIMPIDEZ

LA limpidez te vuelve misteriosa,
miro tus claros pasos para hallarte,
tu oído busco cuando quiero hablarte
en la memoria, infinitud radiosa.

Aquí en la tierra en humildad gloriosa,
apenas tienes una menor parte;
serena el mar, el viento, puro el arte,
en tu prudencia el ánimo reposa.

No temas el cabello un día cano,
ni que pueda el jazmín vencer tu mano;
de tu primera lumbre coronada,

tu pie las ondas sin fatiga huella,
siempre en acerbo insomnio la alborada,
siempre, en la sombra, inextinguible y bella.

6. MIRA LAS HOJAS

MIRA las hojas de amarilla rama,
ve la azucena en nieve amortecida,
mira la estampa de rojez mordida,
mira en la antorcha decaer la llama.

No siempre a fría nube el sol inflama;
el ala que tocó el cenit, perdida,
ya desciende hasta el mar, desvanecida;
ve quien tanto ha querido ya no ama.

Mas el tiempo no ultraja este sentido
que verde siempre hacia mayor altura
por su virtud se eleva compelido;

en su origen encuentra eterno día,
no hay otoño que venza esa hermosura,
ni silencio que apague esa armonía.

ARTURO MARASSO.

PARA OLVIDARSE DE LA GUERRA

MORIR CON LOS BOTINES PUESTOS

Para olvidarse de la guerra, los pueblos de Francia y Gran Bretaña aceptaron, resignada y firmemente, la guerra que los gobiernos de París y Londres declararon al Reich hitlerista el 3 de septiembre de 1939.

—¿**V**AMOS, negrito? — oye, a sus espaldas. La voz lo detiene. La mujer está de pie, sobre el umbral de una puerta cerrada, en la sombra. Se vuelve y la contempla. Es una mujer joven, envejecida; una mujer de piel mate, de rasgos aindiados: sin duda, una de esas muchachas que llegan desde los pueblos de Corrientes o del norte de Santa Fe, para servir de criadas en Buenos Aires. —¿Vamos?

—¿Por qué todas ustedes dicen lo mismo? ¿Por qué no buscan algo nuevo? ¡Esa pregunta! Parece la desilusión que queda después en uno.

Más que el reproche, más que la reflexión, es el tratamiento lo que la desconcierta. Instintivamente, aprieta en su mano la cartera. Si pudiese correr, huir hasta donde la luz de una vidriera, cien metros más allá, es una protección dentro de la noche, ¡qué alivio! Pero la inmovilizan el temor al agente de policía, al oficial que llega en automóvil e interroga, al ir y venir entre el patio de la comisaría y la oficina del auxiliar de guardia, al Asilo San Miguel, donde las otras reciben visitas, empanadas, ropa limpia, algún gramo de cocaína dentro de un pan, y ella debe recoger lo que le dan por lástima.

—Venga. Acompáñeme. Venga, no tenga miedo. Quiero hablar con alguien, ¿sabe? Quiero *macanear*, ¡qué sé yo! Pero no se asuste: no soy un loco. Usted cree que soy un loco. No; no me lo niegue.

¿Sabe lo que soy? Soy un desventurado. Usted también es una desventurada. Aunque no me entienda, me hará bien. Necesito que alguien camine a mi lado. Vamos. Le doy..., le doy cinco pesos.

Ella no se mueve. No es que rechace la propuesta: la inmoviliza el miedo. Cuando empezó en *la vida*, un año atrás, le aconsejaron: "Tené cuidado con los tipos raros: acordate de lo que le pasó a Mabel Estanguet". Ella no sabía nada de Mabel Estanguet, pero lo averiguó y el portero de un hotel de dijo: "En esta misma pieza la estrangularon. Yo la encontré. La ahorcaron con una de sus medias".

—Decídase.

Y ella obedece porque el hombre la mira en los ojos. Ella obedece a cualquiera que la mire de frente. Se pone al lado del desconocido, y anda. El que anunció deseos de hablar, va callado. Caminan por la acera estrecha, separados, arrimándose entre ellos únicamente cuando alguien se acerca en sentido contrario al de su marcha, que es lenta, de pies arrastrados. Caminan por la calle Viamonte, hacia el lado del puerto; luego, por San Martín, hacia el norte. Pasan frente a lecherías donde la mujer conoce a los mozos, frente a garages en cuyos automóviles se ha escondido para huir a las persecuciones de la policía, frente a hoteluchos que no guardan secretos para ella. Una tras otra, desaprovecha las ocasiones de librarse, de buscar amparo. Ya no podrá tenerlo cuando salgan al espacio abierto, frente al Parque del Retiro. Allí está la Torre de los Ingleses: las agujas señalan las 12 menos 5.

—Mirá —la tutea—. Faltan pocos minutos para que empiece un nuevo día. En Europa hace varias horas que empezó el domingo. ¿Cómo?, ¿no lo sabías? ¿Vos creés que en todas partes hay la misma hora? No; allá debe estar amaneciendo...

Debe estar loco, aunque lo haya negado: en Curuzú-Cuatiá las doce de la noche eran las doce de la noche, lo mismo que en Buenos Aires.

En Europa hay millones de hombres que van a morir con los botines puestos. ¿Te gustaría morir con los botines puestos?

—¿Por qué me dice esas cosas? — La mujer sabe que debería gritar: salvar la vida aunque tuviese que volver al Buen Pastor. Pero no grita: detenida, llora con lágrimas escasas, con hipo cortos, sin belleza. El hombre ríe:

—¡No se ponga así! Por un lado tiene razón. También, yo,

¡qué manera de decir las cosas! Claro que a pocos les gusta morir. Se dispone a consolarla, pero reflexiona que la bondad —más que la bondad, el bien— le exigen que sea cruel: —Vos —remarca el pronombre de un nombre que no le ha interesado averiguar— todos los días morís con los botines puestos. Con los zapatos. —Y le mira el calzado, gastado, deformado, caduco. —¿Qué hacés si no morir cuando andás sola por la calle, cuando encontrás a alguien? No sos la única, no creas. Yo también. Pero no es eso, ¿sabés? Yo digo que hay millones de hombres que van a morir con los botines puestos, que van a caer en los campos y en las calles, que no morirán en la cama. Eso es lo espantoso: que millones de hombres tengan que morir así. Es una muerte indigna, ¿comprendés?, por más que la quieran disfrazar con el heroísmo y la gloria.

La mujer no comprende. Cuando, recién anochecido, salió de su pieza, el hombre a quien ella mantiene estaba leyendo un diario. La mujer ignora que en Europa los ejércitos se hallan listos para entrar en acción. Creyó, además, que la polaca del cuarto de al lado lloraba porque la había castigado el *marido*.

Andan otra vez. Refrenando el paso, descienden la barranca. A sus espaldas se alza, sombrío, un rascacielos. En la esfera luminosa de la Torre de los Ingleses, las dos agujae forman una sola, y suenan las campanas.

Hace una hora, él estaba en un café de la calle Corrientes. Estaba sin compañero, en una mesa. Leía un diario de la noche. Leía telegramas: bombardeos de ciudades polacas por aviones alemanes, mujeres y niños muertos, cortado de golpe su espanto, mutilados, desangrados, entre los escombros; encanecidos de pronto por el polvo de los derrumbamientos, solos, abandonados. Leía no con curiosidad de mero lector de un diario, no sin imágenes: allí donde decía “cadáveres de mujeres” veía cadáveres de mujeres —ancianas y mozas a las que iba componiendo rostros que no olvidará nunca—, allí donde decía “cadáveres de niños” veía cadáveres de niños y cerraba los ojos, disimuladamente, como si esa presencia no hubiese estado detrás de sus párpados. Y se avergonzaba al comprobar que todas esas muertes no llegaban a conmoverlo ni en la medida en que lo desazona el camión de una funeraria detenido frente a una puerta. Y pensaba en que quizás pasaran varios años antes de que el dolor que ahora no alcanzaba se le presentase en una esquina de la ciudad —el desequi-

librado que gritaría, la mirada fija en un balcón vacío; el que pediría un cigarrillo, una moneda, con palabras de ruego y voz de asalto—, como tantas veces le salió al paso el dolor de la otra guerra.

Los ruidos de la orquesta hicieron que levantase el tono un hombre que hablaba en la mesa vecina. Le oyó decir:

—¡Ah, pero ese miserable va a morir con los botines puestos!

Posiblemente el drama de un marido engañado, que difunde su desventura; probablemente el rencor de un empleado a quien el jefe persigue con injusticias. Sin duda, de ninguna manera el anuncio del que está dispuesto a matar: sólo un llamamiento a la casualidad, el deseo de un accidente vengador. Y la guerra, ¿no es un gran accidente? Es como si en un mismo instante o en el espacio de una hora, en todas las calles de la ciudad chocasen tranvías y ómnibus colmados de pasajeros; como si se desprendiera el piso de los balcones bajo los pies de los que saldrían alarmados por el ruido; como si en las cocinas abandonadas se originaran incendios; como si se ahogasen, de boca a la almohada, los recién nacidos y cayeran escaleras abajo, fracturándose la base del cráneo, los enfermos a quienes nadie diría una palabra de sosiego.

“Morir con los botines puestos...”

—Uno dice: “Morir con los botines puestos” y se queda como si tal cosa. Te voy a contar... Mirá, no lo puedo olvidar nunca. Yo había ido con un compañero a una comisaría, porque él era cronista policial y tenía que averiguar los detalles de un homicidio. Fué en un conventillo de la calle Sarmiento o Cangallo, allá por Junín. Lo de siempre: dos que querían a la misma muchacha. Fué entre italianos. Uno le dió una puñalada al otro, en el corazón: lo *madrugó*. Cuando nos retirábamos de la comisaría, vimos que en un cuartito, debajo de una escalera, estaba el muerto. Estaba sobre una camilla, cubierto con un paño grande...

La mujer, que ha escuchado atentamente, que sintió de pronto, como una puntada, admiración y envidia por la que dos hombres disputaron, reacciona, empero, y, acentuando la burla, dice:

—¿Sabés que sos divertido? — mas el hombre, ajeno a esa intención, la detiene con un gesto:

—He visto muchos otros muertos —cosas horribles, que lo descomponían a uno—, pero pocos me quedaron en la memoria como aquel al que no le conocí la cara. No le ví más que los pies.

Usaba zapatos de charol, bastante angostos, y las suelas apenas habían perdido ese barniz que tienen cuando nuevas. Mi amigo se acercó también al muerto. Con dos dedos le tocó una media, se la pellizcó, se la levantó un poco. Era una media negra con rayitas blancas. Con toda seriedad, dijo mi amigo: "Son de seda". Vos tal vez no me entiendas —la mujer, sin embargo, lo escuchaba atenta y entristecida—, pero te diré que más de una vez he pensado que yo podría ser ese hombre y que alguien viniera y se acercase y dijera: "Son de seda" o "No son de seda" y yo no pudiera hacerle nada. ¿Vos no pensaste en algo parecido? — La mujer recuerda que sus medias están rotas en los talones, que no se tomó el trabajo de coserlas, y la espanta la idea de morir esta noche. Entiende de pronto que hay algo más que el afán de copiar un traje; algo más que lucir, en el *oficio*, una combinación con encajes: que existe cierta dignidad en la que se mezclan, confusamente, el vestido y el alma ya ausente del cuerpo. Se rebela en silencio, sin un ademán, sin una mueca, contra ese hombre con el cual no sabe si despertará mañana y que la humilla aunque habla como si la protegiese.

—Nosotros aquí, charlando, y cuanto más avanzan esas agujas del reloj, más se aleja el hombre del derecho que tiene a morir en la cama. Cuando murió mi padre...

.....

El hombre se apoya contra el espaldar de la cama como contra el último muro de la vida. Ha llegado el momento en que toda precaución de los que lo rodean está de más, en que la ciencia ya dijo lo último: "Hay que resignarse". Junto al lecho del agonizante están su mujer y sus hijos, interrogándolo con miradas ansiosas, como si él pudiera responder con algo más que ese silencio que todos esperan de un momento a otro. En la fiebre o en el dolor o en esa paz que es una claudicación de la carne, el hombre se ha quedado aparentemente tranquilo. Aun en su interior, al tumulto sucede un deslizamiento de recuerdos, sereno. La mujer, que le tiene una mano entre las suyas, le transmite calor, ternura. El sufre. Sufre porque los va a dejar. Sufre porque aquella tarde, lejana hasta ayer, ahora próxima, su nene —este hombrecito con bigote que tiene delante— estaba tan lindo, con traje color crema, cuando lo llevó por primera vez a una distribución de premios en el colegio. Y la mujercita, casada ya y próxima a ser madre, se asustaba cuando, las noches

de lluvia, lo veía llegar con el capuchón del impermeable puesto sobre la cabeza. “¡Qué tonta! Si es papito”. Y su compañera, ¡qué valerosa! Aquella vez que vendieron los muebles de comedor —él se había quedado sin empleo—, ¡cómo le alegraba con su sonrisa los platos humildes, servidos en la mesa de luz del dormitorio! Todos, hasta él mismo. El no quería que le pusieran un delantal de afeminado; él quería correr por la calle con sus hermanos mayores: tomó del costurero de la madre una tijera y, escondido detrás de una puerta, cortó en pedacitos el delantal. ¿Adónde estará aquel amigo —andaluz, generoso— que, cantando tonadas de Sevilla, conseguía que sus hijos se durmieran? Quisiera pensar en una novia que tuvo hace muchos años, pero teme que su mujer lo sorprenda en la falta, ¡y es tan celosa! A ella le sonríe, como para hacerse perdonar la travesura de la noche en que estuvo, secretamente, en un baile de máscaras.

—Vení, acercate —cree que le dice al hijo. Y el hijo, que no ha oído las palabras, se acerca, sin embargo. En la mano flaca y temblorosa del moribundo, en esa mano que acaricia los labios del muchacho, hay como un reproche cariñoso, porque el padre se da cuenta de que el muchachón está por soltar el llanto. —Y vos... —también cree que dice, pero solamente le hablan los ojos. Y la hija se arrodilla junto a la cama, igual que en aquellas noches de la adolescencia en que el padre se acostaba temprano y le contaba historias.

Antes de llegar a la caricia sobre la mejilla de la mujercita, ya humedecida por las lágrimas, la mano cae. El hombre inclina hacia un lado la cabeza y los sollozos pueblan el cuarto como un dique de dolor que se desborda. ¡Ha muerto! ¡Ha muerto!

Pero el hombre vuelve a abrir los ojos. Ha regresado de la muerte y entonces en su alma no se iluminan de uno en uno los recuerdos menudos y tiernos, sino que toda ella es ocupada por un sentimiento enorme, por un sentimiento regado con toda su sangre —no con su pobre sangre de ahora, sino con toda la sangre de su vida—, con toda su sangre, con la de sus padres, con la de sus hijos y con la de su mujer en sus hijos, que es como si estuviera en él mismo.

El hombre se apoya contra el espaldar de la cama como contra el último muro de la vida. Los rostros se pierden en la niebla, como

las luces de una ciudad lejana entre la bruma. El hombre se yergue y levanta las manos, pugnando por zafarse de la trampa que le han tendido las redes del aire. Ya no es su deseo aproximarse cautelosamente a los recuerdos queridos: es ir hacia los seres de su amor; no hacia el cariño de ellos, que está en su corazón y aun lo siente latir: quiere ir hacia ellos con su carne y su sangre, porque ellos son la vida y la vida...

.....

—Tomá — y le ofrece el dinero prometido, que ella acepta. Más que como una recompensa, lo acepta como una liberación. Ese billete de cinco pesos no es el pago de nada: es la señal de que va a terminar el dominio que tiene sobre su ánimo el desconocido, de que conseguirá zafarse de una atadura incomprensible. ¡Cuántas veces se sintió presa de una mano fuerte que la sujetaba por la muñeca hasta hacerle doler el hueso; cuántas veces, de unos brazos que le apretaban la cintura! Nunca, de una mirada, de una voz, como esta noche. —Me voy en ese ómnibus. Muchas gracias, que tengas buena suerte.

El hombre baja de la acera a la calzada. Levanta un brazo. El vehículo disminuye velocidad. El hombre se toma al pasamanos, pone el pie en el estribo, sube a la plataforma. La mujer lo ve entrar en el pasillo. Después, lejano, el ómnibus no es sino una claridad trémula.

La mujer guarda el billete en la cartera. Mira a su alrededor y advierte que está en una esquina que antes no ha visto nunca. Aquí la recova de la avenida Leandro N. Alem se interrumpe de tanto en tanto y en los trechos descubiertos la luz de la luna llena aclara los muros desnudos de algún baldío. Como la recova es su vida: largos pasajes de sombra, alguna claridad fría y muerta y también, como la recova en otra parte, colores fuertes y burdos, luces que pretenden ser alegres, música que aturde. Pero ella no alcanza a definirlo, lo mismo que no alcanza a definir, entre los rostros que ha visto en la noche, el del hombre que acaba de dejarla.

Empieza a desandar lo andado. No se atreve a bordear sola el Parque del Retiro y sube la pendiente de la calle Suipacha, hasta cuyo centro avanzan las ramas bajas del árbol de un museo. En la acera de enfrente, casas iguales entre ellas, bajas, modestas, duermen. En la cuadra siguiente, la calzada se estrecha, las aceras son más angostas. De un garage, donde los lavadores de automóviles hacen

ruido con sus baldes y sus voces, sale un hombre que viste *campesino* de cuero y usa gorra de hule. El hombre aguarda a que ella pase. La mira francamente, y le dice:

—¿Vamos juntos?, — y ella le contesta:

—Vamos, si querés — porque no ha ganado los cinco pesos que lleva en la cartera. Pero el hombre se arrepiente en seguida:

—Ahora que me acuerdo, no puedo — y ella sigue. Y camina por los lugares de siempre, contemplada y rechazada por otros, que disponen de toda la noche para elegir, hasta que el apetito la lleva a una lechería de la calle Tucumún, donde los parroquianos —a esa hora dos chóferes y un vendedor de alhajas que no han sido robadas como él dice— apenas si levantan la cabeza cuando ella entra. Conversan. A cada rato, uno de ellos toma un diario, que luego, tras una breve hojeada, pone otra vez sobre el mármol de la mesa. La mujer escucha palabras y hasta frases. Hablan de una guerra, de una revolución, ¡qué sabe! El que debe saber todo eso, es ese hombre con quien anduvo. ¿Ya habrá llegado a su casa? ¿Vivirá con la madre? ¿O habrá descendido del ómnibus en algún barrio lejano, en algún descampado, y ahora estará perdido entre los yuyos altos, muerto? Si dijese su temor, su presentimiento, a los chóferes, al vendedor de alhajas, ¿qué harían ellos? Sin duda, se negarían a salir en su busca: nadie quiere tener complicaciones con la policía. Ella misma, ¿por qué habría de complicarse? Quizá alguien llegue aun para que su noche no sea una noche perdida.

.....

La primera claridad del día, turbia, ha puesto líneas azules entre las tablillas de la persiana. Se marchita la luz de la lamparilla que cuelga del techo. El hombre está acostado, las manos debajo de la nuca. Se ha tendido en el lecho con los zapatos puestos. Ella colocó ya su tapado, su vestido, en el espaldar de la silla en que está sentada, inclinada hacia adelante, descalzándose. Se oye el ruido de un tranvía que pasa, el de sus saltos sobre los rieles, el de su campana. Se oye una sirena. No es una sirena del puerto, de sonido agudo y breve: es un ulular que va aumentando el tono hasta cubrir todo el aire del alba. Sin separar las manos, con un movimiento de gimnasta —el esfuerzo concentrado en la cintura y en las piernas estiradas—, el hombre se incorpora y atiende. La mujer apenas levanta la cabeza.

PAISAJES Y FIGURAS DE SAN ISIDRO

El capitán Domingo de Acassuso,
en nombre de su Dios y de su rey:
te alzó en la paz y te fundó en la ley,
y San Isidro Labrador te puso.

Blasón. E. M. B.

N CEDRO

*M*E place ver su copa, donde canta
el ave y el rugoso tronco erguido
en el que pongo a veces el oído,
por saber el secreto de la planta.

*Sereno, solitario, no le espanta
ni vence el huracán. Creciendo ha ido,
no sin dolor, los años que ha vivido,
bajo el gran cielo donde se levanta.*

*Pero del tronco resinoso mana
la savia, como de una herida humana.
Su constante fluir allí rezuma*

*cual si fuera una lágrima vertida,
que del seno gigante de su vida
llora el secreto y el dolor perfuma...*

PROEZA

EN la torcida calleja,
 con su jazminero en flor,
 se levanta un mirador
 sobre una casa ya vieja.
 Veo detrás de la reja
 una mujer pensativa,
 a quien tuviera cautiva
 algún diablo hechizador,
 para encarcelar mejor
 sus labios de rosa viva.

¡Oh, capitán Acassuso!
 Dame tu espada y tu capa,
 y la aventura no escapa
 del buen filo y el buen uso...
 Si el destino lo dispuso
 mujer, se acaba tu pena,
 porque rompe la cadena
 y tu libertad rescata
 mi brazo, que desbarata
 al diablo que te condena!

UN MENDIGO

VA sonando el bastón, pero no es ciego.
 En la loma su cara de improviso descuella:
 ojos, nariz y barbas toda ella.
 Avanza sin mirar y luego
 por la cuesta del sol sigue arrogante:
 en una mano el palo en otra un guante.
 Largo y roto gabán de arriba a abajo
 le viste, como elegante andrajo.
 Y así se tira bajo un ceibo en flor.
 Pensar parece, con desdén sombrío:
 puesto que nada tengo, todo es mío...
 Y se cubre de púrpura como un emperador.

PAISAJE Y SUGESTION

POR la cuesta sinuosa que a la barranca sube,
mientras llega del campo la beatitud sencilla,
voy a mirar el río y a soñar con la nube
que me consuela y maravilla.

Corazón intranquilo,
sufres en ti la voluntad del hado,
pues que pende de un hilo
lo que debe pasar o ya ha pasado...

Una vela navega, como un sueño, en el río
hacia el doble misterio que el horizonte junta.
Algo mío se lleva, me devuelve algo mío.
Acaso su respuesta a mi pregunta.

Entre los sauces pinta sus techos la aldehuela ..
Interpretan mi vida en el momento
una hoja que cae, un pájaro que vuela...
Y la tarde comprende lo que siento.

ASTRONOMIA

LIGERA como la brisa,
flexible como el bambú,
va caminando de prisa
la joven de rostro hindú,
cuando están llamando a misa.

Yo la miro como ahora
la veo en mi corazón:
serena, fascinadora,
con ojos de corindón
como su gata de Angora.

Insensible al par que bella,
ignora al que la soñó
como si fuera una estrella.
Ni pensará que hablo de ella.
Ni supondrá que soy yo...

NARANJO AMARGO

LA primavera desbordó en aroma
sus flores, de contornos siderales,
como vino a endulzar todos mis males
tu embalsamado arrullo de paloma.

*Mas en la pulpa, que pintando asoma,
—como en tu amor— hay amarguras tales;
que si pudo brindar flores nupciales,
nadie vendrá que de sus frutos coma.*

*Cual el doble licor de que está llena
la copa, de mi bien nace una pena
que nubla mi alegría con su luto.*

*Es un himno de fe que sufre y canta,
pues me ofrece tu amor, como la planta,
la dulce flor con el amargo fruto.*

CIMA

LA gótica torre
dirige certera,
al tiempo que corre
y al alma que espera.

*Brotada en el centro
conserva y cultiva,
a la rosa viva
que tiene por dentro.*

*Su tañido exhala,
desprendiendo el haz,
que suena y resbala
como ala
de paz...*

UN REGALO

EN la hierba del prado,
que la llovizna moja,
miré un zorzal parado.
Su pluma del costado
parecía una hoja
que el otoño ha dorado.

*La brillante pupila,
el cauteloso andar,
la cabeza graciosa,
en la tarde tranquila
eran, sin duda, cosa
bella para mirar.*

*El cantor solitario
su alimento buscaba.
Por mi sustento diario
yo también trabajaba.
Un cedro centenario
su bendición nos daba.*

*Mas un piar lejano
apresuró su intento:
en el pico un gusano,
remontó muy ufano.
Y me dejó contento,
con un canto en la mano.*

EN DEFENSA DE UN ARBOL DENIGRADO

(BARRIO ACUTIRE).

QUE le burle el pedante, que le enfoque
su lente sin piedad el chocarrero:
no esgrimiré la pluma ni el estoque,
pero le brindo mi cantar sincero.

*Cuando el alba le da su primer toque
y su diana viril lanza el hornero,
dominando la plaza el alcornoque,
baña en el aura su follaje austero.*

*Merece, sin escrúpulos, la estrofa
su corteza, tan útil como fofa,
que del noble jerez por el gollete*

*sale enroscada en el tirabuzón,
o salta con la bulla de un cohete
cuando el champán despide su tapón.*

EL PALACIO QUE NADIE HABITA

EN el portón, de fino herraje,
hace tiempo que cuelga en vano
el aldabón, que es una mano
de mujer, con puño de encaje.

*Y las losas del corredor,
las balaustradas en relieve,
ya no sienten aquel rumor
ligero de su paso breve.*

*A veces la niebla su moño
desata con pena sutil
o viene a dorar el otoño
las últimas hojas de abril.*

*Se apolilla el viejo carruaje.
¿Qué habrá sido de aquel anciano
al que llevaban de la mano?
Todo parece estar de viaje.*

*La fuentequilla, ¿quién la oyó
verter su canción a las rosas?
¿Y la parra que se secó?
¿Y el banco roto?... ¡y tantas cosas!*

*Así de noche, en el salón,
sacudiendo al dormido piano,
los duendes bailan de la mano
su fantástico rigodón...*

UN RECUERDO

CON transparencias de pálida tez,
esta mañana íntimamente mía,
su espiritualizada languidez
une a la pena de tu lejanía.

*Pasear el jardín cual otra vez
lo hice contigo, amada compañía,
es apurar la dicha hasta la hez
de la dulzura y la melancolía.*

*¡Y sentir que la fuente la murmura,
que el pájaro la canta, esa dulzura!
Y contemplando aquel rosal galano*

*que te ofreció su rama generosa,
ver tu imagen, lo mismo que una rosa
de amor, allí donde rozó tu mano...*

ILUSTRE CASONA

ILUSTRE casona que ciñe la hiedra
y el tiempo ennoblece y el jardín decora:
tu apacible alero, tu banco de piedra
conocen las barcas de ayer y de ahora
que bajan el río cantando en la aurora.

Tus rejas sin mella, tus muros sin grieta
y el zaguán y el patio se conservan tal,
que dan al contorno la grave silueta
de una majestuosa calma patriarcal.

Sobre la barranca venerable tala
renueva en los siglos su coraje diario:
y pasa la historia, lo mismo que un ala
de luz, en glorioso tropel legendario.

Ilustre casona que alumbró esa aurora...
Conserva sin tacha tan firme legado.
Y canten el himno de ayer y de ahora,
por siempre jamás —¡Dios sea loado!—
las ondas que mueven el río sagrado...

ERNESTO MARIO BARREDA.

San Isidro, año de 1941.

JOSE LEON PAGANO

SU CONCEPTO ESTETICO

LA obra de José León Pagano representa en el caudal de la cultura argentina uno de los aportes más prestigiosos y difíciles. No creo incurrir en ninguna exageración si afirmo que esa obra honra a nuestro país no sólo por la inteligencia y la síntesis que supone sino porque sería difícil pedirle un equilibrio más sabio en el juicio estético y una distribución más armoniosa en la distribución de su arquitectura. Así como las glorias civiles y militares tienen sus monumentos en toda la extensión de la República, el arte de los argentinos tiene ya el suyo en la obra de José León Pagano, y lo tiene animado por un sentido creador, por un amor al arte, por una comprensión intelectual y emotiva que me propongo desplegar en estas páginas. No necesita el libro que mi pluma le tribute su elogio porque se lo han tributado ya encomios ilustres, y nadie ignora que esas centenares de páginas en las cuales se ha consumido un esfuerzo magnífico e increíble son superiores al aplauso más sincero y rendido. Los que realizamos una obra intelectual buena o mala sabemos de cuánta paciencia debemos armarnos para sobreponernos al desmayo frecuente, cuánto trabajo silencioso representa una carilla arrojada al viento de la publicidad, qué intenso proceso de maduración y qué laboriosas indagaciones en las moradas de los libros y las almas suponen las páginas que reciben un día la luz inesperada de la vida.

El arte exige algo más que un tacto delicadísimo. No se puede ser crítico de arte por propia voluntad. Es menester la contribución de una multitud de cualidades analíticas y creadoras que por no sé qué misterio de la aparición de las vocaciones decretada por Dios se concreta mejor en unos que en otros. El crítico de arte

es en sus mejores representantes una individualidad tan original como la del propio artista, y la obra de ambas viene preparada por una especie de predestinación que compromete íntegramente la existencia de quienes la promueven. Así se explica que sea posible un esfuerzo físico y una tensión moral como los que ha debido sostener Pagano para componer su obra capital, cuyo mérito superior la convierte en uno de los frutos mejor logrados de la inteligencia argentina. A semejanza de todos los grandes críticos de arte, ha traído consigo una experiencia intuitiva del hombre interior, un conocimiento lúcido de las formas emotivas que reviste la existencia humana, una clarividencia de las expresiones que asume la vida en el mundo silencioso del arte; ha traído consigo el amor hacia esa divina claridad, hacia esa fresca y pura claridad matinal que las grandes almas difunden sobre sus obras y que resplandece de pronto en la perspectiva ideal de una tela. Ha traído, en una palabra, el sentimiento de la vida idealizada por el amor a la forma y por la expresión del espíritu.

Si hablo del concepto estético de José León Pagano, no ha de concebirse la imagen de un crítico impasible que se ha forjado una idea del arte y la sigue con indeclinable fidelidad. En primer lugar porque estoy lejos de creer que el crítico, literario, filosófico o artístico, sea un espíritu frío que descompone las piezas internas de una obra como el mecánico desmonta las articulaciones de un motor. Todo crítico profundo es un espíritu creador. Pues por una ley de la generación de las cosas no se hace nada grande o perdurable si no se crea. Todo acto superior lleva consigo esta condición ineludible. La crítica es una explicación profunda de los más recónditos motivos espirituales que han determinado la gestación de una obra, por lo cual es una tarea esencialmente humanista. Y como nadie ha concebido jamás una sola idea o imagen sin poner a contribución las fuerzas más secretas de su alma, única tierra donde germinan en silencio y con dolor las simientes del pensamiento y del arte, síguese que el crítico es ante todo y sobre todo, a través del examen de una tela, de una escultura o de un libro, un psicólogo intuitivo que ama el espíritu por el espíritu mismo. Cualquier explicación que se formule del arte será siempre insuficiente si no se la asocia a esa misteriosa potestad creadora del alma que no se sabe en qué consiste ni por qué se manifiesta, pero que se confunde sin

duda, con el misterio de Dios y de sus atributos. El artista que pinta por una necesidad insobornable de su naturaleza moral, o el escritor que escribe porque en su subconsciencia se iluminan motivos profundos, o el músico que echa a volar las notas de su alma no hacen más que traducir cada uno en su lenguaje la armonía interior de la creación. Y todos ellos, pintores, escritores y músicos, experimentan la necesidad de que se comprenda su obra, no por la vanidad trivial de escuchar el elogio, sino por la precisión superior de saber que han logrado comunicar los acentos más profundos articulados por su ser en la propia raíz de la conciencia. La comprensión de una obra de arte es principalmente, cualquiera que sean los motivos intelectuales que se tengan para ello, una obra de amor si solicita un instante siquiera de contemplación. Cuando contemplamos un cuadro lo estamos juzgando. Y en último término la comprensión de la belleza en cualquiera de sus formas se reduce a sentirla por la contemplación del espíritu. Quien no contempla no ama, y quien no ama tampoco comprende. La obra del crítico es, pues, una obra de amor.

Esta posición espiritual del verdadero crítico de arte, del crítico profundo que no mira jamás el nombre grabado en un ángulo de la tela, explica la naturaleza casi siempre positiva del juicio de Pagano; explica sobre todo la espontaneidad invariable de su comprensión. Pagano ha traído consigo ese puro amor al arte y a las ideas que es la herencia sucesiva de los mejores representantes del genio latino. Ninguna otra raza, desde que se operó la diversificación de las lenguas y psicologías en el simbolismo venerable de la Torre de Babel, ha nutrido un amor más fuerte, más noble, más exclusivo por el arte que los hijos de la familia latina. La belleza es para ellos una condición necesaria de la vida. Todo puede secárseles en el alma menos el amor hacia las formas impecables o hacia las expresiones en que se vierte el contenido difuso del espíritu. Todo puede faltarles siempre que la luz resplandezca en su cielo azul o siempre que los afanes de la vida les concedan una tregua para componer un poema, para vaciar un boceto, para cantar un aria. Y se habrá comprendido, el amor por el arte que alienta Pagano cuando se recuerde que por sus mayores se vincula a Liguria encerrada entre el Mediterráneo, que en los días bonancibles parece

una tela dibujada por la mano de Dios, y Francia donde han fructificado las simientes de todas las ideas.

Pero el escritor cuya obra me ocupa no es sólo un crítico sino también un pintor que ha conjugado en su pincel todos los matices, un filósofo que ha penetrado en el secreto de las más difíciles ideas y un dramaturgo que ha modelado la arcilla variable de que están hechas las almas. Es un artista por la clarividencia de sus sentimientos y un esteta por la precisión y la variedad de sus ideas. Sus inquietudes trasponen a menudo el confín de la palabra. Y a veces, como si la palabra no le bastara, adopta el lenguaje de los colores que habla en silencio al corazón como si fuera un idioma que adolece del pudor de confesarse a través de los signos articulados por los labios.

Existe una filosofía de la pintura y la música que nos permite comprenderlas en su esencia. Ambas son artes gemelas. Una misma necesidad las ha creado. Un mismo parentesco espiritual las vincula. El idioma de que se valen para transmitirnos su contenido abstracto es, sin duda, más profundo todavía que el idioma concreto de la palabra. Una y otra son lenguajes más significativos y esotéricos que el que extraemos de las páginas sabias de la gramática, y ambas expresan en la conjunción de sus notas y en la visión de los colores esa vida subyacente de la personalidad, esos fenómenos de la subconsciencia que no pueden captar los vocablos, los estremecimientos que apenas se insinúan en los pliegues más remotos del alma. Si no fuera por la pintura, la religión y la música ignoraríamos que el alma es una dimensión que se substrahe a toda limitación y a toda rígida medida. Pues la palabra es un idioma preciso limitado por la propia significación de sus vocablos. Por profundo que sea se sabe siempre lo que dice. No se puede deducir de él nada más de lo que expresa, y si la palabra agota la significación del pensamiento elaborado por la inteligencia no disfruta del privilegio de agotar la significación del último fondo del espíritu que llamamos la subconsciencia. Por eso el escritor experimentará siempre la insatisfacción de no haber logrado verter todo lo que se agitaba de un modo vago y misterioso en el abismo de su alma. Esta limitación es explicable. Las palabras son moldes diversísimos, cada uno de los cuales adolece, sin embargo, de una capacidad determinada por el sentido intrínseco del vocablo. Y a veces quisiéramos, durante

esos momentos en que la conciencia desea prodigarse sin mezquindad a los labios, que cada palabra fuera más significativa y embalsara un caudal mayor de fenómenos, de ideas y emociones. Quisiéramos, cuando queremos expresar ese mundo que bulle y se agita y pugna en nosotros por revestir una forma definitiva, que cada vocablo se llevara consigo un pedazo viviente del espíritu. Pero la pintura y la música ignoran esas limitaciones, y se diría que han nacido espontáneamente en el hombre porque la subconciencia creó con ellas su propio lenguaje, un lenguaje que nunca se comprende completamente por la misma razón que nunca se acaba de agotar lo inagotable. La pintura y la música llevan, en efecto, consigo sugerencias tan hondas que están más allá de la comprensión más profunda. ¿Quién de nosotros podría exprimir hasta la última gota de la esencia que anima una fuga de Bach o una sinfonía de Beethoven? ¿Quién de nosotros sería capaz de fijar un límite expresivo a la callada elocuencia de un fresco de Miguel Angel o de un claroscuro de Rembrandt? Hemos comprendido con precisión minuciosa todo lo que dijeron Descartes, Newton o Kant, pero jamás sabremos todo lo que quisieron decirnos el Greco a través de sus colores ascéticos o Wagner en el simbolismo tempestuoso de sus oberturas. Ni ellos mismos habrían podido explicarnos acaso todo lo que su alma quiso comunicarnos por la plástica de los colores o por la onda de los sonidos, porque no hay un lenguaje articulado de que pueda servirse la inteligencia para poner al descubierto los tesoros del espíritu. La pintura y la música son lenguajes inteligibles. La palabra es, en cambio, un lenguaje sensible. Y si pudiéramos traducir en vocablos el caudal espiritual que afluye por ellas poseeríamos de una vez para siempre el secreto del genio y de su creación y se nos develaría definitivamente el significado metafísico del arte.

Admiro en José León Pagano la multiplicidad de sus medios expresivos. Todos sabemos que ama el drama tanto como la pintura, y la filosofía tanto como la historia y que esta pluralidad de vocaciones ha robustecido la unidad de su obra y la unidad de su ser. En el drama ha planteado ciertos conflictos de conciencia a través de ciertas crisis de ideas modernas, una de cuyas víctimas más definida fué la inquieta figura de Lasalle abrazado por la fiebre visionaria de los reformadores. El cuento se desdobra en él con la integridad de una tela que tiene por doble fondo la naturaleza

y el alma, y recuerdo que uno de los libros que impresionaron con mayor fuerza mi imaginación de los veinte años fué esa recopilación de cuentos que tiene por título *El hombre que volvió a la vida*. Las sierras ancianas y nostálgicas de Córdoba les sirven de escenario. Y aunque no he vuelto a leerlos desde entonces, cada una de sus escenas se ha grabado en mi memoria con la nitidez con que la masa de la arcilla conserva la impresión que le impusieron las manos del escultor. No puedo olvidar aquel primer cuadro en la estación de una villa serrana durante el atardecer de un día de invierno ensombrecido por una fina llovizna que nubla el ánimo de los hombres y la parda geometría de las montañas, y en medio de cuya representación se descende del tren a un misterioso moribundo. No puedo olvidar la faz de los curiosos casuales y mudos congregados alrededor de la camilla, el silencio profundo del moribundo, su breve estancia en la comisaría del pueblo, los cuchicheos de los gendarmes y los aldeanos mientras el agonizante entreabre los ojos para mirar a su alrededor con el alma como miran los que van a morir.

Estas tendencias principales del escritor revelan una personalidad constituida por una substancia plástica y por una substancia dramática a través de las cuales ama la armonía de las formas para convertirlas en una expresión viviente del espíritu. La pintura y la escultura son dos plásticas distintas del alma si es cierto que el rostro, las pupilas y el ademán no tienen ningún significado como rostro, como pupilas o como ademán si no les comunica una vida la conciencia. *El Arte de los Argentinos*, la obra capital de Pagano, refunde esta pluralidad de anhelos y aptitudes que muestran su visión dramática de la humanidad, su concepto religioso de la creación, su doble clarividencia del color y de la forma. Y por estas cualidades nos ha hecho sensible en el arte de los argentinos no sólo la gracia de los rasgos aéreos o de las expresiones candorosas sino ese sentido musical y abstracto de las figuras que parecen disfrutar en la tela o en el mármol de una vida distinta a la nuestra, de la vida que otorga el espíritu sin participación de la carne. Las imágenes del arte no se mueven, pero viven. Sus labios no pueden articular una palabra, pero su conciencia nos habla. Sus ojos no giran en sus órbitas y, sin embargo, nos miran como si nos conocieran. Y aunque se hallan inmovilizadas porque el artista las ha relegado a un mundo donde no existe la ley mecánica del movimiento hay algo en ellas que nos

comunica la impresión de que van a evadirse de su plano rígido para venir hacia nosotros.

José León Pagano no ha escrito en un año, ni en un lustro *El Arte de los Argentinos*. Necesariamente ha debido consagrar toda su vida a ese esfuerzo increíble que le ha exigido como primera condición el conocimiento directo y visual de las obras que proclaman a través de los siglos el valor espiritual de la humanidad. Y como la intuición más poderosa se malogra si no la madura y la vitaliza el abono de la experiencia y la cultura, ha recorrido por afición y por disciplina todos los museos de Europa, las salas magníficas pobladas de tesoros, las basílicas medievales y los talleres renacentistas. Y así, entre los frescos murales y las madonas extáticas que nos revelan cómo se adora a Dios en la beatitud del paraíso o entre los feos y crispados demonios del arte asirio y caldeo, entre las figuras adustas y señoriales estilizadas por el arte español o entre las estatuas claras e inocentes de Fidias y Praxíteles, ha dado a su criterio estético esa visión segura de los críticos acostumbrados a identificar el valor de una obra de arte de un solo golpe de vista. El resultado lo conoce el país. He de decir ahora en síntesis cuál es su concepto estético.

En un momento en que el desorden de las almas trae aparejado el desorden revulsivo de las ideas y el menosprecio de las normas, el mejor elogio que se le puede tributar es reconocerle que su concepto estético es serio, es clásico, es tradicional, es histórico. La filosofía lo ha fecundado. Y aunque no desdeña esas revoluciones legítimas, si hay revoluciones en arte, de los verdaderos valores que sólo tienen la preocupación de crear e ignoran la pasión de destruir, cree que el arte es, ante todo, un temperamento disciplinado por la técnica y dueño de sí. Para Pagano no existe el arte objetivo, es decir, una subordinación pasiva del espíritu creador a un modelo. Cada artista lo ve a través de sí y lo describe como lo ve. Lo contrario sólo puede ser una buena o mala fotografía. Pues si hay algo que no se puede refutar es la autonomía del espíritu creador que una vez en posesión de su técnica concibe y ejecuta de un modo ideal cualquiera de los modelos que le brindan la naturaleza o la vida. La mujer y la naturaleza han sido pintadas desde que el hombre aprendió a manejar un pincel y, sin embargo, no hay dos cuadros que revistan el mismo estilo o que hayan perpe-

tuado la visión común de dos pupilas idénticas. Esta idea primordial contiene las más ricas significaciones filosóficas, la primera de las cuales es la que proclama el individualismo de la creación. La facultad creadora es algo más que un atributo del talento, y para restituirle todo su valor se la debe considerar como una gracia espiritual digna de ser incluída entre las virtudes teologales acordadas por Dios. El arte es una creación expresiva y emotiva del alma que se manifiesta a través del individuo por una necesidad superior que no tiene muchas veces en cuenta ni la propia voluntad del artista y que se sobrepone con frecuencia a sus debilidades humanas. Es una originalidad, pero una originalidad espontánea y sincera, tanto más sincera cuanto más espontánea. Y ello es tan cierto que lo primero que busca el artista mal dotado o el que se ha propuesto serlo a pesar de sus cualidades es una originalidad violenta que sólo atina a justificar invocando un *nuevo estilo* o una época histórica reñida con todas las demás. José León Pagano ha recordado en muchas páginas de sus libros que no existe en el arte el progreso indefinido (*Motivos de Estética*, pág. 336) por la misma razón que no existe una continuidad sucesiva entre los temperamentos. Toda creación lleva consigo un valor absoluto que no puede reproducirse. El Renacimiento fué creador, dice Pagano, creyendo imitar. Y con relación a la modernidad tan frecuentemente invocada sólo ha concedido "que es una condición del arte, pero no el arte, y menos aun cuando la obra se limita a subrayar la modernidad de los demás" (*Ibid*, pág. 343). Así, pues, las obras que tienen alguna significación dentro del vanguardismo no la deben al grupo en que figuran, ni a las tendencias que las ha caracterizado, sino a los rasgos personalísimos bajo los cuales las han concebido sus creadores. (*Ibid*). No existe por consiguiente, añade, un progreso estético, y hoy no se pinta mejor, ni se graba, ni se construye en grado superior a otras directivas de escuelas o tendencias. Y si queréis una definición más precisa y generalizada del arte, Pagano os dirá magníficamente en su obra capital que no es precisamente la forma sino la forma en función de la esencia expresiva, en una palabra, la forma llena de sentido. (*El Arte de los Argentinos*, I, pág. 334). El arte se fecunda, según su idea primordial, desde el propio espíritu del artista. Es endógeno, agrega, y no tiene nada de externo. (*Motivos de Estética*, pág. 345). Y mirando hacia la vasta perspectiva

de su pasado resuelve, a mi ver, un problema importantísimo diciéndonos que la "historia del arte es substantiva por advenimientos individuales, no por derivaciones colectivas". (Ibid., pág. 346). No es pasado ni futuro, afirma más concretamente. (*El Arte de los Argentinos*, pág. 155, I). "No fluye, permanece; es casi siempre actual, es un constante ser presente. Pasadismo y futurismo caen fuera de nuestra realidad viva. Lo primero ya no es; lo segundo aún no es, está por ser y puede no ser".

Todas las obras de Pagano refutan la tesis inadmisible de Platón según la cual el arte no refleja la realidad sino su apariencia. La verdadera realidad era para Platón la Idea, símbolo y modelo supremo de las cosas, último arquetipo de toda existencia. Pero el arte no es más que una imitación de la naturaleza y como ésta sólo constituye un reflejo de la Idea síguese que nada traduce mejor la verdad que las obras estéticas. Aunque esta condenación lleve consigo el testimonio del primer filósofo de la antigüedad, niégase nuestro espíritu a suscribirla fundado en la experiencia humana, en la categoría histórica del arte y en el fondo espiritual que lo sustenta. Pues por la unidad que ha comunicado Dios a su creación la belleza es también una manifestación de la verdad a menos que dejen de ser la una belleza y la otra verdad. Y el mismo Platón estableció de un modo decisivo, aunque esta segunda afirmación que voy a tomarle no armonice muy bien con el conjunto de su sistema, que toda acción justa participa de la bello en la misma medida en que participa de lo justo. Entre la belleza y la verdad existe la misma relación que se establece entre un parentesco de esencias. La confusión de Platón estriba para Pagano en que las ideas constituyen dentro del sistema del filósofo griego modelos metafísicos mientras que las ideas del artista llevan consigo una substancia emotiva que las convierte en intuiciones y no en conceptos.

Embebido en el espacio de los sentidos que le presta la materia y el motivo de sus creaciones, el arte lo transfigura cuando convierte en una expresión de belleza, por ejemplo, cualquiera de las escenas que nos parecen repulsivas en la vida real. Entonces nos torna sensible la esencia más íntima de las cosas cotidianas despojándolas de todos sus rasgos exteriores. Y entonces comprendemos que tiene la divina virtud de trocar lo sensible en inteligible, la sensación en idea, las imágenes visuales de las pupilas de la carne en

imágenes visuales de las pupilas del espíritu. Para Pagano como para todos los místicos estéticos que sienten deseos de prosternarse ante una tela del Tintoreto o del Giotto, el arte no es sólo la expresión más secreta del alma y la forma superior de la realidad, lenguaje sin palabras que vierte toda la riqueza deslizada por la mano de Dios en la morada de la conciencia, sino una de las vías necesarias que juntamente con la religión conducen a la humanidad hacia la jerarquía más alta que pueda asumir. A todos los seres humanos les ha sido siempre preciso el contacto de la belleza. Y desde el ser prehistórico que miraba candorosamente cómo se apagaba el crepúsculo en su desierto horizonte hasta el ser refinado y febril de las urbes modernas que, una vez siquiera en su vida, fija sus pupilas asombradas en la limpia claridad de las estrellas, nadie ha pasado por el mundo sin experimentar ese delicioso estremecimiento del espíritu que mira al fondo de la creación.

Este ensayo quedaría quizá incompleto si no evocara la ilustre figura de Hipólito Taine, quien estableció tres premisas, la raza, el medio y el momento, para comprender y situar una obra de arte. Esos factores no son definitivos para el autor argentino que prefiere una explicación más personal e interior. El punto de vista de Taine adolece de un carácter histórico a diferencia del punto de vista de Pagano que atribuye toda la calidad del arte al lirismo del yo del artista. Y si la raza, el medio y el momento son las generatrices de la inspiración ¿cómo conciliar la belleza extática de las Madonas de Rafael con la gracia helénica que despliegan las Musas de Mantegna? Ambos sufrían la influencia de la misma raza, del mismo momento, del mismo medio. En la historia del Renacimiento abunda el ejemplo de los grandes artistas que se han inspirado, a la vez, en motivos clásicos y en motivos cristianos, y uno de los más sugestivos es el de Botticelli que después de haber compuesto su alegoría helénica de la Primavera pintó ese delicioso retrato de la Virgen del Magnificado donde la Madre de Dios aparece entre velos aéreos y rodeada de ángeles. En presencia de un contraste tan impresionante se diría que para pintar este último cuadro el artista debió purificar el pincel que había compuesto el anterior en el agua bautismal de las pilas cristianas.

José León Pagano ha consagrado el esfuerzo de toda su vida al estudio del arte como fenómeno estético, filosófico y psicológico,

y ha logrado resumir estos tres aspectos en un solo concepto cuya realidad creo haber puesto de manifiesto. Un impulso profundo de su naturaleza moral lo ha conducido espontáneamente por las vías claras del análisis a buscar la triple raíz de las manifestaciones estéticas en las cuales se revela la calidad ontológica del espíritu. La obra del artista, por bella que fuera, quedará siempre incompleta si el filósofo no la disolviera en sus componentes abstractos para comprenderla en la integridad de su esencia y para formular su sentido más íntimo. En lo que concierne a lo que M. J. Combarieu llama las artes estáticas, pintura, escultura, arquitectura, por oposición a las artes en movimiento, música, danza y poesía (*Histoire de la Musique*, I) nadie entre nosotros ha sabido reunir un haz más valioso de ideas para desarrollar a su alrededor un esfuerzo más sostenido. En *El Arte de los Argentinos* resalta la aplicación concreta de sus teorías cuyo carácter abstracto y cuyo alcance metafísico no las desvincula de la realidad más rigurosamente objetiva. La comprensión del arte ha exigido siempre una maduración de la intuición filosófica. Y si el estado de contemplación que suscita inmediatamente una forma superior de arte es valioso en sí y por sí, lo es mucho más cuando se halla acompañado por una comprensión intelectual de su esencia, por esa sabiduría de la mente que torna más clara la clarividencia espontánea de la conciencia.

Más sensible a la influencia italiana de Croce que a la influencia sajona de Ruskin, el amor de las formas se concilia en él con la vocación de las ideas, pues comprender una cosa con la intuición y con el razonamiento es comprenderla dos veces. Hay en una tela, en una sinfonía, en una estatua, una pluralidad de elementos imponderables, en el sentido literal de la palabra, que nos lleva a buscar en ellos el secreto trascendente del espíritu. Hay en el arte un fondo inagotable, quizá porque lleva consigo la más pura substancia de la conciencia, que nos conduce siempre más allá, más allá, como si nos prometiera a cada paso resolvernos el enigma del alma y el sentido de la vida. Y si no nos los declara en palabras, nos los sugiere en colores, en sonidos, en movimientos, en imágenes...

EL FOLKLORE NEGRO EN LA LITERATURA NORTEAMERICANA

UNA curiosa paradoja entraña la presencia del negro en los Estados Unidos. Social y políticamente es segregado. Diferentes métodos y leyes cuidadosamente elaboradas se encargan de ello. Y no sólo en las apartadas zonas rurales ubicadas al sur de la línea Mason y Dixon, la odiosa "línea de color", sino también en los grandes centros urbanos del norte.

Sin embargo, en el orden cultural su influencia gravita poderosamente.

Durante un dilatado lapso se le ha negado absolutamente todas sus dotes morales. Los escritores de la época esclavista, en particular, han sido los que más han pesado en la opinión que de la raza negra se tuvo. Convirtiéndose en los voceros de la pretendida inferioridad racial, que, como muy bien dice el erudito folklorista, etnógrafo e historiador germánico, León Frobenius, responde al deseo de hallar justificación a la repartija que las potencias imperialistas han hecho del Africa y al clima de terror y opresión en que se ha hecho —se hace— vivir a los hombres de color.

La idea del negro asustadizo, cobarde, patológicamente supersticioso, ha dado ya varias vueltas al mundo en alas de la literatura reaccionaria. Y el cinematógrafo estadounidense, donde rara vez aparece un afroamericano que no sea un bufón, acaricie la "patita de conejo" o se espante de los fantasmas, aunque se trate de un hombre de cultura superior, se ha encargado de recoger esta absurda patraña. Pero esto es sólo admisible por quienes ignoren la brillante tradición heroica y revolucionaria de los hijos de Cam, que han dado al mundo siluetas magníficas como las de Toussaint Louverture y Falucho, Maceo y Denmark Vessey, Nat Turner y Barcala, Ansina y John Brown.

Abundan los historiadores empeñados en afirmar que durante la guerra civil norteamericana, los negros no pelearon en los ejércitos del norte. Quedaban al cuidado de las casas, expresan, mientras los amos iban al frente. Empero, los documentos probatorios de lo contrario sobran.

Con todo esto se ha pretendido palidecer la figura del negro en el espejo de la historia.

En un solo terreno ha sido acogido casi sin reparos: en el artístico. Pocos son los críticos o los folkloristas que han llevado a la arena de la polémica, su original aportación al horizonte del arte.

Las danzas, la música, la poesía, la plástica y los relatos que por tradición oral corren de boca en boca, como reguero de pólvora, por los grandes predios donde los negros trabajan, han ejercido una poderosa atracción en la crítica y el público del mundo entero.

Es teniendo esto en cuenta, que no puede extrañar la asidua presencia de las diversas hebras del folklore afroamericano, en la densa trama de la literatura estadounidense.

Desde ya la clásica *Cabaña del tío Tom*, en cuyo capítulo rotulado "Una noche en la cabaña del tío Tom" se glosan versos del cancionero de Alabama, del escritor Carl Cramer, y los dramas de acerbo contenido social como *Don't You Want to be Free?*, de Langston Hughes, en que los transidos "blues" se deslizan en su argumento, puédese afirmar que casi todas las letras yanquis están saturadas con las creaciones del arte de este pueblo.

Entre los escritores de las jóvenes promociones, en particular los regionalistas y nativistas, prima esta saludable tendencia. La mayoría de los que siguen este cauce son expertos conocedores del prístino folklore.

Con anterioridad al crecido interés que en la hora presente se manifiesta en todo el mundo acerca del folklore, su evocación en la novela, el relato y el teatro estadounidense carecía de profundidad. Los escritores que buceaban en la mina de las tradiciones y creaciones del pueblo, lo hacían movidos por el deseo de llevar a sus obras el elemento decorativo, pintoresco, "exótico".

Empero, esta actitud está cambiando fundamentalmente.

A partir de los primeros años del siglo que corre se han efectuado en la Unión los más serios y concienzudos estudios analíticos y com-

parativos del folklore, a la luz del criterio científico, y no como una moda epidérmica.

Al amparo de la difusión de estas investigaciones fué que comenzó a asomar a la literatura norteamericana, la genuina expresión del pueblo de ascendencia africana.

De los primeros escritores que pulsaron esta cuerda ha sido Dorothy Scarborough, quien hace dos decenios lanzó *In the Land of Cotton*, una novela que tiene por fondo los campos de algodón del Estado de Tejas. Las canciones de labor de las humildes negradas del mediodía yanqui, que la autora conoce a fondo, pues los ha estudiado con cariño, en sus numerosos viajes, tejen una vívida trama y se entrelazan en el relato, aportando un factor de indiscutible contenido humano, con sus trágicos simbolismos.

A un brillante grupo de escritores oriundos de Carolina del Sur pertenecía el novelista y dramaturgo Du Bose Heyward, fallecido el año anterior. La acción de sus obras transcurre entre los negros "gullah" (término derivado de Angola, según el etnólogo A. E. Gonzáles), en su "ghetto" de la ciudad de Chárleston, denominado "Catfish Row".

Porgy (1925) y *Mamba's Daughters* (1927), ambas de resonante éxito en el teatro neoyorquino, se desarrollan en ese marco. El dialecto de los negros "gullah", el más complicado de todos los que se hablan en la Unión, y que, según el doctor Guy Benton Johnson, de la Universidad de Carolina del Norte, es el que mantiene con mayor fuerza las sobrevivencias africanas, y los "spirituales" (canciones religiosas) aparecen con profusión.

Pertenece también al grupo de Carolina del Sur, Julia Peterkin. Dueña de la plantación Lang Syne, en ese Estado norteamericano, sus novelas dejan traslucir, con claridad meridiana, los viejos conceptos que acerca de la raza negra sustentaban los terratenientes del sur. No obstante, para los estudiosos del negrismo en América, sus libros ofrecen una rica fuente de enseñanzas acerca de los curiosos rituales y tradiciones practicados por los esclavos y sus descendientes. Con verdadero desembarazo maneja esta escritora la temática folklórica.

Black April (1927) es su novela más rica en material folklórico. Las supersticiones de los campesinos, sus interpretaciones de los fenómenos físicos, sus presentimientos, asoman con frecuencia, y

son explicados detalladamente, lo cual la aleja de la verdadera novelística, para acercarla al denso estudio del folklore.

En 1928 vió la luz la obra de mayor difusión de Julia Peterkin. Referímonos a *Scarlet Sister Mary* (1), por la cual le fué otorgado el premio "Pulitzer" correspondiente a ese año. Como la anterior, recoge este volumen una elevada cantidad de supersticiones populares, que prestan calor y color locales a los jugosos diálogos.

El auténtico valor que poseen los libros de esta autora, radica en que sus personajes tienen existencia real, y los ha tomado en su cotidiano trato con los negros de su plantación, pero como punto negativo anotamos que su empleo del folklore tiene una raíz estrictamente pintoresca.

Es Roark Bradford uno de los que ha glosado el folklore con mayor asiduidad; en sus cuentos cortos, en sus novelas, en sus obras teatrales. Aunque pertenece a las últimas generaciones de escritores, su punto de vista lleva el lastre de los autores sudistas del siglo anterior, para quienes el negro constituía un objeto decorativo.

Sin llegar al plano reaccionario de Octavius Roy Cohen, cuyos relatos se adaptan a maravilla al tono populachero de la revista *Collier's*, de Nueva York, en la cual aparecen a menudo, Bradford adultera el material folklórico, lo distorsiona, como los menestres desnaturalizaban las canciones afroamericanas.

En *This Side of Jordan*, los "folk songs" figuran en abundancia. Describe la novela, la vida de los negros en los campos que riega y fertiliza el inmenso Misisipí, que es a la vez el Nilo y el Jordán de la gente de color, de los Estados Unidos. Los "revival meetings", los bautismos en las cálidas aguas del río descubierto por De Soto, son descriptos con lujo de detalles.

Pertenece a esas ceremonias la canción que sigue:

No tengo dinero,
No tengo blusa,
No tengo overhalls.
Pero agradezco a Dios,
Porque poseo unos polvorientos,
Polvorientos, polvorientos zapatos!

(1) Existe una traducción castellana, pero bastante deficiente, debido a la dificultad que entrañan los diálogos, escritos en puro dialecto "gullah".

Una idea acabada de la tendencia del autor de *This Side of Jordan*, nos da el tono de los versos elegidos. Posee el negro infinidad de cantos de protesta ante el trato prepotente de los blancos, denunciando las maniobras de los "share-croppers" (1) y la injusticia de las leyes de "jim crow" (2). Pero nada de esto interesa al escritor...

La firma de este mismo autor lleva, asimismo, la serie de relatos intitulada *Ol, Man Adam an' His Chillin'*. Trátase de una humorada concebida sobre las escenas del Viejo Testamento, por lo cual la inclusión de "spirituals" se justifica ampliamente.

En esos cuentos de Bradford, escritos a la manera de los de Uncle Remus, célebres en el folklore negroamericano, se inspiró el dramaturgo Marc Connelly para concebir su popularizada farsa *Green Pastures*, o sea "Las Praderas Verdes", que conocimos no hace mucho en su versión cinematográfica.

Insignificante es la diferencia que existe entre esta pintoresca farsa bíblica, y los relatos que le dieron origen. En ambos casos se exhibe una presunta interpretación negra de la Biblia.

Una ligera comparación de estas escenas, con la exégesis que de la religión es dable hallar en los "spirituals" nos dará la exacta medida en que se ha tergiversado el verdadero espíritu negro. Estamos familiarizados con el cancionero generado por la gente de color de los Estados Unidos, y, francamente, no hemos encontrado ninguna canción en la que el paraíso sea presentado en la forma en que se hace en "Las Praderas Verdes".

Conviene subrayar que este drama musical es conceptuado por no pocos, como una auténtica muestra de la religión, según la conciben las negrerías de Nueva Orleáns.

No pretendemos negar los valores que, de cualquier modo, la obra posee. Algunas de sus concepciones son exactas. Derivan, sin la mínima duda, de los pintorescos giros simbólicos empleados en sus sermones por los viejos predicadores que después de la guerra civil impartían enseñanza religiosa en los pueblos y pequeñas ciuda-

(1) Sistema de trabajo semejante al de nuestros medieros.

(2) Leyes de "jim crow" se denominan en los Estados Unidos a las que segregan a los negros. Parece derivar su nombre del de un esclavo, nacido en Charleston, Carolina del Sur, en 1800. Estas leyes fueron originariamente votadas para los Estados de Florida y Misisipi, y en 1881 puestas en vigor en todo el sur.

des de Dixieland, como aquel grávido de imágenes que pronuncia el actor Daniel Haynes en la película *Hallelujah*.

En "Las Praderas Verdes", el argumento se entreteje en forma indisoluble, con los cantos folklóricos. Constituyen un todo homogéneo. Canto y trama dramática dependen uno del otro. Adaptados "spirituals" sirven de nexo a los incidentes, y la continuidad no es quebrada por ellos en ningún instante.

El habla dialectal que emplea Marc Connelly registra las típicas deformaciones que de la lengua inglesa hacen los negros, y presta a la obra el tono popular que ella exige.

Seria estudiosa del folklore, la escritora Zora Neale Hurston, tan ponderada por el etnólogo doctor Frank Boas, de la Universidad de Columbia, es quien mejor ha glosado las tradiciones, los cantos, las danzas y las supersticiones de los campesinos afroamericanos.

Su sabrosa novela titulada *Jonah's Gourd Vine*, en la cual relata la historia de un humilde negro natural de Alabama, está henchida de contenido folklórico. Danzas y sermones, canciones y genuina habla vernácula, que no consiste, como ciertos autores parecen creer, en una simple distorsión del idioma inglés, sino que posee un ritmo, un giro y una tonalidad propios, son amasados con la arcilla de un argumento desprovisto de pretensiones, pero palpitante, humano, vívido.

Aunque en un plano totalmente diferente del de Zora Neale Hurston, la popular Edna Ferber ha contribuido también al terreno que nos ocupa. Su difundido melodrama *Show Boat*, que en cine hemos visto a través de dos versiones (una a cargo del barítono Jules Bledsoe; la otra en manos del bajo Paul Robeson), utiliza discretamente los cantos de los remeros del Misisipí, derivados de los "rowing songs" de los africanos; los "blues", como *Mississippi Blues*, y los difundidos "spirituals" rotulados *Go Down, Moses* y *I Got Wings*.

El interés de Eugenio O'Neil por el tema negro folklórico data de 1918. Fué entonces que dió a conocer *The Moon of the Caribbees*, en que se refiere a los afroantillanos. Con esta obra inició su "ciclo negroide". Lo continuó con *Emperor Jones* (1920), conocida entre nosotros por la versión cinematográfica de Paul Robeson, y con *Dreamy Kid* (1921), cerrándolo *All God's Chillun Got*

Wings, dado a conocer en Buenos Aires por la compañía del Katerny Theatre, de Moscú, bajo la dirección de Alejandro Táirof.

Estrenada en la "Neighborhood Playhouse", de Nueva York, el 1 de noviembre de 1920, por los Provincetown Players, con el enorme actor negro Charles S. Gilpin como figura central, la obra titulada *Emperor Jones* hace un generoso empleo del folklore afroamericano. Canciones de trabajo, religiosas, danzas y rituales, como los del Dios Cocodrilo y el Doctor del Voodoo, llevan al drama el clima auténtico de las trágicas y turbulentas Antillas.

Acerca del exacto significado de la producción, necesario es que subrayemos los errores a que se ha prestado. En los Estados Unidos, y asimismo entre nosotros, se toma a la figura de Jones, el despótico y medroso emperador, como arquetipo de los negros. De igual modo podríamos decir que Smithers, cínico y acomodaticio comerciante inglés, encarna a toda la raza blanca...

En su trama, O'Neil ha recogido diversos elementos psicológicos adjudicables a cualquier raza, y los condimenta con ciertas tradiciones del folklore de origen afro, pero no debe creerse que Brutus Jones expresa el alma negra, en su justa medida.

De las figuras del folklore de la gente de color de los Estados Unidos, que saltaron a la novela, al relato, a la escena, a la poética, John Henry (1), indudablemente, es la que mayor interés ha despertado en los escritores.

Siluetta legendaria, recortada por la inagotable fantasía del pueblo, pero con un incuestionable fondo humano y real, personificada por un fornido y tremendo negro de 105 kilos de peso y 1.80 de estatura, obrero de la construcción del túnel Big Bend, en Virginia del Oeste, hace más de media centuria que es admirada por la clase trabajadora de los negros de la Unión, por su capacidad para laborar "por valor de seis hombres" y por su trágica y lamentada muerte, ocurrida en defensa de sus faenas.

Su perfil se ha reflejado en la poesía y en la música, en el teatro y la novela. Y últimamente el escenario de ópera reclamó su presencia. Frank Wells fué quien se ocupó de su adaptación. Y el hoy disuelto Teatro Federal, de Nueva York, el encargado de su escenificación.

(1) Véase nuestro trabajo sobre el tema, en *La Nación* del 16 de octubre de 1938.

La temática folklórica domina también en la poesía negra de Norteamérica, tanto en la escrita por los poetas raciales, entre ellos, Langston Hughes, Sterling Brown, Lewis Alexander y James Weldon Johnson; como en las obras de los blancos que se dedican a la "poética negroide", de los que se destacan Carl Sandburg, DuBose Heyward, Clement Wood y E. L. Adams. Pero esto nos servirá de tema para próximos artículos.

NÉSTOR R. ORTIZ ODERIGO.

RODOLFO KREUTZER

(1766-1831)

A fines del siglo XVIII es París sede del auge operístico del momento. El género italiano encuentra un ambiente propicio y su influencia llega a alcanzar las proporciones de una verdadera dictadura. Una aguda polémica se suscita entre los partidarios de la ópera francesa y de la italiana, y en ella toma parte toda la "élite" musical y social. Es la época de gluckistas y piccinistas. Es también la época de Gretry y Cherubini...

La corriente romántica que se esboza encontrará también su cauce adecuado en el Concierto.

El Concierto —forma musical que acaba de salir de los círculos íntimos para ofrecerse al gran público gracias a la fundación de las grandes sociedades de conciertos (1)—, es el género que, a su vez, dará las máximas posibilidades de expresión al estilo de ornamentación y "fioritura" barrocas de la hora. Su vehículo expresivo más acabado será el violín. Su destinatario, el solista virtuoso que ya se perfila.

La Opera ha de ejercer gran influencia sobre el Concierto, hasta el punto de darle nueva fisonomía.

En el "Allegro maestoso" se advertirá la elocuencia solemne de la "obertura" y en el "Adagio" la trémula expresividad del "aria".

(1) Los famosos *Concerts Spirituels* fundados por Philidor en 1725 inician la serie. Siguen los *Concerts des Amateurs* (1769), los *Concerts de la Loge Olympique* (1780), etc. Hay que añadir los no menos célebres *Concerts du Conservatoire*, fundados en 1828 bajo la dirección del violinista Habeneck.

El violín querrá "cantar", como la diva a quien acompaña desde el foso; y a su vez ésta pretenderá igualar las posibilidades de aquél en alardes de bravura que el público exige (2).

El gusto de este último sufre una profunda transformación como consecuencia de las nuevas ideas que la Revolución precipita. La música de cámara apenas despierta interés y dentro de unos años serán necesarios los esfuerzos denodados de entusiastas de prestigio para hacer escuchar la música de Beethoven...



En ese periodo de transición que corre entre las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX nace, con Viotti a la cabeza, la escuela moderna del violín. Sus continuadores: Baillot, Kreutzer y Rode recogerán de sus manos el cetro del arte italiano del instrumento. Preciosa herencia que han de aprovechar y enriquecer, prolongándola hasta nuestros días.

He de ocuparme en este artículo de uno solo de ellos. De uno cuyo nombre permanecerá ligado a la historia de la pedagogía violinística con cuarenta y dos estudios magistrales: Rodolfo Kreutzer.

Hijo de un violinista de la Capilla Real, nace Kreutzer en Versailles en 1766. Recibe las primeras lecciones de su padre y poco después es alumno de Antón Stamitz, que a la sazón se halla en París.

De su maestro pocas noticias se tienen. Buen violinista, debió de poseer una sólida musicalidad, pues fué, a través de su hermano Karl, uno de los discípulos de la famosa escuela de Mannheim, fundada por su ilustre padre.

Pero es el sublime Viotti quien ha de producir sobre Kreutzer la más viva impresión y la más profunda influencia.

En 1782 se hace escuchar aquél en París... Produce sensación.

Es que "el padre del arte moderno del violín" —así se lo llamará— une a un juego perfecto una musicalidad innata. Lo testimonian sus conciertos, de los que nos ha dejado casi treinta, y que constituyen una verdadera renovación del género. Pues Viotti

(2) Como un símbolo de este consorcio puede destacarse el casamiento de violinistas con cantantes de mérito; tal el caso de Bériot con la Malibran, de Joachim con Ana Weiss, para no citar otros.

es a través de Pugnani, su maestro, el heredero de esa gran escuela clásica italiana del violín que se inicia con Corelli. Quizá el último, pues a partir de este insigne maestro (Paganini será un caso "único") es Francia quien va a dar a la posteridad una gloriosa pléyade de virtuosos.



A los veintidós años —y siguiendo la trayectoria casi obligada de los violinistas de su época— ingresa Kreutzer como violín solista en la Orquesta del Teatro Italiano. En este año de 1790 ve la luz su primera ópera: *Jeanne d'Arc à Orléans*. Seguirá una serie de casi cuarenta, de las cuales la última —*Matilde*, que no consigue representar— ha de amargar sus últimos años.

En 1795 es nombrado Kreutzer profesor de violín del Conservatorio Nacional, que acaba de ser reorganizado.

Rode y Baillot, nombrados el mismo año, son sus colegas. Juntos desarrollarán una actividad pedagógica que dejará huellas, y el nombre de los tres se verá ligado a la formación de sucesivas generaciones de violinistas que han de ser, a su vez, jefes de escuela.

Fruto de los afanes comunes que además vincula una noble amistad; producto del entusiasmo y de la dedicación, nace el famoso "Método" de violín que el Conservatorio adopta como oficial.

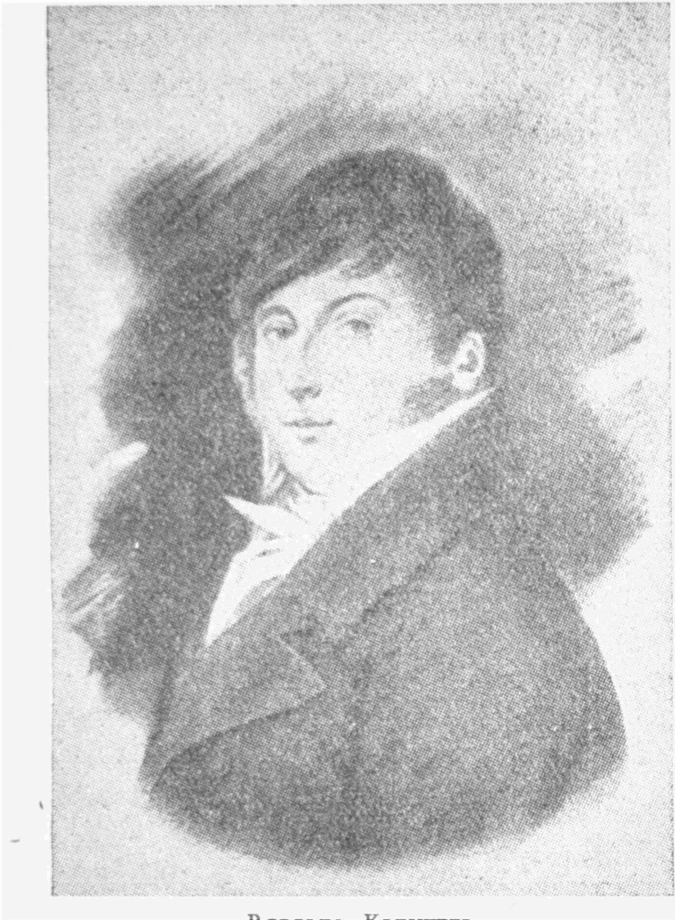
Una inmensa fama va a rodear el antiguo Instituto. De todas partes del mundo acuden estudiantes ávidos de formarse. De ahora en adelante el paso por el Conservatorio será sello de prestigio y espaldarazo de rigor.

En 1796 inicia Kreutzer sus giras de conciertos. Visita ese año Italia; y muy pronto Alemania, Austria, Holanda, conocerán sus triunfos. Triunfos merecidos, ya que Kreutzer es, sin duda, un gran artista. Las crónicas de la época lo muestran como ejecutante eximio. Veamos lo que dice el lexicógrafo Gerber: "El estilo de Viotti es también el suyo. Gran sonido y amplitud de arco caracterizan su "allegro", al mismo tiempo que los pasajes más difíciles son ejecutados claramente y con una justeza extraordinaria. En el "adagio" es más que dueño de su instrumento."

Fétis nos lo muestra como un instintivo, pero como un instintivo de genio: "Este instinto, lleno de brío y de calor, daba a su interpretación una originalidad sorprendente, y la impresión con-

movedora que producía sobre el público no fué superada por ninguno. Tenía un sonido potente, una justeza irreprochable, y su manera de frasear, un poder absoluto sobre el público.”

La *Allgemeine Musikal Zeitung*, semanario musical importante de la época (año 1800, N° 41), comentando la ejecución por Kreut-



RODOLFO KREUTZER

zer y Rode de un concierto para dos violines compuesto por el primero, dice estableciendo una comparación entre ambos: “El señor Kreutzer se midió valientemente con Rode, y el combate a que se entregaron interesó al público muchísimo, especialmente en una sinfonía concertante para dos violines que Kreutzer compuso para la ocasión. Pudo apreciarse que el talento de Kreutzer es el fruto de un largo trabajo, mientras que el de Rode parece ser innato. Kreutzer venció las más grandes dificultades con una facilidad increíble. En una palabra, Kreutzer es el único violinista que

habiéndose presentado este año en París puede soportar la comparación con Rode.”

Un desafío semejante, y con un doble concierto creado por estos dos artistas, se llevaría a cabo dieciseis años más tarde en la “Scala” ante los milaneses estupefactos: el de Paganini con Lafont, que hará época y que los “aprendices” de todo el mundo recogerán como una leyenda.

¿Cuál fué el repertorio de Kreutzer?

El repertorio de Kreutzer es el de todos los violinistas de su tiempo. Bastante limitado por cierto y encaminado sobre todo hacia el efecto brillante o la demostración del virtuosismo del ejecutante. Figuran en él la improvisación —muy en boga por su raigambre romántica, y de la cual Kreutzer es maestro absoluto—, el Concierto de propia o ajena composición, el “air varié”, que impera entonces sobre el arte violinístico, los dúos concertantes y uno que otro “arreglo” de ópera.

El género que se impone es, como señalamos más arriba, el Concierto. Muchos de éstos, compuestos para la oportunidad, como el de Kreutzer, ya citado. Los escritos en esta época —con excepción de los de Viotti, que han quedado como clásicos—, no brillan precisamente por su musicalidad. Una ingenuidad trivial los caracteriza. En realidad pertenecen a una concepción estético-social que felizmente será bien pronto superada. El genio de Beethoven despejará la atmósfera de dudoso amaneramiento y preciosismo estéril que trae consigo el primer impulso revolucionario y que provoca un verdadero interregno de olvido de lo clásico, de las formas puras.

La música sale ahora afuera, va a entregarse poco a poco a los grandes auditorios. Va a salir del reducido grupo cortesano para ofrecerse en ambientes de más capacidad, donde pueda ser escuchada por todos. Pero pasará tiempo antes de que pueda constituirse un “élite”, esa “élite” que en Francia viene contribuyendo a formar desde 1725 los afamados “concerts Spirituels” fundados por Philidor.

¿Por qué no figuran en el repertorio las Sonatas de Bach, las de Mozart, las de Haydn, para no hablar de los clásicos italianos? ¿Y las flamantes de Beethoven? ¿Y su concierto para violín, op. 61, aparecido en 1806?

Varios motivos intervienen. No sería arriesgado afirmar que uno de ellos, y principal, es que el gusto poco desarrollado de este momento de transición no permite la formación de recitales íntegros de música instrumental, tales como se realizan ahora y que Liszt inicia en el piano, en el siglo siguiente. Por eso vemos en los conciertos de la época alternar los números de violín con "solos" de canto, iniciarse con una "ouverture" y finalizar con un "ballet", como se estilará todavía en tiempos de Paganini.

La música de Beethoven no se toca, aparte de la incompreensión contemporánea, por su dificultad de ejecución. La *Gaceta de Leipzig* de mayo de 1799, haciendo la crítica de las tres sonatas que componen el op. 12, para violín y piano, les reprocha "acumular inútilmente dificultad sobre dificultad." La escuela pianística del momento, cuyo gran impulsor es Clementi y que será desarrollada altamente por el propio Beethoven, parece también constituir un obstáculo. Dice la misma publicación con referencia a dichas sonatas: "Obras así no pueden sino constituir una escuela para pianistas muy adelantados." Y más tarde (1801), con respecto a los tres cuartetos del op. 18, que su dificultad de ejecución queda reservada para unos cuantos.

En cuanto a sus sinfonías, es sabido lo que tendrá que luchar un violinista distinguido, Habeneck, para imponerlas en París. ¿Y qué decir de las sesiones de música de cámara que Baillot organiza y que sólo atraen en plena "Ville Lumière", a cincuenta abonados?

La sonata op. 47, que Beethoven dedica a Kreutzer, no debió de escapar tampoco al consenso general.

Un juicio de la mencionada *Gaceta de Leipzig* aparecido en 1805 —año en que sale a luz en Bonn, editada por Simrock—, se expresa diciendo que en esta obra Beethoven ha llevado su afán de originalidad hasta lo grotesco, mostrándose adepto de un "terrorismo artístico" ante el cual los tradicionalistas no tienen sino que cubrirse el rostro" (!).

Si la originalidad de escritura beethoveniana asusta a los ejecutantes de las tres sonatas op. 12, es de imaginar la impresión que causa esa avalancha de genio, ese verdadero torrente de notas y de ideas, esa desenfrenada y heroica marcha de apresurado ritmo que contienen las páginas de la op. 47.

El propio dedicatario, en un gesto incomprensible para nuestra época, no la ejecutará nunca, al menos públicamente.

Los juicios posteriores han sido duros con Kreutzer por este hecho. Son intransigentes con lo que entienden como un brutal, un desconcertante rechazo.

Combarieu, por ejemplo, en su *Historia de la Música* (3), comienza el artículo sobre Kreutzer con estas palabras acusatorias: "Rodolfo Kreutzer es el violinista que después de conocer la sonata sublime que Beethoven le había dedicado, exclamó: ¡Está completamente loco! No tocó jamás la obra maestra en sus conciertos." Y concluye el párrafo con este juicio lapidario: "Como músico, semejante hombre es juzgado por este hecho."

El juicio es demasiado severo. La actitud de Kreutzer es disculpable. Es poco simpática, evidentemente. Pero se explica si se piensa lo que son las concepciones estéticas del momento. Una moda de virtuosismo barroco impone su momentánea dictadura, a favor de un romanticismo aun no diferenciado. Y los ejecutantes virtuosos se deben a su público, un público que mejor podría llamarse muchedumbre, porque por ahora no amará sino la sensación, lo que lo excite y lo distraiga de un mundo que empieza a ser convulso...

Si Beethoven hubiera podido conocer de antemano el gesto del violinista que conoce y admira en Viena, tal vez hubiera dejado su inmortal sonata, inspiradora de la famosa novela de Tolstoi, en manos del bravo y entusiasta Bridgetower, para quien en realidad la escribe en 1803 y con quien la ejecutan juntos en público ese mismo año. Habría sido la "Sonata a Bridgetower", violinista mulato... y fiel.



Cargado de gloria y clasificado ya entre los mejores violinistas de su tiempo, Kreutzer toma en 1801 el puesto de violín-solista dejado por Rode con motivo de su viaje a Rusia. Al año siguiente forma parte de la orquesta particular de Bonaparte hasta los años de la Restauración, que lo ven ocupando el cargo de Virtuoso de la Corte bajo Luis XVIII. Su carrera en la orquesta

(1) Combarieu. *Hist. de la Mus.* (Cap. "Les maîtres français de violon"). T. III, E.

ulmina con la Dirección de la ópera que ejerce durante algunos años hasta su retiro en 1826.

Como violinista —compositor Kreutzer nos ha dejado, aparte algunas composiciones de música de cámara— quince cuartetos, tres tantos tríos, sonatas—, diez y nueve conciertos, dos dobles conciertos, uno para violín y violoncelo, dúos, etc.

Sus conciertos adolecen de los defectos que señalamos más arriba al referirnos al género en general. Ninguna idea original ampea en ellos. Sólo se advierte la búsqueda del efecto y en definitiva es la música la que sirve al instrumento y no lo contrario, como debiera ser. Es que Kreutzer vive, como sus contemporáneos, en esa atmósfera de grandilocuencia revolucionaria, de exacerbado nacionalismo que invade a Francia al conjuro de 1789 y que quiere hacer de toda la música un himno, una afirmación, una apoteosis.

La inspiración musical se ahoga momentáneamente con el dictado fisiocrático de esa “vuelta a la naturaleza”, que con Rousseau la cabeza es el punto de partida de una estética falsa y que ha de causar no pocos males por lo que a la música respecta.

Debemos consignar, sin embargo, el saldo que bajo el punto de vista didáctico encierran: son violinísticos y como tales altamente instructivos para la aplicación progresiva de los elementos asimilados en la técnica por el estudiante. Algunos de ellos figuran en los programas de Praga y Budapest, escuelas de enjundia.



Pero es como didacta que el nombre de Rodolfo Kreutzer se hará célebre.

Nos referimos a sus cuarenta y dos estudios —caprichos, que resumen toda una escuela, toda una tradición violinística y que constituyen todavía hoy— a un siglo de la muerte de su autor—, a más actual, si cabe, de las obras de su género.

Indispensables para el estudiante como para el violinista hecho, para quien constituirán un guía sencillo y seguro en donde modelar cuando sea necesario la precisión y el estilo, estos estudios denotan también una excelente musicalidad, siendo además esta circunstancia la que los hace emerger de la vasta literatura pedagógica.

En efecto, en ninguna parte de la obra instrumental de Kreutzer es dado advertir la calidad que aquí resplandece. Es que esta es su propia materia, es el compendio de algo que la experiencia le permite contrastar. La inspiración es más libre. Aquí no hay, como en el concierto, concesiones al efecto fugaz, sometimiento a una forma rebajada. Aquí no hay sino vocación, una gran vocación didáctica. Sin sospecharlo tal vez, nos ha dejado Kreutzer con este puñado de ejercicios, una obra maestra.

Kreutzer elige para algunos de ellos el tipo de "Capricho", que figura ya en Locatelli y que es por otra parte, el adoptado por los didactas de su tiempo: Gaviniés ("Matinéés"), Fiorillo, Rode, etc. Tiene por objeto unir lo útil a lo agradable y, a decir verdad, tal fin se cumple a la perfección.

Kreutzer trasunta en esta obra un conocimiento profundo de las posibilidades y de las necesidades del instrumento. Cualquiera que se tome al azar denota solidez en la estructura y maestría en la realización del fin perseguido. A ello se deberá su eficacia técnica excepcional: Joachim dirá de esta obra que "constituye el bagaje técnico indispensable a todo violinista que aspire a un ideal elevado." Y a fe que el gran artista, jefe de escuela, no se ha equivocado en su juicio. Los cuarenta y dos estudios de Kreutzer han quedado como clásicos y sólo los de un Rode o un Dont, pueden admitir comparación.

La fama que han adquirido es inmensa. Han recorrido el mundo y figuran como etapa "sine qua non" en los programas pertenecientes a las escuelas más diversas. Entre las múltiples revisiones de que han sido objeto, la mejor y más completa es sin duda la de su discípulo preferido, Lambert Massart y titulada *L'Art de travailler les études de Kreutzer*. Lo que hace interesante este trabajo es que todas las indicaciones en él contenidas han sido sugeridas por el propio Kreutzer, a quien su autor tuvo oportunidad de conocer íntimamente.



La escuela de Kreutzer deja tras de sí una estela brillante de violinistas conspicuos, muchos de ellos excelentes pedagogos.

Baste saber que a través de Massart ha dado al mundo violinistas de la talla de Wieniawski, Marsick, Sarasate, Ondriczek y, ya

en nuestros días, Isaye, cumbre de la escuela belga y Fritz Kreisler, incontestablemente el más grande violinista viviente.

A su vez, de Marsick derivan discípulos como Flesch, uno de los didactas más reputados de la actualidad —autor del "Arte del violín", tratado exhaustivo sobre la materia; Enesco, jefe de la escuela rumana, profesor de Yehudi Menuhin cuya promesa de niño prodigio constituye una de las más brillantes realidades de la hora presente, y Jacques Thibaud, gran estilista y evidentemente el jefe de la escuela francesa actual.

Hablar aquí de la no menos brillante secuela de discípulos que parte de los que con Kreutzer son colegas en el Conservatorio: Rode y Baillot, involucraría completar la lista con casi todos los más grandes violinistas y didactas modernos.

Pero tendríamos que hablar de Rode y de Baillot, y ello escaparía a los límites del presente artículo que sólo ha tenido por objeto hacer resaltar la personalidad de Rodolfo Kreutzer, violinista y pedagogo eminente muerto en Ginebra en 1831.

MARIO A. LANCELOTTI.

UN POEMA DE SHELLEY

EL romanticismo inglés ha dado una flor extraña y exquisita al lirismo universal: la poesía de Shelley.

La poesía de Shelley es el lenguaje de un espíritu en el que hallaron resonancia todas las voces del cosmos, espíritu que tiene su símbolo, su adecuada imagen en la sensitiva, esa maravilla vegetal que turban hasta los mínimos estremecimientos del mundo que la rodea.

The Sensitive Plant es el camino que elegimos para llegar al alma del poeta, penetrar el íntimo sentido de su verso y gustar su música donde se funden "como la voz y el instrumento", el ritmo del espíritu y el ritmo de las palabras.

Pero antes, es preciso una breve ojeada al panorama poético de su siglo. Frente a él, las cualidades excepcionales de su lírica, adquieren máximo relieve.

Circunstancia externas establecen puntos de contacto entre Shelley y algunos poetas contemporáneos; pero se trata de afinidades superficiales y pasajeras. En lo íntimo, Shelley no comulga con nadie. Verdad es, que en este siglo de grandes poetas, cada uno representa un credo artístico diverso.

Pero ninguno llegó a igualar el impulso pujante de una imaginación que se remonta a pleno azul, ni la delicadeza de una sensibilidad que ha respondido como un teclado armonioso a todos los estímulos, ni la riqueza y flexibilidad de una lengua poética que se plegó a las exigencias del más elevado idealismo.

El arte logró en Shelley formas supremas de realización.

El ideal romántico del cual hay algunos atisbos en Cowper, Young, Burns, Blake y otros, se define con la poesía de los lakistas. Ellos encaran con un sentido nuevo los problemas humanos y valoran

el paisaje como fuente de inspiración literaria, asociando a estos dos fundamentales elementos de su lírica, una técnica igualmente renovada.

En Wordsworth, el culto idólatra de la naturaleza, las visiones hasta entonces inéditas de los grises paisajes del Cumberland y del Westmoreland; en Coleridge, la expresión de lo sobrenatural lograda con maestría. Y esto, unido a un afán por despojar de atavíos retóricos el lenguaje del verso, señala los puntos esenciales de su reforma poética.

Pero ese ideal adquiere plenitud estética en los tres ingenios a quienes la coincidencia y la semejanza de sus destinos adversos alejara de la tierra natal para reunirlos bajo los sonrientes cielos mediterráneos.

El espíritu de libertad, renovación y rebeldía propio del romanticismo, supera en Byron, Shelley y Keats, los límites de lo literario, para invadir el orden moral, como un ataque, definido o velado, según las modalidades de cada uno, contra las costumbres, la religión, las instituciones.

Louis Cazamian ha caracterizado ambas generaciones de poetas con estas palabras certeras: "El romanticismo de los lakistas es una especie de purificación y profundización de la existencia normal; se coloca frente a la sociedad como un ejemplo y una sollicitación permanente... Al contrario, la segunda generación opone netamente el artista a su medio."

Esta oposición asume un carácter tal en Byron y Shelley, que abre entre ellos y la intransigente sociedad de su época, un abismo insalvable. Keats, por su parte, desdén sin combatirlo, el puritanismo reinante y erige silenciosamente en religión su sensualismo pagano.

No se trata, por cierto, como tampoco en el caso de los lakistas, de una verdadera escuela literaria. Cada uno se rige por su propio canon estético. Byron desprecia a Shakespeare y exalta a Pope como único modelo literario; clásico por sus gustos, lo cual constituye, según Schröer, un anacronismo, romántico por los rasgos de su psicología y por el ritmo de su existencia, autobiografía su ser atormentado bajo la transparente envoltura de todos sus personajes. Shelley se abisma en su utopías de regeneración social. Y las visiones plásticas de la Grecia armoniosa pueblan los ensueños de Keats.

Son tres temperamentos, tres estéticas disímiles.

Los emparenta la similitud de su trayectorias humanas, breves y azarosas, el desafío que su conducta representa para una sociedad conservadora e intolerante, en la cual fueron verdaderos inadaptados, y un sentimiento de amor a Grecia que, no obstante, asume en cada uno de ellos, matices diferentes.

La Gracia descubierta en intuición genial por Keats, es la del pasado y se resume, para él, en las formas de su arte. La que ama Byron es la del presente: sus bellezas naturales, los restos materiales de su historia y de su cultura, en lo cual halló motivo de inspiración. Shelley, que no sabía detenerse en las exterioridades, penetró el alma misma de Gracia a través de sus filósofos y poetas.

En el grupo de geniales rebeldes, Shelley es el que ha llevado a límites extremos ese alejamiento voluntario del medio físico y humano en el que se han desarrollado sus respectivos dramas. Es su actitud una verdadera evasión: Shelley franquea los horizontes de la realidad y se refugia, para olvidar la sanción de la propia conciencia más que la de los hombres, en el reino ideal que forja su fantasía.

El contraste entre el sino trágico que preside su vida y la serena belleza de su universo poético no puede ser más intenso.

Wordsworth ha cantado, en absoluto acuerdo con el medio ambiente, a la belleza moral.

Keats, enamorado de las formas y de los colores, rinde apasionado culto a la belleza plástica que erige en verdad suprema:

*"Beauty is truth, truth Beauty", — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know. (1).*

ODE ON A GRECIAN URN

Shelley ha entrevisto, más allá de las convenciones humanas y del halago de los sentidos, otra clase de belleza, que no es —dice Olivero— "efímera como el éxtasis breve del ruisenor, como la festividad pagana en la urna antigua". El celebra con un himno la belleza intelectual.

Desasida de lo material, de lo mudable y perecedero, su poesía surge incorpórea, extrañamente luminosa, entre la dolorida vibración humana que es el alma de la poesía de Byron, y la exaltación jubilosa de la vida, que es el alma de la de Keats.

(1) "Belleza es verdad, verdad Belleza", — eso es todo lo que sabéis sobre la tierra, y todo lo que necesitáis saber. (ODA A UNA URNA GRIEGA).

Toda su creación poética vive en una atmósfera irreal, de fantasmagoría y ensueño que no se asemeja a nada precedente; el mundo de Coleridge con el cual podría tener alguna afinidad es cosa bien diversa: el elemento fantástico en Coleridge tiene un sostén psicológico, es un medio expresivo de íntimos sacudimientos morales, de recónditas congojas. Así, la alucinación que constituye el asunto de *The Rime of the Ancient Mariner*, está determinada por el remordimiento. Al dar muerte al albatros, el viejo marino ha atraído los hados funestos sobre el navío, condenado desde entonces a una peregrinación que sólo tendrá término cuando el culpable haya expiado con la oración y el propio sufrimiento, su delito. Tanto el mecanismo psicológico, como los elementos plásticos asumen la intensidad y el relieve de las cosas reales.

En el mundo mágico de Shelley, espíritus luminosos y sonrientes sustituyen a las tétricas visiones de Coleridge, y una trama aérea de fulgores, efluvios y armonías a las fuerzas ocultas que allí se entrecruzan creando la sugestión del misterio. Se siente palpar en este reino ultraterrestre una vida distinta de la nuestra; leyes propias lo rigen y es todo él, resultado de una transposición completa del orden real. Seres y cosas han sufrido un proceso de espiritualización.

Es este universo, según la exacta definición de Chevrillon, "una imagen simplificada, ondulante, temblorosa, luminosamente pálida, espectral y que no tiene igual en la historia de la poesía."

Y correspondiendo a esta radiante vaguedad, lo subjetivo mismo, núcleo de la lírica shelleyana, parece haberse utilizado hasta un grado extremo. Son delicados y fugaces estados psicológicos, no por fugaces menos intensos, en íntima correspondencia con lo externo: el mar, la nube, el viento... que a su vez, en virtud de ese pansiquismo que Shelley atribuye a lo creado, sienten, gozan, sufren, rien... En el crepúsculo, la sensitiva "escucha" el paradisíaco canto del ruiseñor, y las flores "sienten" el espíritu de la dama piadosa. Las estrellas "rien" del vano desconsuelo de Urania; y también "ríe" la nube en medio del turbión de la tempestad...

Y he aquí al soñador en diálogo con las cosas, o escuchando y traduciendo su lenguaje.

La vena poética de Shelley no fluye por un solo cauce; se vierte, opulenta y varia, por los campos de la épica, de la tragedia, de la lírica, de la sátira... Exceptuando la lírica, el rasgo general de su

poesía, es el afán de expresar sus ideas filosóficas, políticas o sociales.

A veces el equilibrio entre el concepto y la imagen se rompe: o bien, prevalece el esquema intelectual, infundiendo cierta aridez al desarrollo del tema, o el exceso de imágenes vela el mecanismo de la demostración.

Filosofía y lirismo logran, sin embargo, una armonía perfecta en la mayoría de los casos: en los dramas líricos donde el sueño redentor se viste con un ropaje mítico; en las sátiras que expresan, en forma poética, su diatriba contra los déspotas; o en su tragedia que exalta la justicia ideal encarnada en el heroísmo de una voluntad.

En la serie de poemas lírico-filosóficos corresponde un lugar a *La Sensitiva*. Su brevedad y sencillez, la índole de su asunto, la riqueza de elementos musicales, parecen emparentarla con aquellas composiciones en que el alma de Shelley, en un delicioso abandono, lejos de ideas reivindicatorias o de sueños metafísicos, canta su íntima historia, sucesión de emociones, o se deleita en urdir brillantes fantasías como "*The Triumph of Life*", de la que alguien ha dicho que es una verdadera Panatenea.

Pero *La Sensitiva* realiza además, sin trascendentes proyecciones, ese acuerdo entre el razonamiento y la imaginación. El concepto filosófico que es su corolario, logra expresión, sin obstar al fluir de las imágenes y sin erizar el poema con "cardos metafísicos" como, según acertada observación de Taine, ocurre en los de Wordsworth.

Conocida es la observación que sobre sus composiciones formulara al poeta, Mary Godwin, su esposa: la ausencia de "historia".

Y es, a menudo, ardua tarea, asir el hilo conductor en los poemas shelleyanos. Todo es allí indeterminado, móvil, tembloroso, aunque fulgente. La profusión de imágenes oscurece el sentimiento guía, la idea central. Los contornos se desvanecen; las formas precisas se desdibujan; el rasgo nítido se diluye en medio de un oleaje de aromas, sonoridades y luces.

Tal nos muestra, por ejemplo, el *Epipsychidion*: la serie de epítetos a la Bianamada ("letania", dice con irreverencia Chiarini) y la descripción de las delicias espirituales que el poeta le promete, se prolongan largamente en numerosas estrofas, donde "el torrente de pasión se precipita con impulso tan vehemente que parece inmóvil", expresa Chevrillon.

"Adonais", la magnífica elegía a la muerte de Keats, ofrece la

misma fluencia de raudal lírico. Y en los grandes poemas se advierten digresiones de análoga índole, que a veces relegan a momentáneo olvido el desarrollo de la acción.

La Sensitiva escapa, en cierto modo, a la objeción citada. Un argumento sencillo, que se desenvuelve con clara coherencia, encauza y frena ese desborde de lirismo. Por otra parte, nos introduce en un mundo poco habitual en Shelley, un mundo más concreto y tangible, donde impera la lógica y se cumplen las leyes naturales, donde el poeta no se pierde en utópicos y esplendentes desvaríos.

El autor, a quien parece que se le ha revelado, como en un milagro, el misterio de la vida elemental, sigue su devenir perpetuo: su eclosión, su estío radiante, su ocaso.

Pequeño drama de un mundo inconsciente, pudiera representar, sugiere Taine, un drama espiritual: el de su autor.

Un primavera sin par ha derramado sus dones sobre aquel jardín que pueblan los más bellos y raros ejemplares de una flora variada y profusa. Es, en verdad, un lugar de ensueño, el escenario de esta breve historia.

El mundo vibrante y policromo que crea el poeta, le sugiere paganas visiones.

El lirio, con su erguida corola color de luna, evoca a una Ménade; el blanco muguet a una Náyade. El narciso, inclinado con arrobo hacia la imagen que las aguas le devuelven, da vida, una vez más, al mito inmortal. Y la rosa que entreabre sus pétalos para lucir la plenitud de su belleza, es como una ninfa que aprestándose al baño, se despojara de su veste.

Junto a las flores privilegiadas, las florecillas humildes, adorno de los senderos, y las lianas que enlazan sus brazos formando bóvedas oscuras...

Linfas claras retratan las verdes frondas y mecen tallos flexibles.

Los aromos añaden una gracia más al esplendor circundante. Mientras el aliento de las violetas se confunde al de la tierra "como la voz del instrumento", exhala el jacinto su fragancia, que no es más que "el delicado susurro musical" de sus campánulas.

El verso crea una atmósfera enervante en que el canto de las aves, el susurro de las hojas, y la música del viento, se funden en un mar de rumores que arrulla como una melopea.

Los detalles más nimios resultan así, notas indispensables de esta sinfonía de primavera.

En el seno de este feérico mundo vegetal, una obscura y modesta sensitiva siente transcurrir sus horas turbadas de inquietudes y de gozos. La naturaleza no tuvo, para ella caricias maternas; no le dió hermosas flores, ni aroma, ni color... Pero ella ama el divino don que le ha sido negado: la belleza; y aquella exuberante vida que la rodea constituye el espectáculo que su alma, casi humana, necesita.

Cuando la noche, con sus luminarias de estrellas y su frescor de brumas se reclina serena sobre el jardín adormecido, la sensitiva, como un niño fatigado de sus juegos, es la primera en abandonarse al sueño, mecida por el abrazo incorpóreo de la noche.

Y desde lo alto del espeso follaje ensombrecido, modula el ruiseñor su embriagadora canción crepuscular...

Pero en vano es el intento de ofrecer un reflejo siquiera pálido de aquellos matices infinitos, delicados, huidizos, de aquel plácido germinar, de aquel rápido fluir de la savia entre los verdes tejidos sutilmente labrados, de aquellas emociones adormecidas en una felicidad cálida, que Shelley ha expresado con arte insuperable.

Reina una mujer en este Paraíso. Ella vela sobre las flores como preside el Señor el curso de los astros. Ella vierte el agua cristalina sobre las plantas floridas que el calor del día hace languidecer, y las preserva de insectos maléficos; pero no aleja a las efímeras "que huyen como rayos por los senderos del relámpago", ni a las abejas, ni a las mariposas que "ofrecen besos a los labios trémulos de las flores". Y tampoco daña los capullos, "tumbas prenatales" que cobijan el letargo de las crisálidas.

Cuando recorre las sendas musgosas, sus largos cabellos desceñidos, van borrando las huellas leves del ligero pie "con un desflorar de sombra", cual "una tormenta de sol sobre oscuro y verde abismo".

Como todas las mujeres shelleyanas, ésta es una forma vaporosa, apenas bosquejada, indecisa en su aspecto corpóreo, pero nimbada de luz. Así vió Shelley a las criaturas de *Prometheus Unbound*, a la "ágil, luminosa Aretusa", a Emilia, inspiradora del *Epiphychidion*, a Jane, "the magnetic lady" que ha sido posiblemente la que le inspiró la delicada figura femenina de *La Sensitiva*.

Esta despreocupación por el rasgo concreto, se explica en Shel-

ley. En su universo la materia parece haber perdido todas las cualidades que le son propias; ha dejado de ser más o menos consistente, más o menos opaca, para tornarse permeable a la mirada zahorí del poeta, que tras la envoltura perecedera descubre la vida interior que anima todo lo real sin excluir cosa alguna. Descubre la esencia, es decir, el alma, que adquiere entonces una nueva preeminencia sobre lo material: su mayor perceptibilidad. El alma a su vez, es Dios. Y precisamente la divinidad inmanente a la materia le presta una transparencia luminosa, una inestabilidad continua, una perpetua fluctuación. Todo ello hace inasequible y además superflua la forma real, el contorno definido de los seres y de los objetos.

No es posible, pues, dar descripciones de este mundo fantasmal. Sus mujeres no se recortan con claridad sobre esos panoramas de maravilla; son figuras esfumadas y brillantes que suscitan impresiones más que percepciones.

Se siente, se adivina a la amada del *Epipsychidion* a través de imágenes como éstas: sus labios son “un jacinto lleno de rocío de miel”, su voz es “un murmullo líquido y perlado...” Los versos loan la fragancia de sus cabellos, su “ligereza aérea de gacela”. Pero no se hallará un solo detalle corpóreo con que identificar a la gentil amada. En la efusión de su platónico amor, el poeta quiere y logra expresar lo imponderable: la mirada, la voz, el espíritu... El ser carnal se desvanece y queda en su lugar una criatura hecha de fulgor.

La dama que anima el vergel de *La sensitiva* tiene como las flores, un efímero destino.

He aquí el jardín lleno de recuerdos y nostalgia de la ausente. Las flores lloraron con lágrimas de rocío su muerte temprana. Sintió la sensitiva el paso cauteloso de la sombra temida. Suspiró el viento, gimieron los pinos. Esos lúgubres gemidos del viento entre los pinos, que habían sonado en los oídos del poeta cuando en sus ansias de soledad, iba a refugiarse en los bosques.

Contemplamos ahora el reverso del cuadro. En violento contraste sucede al despertar radiante de la naturaleza, un proceso rápido e intenso de desintegración y ruina.

Las rosas dejaron caer sus pétalos, “copos de nieve purpúrea”. Los lirios doblegáronse al soplo helado del otoño. Y en el viento las hojas muertas, en fugas locas, sin destino ni objeto, se lanzaron. El suelo se cubrió de espinosos cardos; y entre la humedad brotaron

los hongos, como si todo presto a morir, los animara —dicen los versos— un impulso de vida fecundante. Gérmenes letales flotaban en el aliento de la tierra. El fondo de los arroyuelos se oscureció con los seres míseros que lo poblaron; y las algas entorpecieron las claras corrientes.

La sensitiva fué mudo testigo de esta desolación. Deslizábanse lágrimas entre los “párpados” de sus hojas rugosas; muy pronto éstas fueron a confundirse con el lodo, y la savia rica que las había nutrido, refluyó a las raíces.

Cuando el invierno aprisionó la tierra, los hielos ciñeron en abrazos crueles “como grillos” la cintura de los montes. Restos de plantas y hierbecillas, sombras de vida, “vivientes formas de muerte”, se sepultaron bajo el hielo, y parecía esa fuga “un rápido desvanecerse de espectros”.

El poeta se adentra en los oscuros aspectos de este cambio.

*And unctuous meteors from spray to spray
Crept and filttd in broad noonday
Unseen; every branch on which they alit
By a venenous blight was burned and bit.*

*First there came down a thawing rain,
And its dull drops froze on the bough again;
the there steamed up a freezing dew
Which to the drops of the thaw-rain grew; (1)*

El autor no retrocede ante rasgos de crudeza chocante, como lo atestiguan la estrofa 17, que renunciamos a transcribir, o aquellas que describen las plantas viles y las emanaciones pútridas del suelo, los vapores espesos que se elevan de las frondas muertas.

Este cuadro sombrío, donde las tintas están demasiado, y quizá innecesariamente recargadas, parece excepcional en la poesía de Shelley. Sólo en el orden psicológico se le podría hallar un

(1) Y untuosos meteoros, de ramita en ramita se arrastraban y aleteaban invisibles en pleno mediodía; todas las ramas en las que se posaban, por una venenosa herrumbre fueron quemadas y corroidas.

Primeramente cayó una lluvia de deshielo, y sus tristes gotas se congelaban de nuevo sobre las ramas; luego allí se exhalaba un vaho de rocío glacial que caía sobre las gotas de la lluvia del deshielo.

paralelo, un equivalente; son las obscuras simas de abyección y sufrimiento en que se debaten los atormentados personajes de su tragedia *The Cenci*.

La IVª y última parte del poema contiene la respuesta o solución metafísico-ética al interrogante que el poeta se formula: qué es la vida, qué es la muerte. Aquella gentil criatura que fué el alma del jardín, aquellas varias manifestaciones de la belleza que hicieron la dicha de la sensitiva, la sensitiva misma con su virtud de antena vibrátil, todo eso ¿se ha desvanecido?

El poeta visionario se resiste a creerlo. Somos nosotros, pobres mortales, "sombras del sueño", los que cambiamos. La Belleza, el Amor, la Alegría, no mueren ni cambian; su esencia es inmortal, pues son expresión de la única verdad, de la realidad única que es Dios.

Esta conclusión que podría mirarse como una bella ficción poética, coherente con esa féerie que es generalmente la poesía de Shelley, para él resulta manifestación de una verdad vital.

Verdad que se le revela primero de un modo intuitivo y que confirma luego con las doctrinas filosóficas que incorpora a su ideario.

Su panteísmo idealista le dicta esa respuesta. Para interpretarla, es preciso ver como llega Shelley a esta síntesis entre el panteísmo spinoziano y el idealismo platónico que son las principales fuentes de su filosofía.

Schuré deslinda en la evolución de su pensamiento, tres grados distintos. Es el primero un panteísmo ingenuo y espontáneo en que el alma del poeta se sumerge en la naturaleza toda, para embriagarse en la alegría, en la exaltación vital de los elementos; el segundo es la amargura que le produce el conocimiento de la existencia humana en la que él sabe profundizar con sagacidad; por último nos ofrece la declaración de su fe inalterable en un "ideal radioso y trascendente".

El alma insatisfecha de Shelley buscó, a través del cosmos multiforme, la esencia de lo divino. El, que se decía ateo y lo proclamaba con infantil audacia, embriagóse como ninguno en la hondura de aquel sentimiento de la divinidad que sentía palpar por doquiera, en el canto de la alondra y en el pétalo fino, en la nube de gasa y en el insecto miserable, en la psiquis compleja del hombre y en el rumor del océano que hace vibrar el recóndito fondo de una caracola.

Los mitos griegos crean dioses en el murmullo de la fuente, bajo la tierra y las aguas, a la sombra de las selvas, y la brisa ligera lleva el eco de sus voces.

Como aquellos, los mitos shelleyanos traducen la voz de la divinidad que pone en todas partes el sello de su invisible presencia.

Placía al extático Shelley apartarse en la soledad, viviente *Alastor*; impresionante soledad a veces, cuando se refugiaba entre los tristes pinos a orillas del mar. Aislábase otras veces en la barca que acunaban blandamente las olas, ante el panorama cambiante de la tierra, de las aguas, y del cielo. Siempre la naturaleza ante sus sentidos extraordinariamente agudizados. Demorgorgon deja oír sus acentos misteriosos y esa voz la recoge Shelley y se la apropia. Su alma se repliega en sí misma y rompiendo todo vínculo con la realidad humana, penetra escrutadora el enigma de la vida y de la muerte, el fondo de los seres. Llega así no sólo a hermanarse con ellos, sino a fundirse con el latido vital que los estremece.

Y querría el poeta en esta contemplación anegarse hasta tornarse una hoja trémula, una nube, un pájaro, un soplo de brisa.

*If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power,...*

ODE TO THE WEST WIND (1)

Querría trocar su ser por el espíritu mismo del viento:

*... Be thou, Spirit fierce
My spirit! Be thou me, impetuous one!*

ODE TO THE WEST WIND (2)

Se absorbe enteramente en el espectáculo de las fuerzas palpitantes de la naturaleza; en este anonadamiento vive con el vivir inconsciente de los seres, gozando ante sus múltiples transformaciones y con el estallido de la vida que alborea.

(1) Si yo fuera una hoja muerta que tú pudieses sostener; si yo fuera una rauda nube para huir contigo; una onda para palpar bajo tu poder... (ODA AL VIENTO DE OESTE).

(2) ... Sé tú, Espíritu violento, mi espíritu! ¡Sé tú yo mismo, oh impetuoso! (ODA AL VIENTO DEL OESTE).

Se hace alondra; como ella se siente llevado en un raptó de loca alegría. Relata la historia de la nube que vaga por los campos etéreos; la sigue paso a paso en su largo deambular. Se identifica con el alma de las flores; se mezcla curiosamente al misterio de su vida frágil, de su fugaz belleza; se hermana sobre todo, con la sensitiva. Y escudriñando también la vida del insecto, nos habla de aquellas "tumbas prenatales" donde sueñan las crisálidas su sueño alado.

Esto es la vida que como el día, tiene su crepúsculo. Todo pasa, todo acaba y se destruye, cumpliendo un ciclo que se cierra en el límite insondable.

Y el poeta no rehuye esta otra faz. El sabe que el Gran Todo se desdobra en dos fuerzas antagónicas: la vida y la muerte. Sabe, resucitando el dualismo maniqueísta, que Dios y la materia, es decir, el bien y el mal, la luz y la sombra, Ormuz y Ahrimán comparten el imperio metafísico.

Sarrazin observa que en este punto, Shelley se halla frente a una antinomia que parece insoluble: "Después de la profesión de fe determinista de *La Reina Mab*, después de las declaraciones maniqueístas de *La Sensitiva*, de *Los Cenci*, de *Prometeo*, de otros escritos aun, ¿en virtud de que lógica proclamar el libre albedrío?

Pero Shelley resuelve esa antinomia. En este doble juego, en este flujo y reflujo, él ha querido, ha deseado intensamente, otorgar el triunfo a las fuerzas del bien. Resuelve la antinomia, "salvando las esencias superiores", diremos con palabras de Sarrazin.

Y ahora es Platón quien, después de Spinoza le proporciona la clave para descifrar el enigma.

Varias veces se planteó Shelley el problema para él obsesionante. Asomaba ya en *La Reina Mab*, una de sus primeras composiciones. En *Adonais* reedita esa meditación, pero ciñéndola al destino humano con rasgos que contribuyen a esclarecer su pensamiento.

Ha muerto el cantor de *Endymion*. El dardo mortífero de la envidia y de la maldad ha tronchado su joven existencia. El poeta se pregunta con desconsuelo, si hemos perdido para siempre al bardo adolescente, si él perdurará tan sólo en el dolor, perecedero también, de quien le sobrevive.

¿Qué somos, pues? ¿Qué significado tiene el drama que ante nosotros se desenvuelve?

Después de abandonarse a su dolor, formula estas palabras triunfadoras:

*Peace, peace! he is not dead, he doth not sleep!
He hath awakened from the dream of life! (1)*

Citemos ahora estos versos de *La Sensitiva*, muy semejantes por su contenido:

*..... But in this life
Of error, ignorance and strife,
Where nothing is but all things seem,
And we the shadows of the dream,

It is a modest creed, and yet
Pleasant if one considers it,
To own that death itself must be,
Like all the rest, a mockery. (2)*

He aquí el sentido de estas manifestaciones: lo fenoménico es simple apariencia; la vida con su perpetuo devenir, su dolor, su corrupción es "el velo policromo", dice Shelley en *Prometheus Unbound*, que oculta la verdadera realidad, el nóumeno de los filósofos.

Y su afirmación de que el Amor, la Belleza y la Alegría trascienden nuestros limitados sentidos, expresa una convicción íntima: somos para él, los prisioneros de la caverna platónica, de espaldas a la realidad y contemplando sólo su pálido, su movedizo, su engañador reflejo.

En la filosofía de Platón, esta realidad esencial es un mundo soprasensible, el de las ideas, señoreadas por la del Bien, que parece identificarse con Dios y que es como el sol de ese universo. Shelley hace suyos estos conceptos, imprimiéndoles un sello personal. De su interpretación, realiza Chevrillon un sutil análisis que vamos a sintetizar.

(1) ¡Paz, paz! él no ha muerto, él no duerme! ¡El ha despertado del sueño de la vida!

(2) ... Pero en esta vida, de error, de ignorancia y de lucha, donde nada es y todas las cosas no son sino apariencias, y nosotros sombras del sueño,

Es una modesta creencia y, con todo, agradable, si se la tiene en cuenta, al reconocer que la muerte misma debe ser, como todo lo demás, una burla.

La vasta esfera de lo perceptible es para Shelley, apariencia fugaz, La multiplicidad cambiante de los seres encubre algo permanente! el alma. A la intuición del poeta se revelan las almas particulares que se influyen recíprocamente hasta poder confundirse y cuya unión constituye el Alma total, es decir, la Divinidad. Shelley concibe el alma como un principio de vida y actividad. Por eso toda su poesía "habla de germinación y de crecimiento. Siempre se siente allí surgir y circular la savia y este pequeño rumor líquido es como el acompañamiento y la música fundamental". Y por ser principio de actividad, esta Alma, este Ser, este Espíritu, es Amor, o sea la fuerza poderosa que da vida a los seres y sentido a la vida. Pero aun no están expresados todos los atributos de este ser supremo: Dios es también belleza, ya que impulsa a cada cosa hacia su propio arquetipo, hacia la idea. Cuando esta se realiza, el ser alcanza la belleza y Dios se hace presente en él. Dios es, además, la belleza universal, pues la tendencia de cada forma de la realidad hacia el arquetipo conduce el todo a la perfección.

Shelley, lector de Platón, traductor del *Banquete*, asimiló su poético idealismo: las Ideas son entes perfectas e inmutables, paradigmas imperecederos de todas las cosas existentes.

Conducido por Platón, epiloga pues de una manera aparentemente desconcertante, la historia de la sensitiva.

El dolor universal, del cual tuvo Shelley clara conciencia, y sus propias desventuras en las que le cupo una parte no pequeña de culpabilidad, han motivado esa amargura intensa que a veces entenebrece el espectáculo brillante de su lírica. Ello explica su desesperada invocación al espíritu de la alegría:

*Rarely, rarely comest thou,
Spirit of Delight!
Wherefore hast thou left me now
Many a day and night?
.....
Thou art love and life! Oh come!
Make once more my heart thy home! (1)*

(1) Raramente, raramente vienes tú, Espíritu de la Alegría! ¿Por qué me has abandonado entonces, por muchos días y muchas noches?

¡Tú eres amor y vida! ¡Oh, ven! Haz que mi corazón sea una vez más tu mansión!

Pero esa tristeza que tanto lo oprimió, no conduce al acerbo pesimismo de Byron. Un espíritu tan intensamente religioso como el suyo, no podía dejarse vencer por la desesperanza. Shelley afirmará siempre, rehaciéndose de su abatimiento, su evangelio de justicia y amor, su fe en un universo armónico, recompensa y reposo para los humanos desvelos.

Esta es la faz ética de su respuesta. Una sonrisa parece proyectarse sobre los versos que clausuran la muda tragedia del jardín abandonado. Porque la Dama celestial, como Adonais, no ha muerto: "ha despertado del sueño de la vida".

Sin duda alguna, tratándose de poetas, poco interesa el esclarecimiento de la doctrina filosófica que han profesado, vistiéndola y embelleciéndola con imágenes. Poco interesa ahondar el análisis para descubrir o subrayar las contradicciones o inconsecuencias en que probablemente han incurrido, o el grado de verosimilitud que ellas poseen. Lo que importa es su lección de belleza.

En el caso de Shelley debemos hacer notar que estas ideas filosóficas, él las vive, las siente profundamente y que en ellas cree hallar la solución de los problemas que lo obseden. El enigma ultraterreno ejercía sobre él una lúgubre fascinación y alguna vez estuvo a punto de sucumbir a ella. El hubiese franqueado voluntariamente la puerta que le vedaba el conocimiento del misterio último. Había pedido a su amigo Trelawny un tósigo, para cuya preparación diera él mismo instrucciones. Quería tener al alcance de sus manos "la llave de oro de la morada del eterno reposo".

Después de haber penetrado, por obra del taumaturgo, en el seno de esta naturaleza divinizada, veamos cómo el poeta la traslada a su verso.

Nunca pudo hablarse con más propiedad que en este caso, de identificación entre el hombre y la naturaleza. Shelley no se coloca frente a ella para describirla, para pintarla, "aunque posea fuerza plástica" —dice Schuré— "... se sumerge en ella más bien como el músico". Así las voces mismas de la naturaleza resumen en nuestros oídos, a través del alma del poeta, contándonos su gozo, su embriaguez, su dolor...

A esta relación entre el poeta y lo externo la define M. James Darmesteter como un verdadero himeneo.

Sarrazin, por su parte, nota en Shelley dos actitudes frente al

mundo físico: o lo aleja de sí o bien lo absorbe; y ambas se yuxtaponen en *La Sensitiva*. En el primer caso Shelley desempeña el papel de intérprete pasivo de aquellas innumerables fuerzas que él hace vivir y actuar como entes conscientes. En el otro, se metamorfosea en la nube, en una tremante sensitiva...

Definiendo de uno a otro modo esta vinculación, no se desvirtúa su carácter: se señalan en ella grados o matices.

La consecuencia de esta peculiar manera de sentir lo externo (la palabra "contemplar" no parece adecuada) es que Shelley nunca dará de él una descripción propiamente dicha.

Lo mismo ocurre, como ya dijimos, cuando su fantasía vuela sin trabas por el reino espectral de lo maravilloso.

Wordsworth mira el paisaje con atención minuciosa y reflexiva, sin descuidar detalle alguno y sin olvidar tampoco la inevitable lección de moral. Recordemos, por ejemplo, "The kitten and the falling leaves". Shelley está demasiado cerca de lo orgánico y de lo inorgánico, escuchando la vida elemental, el fluir de la savia, procurando sorprender el secreto de la piedra, del agua, del viento. Carece de la perspectiva necesaria para trazar el perfil neto, el dibujo más o menos claro e identificable del paisaje. O bien contempla con los ojos de la imaginación las grandes perspectivas cósmicas. Y en este caso las proporciones de ese panorama imaginario son verdaderamente desmesuradas para poder reducirlas a un esquema limitado.

En el jardín de *La Sensitiva*, el poeta más que espectador, se siente parte integrante del espectáculo, sumergido en la vida silenciosa de las flores, en la "psiquis" de la sensitiva. Su ser se disuelve en el Ser universal y cuando sale de esa embriaguez, como en la contemplación de la mujer soñada, ya es impotente para acomodar en el molde de los vocablos toda la flúida riqueza de sus emociones.

Si Wordsworth es un sacerdote de la naturaleza, Shelley es su demiurgo: al querer traducirla en palabras, la crea de nuevo con elementos más sutiles que arraigan sin duda en la tierra, pero que florecen en las regiones de la fantasía.

De aquí entonces, esos brochazos luminosos, esos juegos, esas interferencias de luces y sombras, colores y sonidos.

No pudiendo expresar, sugiere, a la manera de la música. El elemento musical asume en su poesía una importancia grande. Así lo han reconocido todos los críticos. Por las armonías verbales que

ha logrado, principalmente en *The Skylark*, *The Cloud* y las dos primeras partes de *The Sensitive Plant*, Thompson lo sitúa entre Coleridge y Chopin; y Schuré y Brandes evocan a Beethoven para expresar la impresión que su lirismo les produce.

Ha sido llamado "the singing God of modern England". Y en verdad ¿quién supo expresar como él, en palabras que son una canción, aquel despertar somnoliento "from dreams of thee", en *The Indian Serenade* o la sinfonía cósmica que hace resonar los espacios en las noches claras, consteladas de parpadeos siderales?

La parábola de su vida había de ser breve. Y él lo presintió quizá al concluir su famosa elegía con estos versos:

... *burning through the inmost veil of heaven,*
The soul of Adonais like a star.
Beacons from the abode where the Eternal are. (1)

Quiso ser alondra y se elevó cantando hacia el infinito inalcanzable, transmutado como el ave, en una pura sonoridad.

JULIA GRIFONE.

(1) ... radiante tras el velo más recóndito del cielo, el alma de Adonais, como una estrella, me alumbra desde la morada de los Seres Inmortales.

JUAN JOSE CASTRO

ENTRE los músicos y compositores que merecen con justicia el nombre de tales, Juan José Castro parece ser uno de los de mayor inquietud, y esta inquietud es aparentemente *activa* porque Juan José Castro, artista dinámico —promesa y realidad a la vez, ésta en flor y aquélla en fruto— se busca a sí mismo en un perpetuo anhelo de superarse, con una voluntad quizá tan dura en su exterior como vacilante en lo interno, es decir una voluntad utilizada más como un escudo para defenderse que como una auténtica fuerza interior para adentrarse en una lucha larga, honda y viril. Este maestro hállase tan lejos espiritualmente del que ambiciona alas para remontarse serena y *reflexivamente* a las esferas luminosas de la melodía como del que se abandona sin esfuerzo a los dictados de la musa sin preocuparse si es fiel o infiel. El sólo quisiera poder disponer —disciplinando su técnica, frenando su fantasía, domando su sensibilidad— de potentes nervios y músculos creadores, para vencer gloriosamente plasmando a su antojo la forma, la armonía, el ritmo. Pero a las órdenes de un cerebro dictador, que no quiere o no puede unir su fuerza o, a falta de ella, su esfuerzo, a las sugerencias del corazón, esos nervios y esos músculos fatigados por una excesiva gimnasia técnico-lírica corren el peligro, en más de una ocasión, en alcanzar lucimiento ellos mismos... pero sin plasmar nada. (Lo que equivale a decir que bien está en ser el dueño de los tesoros inagotables de la *ciencia* de los sonidos, pero a condición de no dejarse encandilar por sus reflejos —que nada iluminan y secan las fuentes de la inspiración— y de saberlos utilizar con el fin único y exclusivo de satisfacer las necesidades imperiosas del divino arte.) Es posible que ninguno de nuestros compositores tenga como Castro tanta *habilidad* —que es todo lo contrario de *fuerza*— en la traducción de la dia-

bólica poesía del momento que vivimos, poesía que se sofoca persiguiendo su propia inquietud porque parece desdeñar o, por lo menos, haberse olvidado del íntimo y acogedor descanso que le brindan la melodía y el ensueño.

La inquietud como la siente Juan José Castro en su raíz de hombre-músico, en la flor abierta y promisoría de su talento, en el todavía verde fruto de su obra de compositor, es a un tiempo freno y acicate, cima y abismo, torre y pozo. Ahora bien, la habilidad consiste en usar con mesura del freno y del acicate, en alcanzar la cima sin sufrir el vértigo del abismo, en subir a la torre sin perder el aliento en mitad del camino.

Lo que hasta el momento ha conseguido Juan José Castro —y no es bastante porque es menos de lo que promete— es mantenerse en equilibrio, evitando caer en el abismo, sin lograr vencer las trabas que le impiden llegar a la cima. (¿No es preferible a veces una caída viril a un equilibrio que puede parecer cobardía?) La técnica por sí sola lo sostiene, mas la técnica puede ser únicamente una base de mayor o menor firmeza. Por sólido y hermoso que sea un pedestal ¿no reclama imperiosamente, para descanso y satisfacción de la mirada del que lo contempla, una bella estatua? Y la obra de Juan José Castro es como un magnífico pedestal lírico: la estatua aún está en germen dentro de su espíritu; a ratos uno la vislumbra fuerte y altiva sobre el pedestal y, en ocasiones, hasta la ve, concibiendo la esperanza que algún día tal vez se afirme allí, para orgullo de nuestra música.

Eco con resonancia propia, reflejo con relámpagos de originalidad, la música de Juan José Castro revela una mano diestra y sutil y un espíritu ágil y agudo. Y es diestra esa mano porque salva con aparente sencillez las dificultades; y es sutil porque desentraña los secretos de la sonoridad y del colorido. Y es ágil ese espíritu porque con evidente soltura capta los ritmos y matices, y es agudo porque sabe pesar, medir, graduar y dosificar las sensaciones sonoras.

Juan José Castro a semejanza de Strawinsky —aunque sin acercarse a la magnitud de este fulgurante astro técnico-lírico de la música moderna, sultán del ritmo, brujo de la armonía, acróbata de la melodía— siente como urgente impulso vital la fuerte vibración, el áspero dinamismo de esta hora afiebrada —¿de hielo? ¿de fuego?— y sensual —¿de carne? ¿de espíritu?— que nos toca vivir. Como él,

sabe jugar líricos y refinados juegos de la fantasía, de la forma, de la sonoridad; como él, sabe apoderarse del alma dura y brillante de las máquinas a las que exhibe en flexibles ritmos y caprichosas armonías; como él, se complace en el desdibujo, la mueca, el gesto raro, la sonrisa acerada, el diseño sutil o atormentado de las sensaciones y pensamiento líricos.

Quisiera que el ritmo —sangre de la música —corriera mezclado en su propia sangre. Anhelaría embriagarse y embriagar como un hechicero ante un conjuro, frente a inquietos y emocionados espectadores. Juan José Castro tiene, sin embargo, el pudor de su propia obra: mientras la realiza poniendo al servicio de la misma toda su inteligencia voluntariosa, toda su capacidad de músico estudioso, se siente un *creador*; pero en cuanto la termina duda terriblemente de ella.

Es que lo que anheló domeñar con la fuerza de su inquietud artística —mejor fuera decir *esfuerzo*— en lo que la misma tiene de vivo, sano y dinámico —contando con la preciosa ayuda de una técnica de primer orden puesta al servicio exclusivo de la expresión moderna que no cree en la musa— se le antoja que se le ha fugado de sus manos como un pájaro salvaje y esquivo, del cual sólo le ha quedado el recuerdo de su forma y el rumor ambicioso de su canto y aleteo.

El exceso de su orgullo creador, de fría firmeza, —anverso de su personalidad— que exulta de gozo ante la obra planeada y emprendida, se abate ante la obra cumplida: es que entonces influyen en él, como contrapeso, su exigente sentido crítico —reverso de su personalidad— que humilla al artista que hay, sin duda, en él y que lucha consigo mismo con la dolorosa ansiedad del que cree poseer los medios para triunfar ampliamente y sin embargo desconfía de su triunfo.

Desde los veinte años se hizo notar como compositor, presentando al juicio público, entre otras cosas, una sonata para piano, y una danza para clarinete y piano que lo revelaron como músico de mano segura, poseedor de una técnica excelente. Años más tarde perfeccionó sus conocimientos en la *Schola Cantorum* de París. De allí trajo un poema sinfónico *Dans le jardin des morts*, que evidenció un impulso ascensional sobre las obras anteriores y se impuso a la consideración de los entendidos por la riqueza de la instrumentación. Poco después presentó otros dos poemas sinfónicos, bien acogidos por la crítica

y el público: *A una madre* y *La Chellah*, éste último diestramente construido sobre un tema oriental.

No intentaremos en breves líneas enumerar ni menos analizar la obra lírica —ya considerable— realizada por este maestro, que va desde el *lied* a la *Suite infantil* para orquesta de cámara; de la página pianística a la vigorosa *Sinfonía bíblica* para coros y orquesta; pero si nos detendremos un instante para elogiar esta última creación musical, estrenada en el Colón, bajo la dirección del autor en 1932. Técnicamente hablando, es realmente valiosa y, en nuestro ambiente musical muy pocas obras hay que se le puedan parangonar; bajo el punto de vista artístico no le va en zaga a las más celebradas. Consta de tres partes, *Anunciación*, *Entrada a Jerusalem* y *Gólgota* —el texto en francés es debido a la gallarda pluma de Victoria Ocampo— y en todo momento el artista se halla a tono con la poesía y se acerca a la grandeza del sugestivo y evocador asunto...

Lo que conocemos de su *Sinfonía argentina* —primer tiempo— que es en gran parte una audaz estilización, magnificación y transformación del ritmo del tango, lo muestran dispuesto a actuar, también con espíritu renovador, por el campo nacionalista.

Su "ballet" *Mekbano*, en cuatro cuadros, sobre un argumento de Fifa Cruz de Caprile, estrenado el 17 de julio de 1937, en el teatro Colón, es un himno, con sus ribetes de sátira, del maquinismo actual.

Con el "ballet" *Offenbachiana*, —inspirado en motivos de óperas de Offenbach— Juan José Castro dió rienda suelta a su inclinación por los flexibles juegos técnico-líricos, y supo imprimir un brillante y resuelto sello de modernidad a la música alegre, vibrante y colorida del autor de *Orfeo en los infiernos*.



Como director de orquesta Juan José Castro sigue en cierto modo, las mismas huellas del compositor, bien que uniendo a una conciencia más clara de su valer, un más maduro lirismo, una más definida y calificada personalidad artística. A través de sus interpretaciones se percibe el alma de un músico esencialmente moderno, pero al mismo tiempo capaz de sentir profundamente lo clásico al que busca imprimirle algo así como un nuevo matiz, como un novedoso acento, en forma tal que sin que pierda su carácter, se acerque de una

manera más directa a la sensibilidad del mundo actual. Para esto se necesita un talento de primer orden, una fina intuición artística, una batuta de gran elasticidad espiritual que pueda adueñarse con idéntica maestría y naturalidad de los más diversos recursos sonorexpresivos de la masa orquestal.

Desde su iniciación como director al frente de la orquesta de cámara Renacimiento (1928) hasta hoy, Castro ha demostrado en sus diversas actuaciones, en las que ofreció programas elegidos con tacto y buen gusto encomiables, que es dueño y señor de esas envidiables cualidades requeridas, a las que fué mejorando, puliendo y perfeccionando con el correr del tiempo. Con raro dominio estético dirigiendo la orquesta, frena o espolea, según convenga, sus gustos y tendencias esencialmente modernos y presenta con la misma justeza y precisión la página del más puro sabor clásico como el trozo más audaz y extravagante; la inspiración más sencilla y emotiva como la creación sinfónica del más soberbio vuelo.

Frente a las mejores orquestas, entre las que descuella la del teatro Colón, Castro ha dado relevantes pruebas de la flexibilidad de su espíritu que, a pesar de su marcada tendencia hacia el refinamiento sonoro, la sutileza lírica, el ritmo nervioso e incisivo, sabe ceñirse, ahondarse en su batuta que *recrea* con cauteloso decoro lo que otros han creado. Y así va de Bach a Strawinsky, de Monteverdi a Debussy, de Mozart a Strauss, con pie prudente, calzado de osadía, con ojo cauto que imprime y exprime su visión tras límpidos y agudos cristales analíticos.

MAYORINO FERRARÍA.

PROSA SEGLAR

(ENXIEMPLO)

NON fizo Dios al home pora vevir sennero;
que de las sus costiellas sacóle compannero,
e fué mogier fermosa de talant plazentero,
ca non era de fumo nin tierra nin madero.

Maguer, sabet aora de la su castidat:
que non habían cobdicia salvo de la verdat
e fallar mantenencia et onrrar a Jehovat,
et un pepión non daban por la su nudedat.

Mas quizo el Diablo malo hi poner su mestura.
En un prado vicioso de fructas e verdura
fablólos falaguero, segunt diz la Scriptura,
e fízoles del pomo yantar fata la hartura.

E desí que comieron, por sennas del mal fado
católo donna Eva a su sennor adamado,
e mirólo de enoios e mucho mal doblado,
ca non había pannos atal como era nado.

Sonrisóse la duenna, que fué mogier artera,
e dixol al coitado así desta manera:
—¡Non vos fagáis aora la ninna regatera,
en mala part ponamos buena foja de higuera!

Ribera de un regaio dende fueron posar.
Las flores que hi había non podría contar,
de animalias e pásseros bien habría un millar:
¡logar cobdiciadero pora homes folgar!

E fizo el Diablo malo por la su grant maestría
que oviés home sabor con la su compaña;
e don Adán apriso el art de ioglaría
e decía loores, —non a Sancta María.

E la duenna venía mirarse en agua queda,
e componía la cara con la su risa leda;
e su sennor amado de miralla non queda,
ca non era la fructa nin passa nin aceda.

E cuemo están en uno, sin temor nin contralla,
don Adan a donna Eva comienza de abrazalla;
e el demonio que hi estaba así decía sin falla:
—¡Qui busca la vegada en buen hora la falla!

Non estove delant nin so tan sabidor
pora decir qué vido el grant revolvedor,
mas a chica centella la paia faz maior
e so la mala capa yaze buen amador.

E dice la Scriptura que Dios hobo manciella
desque sopo quel home non oió su fabliella,
ca él coydaba el bayo et el otro lo ensiella
e que mogier nin home non val una pajiella.

Por ende comendólos al Diablo mesturero
que fiz amor mintroso e sotil falaguero,
e que por una hora de vevir plazertero
home non para mientes en su Dios verdadero.

Yo non scripse esta prosa en romanz medieval
por ferle roin barato a don Amor carnal,
e sí porque sepades que a Belcebú e non ál
habemos debdo eterno del amor terrenal.

LUIS MATHARAN.

DENIS DE ROUGEMONT

Si observamos con alguna atención el panorama que presentan las ideas contemporáneas, notamos fácilmente que un sector cada vez más importante de la comunidad humana va perdiendo muchas de las ilusiones que mecieron el optimismo del siglo pasado. Para llenar el vacío así producido, muchos son los hombres que salieron en busca de nuevas razones de vivir, de una fe, de la Fe.

Por ello es que, al margen de la actividad, digamos oficial, de nuestra época, existe otra que, por su carácter religioso (en el sentido amplio de la palabra), contribuye a dar su fisonomía particular al momento actual. Muchos son ahora los que van buscando las antiguas verdades perdidas, los que las revalorizan, las clasifican y las animan con el calor de su esperanza.

El Cristianismo es la verdad hacia la cual converge el mayor número de conciencias inquietas. Esta primacía se debe no sólo a razones históricas, al hecho que durante siglos, todo Occidente se cobijó a su sombra, sino el esfuerzo de adaptación del Cristianismo para satisfacer las necesidades del alma moderna.

Una de las pruebas de este profundo Renacimiento espiritualista, es el número creciente de pensadores y escritores de grandes cualidades intelectuales que militan en las filas cristianas. Escritores como Chesterton, Charles Morgan, Claudel, Bernanos, Mauriac dan realce a este amplio movimiento.

Entre los escritores que pertenecen a la generación que apareció en el escenario literario a partir del año 1920, Denis de Rougemont es de los que luchan por la reintegración del mundo en el Cristianismo. Crítico y ensayista perspicaz podría clasificársele entre los moralistas, al lado de un Robert de Traz, de un Daniel Rops, de un Thierry Maulnier y junto a un Emmanuel Mounier con quien lucha por el "personalismo" cristiano.

En sus conferencias, en sus artículos, en sus libros, siempre lo vemos preocupado por el aspecto religioso de los problemas que nos plantea el mundo. En todas sus actividades literarias aparece su protestantismo íntimo, protestantismo de una exigencia y sinceridad tales que Denis de Rougemont se coloca naturalmente entre los modernos discípulos de Kierkegaard.

Desde la posición espiritual que ocupa, posición voluntaria y conscientemente parcial, dogmática, la *Fe* se opone radicalmente a la *religión*, “la fe, en su sentido bíblico, se opone expresamente a la religión en general, con sus ritos y sus creencias”. Por ello, si “la verdadera religión es el culto de los Muertos” (Auguste Comte), “la fe es la substancia de las cosas esperadas” (Kierkegaard). Esta oposición constituye el centro verdadero de toda su actividad literaria y filosófica.

Para él, la *Fe* no se opone ya a la duda intelectual, sino al pecado que, tal como él lo entiende, deja de ser una falta de carácter moral para confundirse con el estado de rebeldía activa que notamos, hoy más que nunca quizá, entre los que nos rodean. El acto de fe consiste pues en ir más allá de la duda intelectual, en confesar aquello que es literalmente inconfesable por parte del espíritu, la inteligencia, la carne. Y es sólo después de haber logrado esta proyección del ser interior más allá de lo inteligible, que podríase plantear, en términos precisos, el problema místico de la iglesia visible y el de una ortodoxia que no pretendiese nacer de los Evangelios, sino ordenarse según ellos y en ellos.

Es en relación a esta posición espiritual que Denis de Rougemont encara los modernos problemas de la vida de los hombres y de los hechos, tratando siempre de hallar la íntima jerarquía que traduce a la intimidad del ser así como el orden según el cual se encadenan los hechos.

Es así como en *Journal d'Allemagne* confronta, además de su familiaridad suiza para con el germanismo, su doctrina personalista y su sentimiento profundo del protestantismo, con la realidad de la Alemania hitlerista.

Lector en una gran ciudad universitaria durante los años 1935 y 1936, Denis de Rougemont supo aplicar a la Alemania nacional-socialista aquel don de observación que desde un principio notamos en sus trabajos. Para comprobar el valor de sus impresiones esperó dos

años antes de publicarlas y sólo cuando vió que los acontecimientos confirmaban sus apreciaciones, las editó. Creo que nada ha sido escrito sobre la Alemania nazi que pueda compararse con este "documento".

Profundo conocedor del germanismo y habiendo podido estudiar a la Alemania de Weimar, nos advertía desde entonces que era menester "cuidarse de atribuir al nacional-socialismo todos los rasgos característicos de la vida alemana de hoy". En páginas de una lucidez, de una penetración y de una probidad intelectual y moral dignas de admiración, Denis de Rougemont mostraba cómo el hitlerismo (considerado como mística y política explosivas), nacido a raíz de los rencores, de los odios y de las miserias alemanas de la post-guerra, vuelve a la huella de la Germania eterna. Considerando a los alemanes como conjunto nacional e histórico, de Rougemont notaba que al educarse según el credo nacional-socialista sólo modernizan, actualizan, ponen a tono con el momento presente, sus aspiraciones tradicionales.

Su posición dentro del cristianismo, el antagonismo que ve entre la *Religión* y la *Fe*, le permitió reconocer y valorar con precisión y justicia la extraordinaria ola de religiosidad herética que suscitó el nacional-socialismo entre la juventud alemana.

Finalmente, siendo "personalista" le era cómodo refutar las críticas de los colectivistas hacia el ideal humano nazi y ridiculizar los elogios de los conservadores de izquierda y de los anarquistas de derecha.

En *Journal d'Allemagne*, Denis de Rougemont, confrontando un aspecto del mundo moderno con su estado de espíritu da nacimiento a una verdad humana: "Sólo la fe nos liberta de las religiones nacidas del miedo de los hombres".

También en *L'Amour et l'Occident* encontramos el mismo diálogo impresionante entre la fe cristiana y la vida moderna. Sólo Denis de Rougemont podía descubrir en la literatura europea, del siglo XII al XIX, tantas intenciones religiosas, tantas influencias teológicas.

En esta obra excepcionalmente rica, tanto por la multiplicidad de los temas tratados como por la infinidad de perspectivas nuevas que revela ante nuestros ojos, Denis de Rougemont estudia el nacimiento y la evolución del "amor-pasión", verdadera religión nueva que en el siglo XII define la consciencia occidental y se opone a la

doctrina cristiana ortodoxa. La relación entre la idea de amor —tal como aparece por primera vez en el *Roman de Tristan et Iseult*— y la idea religiosa de los Albigenses, constituye el elemento capital de su argumentación, el que atrajo más la atención de los críticos y de los profesores de literatura.

En realidad, creo que el verdadero interés de la obra reside en que nos muestra que a partir del siglo XII, nuestra visión del mundo, y las relaciones que unen el mundo al hombre, ha sido totalmente renovada.

Tanto en este estudio como en *Journal d'Allemagne*, las preocupaciones dominantes de Denis de Rougemont se sienten siempre presentes. La tesis que, sin quererlo quizá, ha tratado en estas dos obras, es el peligro mortal que encierra por la "persona" humana toda perversión del instinto místico, ya sea que tome a la criatura o al Estado por objeto, olvidándose del Creador.

ARIEL MAUDET.

LA UNIVERSIDAD COMO QUINTO PODER

PROPOSICIONES PARA UN CONGRESO

LA iniciativa de organizar un Congreso de Universidades para orientar la cultura superior en las repúblicas latinoamericanas podría dar origen a un movimiento de suma trascendencia en las relaciones internacionales de nuestras democracias. La Universidad, como institución docente, ha tenido imponderable influencia en todos los países de habla española. Asociada a la iglesia —cuyos dogmas y ritos profesaba en sus claustros— aquélla modeló el espíritu de las clases dirigentes y acuñó las normas a que debía ajustarse la vida individual o colectiva. Bajo la férula de principios inexorables, empotrados en los dominios de las ciencias o de las especulaciones jurídicas, prevalecían como atributos de sapiencia, el escapulario y el hisopo. Sarmiento refiere en *Recuerdos de Provincia* cuánto debió bregar el propio Deán Funes para renovar el ambiente enrarecido de la institución en la “docta Córdoba”. La emancipación, consumada por la perseverante rebeldía de las masas populares, estuvo, sin embargo, subordinada a la capacidad militar de las clases dirigentes; y las minorías selectas, cuya ilustración, salvo contados casos, tenía su raigambre en las cátedras pontificales, plasmaron la organización estadual. Infiérese de esto que la Universidad ha sido siempre entre nosotros un órgano de gobierno. Sus poderes no están implícitamente establecidos, pero su autoridad, de insuperada jerarquía, ha impuesto sus decisiones, indirectamente, por el influjo de los hombres modelados en su seno. Cambiados los tiempos, las ideas de progreso exigen una inmediata realización, y el convivir social impone el acercamiento de los pueblos y la explotación de todas las fuentes naturales que el hom-

bre tiene a su alcance. ¿Por qué, entonces, la Universidad, libre de trabas, no ha de expandir su actividad hacia campos más amplios para hacer efectiva con voluntaria firmeza su función directriz? Tal empresa, a mi entender, se insinúa como un imperativo de la época presente. Por ese impulso, la alta enseñanza alcanzaría un valor de extraordinaria eficiencia, porque ofrecería a los pueblos en crecimiento los frutos maduros de la labor intelectual y pondría en práctica concepciones cuyo mérito es negativo mientras no se contemplan materializadas. Estamos retardados en la acción y debemos recuperar el tiempo malogrado.

Nuestros parlamentos, ocupados en asuntos precarios o en cuestiones de orden subalterno, olvidan a menudo los altos objetivos de las naciones como entidades del derecho público. No de otro modo se explica el aislamiento de las repúblicas latinoamericanas, no obstante la unidad geográfica del Continente y la comunidad de raza, de idioma y de tradición histórica. Para dar aliento a esa fraternidad, reducida hoy a fórmulas protocolares, es menester que los pueblos se acerquen yendo por rutas poco frecuentadas o abriendo senderos en la montaña o en el bosque, aunque para ello hayan de abatirse los cercados erigidos por la superstición o el localismo estrecho. En tan honrosa cruzada, los delegados universitarios, libertados del empaque y las reservas diplomáticas, serían sin duda los vehículos naturales del anhelo ancestral de solidaria armonía que se mueve en las entrañas de nuestra América.

Por esto, más que "coordinar el sentido de la enseñanza superior" (lo que originaría debates puramente dialécticos e infecundos) es indispensable que la Universidad asuma su función de órgano de gobierno y afronte con denuedo el problema de la unidad latinoamericana. Sólo por el intercambio de ideas entre los hombres esclarecidos, de climas y territorios distintos, podría afrontarse el tema con probabilidades de éxito. De cualquier modo, la tentativa nunca resultaría infructuosa, porque, concluída la misión, siempre quedaría alguna lámpara encendida para alumbrar las ulteriores jornadas.

De ahí que convendría organizar el Congreso sobre un plan definido cuya sola enunciación determina su trascendencia: *Bases para la solidaridad de las Repúblicas Latinoamericanas*. Sobre esta plataforma la Universidad de La Plata, gestora de la iniciativa, podría trazar un programa esquemático de las cuestiones a resolver y remitirlo a las

Universidades adheridas. Cada una de estas, a su vez, proyectaría la solución pertinente, acompañada de un sucinto fundamento y de los medios legales necesarios para traducirla en realidad, en el país respectivo. Esas proposiciones constituirían la materia sustancial del congreso. Para ser más explícito, concretaré mi pensamiento en forma ostensible:

CUESTIONES PROPUESTAS

Política internacional. — Proyecto de federalización de los estados latinoamericanos. — Bases.

Unión aduanera, fundada en los principios del libre cambio.

Unidad monetaria, fundada en la abolición del patrón de oro.

Adopción del papel moneda como instrumento de la circulación y de los cambios. — Banco Central regulador.

Ley de ciudadanía para los latinoamericanos por la simple residencia en cada país.

Legislación. — Unidad de legislación civil, penal y comercial. —

Extradición. — Legislación del trabajo. — Jornada de trabajo.

— Salario mínimo. — Accidentes. — Reciprocidad.

Comunicaciones. — Plan de ferrocarriles, carreteras, navegación de los ríos con propósitos de acercamiento internacional.

Defensa continental. — Ejército. — Armada. — Marina mercante.

Política social. — Protección de las razas autóctonas. — Medidas para combatir las enfermedades endémicas. — Higiene de la población urbana y rural. — Vivienda popular.

Política agraria e industrial. — Retención de la tierra fiscal por el Estado. — Abolición de los latifundios. — Régimen de las minas y del petróleo. — Explotación y contralor de las industrias por el Estado. — Limitación de la riqueza individual.

Instrucción pública. — Unificación de la enseñanza media y superior en las distintas repúblicas. — Plan y correlación de estudios en el bachillerato y en las diversas facultades. — Validez de los títulos entre los países adheridos.

Resueltas las cuestiones propuestas precedentemente por cada Universidad en una síntesis breve, acompañada de fundamentos también sintéticos, todas ellas serían, como lo he expresado, la exclusiva

materia de los debates. Al Congreso correspondería, en cada caso, la sanción del proyecto definitivo —en el orden internacional, jurídico o económico; y la realización de éste sería prestigiada por las Universidades en sus respectivos países. El programa, por vasto que parezca, puede cumplirse ampliamente si se elude de una vez por todas la casuística doctrinaria y la erudición libresca, como dialectismos opuestos a todo afán constructivo.

Los Congresos con carácter puramente internacional no han tenido entre nosotros eficacia por haber carecido de ambiente propicio. Pero, si dentro de cada república latinoamericana se promueve previamente una agitación en pro del acercamiento de los Estados de la misma raza y se ilustra con persistencia a la opinión sobre las cuestiones que tal solidaridad comporta, el camino se allanará al mismo tiempo que despertará el interés común para llevar a término la empresa. De este modo, el proyectado Congreso de Universidades prepararía el terreno para constituir en un futuro próximo la soñada Federación de los Países Latinoamericanos. Sólo después de consolidada esta alianza, el Panamericanismo llegaría a ser un imperativo de inmediato cumplimiento por cuanto se encontrarán simplificados los objetivos de un acuerdo continental. Así alcanzaría sanción histórica el lema, todavía empírico: América una e indivisible.

CARLOS N. CAMINOS.

Este artículo ha sido motivado por el mensaje que el nuevo presidente de la Universidad de La Plata, Dr. Alfredo L. Palacios, ha dirigido a los rectores de las universidades latinoamericanas presigiando un congreso de las mismas, y que dice así:

La Plata, julio 14 de 1941.

Me es grato dirigirme al señor Rector para comunicarle que con fecha 27 de junio último he tomado posesión de la Presidencia de esta Universidad de La Plata, cargo con el cual he sido honrado por designación de la Asamblea de Profesores.

Al asumir este puesto de responsabilidad en uno de los momentos más decisivos y graves de nuestra historia, juzgo imprescindible dirigirme a los Rectores de Universidades de nuestra América para sugerir la iniciativa de promover una acción tendiente a coordinar el sentido de nuestra enseñanza, lo que podría concretarse en un Congreso de Universidades de Ibero-América.

Considero tan urgente como ineludible la realización de ese congreso, porque habiéndose iniciado el régimen de consultas entre nuestros gobiernos para organi-

zar, con eficacia, la defensa de este continente, sería inadmisible que nosotros, los que tenemos la alta misión de forjar el alma de la juventud y orientar la fijación de su destino, permaneciéramos aislados e indiferentes ante el drama que plantea este trágico momento de la evolución humana.

Ya no podemos engañarnos sobre el alcance de los sucesos que agitan al mundo.

Cualquiera que sea el resultado de la contienda mundial, ella dejará un cadáver insepulto: el de la civilización de alma pagana, que se ha ocultado tras la máscara del cristianismo.

Si aspiramos a sobrevivir tendremos que acrisolar en la educación, en las costumbres, en la convivencia humana, nuestro sentido ético de la vida, que no puede reducirse a preceptos y normas incumplidos, sino que ha de adquirir forma social, concretarse en organizaciones económicas, que favorezcan el eficiente y armónico desarrollo de nuestras riquezas, pero en beneficio del valor humano.

Afortunadamente en nuestra América, San Martín y Bolívar, así como la heroica legión de iniciadores de nuevos rumbos, con su ejemplo y su palabra, nos han trazado el camino de una nueva cultura, invulnerable a los asaltos del instinto.

Hemos de acometer la empresa de orientar nuestro destino, de unificar nuestros fines y adquirir estructura continental, tecnificando la vida del espíritu para dominar la técnica materialista, que amenaza subyugarnos.

Envío al señor Rector un folleto conteniendo mi discurso al hacerme cargo de la Universidad, en el cual me refiero a varios puntos de esta cuestión esencial; y agradecería que Vd. se sirviera expresarme su opinión respecto de los problemas planteados y la iniciativa que ahora le propongo.

En espera de las sugerencias favorables del señor Rector, saluda a Vd. con su más alta consideración y estima.

LETRAS ARGENTINAS

EL PATIO DE LA NOCHE *

ESCRIBIR sobre las cosas de la infancia es tarea fácil y agradable, al alcance de muchos. Hacerlo con talento está reservado a pocos. En este caso, cualquier infancia vale: la más triste y monótona, vivida en el ambiente más descolorido y sin carácter, iluminada por el corazón y embellecida por la fantasía adquiere interés duradero. Feliz del talento que puede usar para tal empresa, no el magro caudal de sus solos recuerdos personales en un mundo indeciso y cambiante, vago y cosmopolita, sino el tesoro de una tradición centenaria formada por capas sucesivas, en que costumbres, sentimientos, tipos, lenguaje, van sedimentándose lentamente.

Tal fortuna ha tenido Pablo Rojas Paz. Tucumán, su Tucumán nativo, ya protagonista de otros libros suyos anteriores con su presencia corpórea y espiritual y sus problemas sociales, es la materia viva de los principales relatos de su última colección, poéticamente titulada *El patio de la noche*.

Creo que ha llegado el momento de hablar de Rojas Paz novelista y cuentista, después de habérselo creído nada más que un ensayista disertador, lírico como un muchacho poeta y sentencioso como un anciano. Después de *Hasta aquí no más*, ya no es posible considerar al autor de los cuentos de *Arlequín* y de su primera narración larga, *Hombres grises y montañas azules*, un transeúnte en la prosa narrativa. Pero como el tiempo me apremia y fuerza a dejar escapar esta ocasión, sólo he de escribir hoy sobre su último libro.

Las narraciones de *El patio de la noche* no son propiamente los recuerdos infantiles del autor, pero están urdidas sobre su trama. A la anécdota verdadera o a la ficción, la memoria del autor

* Pablo Rojas Paz. Edit. Kraft, Bs. As., 1940.

les ofrece principalmente el fondo, la atmósfera. El fondo físico, de la naturaleza, sentida como una presencia viva; y la atmósfera humana. Quien ve a Rojas Paz con su aire adormilado y distraído, no lo sospecharía tan agudo observador de pormenores característicos. El suyo es, pues, arte realista; no el fácil inventario de minucias con que abruma hoy la novela los redivivos o nunca muertos naturalistas, sino el realismo eterno, de lejana estirpe homérica, que con un solo rasgo, en un relámpago, ilumina un gesto, un ademán, una figura, una escena, un paisaje, cuando no los trasfigura poéticamente sin hacerles perder su esencia de cosas verdaderas. Pertenecen al primer género imágenes como éstas: "Los jazmines, grandes como manos, daban ese perfume de mujer que tienen las flores tropicales". "Panes como rueda a los cuales hay que darles un abrazo para cortarlos". "Un desierto arenoso, luminoso y sediento, en el cual el agua derramada es *apenas una sombra fugitiva sobre la piedra reseca*". El tallo de la higuera "tiene color de momia". Hablando de un muertecito: "La frente era de marfil, su manitos bien apuñaditas; había en su expresión un suave deseo de despertarse".

O este retrato de un antiguo señor rural sanjuanino:

La luz de la luna le daba en el pecho. Taimir era de estatura gigantesca y tenía la apostura de esos caudillos tártaros que iban látigo en mano, cabalgando frente a la horda. Su estampa de Genghis Khan se completaba con sus largos bigotes en forma de cuernos, su cabeza rapada, su casaca de pellón, su alta bota de cuero de potro.

De las espiritualizaciones de la realidad ofreceré un solo ejemplo:

La quietud nos había disuelto. El silencio palpitaba en el corazón profundo de la noche, que era verde y húmeda, de un verde cristalino, claro y fresco, lavado por la lluvia. Después de las tormentas siempre arden las fogatas de los pastores en el pecho de la montaña. El río cercano era un rumor fresco y hondo. La claridad era tal que a veces los pájaros se despertaban, cantaban engañados por la luz y volvían a quedarse dormidos. Había una fragancia de bosque renovado, de menta, de cedrón, de miel, de flores silvestres. El silencio iba y venía como el mar; parecía rebotar en la montaña y retroceder hacia el valle. Se escuchaba el sueño de las abejas y el pensamiento de los árboles. Al mirar las manos, a la claridad de la luna, los pulpejos de los dedos rebrillaban como pequeñas frutas maduras. El cielo parecía un espejo inmenso, roto en cada estrella.

Mediante ellas les ha creado el escritor atmósfera poética a los sucesos comunes que relata. Estos no llegan casi nunca a for-

mar lo que se dice un cuento. Generalmente no pasan de una anécdota o de la evocación de escenas y tipos campesinos o urbanos del pasado. Pero el interés que despiertan es vivísimo. Tienen ese interés escalofriante de los cuentos oídos de noche en el campo, en la rueda de un fogón. Un aire de lejanía y misterio los envuelve. Un aire de leyenda y hechicería; un mundo de aparecidos y trasgos. Las palabras caen cargadas de sorpresas y recóndito sentido; tienen como trastienda. Los muertos hacen el gasto de la conversación más que los vivos; las almas —o dígame ánimas— más que los cuerpos. Puede pensarse que en estas historias, como lo dice hablando del pasado uno de sus personajes, sobre la tierra están tanto los vivos como los muertos.

Tiene Rojas Paz alma de narrador; sabe vivir las situaciones, encarnarse en los personajes. No necesitó adquirirla en el comercio literario, quien la ha heredado de no sabría cuántos abuelos. No le es preciso forzar las palabras. Obtiene la intensidad dramática, la sugestión trágica, con sabia naturalidad, sin rebuscado patetismo. Admira sobre todo en él la eficaz humildad del diálogo. Con los recursos más sencillos logra efectos poderosos. La emoción está en la raíz de cada relato, es en ellos cosa íntima y vital como la savia para el árbol, y florece en cada rasgo expresivo. Una emoción varonil y sobria que fluye del amor a los humildes, a las cosas viejas y al suelo natal, amor que el artista guarda recatado en el pecho. También la emoción patriótica, la cual se expresa con mayor elocuencia en las originales estampas históricas enhebradas en el relato "El jarro de plata".

La prosa —cerrando los ojos sobre algunos pecadillos gramaticales, acaso libertades americanas— es elegante y firme; lo mismo se acomoda a la fantasía, a la ternura y a la ruda verdad.

En conjunto, un libro fuerte y bello que habría tenido una perfecta unidad, de haberse el autor atrevido a sacrificar dos o tres relatos extraños al ambiente general.

En estos días de renacimiento de las ediciones argentinas, vueltas de la vergüenza del papel de estraza y la venta al peso, es justo señalar la envidiable impresión hecha de *El patio de la noche* en los talleres gráficos de Guillermo Kraft, en anchos y nítidos caracteres y avalorada por seis expresivos dibujos de Ramón Gómez Cornet.

ROBERTO F. GIUSTI.

POESIA CUYANA *

A sí como Catamarca nos dió la robusta voz eglógica de Franco y Santa Fe, agraria, las voces campesinas de Pedroni y Carlino, San Juan, serrana, está en las coplas de Antonio de la Torre. Son los poetas, cuando auténticos, los verdaderos conquistadores de la tierra natal.

Antonio de la Torre es un poeta elegíaco. El amor, sea éste exaltación de la belleza femenina o expresión de amor logrado o de celos o de recordación o de mujer alejada o de lo irremediable y su soledad, deja oír el verso alegre o claro o estrídulo o melancólico; pero siempre tierno, cálido, capaz de hacernos vibrar las cuerdas más íntimas. Y esto, porque el poeta de *Coplas* es, por sobre el momento y su literatura, siempre discutible, un poeta. Es lo innegable de su libro. Si aun no muy dueño de toda su originalidad, el autor de estas *Coplas* no canta nunca por alarde retórico:

*Ahora que estás lejama
vuelve conmigo, soñando;
por caminos imposibles
podremos ir de la mano.*

*Eres como mi guitarra
fina cintura morena,
alto cuello sensitivo,
vientre de sueño y de siembra.*

*Cállate mientras te miro:
¡estoy aprendiendo a ver
por los ojos de un suspiro!*

En no pocos instantes de estas sencillas y frescas coplas — y no entiendo que pudieran serlo sin tales condiciones— el canto se vuelve complejo, el hombre de lecturas y meditaciones que hay en el autor hace que su voz se profundice, y ello para bien del arte que nunca es improvisación, aun cuando esté expresado en coplas, al parecer lo más espontáneo:

*Ni puedo hacerte de nuevo,
ni puedo vivir sin verte;
tendré que cerrar los ojos
y, tal como eres, quererte.*

* *COPLAS*, por Antonio de la Torre. Editorial Oeste, Cuyo, Argentina.

*En ti tuve dos mujeres,
dos mujeres a la vez:
una la que yo buscaba,
otra la que al fin hallé...*

Pero aunque la más frecuentada por el poeta, no es en la poesía amorosa donde alcanza más firme singularidad para su libro. Hay en él unas "coplas de mi guitarra", "coplas del mate" y, sobre todo, unas "coplas del pueblo" que quisiéramos ver prolongarse en la futura obra de Antonio de la Torre. En ella se consustancia este poeta culto, no sólo con el alma del pueblo, sino con el paisaje de su tierra de Cuyo, con el sentir de las gentes con que convive. Ser voz regional es ser inconfundible, ¡pero serlo hablando en el idioma en que lo hacen millones de seres humanos, como es el de los hombres de Hispano-América!:

*Amargo fué el primer día
y muy dulce fué después;
ahora vuelve a ser amargo:
¡el mate es como el querer!*

Esto tiene su raíz en el cancionero peninsular, indudablemente, pero no es una copla española:

*Soy de la tierra de Cuyo
y como el quisco soy yo,
todito espinas por fuera
y por dentro pura flor.*

Lo picaresco, el tono retozón, no puede faltar ya que está él siempre en el pueblo, gnomo dispuesto a saltar aún desde los repliegues de la melancolía:

*Tan delgadita se fué
y tan gorda que volvió;
¡caramba cómo alimentan
las uvas del Albardón!...*

Y es así como de la observación de la vida diaria, de las costumbres —aun de las malas costumbres electorales— Antonio de la Torre extrae coplas cuyanas, maduras y sabrosas, pero agri dulces como frutas salvajes:

*He sacado en conclusión
que el amor, como las brevas,
cuando madura se cae
y se lo come cualquiera.*

De andar por sus sierras, de sentir el sol bravo y los vientos rudos de los Andes, de conversar con las gentes ingenuas de aquellos pagos, el poeta de estas coplas hace el descubrimiento que "tiene alma" y de que por una "suerte que es también desgracia", es él "algo español". Sus versos nos lo están diciendo, pero nos place oírsele al propio poeta, pues con ello comprobamos en él un afán de introspección, actitud lírica y filosófica de la que podemos esperar mucho, dada su sinceridad.

Lleva el libro una afirmativa carta-prólogo de Jean Paul.

ALVARO YUNQUE.

FIGURAS A LA DISTANCIA *

SIENTO no haber conocido el Buenos Aires de fin de siglo. ¡Qué diferencia con el desangrado tiempo nuestro! La ciudad se desesperaba ya entonces de su sueño colonial. Las largas caravanas de cupés lustrosos bajaban por el Retiro y fulguraban luego, al sol indeciso de la tarde, por entre las arboledas de las Barrancas de Belgrano. Era cómodo y dulce dejarse vivir. Llegaban los refinamientos de la cultura europea, las cosas de la noble Francia, eso que embellece la vida, la gracia, la tolerancia, la distinción, el espíritu, en suma, que insufló en la tesitura rígidamente hispana de nuestra familia un aire sutil de sensitivo buen gusto.

Se multiplicaban los picos de gas. La Patti provocaba ovaciones clamorosas y entusiastas. Los contertulios del "Café Los Inmortales" escandalizaban a los asombrados y pacíficos burgueses, dando al viento sus corbatas voladoras y paseando su insolencia reformista, inofensiva y estruendosa, ante la filosófica indolencia de los vigilantes provincianos.

Buenos Aires crecía. Yo he visto esas casonas de parra verde y cancel de hierro. Algunas quedan aún. Muchas, convertidas en tristes conventillos. Tuvieron, alguna vez, una sala y un piano, y los ventanales entreabiertos dejaron colar la *Plegaria de una virgen*, o el giro de seda del *Vals del Emperador*. El dibujo caligráfico de la cancel forjada mostraba las rojas macetas del patio, las plantas filiales, la mecedora. Otros tiempos, otros hombres... —se dirá.

* De Arturo Giménez Pastor. Editorial Losada. Buenos Aires, 1940.

Creo que —como se ha afirmado alguna vez—, con menos densidad de población, *moralmente* éramos más...

Nuestra configuración geográfica y la circunstancia del descubrimiento condicionaron a nuestro país para la creación de una democracia agraria. No había metales preciosos al alcance de los conquistadores para tentar su codicia. Era la buena tierra, la tierra de talas y espinillos, empenachadas cortaderas y pastos duros, en la que nada valían los pergaminos del rey. La pampa nos dió una oligarquía criolla que gobernó con buen tino, aunque no siempre con el pueblo. Los pretendidos "afrancesados" del 80, leían a Sainte-Beuve tomando "mate", habían visto el campo y nada los despegó del amor a la tierra nativa. Algunos dieron días de gloria a la patria, y hay que preguntarse si se habrá roto el molde. Una parte de la generación actual —la que precisamente por su apellido parecería más obligada a conservar la tradición democrática que ha hecho nuestra grandeza—, se pierde en devaneos extranjerizantes y cesaristas, como aburrida de la libertad que sus padres ganaron a punta de coraje, y a duro precio de sangre y lágrimas...



Giménez Pastor conoció aquel Buenos Aires, y lo ha volcado vivo en sus *Figuras a la distancia*. Argentino nativo —de San Nicolás, por más datos—, vivió largo tiempo en el Uruguay, y ha viajado por Chile. Las tres repúblicas hermanas se unen en la perspectiva de su recuerdo, ligadas en una presencia cariñosa.

Su libro se lee de un tirón. Se empieza, y ya no se suelta. Aquí está la *petite histoire*, la que corporiza las sombras y las acerca al corazón, humanizándolas para que aprendamos a quererlas. Así desfilan, por ejemplo, curiosamente, Sarmiento y Avellaneda, *los dos modestos bañistas de Gounouilhau*, en una sección de baños de la bahía de Montevideo. Y también otros grandes: Mitre, Pellegrini, Alem. Sin excluir numerosas figuras —no por menores, menos interesantes— que decoraron la política y las letras. A todas las ha captado el autor, con una fuerte memoria visual y una fina paleta llena de coloridos y matices. La tertulia de *La Nación*, iluminada por la grandeza de Mitre; la invariable bonhomía del inolvidable "Bartolito", la chispa retozona y el ingenio de Joaquín de Vedia, el de aquel hermoso libro que se llama *Cómo los ví yo*; y luego Grandmontagne, el de *Caras y Caretas*, y Soussens, el último bohemio, casi una institu-

ción, paseando por Florida su frac raído, "ideando y florideando". Giménez Pastor conoce el secreto de nuestras bambalinas, ese pequeño mundo de entretelones que el espectador apenas sospecha, y ha visto aplaudir su pieza *La rendición*, novela primero, premiada en el concurso del diario *El País*, a la que Martiniano Leguizamón alude en las páginas de su libro *De cepa criolla*.

Sus recuerdos documentan toda una época, la más notable quizá, de nuestra vida literaria. Un estilo *conversado*, familiar, pero no vulgar, rodea a sus evocaciones de ese halo de sencilla y emocionada verdad que, entre nosotros, a tan alto grado supo llevar Miguel Cané. Pero es en esas miniaturas, en esos retratos mínimos que esmaltan el libro, donde todas las finas dotes del autor de *Figuras a la distancia* se dan cita para iluminar un carácter, un alma, una fisonomía. Aquí está, por ejemplo, Soria, nuestro inolvidable director teatral:

Sobre un busto redondeadito, la cabeza también redondeada por la calvicie y el blando modelado facial sostenía descuidadamente un croquis fisionómico de joven mandarín gordito. Cuatro pelos de bigote sobre la boca amontonada en corola; un fugitivo trazo de cejas sobre los ojos irónicos; lo demás, en blanco y a un costado de la calva, un largo mechón de cabellera que, aunque destinado a cubrir la desnudez del cráneo, colgaba lloroso sobre la oreja; Soria solía olvidarlo allí durante los ensayos. El sombrero puesto de todas maneras en el calor de la improvisación —hacia adelante, echado hacia atrás, ladeado o en posición normal—, el sobretodo suelto y el andar negligente completaban el Soria del despoblado escenario en que se ensaya a la *desabrida claridad del día ausente allá afuera*.

Quisiéramos no olvidar ninguno de los nombres de este libro a un tiempo leve, y apretado y sabroso. Florencio Sánchez, Laferrere, Nicolás Granada, Almafuerte, Roldán. Todos están presentados con aquilatación ponderada. Giménez Pastor no sufre de aquella enfermedad de la admiración, que Macaulay achacaba a Thackeray, cuando escribió la historia de Lord Chatham. Así, señala en Roldán su falta de esqueleto filosófico, su carencia de ideas orgánicas; un estetismo puro presidía sus preferencias, tornadizas y sin raigambre. Hay un cariñoso recuerdo para Láinez, a cuyo lado se formó el autor, en la redacción de *El Diario*. Muchas páginas alcanzan el tono de lo patético, como las dedicadas a la demolición del viejo teatro de la Opera. El agujero con que la piqueta carcomía la antigua fachada se le ocurre "el desgarramiento de una boca gritando algo".

Figuras a la distancia se cierra con una magnífica evocación de los días del Centenario. No hay prosopopeya en la pintura, pero el autor deja de lado la fina ironía que campea en otras páginas, y un soplo emocionado de patria recorre éstas. Se capta la pujanza de la Nación en marcha, la confianza segura de nuestra grandeza, el colorido embriagador de los desfiles, y hay como un despliegue de banderas jubilosas, mientras flamean al viento las lloronas de crin de los hulanos y pasan los granaderos, junto a las tropas de naciones lejanas que vienen a rendirnos su homenaje.



Recuerdo un trabajo sobre la *generación del 80*, publicado por el autor de este libro (1). Una admiración puede definir. Pienso en Miguel Cané, en Wilde, en Mansilla. Así es, así debe ser Arturo Giménez Pastor. Así se nos muestra en la perspectiva de sus *Figuras a la distancia*, que él ha rescatado para siempre del tiempo, recor-tándolas en el fino trazo de su pluma. Un gesto, un ademán, una anécdota, le sirven para retratar un alma. Cuatro pinceladas de luz, buen gusto siempre, ironía sin amargura, con frecuencia, y ya tenemos el retrato. Y aunque no osa hablar solamente de él, como Montaigne, el trazo nos descubre, a contraluz, la silueta del animador de tan humanos y verdaderos muñecos.

En cuanto a mí, he de tener este libro en mi mesa de luz, junto a los que constituyen las admiraciones más caras al corazón. Lo tengo ya entre *Retratos y recuerdos*, aquel manojito de bocetos psicológicos donde está todo entero el espíritu de Mansilla, y una primera edición de *En viaje*, de Cané, con el prestigio de su *rue de Saintes-Pères*, estampada al pie de la edición francesa, y sus páginas amarillentas y aureoladas, como salvadas de un naufragio, con *Vidas argentinas*, en fin, esa definitiva galería de retratos íntimos que escribió el doctor Octavio R. Amadeo.

Si las cosas tienen alma —Dickens nos dice que sí—, el espíritu de *Figuras a la distancia* debe gozarse en la compañía de sus vecinos de estante, surgidos del corazón de hombres que, como el autor de este libro, tienen su misma y alta prosapia espiritual.

LEÓN BENARÓS.

(1) ARTURO GIMÉNEZ PASTOR: *Una época bonaerense. El ochenta*. Santiago de Chile. 1935.

LETRAS HISPANO-AMERICANAS

NAYAR, por *Miguel Angel Menéndez*, Premio Nacional de Literatura. Editorial Zamná, México, 1941.

AQUELLA empresa gigantesca que se llamó conquista de Méjico, y que realizaron españoles linajudos y soberbiosos en tierras de Moctezuma, dejó en el alma indígena un sedimento de rencor silencioso y obstinado. La ambición, la falta de escrúpulos de conquistadores y funcionarios, que tan mal se avenían con el espíritu de España católica, socavaron en el cerebro y en el corazón del indio la fe que aquéllos querían se les tuviera.

El primer engaño de Cortés a Moctezuma quebrando la palabra empeñada sembró la semilla del rompimiento. La fundación de Nueva España se desarrolló en clima de rencores. Las voces de clérigos bien intencionados como de Las Casas llegaban confundidas con el crepitar de las hogueras o con las noticias de los asesinatos en masa. Mal hablaba al indio el caserío español con la cruz de la Misión junto a la picota.



En 1535 Nuño de Guzmán encabeza la primera Audiencia. Fué conquistador con las características comunes a todos, de crueldad y violencia. Extendió el dominio de España por Michoacán y Jalisco hasta Sinaloa. Las tierras del Occidente, las montañas del Nayar o Nayarit, al oeste de la Sierra Madre, conocieron su figura. Se le enfrentaron las tribus que vivían agazapadas en el Nayar, en la vecindad del Río Santiago, y una de ellas, la de los coras, se le resistió tenazmente. Hubo en sus hombres un despliegue de audacias, sostenido por la voluntad de sobreexistir. Vencieron en espíritu: su alma fué y sigue siendo hostil al contacto del blanco. Hoy, viven,

también agazapados en el monte y en la serranía como en el 1500, con sus leyes, sus costumbres, su religión en las que no pudieron filtrarse elementos traídos por los pueblos dominadores.



Los hombres y mujeres de *Nayar*, la novela de Miguel Angel Menéndez que ha obtenido el premio nacional de literatura en México, son restos de esa arisca tribu cora que, en unión del paisaje, es el protagonista de la obra. Bien la nota de regionalismo que nos da así su autor; buena su intención de hacer un pequeño universo de ese rincón del Nayarit. Pero el camino de lo regional, en la novela, debe ser recorrido con la vista puesta en una meta: la creación de personajes y caracteres, amén de la acción, elementos primarios del género y con los cuales se alcanza el valor de universalidad. Estos elementos en el libro de Menéndez carecen de reciedumbre, como vemos en el análisis de la obra. *Nayar* tiene valores desiguales y escapa del género novela, aunque no seamos muy estrictos en delimitarlo. Las obras que dentro de éste fueron consagradas mueven, en "algún pedazo de la tierra" —región que el autor siempre ha vivido de cerca— hombres y mujeres que impresionan al lector como si hubieran existido de veras, y no como entes con vida insuflada por el autor. En *Nayar*, tiene esta categoría de vida insuflada Ramón, uno de los personajes, que va de la mano del que narra en primera persona, —como Virgilio iba a la vera de Dante— casi sirviéndole de guía en ese "infierno" que es el escenario de la novela.

El autor hace de Ramón un ente de perfección. Lleva levadura mestiza —dice Menéndez— en la que, según las apariencias, predomina el indio. Y, contrariamente a lo que por lo general sucede con los mestizos, lleva, también, en sí, el grano cernido de las dos razas. La sangre de ambas está en el personaje en un constante flujo y reflujo, hasta que vence la más fuerte y mejor dotada, como en la vida de los pueblos. Ramón, prófugo de la justicia porque se la hizo por su propia mano, se refugia en la sociedad de los tigres y de los saurios, y más adelante entre el puñado de coras. Y cuando pensamos que el espíritu del mestizo se ha ajustado a la nueva vida que, en parte, fué la de sus antepasados, da un vuelco y retorna al blanco que vive en él, generoso y comprensivo, para salvar una vida. En el mestizo del libro de Menéndez, suma de librescas perfecciones,

se convierte en una entelequia, puesto que tanto el mestizo como el mulato no son flor de razas sino residuo de ellas. Y en Ramón —ya lo hemos dicho— se sublimiza la levadura.



El libro se inicia con la pintura de la selva y de la vida selvática puesta tan de moda por el romanticismo descabellado de *La Vorágine* y las imitaciones generalmente de índole política de los escritores actuales. La selva, como la naturaleza entera, tiene en *Nayar* dinámico sentido. Está presente en sus tonos cariñosos, en sus cantos —el charco de estrellas en el aguaje, el encaje de espumas de su río Santiago, los riscos salvadores,— en sus notas agresivas que marcan a los hombres de tristeza y fatalismo.

Esta última es la que persiste, la que alcanza fisonomía y pasión, en el matorral erizado de puntas zarpadas, en las charcas de hedores gruesos, en el mar de lodo hinchado de víctimas en que degenera su río Santiago. Menéndez nos presenta una naturaleza enconada, hostil al hombre, casi siempre en actitud de protesta y agresión: así, la selva, cuando el hombre la penetra, el cielo que se deshace en lluvias torrenciales, los sembrados que rinden cosechas miserables. Esa tierra bronca y llena de saña es en *Mayar* una obsesión.

La necesita el autor para respaldar el cotidiano vivir del indio, chato, pringoso, cargado con el peso de los siglos.

Y con esto llegamos al tema dominante: miseria y tristeza unidas por el lazo de la fatalidad, que asaltan y sobrecogen al lector a cada instante. En algunos cuadros, la miseria está tan diestramente presentada, que buscando con cuáles parangonarlos hallamos que sólo el del hambre en *Lazarillo de Tormes* nos apretó el corazón en forma semejante a aquéllos.



Después de la pintura de la selva se nos ofrecen acuarelas que Miguel Angel Menéndez dibuja para llevarnos al conocimiento de los coras. Algunas de real fuerza y colorido, como la del capítulo XIII, en que los indios resuelven si Ramón y su acompañante podrán quedarse a vivir entre ellos. El fallo se realiza por medio de la alegoría del "camichín", puesta en boca de una de las mujeres viejas de la tribu. Es éste un detalle bien visto por el autor. En todo

tiempo, en los pueblos primitivos se hizo justicia empleando los fallos parábolas y alegorías. Pero el autor hace de la alegoría del "camichín" una deducción "literaria" y tendenciosa. Los recién llegados son expulsados por los indios porque —según nuestro escritor— "son de una raza que les ha mentido, que les ha explotado, que les acarició primero para secarlos después; una raza que ellos recuerdan para odiarla". Y lo cierto es que estos indios pobres echan al blanco y al mestizo por la misma razón que los de la escena del salitral: porque "ya somos muchos". Por esa misma razón, los pájaros y otros animales expulsan a los que vienen de otros lados: para que no les saquen la comida los recién llegados.

De colorido más intenso aún, es la escena en que el Gobernador oye la queja del indio Juan: . . . "Volví noche, muy noche y muy cansado. Llegué casa encontré Amalio queriendo mi mujer". La figura monolítica del Gobernador imponiendo al culpable la pena que el acusador ha pedido, "dos vacas en pago del agravio", y la reacción de los contrincantes en palabras filosas, escuetas, nos da, exactamente enfocada, la moral del indio.

Contrasta este hermoso capítulo con los que llevan los números XVIII y XIX. En el primero la escena del traspaso del mando es una descripción que parece sacada, por lo chata, de un manual de antropología. En el segundo, presenta con evidente mal gusto una costumbre india ya referida por Icaza en *Huasipungo*. Estos capítulos dan la impresión de relleno. No añaden ni quitan nada a la obra. Pero la afean.

Hasta el capítulo X, la novela sigue el hilo de una acción cuyo desarrollo acicatea el interés. A esta altura el plan cambia bruscamente y se diluye en pinturas episódicas que aminoran el carácter de novela.

No hay ilación en los acontecimientos. Las figuras se pierden en el montón, y esto que es precisamente lo que busca el autor —hacer la consabida novela de ambiente y masas— por sólo logrado a medias hace que no estén fijadas con fuerza las características de la novela. Pudo seguir el autor, sosteniendo el cable de la tragedia sentimental de Ramón. En forma desteñida se alude a ésta al finalizar el libro. Los diez capítulos primeros se despegan del resto. Tal vez el autor tema caer en el tono de "novela fácil", según propia expresión, pero no creemos recomendable su plan.

Miguel Angel Menéndez se ha dejado llevar por la moda literaria al uso, la "mala moda literaria", olvidando que toda novela, si bien necesita paisajes, también debe tener argumento, personajes y caracteres, tallados éstos por la acción, no por el relato.

A partir del capítulo XI el libro es una sucesión de aventuras que toman un cauce definido en el capítulo XV. Ocupa el lugar de protagonista el grupo de coras achaparrados y hambrientos. Ramón y su amigo —el blanco que construye el relato— pasan a segundo plano. De vez en cuando ambos vuelven al palco escénico: es que el autor los necesita para subrayar determinados rasgos del cora. A partir del capítulo XVII, el lector vive en los entretelones de la vida cora. Ante él pasan, en momentos distintos, los hombres de la tribu, siempre míseros y tristes, sin esperar más que el premio de sus dioses, decaído el entusiasmo e inútiles las fuerzas, mas siempre prendidos al "roñoso verbo de la propiedad".

El diálogo, que sabemos en los indios mezquino en palabras, está en *Nayar*, en muchas ocasiones, salpicado de "literatura" excesiva en bocas semisalvajes. Así habla la "huichola" *Enagua de Flores*, mujer de Antonio: "Desde muy chica, que soñaba un hijo y aquí está mi regazo vacío... Hay muchas palabras dulces en mi pecho. ¿A quién se las digo si no tengo a quién?... Siempre se van con el viento. Y hay mucho amor en mis labios pero no hay quien lo recoja. Se lo tengo que regalar al río para que se lo lleve quien sabe dónde... Y en mis manos hay temblor sagrado que no hay quien detenga". Pudo el autor, para acentuar el carácter realista de los cuadros, estructurar el diálogo con modismos propios de los indios.



Miguel Angel Menéndez sustenta ideas de índole social no siempre razonables, aunque sean inobjectables desde el punto de vista sentimental. En su paleta, siempre llevan la mejor parte los indios y los mestizos. El blanco es el enemigo, aunque haya traído la civilización. Cuando subraya la falta de sentido de los blancos para normalizar la vida indígena, se refiere siempre al puñado de "gringos" poco escrupulosos y de manos no limpias. El indio gobernador Gervasio dice a los suyos:

—"Nosotros acusamos a los mestizos y a los blancos que nos matan sin oírnos. ¿También nosotros mataremos a los hermanos sin escucharlos?..."

¿Sucede así en la realidad?... Lo dudamos.

Ignoramos qué vientos soplarán en las lejanas tierras del Nayarit para que la Iglesia sufra los mareos que declara Menéndez. "Esta —dice— se levanta en armas, bien que por arriba niega que por lo bajo empuja y sopla con todas sus garras. Cerró las puertas para dejar sin dios al pueblo, en tanto afirma desde el escondrijo de las sacristías pueblerinas que los herejes del gobierno mandaron cerrar los templos". Está ya lejano el siglo XVI en el que la Iglesia, según los comentaristas protestantes, era exclusiva e intolerante y estaba en actitud de conquista de almas a "outrance". Cuatro siglos la han llevado cada vez más, a su verdadera misión de pacificación y de acercamiento. Por eso, abrimos otro interrogante a lo afirmado por Menéndez.

Un estilo nervioso, afilado, ágil, en el que se suceden pensamientos con riqueza de imágenes y densidad de concepto es característico de Miguel Angel Menéndez: "sólo descende a las tinieblas el que puede iluminarlas o el que necesita morir"; "el pueblo es una nuez y su cascarón revienta con el volumen de las costumbres nuevas"; "la sonrisa del indio es difícil y dolorosa como un parto". Lástima que el autor haya empleado tan hermoso molde para verter en él un alegato.

Los alegatos no siempre alcanzan la categoría de obra de arte y mucho menos de novela. Volvemos a repetir que ésta debe contener, por lo menos, acción, caracteres y paisaje.

Y si algo más da... mejor.

GRACIELA PEYRÓ DE MARTÍNEZ FERRER.

BIBLIOGRAFIA FILOSOFICA

ESPACIO Y TIEMPO EN EL ARTE ACTUAL, por *Leopoldo Hurtado*. Editorial Losada. Colección Biblioteca Filosófica. Bs. As., 1941.

EL arte, que desde sus orígenes se desarrolla de un extremo a otro por una serie de crisis, obliga a las investigaciones estéticas a seguirle, marcando las etapas de un conocimiento que se transforma. Una de estas etapas, y la formulación estricta de sus principios, es lo que hoy nos presenta el Sr. Hurtado. Su libro, expresión de una voluntad ordenadora que traduce en signos precisos el choque imprevisto de las contradicciones, ilumina una zona del arte actual, con intención especulativa. Mediante esta indagación, se discute la validez de ciertos principios admitidos hasta ahora.

Paralelamente, el tiempo y el espacio condicionan el arte de nuestro tiempo, que en relación con el de otras épocas, ofrece los diversos aspectos de una oposición irreconciliable.

En el primer capítulo se exponen los motivos que justifican el estudio separado de las formas. En los siguientes se considera el espacio y el tiempo en las formas, investigación cuyos principios se engendran unos a otros analíticamente, dejando para un apéndice final, la aplicación de las teorías expuestas, a los problemas concretos que presentan la plástica y la música contemporánea.

Aparece en primer término, la posibilidad de separar las formas artísticas de las alusiones significativas. Esta distinción es adecuada al estudio del arte actual, ya que las formas artísticas no están sometidas a las formas naturales.

Parte el autor de una afirmación del método fenomenológico: el regreso desde los momentos objetivos de la intuición hasta los de la "conciencia pura". La reflexión fenomenológica consiste en la vuelta de la conciencia hacia sí misma poniendo entre paréntesis su referencia intencional hacia el objeto.

Intenta aplicar curiosamente este supuesto al primer momento de la intuición estética, comprobando que la eliminación de la referencia intencional de los modos de la conciencia, coincidiría con la puesta entre paréntesis de toda referencia o contenido mediato de la obra misma, en tanto que la reducción de la conciencia a sus momentos inmanentes, correspondería a una captación estética del dato formal, tal como nos es dado.

El capítulo "El espacio en las formas", presenta los factores que han producido cambios en las relaciones habituales de tiempo y espacio en la obra artística, los cuales pueden enunciarse así: 1) problematicidad del tiempo y espacio matemático; 2) influencia del progreso técnico; 3) alteración de las relaciones de espacio y tiempo.

Observando las relaciones entre la obra artística y el espacio, pueden comprobarse ciertas tendencias características:

a) Un concepto discontinuo y finito del espacio. El movimiento no está dado en las formas, sino que es producido por actos sintéticos del espíritu.

b) Sentido de los límites. Se trata de los límites y no del tamaño. Subraya el autor que puede ser limitado un edificio gigantesco, y puede, en cambio, en un medallón, expresarse un ansia de infinito.

c) Totalidad concebida como adición numérica de las partes. Establece relaciones con las características de la modelación orgánica, y la mecánica. En la modelación organicista la ordenación de las formas tiene un sentido unitario determinado. En la modelación mecanicista la fragmentación del todo impide que exista un sentido claro inmediato.

d) Regularidad rítmica. Es la cualidad que predomina en la modelación mecanicista. En la modelación organicista la aceleración o el retardo de los ritmos, sigue el movimiento de las formas.

e) Tendencia a la esquematización y al "idealismo geométrico". Entendida como búsqueda de lo esencial en la figura; eliminación del ornamento y orientación hacia la pureza de líneas. En segundo lugar estructuración de formas según modelos geométricos. Los esquemas numéricos de las formas no se desprenden de la obra ya hecha sino que rigen su creación con anterioridad.

La creación, en este sentido, se dirige hacia el idealismo geométrico, que a través del desordenado fluir de lo vital busca las leyes fundamentales más allá del tiempo y del cambio. Diríase una persecución de formas eternas. Se caracteriza esta tendencia por sus productos sólidamente contruidos en los cuales el equilibrio y el cálculo son los rasgos esenciales.

La segunda parte de la investigación examina el tiempo en las formas, y es el complemento necesario del análisis anterior. No se trata del tiempo de las cosas sino del tiempo que corre por la intimidad de la obra, que rige su interno desenvolvimiento.

El problema consiste aquí en averiguar si las vivencias artísticas ofrecen formas cuyo tiempo coincida con la duración propia de nuestra conciencia.

La argumentación reposa en el distingo entre las formas que marchan parejas a nuestra duración (y corresponden a las formas del espacio continuo), y las que no concuerdan con nuestra duración (corresponden al espacio discontinuo). En estas últimas se observa:

a) Desarticulación de los tiempos immanentes y objetivos. El tiempo "immanente a las formas y el tiempo objetivo" no se corresponden. Es

necesaria una aptitud de acomodación, un reajuste de nuestras imágenes a las de la obra.

b) Preponderancia del presente sobre la corriente del tiempo. Al exigir cada forma una obediencia especial de parte del sujeto, se producen cortes en la corriente temporal de nuestras experiencias. El presente domina; se acentúa el aspecto corporal de la vivencia artística.

c) Autonomía de las formas en su duración e intemporalidad de las mismas. Disminuye la impresión de totalidad. Las formas, por su parte independientes de las formas naturales y separadas de la corriente del tiempo, tienden a presentarse como intemporales.

d) Aceptación y justificación de las convenciones. Las formas del espacio discontinuo y del tiempo heterogéneo presentan cierta autonomía. Lo artístico es un dominio independiente de las formas naturales.

El arte actual no oculta el rigor de las exigencias formales, sino que lo pone en evidencia. Lo convencional no es una falla de la obra sino un mérito, su razón de ser más íntima. El arte tiende a liberarse del esquema sensible de la naturaleza y otorga a esas convenciones un valor singular. La estética actual se adhiere así a un sentido más terrestre y plácido del arte, muestra una preferencia más marcada por lo próximo; sacrifica el infinito inagotable de lo temporal, al orden riguroso de lo espacial.

Se pregunta el Sr. Hurtado a esta altura de su libro: “¿Qué clase de emoción puede procurarnos un arte en el cual predominen los valores espaciales y cuyas formas se presentan en un aspecto discontinuo, intemporal, estático?”.

¿Cómo coordinar la marcha de “fluir inextenso de la vivencia artística”, esa actividad inestable y móvil de la vida interior, con un arte productor de obras que exigen una constante adaptación?

El arte resulta una construcción intelectual. ¿Llegaremos —como quiere el autor— “a que obre sobre las facultades receptivas del público con la facilidad de un arte emotivo”? En este punto no puede dejar de referirse a la impopularidad del arte nuevo (recordemos de paso, las observaciones de Ortega y Gasset en *Musicalia* y en *La deshumanización del arte*).

A la plástica y a la música son aplicadas las nociones teóricas anteriores. La ausencia o escasez de ornamento constituye un síntoma claro de la tendencia dominante a la limitación (¿será éste también un deseo de anular la imaginación?). En el dibujo, la deformación voluntaria se aleja de la representación, dejando campo a los problemas de la composición.

Trata el Sr. Hurtado de demostrar el predominio de las formas espaciales en los elementos de la música: melodía, progresión armónica y contrapunto. La melodía es más corta, sin desarrollos, y puede —metafóricamente intuirse espacialmente. Los acordes no se relacionan en la forma tradicional, considerándose entidades sonoras de valor individual.

El movimiento contrapuntístico, cuando transcurre en distintos pla-

nos tonales, puede acercarse por analogía a los procedimientos cubistas que presentan simultáneamente diferentes aspectos de un objeto.



Las múltiples resonancias que despiertan los temas tratados por el Sr. Hurtado, merecen amplios desarrollos. Me limitaré aquí a enunciar algunas interrogaciones, no sólo por el interés que despiertan, sino porque sé que el autor tiene sobre música contemporánea, una vasta y profunda información.

Me pregunto: si en la música actual predominan los motivos casi inconexos: ¿cómo se explica que el jazz contradiga esta tendencia, ya que procede a la manera de un “tema con variaciones”? Esta forma, que desarrolla las posibilidades internas del tema, acaso pudiera interpretarse como un síntoma de estos tiempos.

La variación, es el procedimiento que, a partir de ciertas convenciones iniciales, desenvuelve el esfuerzo creador original de manera regular, alargando el tiempo interno y dejando transparentar en forma intermitente sus relaciones con el tema.

Por un lado, se presenta una “autonomía de incisos”; por otro, variación sobre un tema y a veces, simplemente, sobre un esquema armónico (podríamos decir variación pura).

Otra observación: dice el autor en la pág. 97: “en la música actual predomina la medida sobre el ritmo propiamente dicho”.

Entre los compositores europeos que han escrito música influenciados por el jazz, predomina —por el contrario—, el ritmo sobre la medida; para citar sólo a dos, véase: Stravinsky *Piano-Rag-Music* y *Ragtime* para once instrumentos. Paul Hindemith: *Shimmy* y *Ragtime de la Suite 1922*.

He nombrado de intento al jazz, a despecho de la ola de falsedades que sobre él se divulgan, de la incomprensión y del ridículo que lo rodea por obra de sus improvisados admiradores. Pocos géneros, como él han soportado el ataque del comentario erróneo, del elogio tendencioso, de la investigación sendo-científica.

A alguien le parecerá “inactual” este paréntesis. Los que así piensen serán los mismos para quienes fué moda el jazz, como lo fueron Stravinsky, Schönberg, y aun Bach, no hace mucho.

Mis preguntas, pues, son actuales y caben dentro del espíritu de este libro, y del sistema de oposiciones y preferencias que plantea, pues la cuestión de la medida y del ritmo trae a la superficie el problema del tiempo en música, cuya dificultad el Sr. Hurtado pone de manifiesto (pág. 90): “No es tarea fácil discernir los elementos espaciales que puede ofrecernos la música contemporánea. Aún más, cabe preguntarse si una indagación semejante tiene sentido, tratándose de un arte tan exclusivamente vinculado al transcurso del tiempo, como es la música.

Admitido esto, no creemos que la música actual sea creada bajo el signo de la plástica. Creemos que el discurso musical subsiste; aunque el autor se expresara por medio de frases aisladas, existe una sustancia de

unión que es el silencio de que se rodea cada fragmento. La pausa, es al mismo tiempo puente y abismo; silencio y sonido se condicionan recíprocamente.

Es verdad, como lo afirma el Sr. Hurtado, que las conexiones del discurso musical se han perdido y que el artista se entrega al juego natural y libre de los temas. Sin embargo, las resonancias íntimas que el motivo deja en el oyente, alcanzan una especie de florecimiento interior; sus lentas vibraciones se alargan hasta dar graciosamente la mano al inciso siguiente, que, si no “debe”, al menos “puede” seguirle.

En la unidad de la inspiración flúida y latente, existe la posibilidad de que un motivo siga a otro en forma inesperada. Esta divagación arriesgada se aproxima a la solución por retoques sucesivos, mostrando una inseguridad que la acerca al caos inicial e indefinido de donde nace toda música.

Aunque los incisos sean independientes, hay entre ellos una relación oculta, que se origina —para decirlo con una expresión de Alfonso Reyes—, en “la humilde raíz de lo posible”. Rompiendo la simplicidad del impulso inspirado, el músico reduce el tiempo, sin conseguir —no obstante— anularlo.

Creo casi innecesario añadir, que las breves observaciones hechas no pretenden ser más de lo que en realidad son: interrogaciones al margen de un excelente libro que sigue de cerca y aclara el arte actual.

C. SAÚL VILLAR.

CINE ARGENTINO

Veinte años y una noche

Producción E. F. A. estrenada el 9 de julio en el Monumental. Director: Alberto de Zavalía. Argumento: Alejandro Casona. Intérpretes: Delia Garcés, Pedro López Lagar, Camila Quiroga, Milagros de la Vega y Carlos Perelli.

Se esperaba mucho de esta película: Alejandro Casona en el argumento, Delia Garcés en el cuadro, Julio Suárez fotografiando exteriores. Los resultados nos han desengañado. La falla, es bueno advertirlo por anticipado, radica en lo fundamental: el argumento. De nada vale una buena interpretación, cuando se interpretan papeles absurdos e inhumanos; de nada vale un ambiente bien logrado cuando ese ambiente no tiene conexión práctica ni artística con la realidad o con la fantasía. Se esperaba mucho más de Alejandro Casona, dramaturgo probado, y, además, español, circunstancia que lo exime de la tolerancia que se puede tener para con un criollo novel.

El nudo de *Veinte años y una noche* es de arcaica filiación folletinesca: las dos familias adversarias desde todos los tiempos, unidas por el amor. Se agregan una anécdota criminal sin ninguna novedad, y algunos toques accesorios de truculencia: no faltan ni la ciega enloquecida ni el pabellón con telarañas, ni el supuesto fantasma ecuestre erguido sobre un cerro. Eso, en cuanto a lo principal. En cuanto a los episodios en particular, acusan idéntica falta de originalidad. Por ejemplo: los caballos desbocados, el héroe herido al detenerlos, y cuidado luego por su amada en la casa de la familia enemiga.

Agreguemos a todo ello una deliberada intención de calco de recientes éxitos melodramáticos importados, y una absoluta ausencia de vibración argentina en el desarrollo de la trama, pese a Eloy Alvarez y al tema del pingo espantado por un relámpago, al cual le vemos más relaciones con García Lorca que con Hernández.

Veinte años y una noche, está, además, cortado por dos vueltas al pasado en mitad de la acción; la primera justificable, la segunda francamente de más. Alberto de Zavalía hace lo que puede, que no es mucho.

Poco consiguen contra este argumento los aciertos parciales que se pueden apuntar en el *film*. Se malogra así un excelente cuadro de

intérpretes: Delia Garcés al frente, decididamente nuestra figura femenina más plásticamente cinematográfica, expresiva, decorativa, complemento fresco y sugestivo de un arroyo, de un cielo, de un invernadero; Camila Quiroga, firme y cortante; Pedro López Lagar, seguro y mesurado; Mecha López, muy justa en una criada de agria superficie y contenida ternura. Hermosos exteriores de Suárez, aunque no todos los que serían de desear. Algunos telones muy mal disimulados. Y nada más.

Yo quiero morir contigo

Producción Pampa Film. estrenada el 23 de julio en el Monumental. Director: Mario Soffici. Argumento: Enrique Amorim y Ramón Gómez Masía. Intérpretes: Angel Magaña, Elisa Galvé, José Olarra, Carlos Perelli e Ilde Pirovano.

Yo quiero morir contigo es una de nuestras películas cinematográficas más cinematográficas, si no la más. Hay en toda ella un ritmo vivaz, el mismo ritmo de la carrera de automóviles en la cordillera, que magníficamente se fotografía hacia el final. Los episodios se suceden ágilmente, las situaciones festivas se producen sin esfuerzo, y llegan fácilmente a través de Angel Magaña, nuestro actor más de cine; Elisa Galvé, dúctil y juvenil, y José Olarra, exacto en su tipo. Amorim y Gómez Masía, argumentistas, y Soffici, director, han querido hacer una película con un viaje, y el espectador sale del cine con la impresión de que ha recorrido un largo y divertido camino. Sea ése su mayor elogio.

Hay, además, un aire muy argentino en todo lo que pasa: son nuestros caminos, nuestros provincianos, nuestros trenes, nuestros vagos, nuestras expresiones. Magaña, porteñísimo, ayuda mucho para lograr esa impresión.

Esto es ya mucho decir en una película que, por su ímpetu y por su asunto, corría el riesgo de resultar demasiado norteamericana. A veces, sin embargo, se nos ocurre no todo lo yanqui que tal vez debiera: recordamos que en *Lo que sucedió aquella noche* —la cita tiene su malignidad— Claudette Colbert ponía menos empeño en ocultar sus piernas que Elisa Galvé en *Yo quiero morir contigo*, y que Clark Gable, por su parte, pegaba trompadas más sonoras y rotundas que Angel Magaña.

A cambio de estas virtudes, no se busque la anécdota sentimental, ni original ni trillada. Materialmente, no existe. El casamiento de Mauricio y Laurita es un hecho desde la primera escena, pese al tío que se opone, que ni siquiera aparece en el cuadro, y pese al veneno que luego se transforma en pacífico bicarbonato. Se trataba nada más y nada menos que de reunir a ambos héroes para que aliaran su simpatía a través del accidentado viaje. Consecuencia de ello es que resultan endebles los pequeños altibajos sentimentales que se esbozan para dar la ilusión de un conflicto psicológico. No resultan explicables sino por la arbitraria vía de la chica caprichosa, las pequeñas reyertas que se

producen entre los novios. En realidad, el clima grato está logrado en la mente del espectador por la sola virtud de la situación de él y ella, dos muchachitos buenos en la misma y encantadora situación del naufrago y del perdido en la selva, solos contra todo, que tanto nos deleitaba en las novelas que leíamos de adolescentes. No hay fidelidad ni infidelidad de uno hacia el otro: ambos son "fidèles à l'aventure", como el Hans que Jouvett acaba de lanzar al público porteño en *Ondine*, de Giraudoux. Y el público participa de esa fidelidad, se entretiene sin necesidad de villano.

Hay muchos aciertos circunstanciales, y algunos defectos de la misma naturaleza. Por ejemplo, el borroso episodio del colono enloquecido con el recuerdo de sus hijos muertos. Exceso de *Cumbres borrascosas*. Antipático, además, el cocoliche que asume Carlos Perelli. Comprendemos la recta intención de los argumentistas: el colono italiano es una realidad en nuestro campo. Pero en el cine, como en todas las artes, hay algunos recursos que, aunque lícitos en sí, pueden empañar un momento de una obra a fuerza de haberse abusado de ellos, a fuerza de haberse pervertido a través de los no artistas. Ejemplos: el *cual* en vez de *como*, en poesía; el cocoliche en teatro y cine argentinos. Anotemos, además, algunas fotografías desacertadas de Elisa Galvé, un sonido insuficiente en la carrera de automóviles, y alguna incorrección idiomática. Y, bajando al detalle minucioso, a la perla cinematográfica inventada por el propio Amorim, la siguiente: en determinada escena aparece Olarra diciendo que él también lee, para distraerse, esas "novelitas de amor" corrientes entre sus nietas. Y puede observarse, en la tapa del libro que enarbola, su título: *El sueño de una mujer*. Quien conozca la obra de Rémy de Gourmont podrá dar fe de que no se trata de ningún folletín cursi al alcance de cualquier nietecita.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO.

AUTORES Y LIBROS

NUESTRA AMÉRICA Y LA GUERRA, por *Manuel Seoane*. Ercilla, 1940.

EL libro que comentamos es de trascendencia, no tanto por el valor que a la crítica literaria pueda interesarle, sino por lo que éste significa como aporte a la solución del problema que la guerra europea plantea al nuevo mundo. En libros de esta índole la nota bibliográfica debe escribirse con suma atención y con suma prudencia. *Nuestra América y la guerra* es una obra que influye de un modo decisivo en la actitud que conviene asumir en estas vísperas tan peligrosas y en las que no caben las indiferencias ni los sofismas. Al conflicto bélico hay que contemplarlo con el reloj adelantado; mientras estamos en 1941 resolviendo problemas actuales, debemos vivir como si los días fueran una combinación embrujada en que las horas tuvieran más minutos de 1942 ó de 1943 que de 1941. Porque no supieron ver de lejos, quedaron a merced del invasor tentónico algunos países de Europa y si estas cosas ocurridas no sirven de lección, poco o nada valdrán mañana las jaculatorias de los nuevos desventuradillos que gobiernan en América con la técnica de Boabdil.

Esta hora es la hora del peligro y el peligro se conjura de dos modos: con la prédica que lo anuncia y con armas iguales y procedimientos semejantes cuando el momento que se vaticinó así lo exige. El libro de Seoane llena la primera parte del programa: la parte que puede ser definida como el Alerta; lo que falta debe ventilarse en las cancillerías americanas con prontitud y con inteligencia. Lo que el publicista debe hacer ha sido hecho; no le pidamos a la pluma que bombardee con la eficacia de los modernos explosivos, como tampoco nadie debe exigirle al laboratorio bélico que produzca una panacea psicológica. Hay que armar el espíritu y hay que armar la mano; ni el uno ni la otra pueden esperar milagros, pero ni el uno ni la otra pueden estar mal pertrechados; deben moverse ambos —espíritu y mano— en un plano de realidades y no de enteleguias.

La hora de lo neuménico y de la prestidigitación es cualquier hora menos ésta. Con simples juegos de mano y con gimnasias mentales sólo se va a la guerra a perderla. Esto saben muy bien muchos países inermes y crédulos y esto debe recordar el resto que aun queda de naciones

crédulas o inermes. Como el momento es decisivo nadie puede sacarlo el cuerpo a las obligaciones y quienes son más responsables —los gobernantes— son los que menos pueden olvidarlo.

El libro de Manuel Seoane presenta con claridad el escenario de nuestra América y dilucida con método envidiable las cuestiones que atañen a la vida que hoy se desenvuelve en esta América, que padece de una extraña sordera y de una extraña miopía. Cuando habla de los países-campo y de los países-máquina lo hace con una documentación incontrovertible. Seoane no se deja llevar por el entusiasmo y por la simple palabrería que a nada conducen. La economía de un pueblo no se sana con mentiras por elocuentes que éstas sean; saber faltar a la verdad de diversos modos es una argucia semejante a la del pleitista que utiliza todas las excepciones dilatorias de que es posible valerse. Pero no es con chicanas de procurador como se estudia la vida de un pueblo; la vida de un pueblo está por encima de los expedientes y por encima de la retórica. Hay que ser sagaz observador pero no fabricante de fantasmas. Y Manuel Seoane por cierto sabe observar los hechos, sabe tomarle el pulso a la realidad geográfica donde gravita el fenómeno económico social. Efectivamente el suyo es un libro de batalla y como él lo dice “no es una individual aventura interpretativa”. Puede agregarse que la exégesis no tiene nada de aventurado; la exégesis es un producto de conocimientos bien asimilados y firmes, conocimientos que sólo se adquieren en contacto con los pueblos de éste y del otro lado del Atlántico. Por eso la lectura es tan útil a las masas que no conocen las raíces del hecho que discuten o comentan, y que el periodismo interesado les oculta para poder conducirlos a su capricho.

En cinco capítulos se presenta el tema, es decir, lo que son las causas de la guerra, lo que es América como campo, como botín y como objetivo guerreros. Los capítulos restantes dan las directrices de lo que debe y puede hacerse. Como se ve el libro no señala simplemente el mal: el libro ofrece la medicina. Si ésta no es utilizada o si el diagnóstico es omitido, ya son asuntos de otra naturaleza, que escapan a la jurisdicción y a la competencia del autor. Cuando el publicista, escribí alguna vez, no es legislador o miembro de gabinete, sólo se puede señalar los problemas cuya solución compete al P. E. o al Congreso. Tal el caso de Seoane; Seoane no les puede dar a sus ideas el valor compulsivo de una ley. Si el libro tuviera el imperio que tiene un mandato legislativo, las ideas aquí puntualizadas estarían en función desde hace rato. Por desgracia el espíritu carece de un poder de policía que lo respalde eficazmente, que haga de la fuerza de sus derechos una fuerza tan eficaz como la de los tanques y cañones. Como esto no ocurre, no condenemos al justo porque seamos capaces de encubrir o de indultar al pecador. A cada cual lo que le corresponde o a cada uno lo suyo como reza el viejo precepto de Justiniano. No está en retardo el pensador, está en retardo el ejecutor; al que hay que condenar es a éste, que ciego o haciéndose, como tal se comporta.

Todos los peligros que el totalitarismo entraña han sido puestos en

evidencia. Quien lea este libro y actúe sabe a qué atenerse y deberá rendir cuenta de su conducta. Después de leído el libro no se alegará ignorancia de los hechos consumados y por consumarse. El libro es claro y preciso; no se pierde en hipótesis aventuradas. Está hecho con carne y hueso de América, con carne y hueso vivos, no con las momias de los museos etnográficos ni con las figuras de los textos de historia. Patrióticamente inspirado, debe ser patrióticamente divulgado. Si ayer el pueblo quiso saber de lo que se trataba en el Cabildo de Buenos Aires, ahora es forzoso que no ignore lo que se juega en Europa, cuyo destino no termina en su área geográfica, aunque las cartas de la baraja bélica no sean dadas o recibidas por manos americanas. Ya no es totalmente una verdad aquello de que las naciones no son vasos comunicantes; si no lo es ya, quizás comience a serlo; quizás han comenzado a ser las naciones vasos que se comunican queriendo o no comunicarse, porque la vida en el mundo de hoy no deja a nadie indiferente. El suceso puede manifestarse en esta o en aquella parte del globo, pero sus causas o sus secuelas no se producen como si los lugares adyacentes estuvieran separados por capas aisladoras. El hecho europeo o el hecho asiático son hechos de mundial resonancia. América no puede cruzarse de brazos a menos que quiera que a su destino se lo demarquen mandatarios que no fueron electos por sus respectivos pueblos. Y como esto es inconcebible sólo queda un camino para que el destino americano no se malogre o no se retenga: unirse, ser algo respetable tanto en tiempo de paz como en tiempos de guerra. Si esto no se consigue seremos, pronto o tarde, juguete y burla de cualquier imperialismo que alegue necesidades de espacio vital.

FRANCISCO SUÁITEZ MARTÍNEZ.

POEMAS CON LABRADORES, por *Carlos Carlino*. Santa Fe, 1940.

CARLOS CARLINO canta el campo: "esta tierra que siembro es mi patria y la quiero". Es el primero de su sangre que siembra la tierra que es patria, adonde los suyos vinieron "de la aldea pesquera con su gaya gente y sus viñedos y sus lagares" de más allá de los mares.

Es el primero que habla como propia la lengua de esta tierra, pero la lengua nativa no desdeña los dulces nombres de los viejos que representan aquí la familia antigua: Nono y Nona.

Y todo el libro es un retablo de donde emergen sobre el campo argentino el Nono, que hirió el seno del agro "con ternuras de novio"; y la Nona, que bendice con "su voz añosa y dulce", las manos que siembran el trigo y el pan.

En esta vida asoma la vida penosa del labriego que ara el campo ajeno: los años sin cosecha; la espera trepidante de la lluvia y la aleluya prorrumpida por cosas y seres después de la lluvia:

Dios es la gota de agua, el cogollo, la flor.

Dios es la espiga rubia que madura en la era.

Dios es la miga blanca, Dios es el calor.

No es lirismo puro, ni el lirismo de Antonio Machado que, abierto a las cosas, plotórico de cosas, se despegaba brusco de la tierra y entra airoso con su carga en la isla de la poesía. Aquí no hay brinco alguno. Contar y cantar forman el verso. Relato de cosas y de hechos del cual el poeta no se zafará nunca; pero estas cosas, sin desprenderse de lo circundante, sin dejar de ser cosas, vibran en el alma del poeta y su vibración repercute en el verso.

Carlos Carlino continúa con su arte: relato y sentimiento, una tradición que llega también de más allá de los mares, de donde provienen, sin duda, el nono recio y la nona sumisa: de la Italia Septentrional; y su exponente más claro fué hace más de un cuarto de siglo, Ada Negri.

Poesía de pueblo no-lírico. Poesía de pueblo que cuenta aún cuando canta. No por carecer de sentimiento. Y, sin embargo, en Carlos Carlino los encontramos y muy hondos.

Amor, rebeldía, nostalgia.

Nostalgia no propia, aprehendida en la infancia junto a los viejos y a los padres, en el hogar primero, en donde "en su rudo dialecto" se hablaría tantas y tantas veces de la aldea lejana.

Nostalgia que es caridad. Y esta caridad inspira a Carlos Carlino las composiciones más bellas y más sentidas. Ej. *Los Sueños*, en que el poeta siente pesar sobre sí el sueño antiguo y ajeno:

*El nono quería
llevarme a la aldea
natal...*

o en esa otra *Un día iremos*, a mi entender perfecta:

"Un día iremos, padre..." dice al padre que murió con el ansia de la vuelta:

*a tu regreso
de la noche madura de tu muerte.*

RENATA DONCHI HALPERÍN.

Últimos libros recibidos

POESÍA

JOSEPH CARNER: *Nabi*. Ed. de la Revista Catalunya, Bs. As., 1941.

ELENA OSUNA DE MUTIS: *Plenilunio*. Valparaíso.

J. SALAS SUBIRAT: *Alije y transbordo*. Ed. Anaconda, Bs. As., 1941.

ARTURO CAMBOURS OCAMPO: *Poemas para la vigilia del hombre*. Lib. y Ed. "El Ateneo", Bs. As., 1941.

NORMA PIÑEIRO: *Canción de la niña y su corazón*. Lib. y Ed. "La Facultad", Bs. As., 1941.

MANUEL DEL CABRAL: *Trópico negro*. Ed. Sopena Arg., Bs. As., 1941.

CRITICA, ENSAYOS, HISTORIA LITERARIA, etc.

LEONIDAS DE VEDIA: *Lecturas*. Bs. As., 1941.

HISTORIA, CRONICA, BIOGRAFIAS, VIAJES, ETC.

MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *La conspiración de los Alcarrazos*. Episodios dominicanos. Lisboa, 1941.

POLITICA, DERECHO, ECONOMIA, SOCIOLOGIA

JAYME DE BARROS: *A Política Exterior do Brasil (1930-1940)*, Río de Janeiro, 1941.

FILOSOFIA

OCTAVIO NICOLÁS DERISI: *Los fundamentos metafísicos del orden moral*. Ed. del Inst. de Filosofía de la Fac. de Filosofía y Letras de la Univ. de Bs. As.

CRÓNICA

En la Academia

EL día 31 de julio la Academia Argentina de Letras recibió en sesión pública al nuevo académico Enrique Banchs, el poeta admirado de *El cascabel del halcón* y *La Urna*. Leyó el discurso de recepción en nombre de la Academia, Roberto F. Giusti. El discurso del nuevo académico, sentencioso y lírico a la vez, fué una pieza magistral que el numeroso auditorio aplaudió en diversos pasajes. Ambos aparecerán en el *Boletín* de la Academia, actualmente en prensa.

—La Academia ha incorporado a su seno al escritor Arturo Capdevila. Con Rafael Alberto Arrieta, Enrique Banchs, Arturo Marasso, Fernández Moreno y el recién electo, la poesía argentina no podría aspirar a más prestigiosa representación en su seno.

Los premios nacionales a la poesía

LA Comisión Nacional de Cultura acaba de adjudicar los premios a la producción poética correspondientes al actual período. Recayeron en los poetas Leopoldo Marechal, Horacio Rega Molina y Luis Franco, en el orden citado.

Es conocido el carácter consagratorio de estas distinciones. Se premia, en realidad, más que una obra determinada, la persistencia en la labor y la calidad global de la producción de un autor.

Leopoldo Marechal, el poeta de *Sonetos para Sophía* —primer premio— viene desarrollando una firme vocación, desde los tiempos iniciales de *Días como flechas*, *Los aguiluchos* y *Odas para el hombre y la mujer*. Enrolado al principio en el grupo “Martín Fierro”, evoluciona posteriormente hacia un neoclasicismo con raíces en el Siglo de Oro. Su verso ha perdido, quizá, pasión, pero ha ganado en arquitectura conceptual, en serenidad y hondura, aunque a veces toque los peligrosos límites fríos de la retórica. El autor de *Laberinto de amor* y del notable poema *El centauro*, da en *Sonetos a Sophía* altas notas de depurada belleza.

De Rega Molina nos hemos ocupado en números anteriores, con motivo de su obra *Oda provincial*, que resultó distinguida con el segundo premio. Se trata de un extenso poema de alabanza dedicado a San Nicolás de los Arroyos, ciudad natal del poeta. El tono es contenido

y severo, de realismo ingenuo y sobre todo, sorpresivo, si así puede llamarse a ese toque de figura de estampa, de exacta ilustración, con que Rega Molina cierra, deslumbrando, la mayor parte de sus estrofas.

El tercer premio, recaído en Luis Franco, le fué otorgado por *Suma*, un grueso y nutrido poemario. El autor de *Los trabajos y los días* se inició en el canto de la buena tierra. Su verso trasuntaba la serena paz del campo labrantío, colorido por el desgano eglógico de los bueyes, los mismos a quienes Carducci inmortalizara en un soneto.

Por sus coplas, de tono bíblico pero raíz argentina, desfilaba, bizarra, la moza del cántaro. En *Suma*, Franco depura y ahonda notablemente sus medios de expresión, haciéndose merecedor al premio de que hablamos.

Homenaje a D. Joaquín Rubianes

EL 19 de agosto se materializó en la Casa del Teatro el homenaje que sus amigos y colegas del foro tributaron al buen amigo de NOSOTROS, doctor D. Joaquín Rubianes, celebrando la aparición de su libro *El caos del mundo*. En sendos discursos comentaron, ya su personalidad, ya su obra los señores Nicolás Besio Moreno, Ricardo Bello, Paulino Morales, Milciades Virasoro Gauna, A. Walter Villegas, Eusebio Spessot y Eduardo Araujo. Todos tuvieron palabras encomiásticas para el amigo y de valoración para su documentado trabajo.

Respondió el festejado con un discurso de palpitante actualidad político-social que en algunos momentos logró despertar vivísimo entusiasmo y simpatía en los oyentes. Entre otras cosas serenamente meditadas y bien dichas, dijo: "Impresionante es el paralelismo entre la situación de nuestro país y la de Francia en los años anteriores a esta guerra. La misma honda división en idearios hostiles, parecida corrupción política, semejante anarquía en las ideas, análoga relajación de los partidos y costumbres, falta general del sentido de la responsabilidad y de la justicia, idéntica desorganización en la defensa y lentitud en el rearme, ceguera general ante los gravísimos problemas internos y externos, debilidad gubernativa, en nuestro caso más por la fatalidad de los acontecimientos, que por deficiencias individuales. ¿Qué sino próximo aunque entenebrecido por el tiempo no llegado reserva el porvenir a este pueblo desprevenido, para hacerle pagar en lágrimas de sangre —cumpliendo la ley de las compensaciones—, su casi un siglo de serena felicidad?"

Los nuevos colaboradores de este número

ANGEL OSSORIO. — Abogado. Nacido en Madrid en 1873. Ex embajador de España en Francia, Bélgica y la Argentina. Ex delegado de España en la Sociedad de las Naciones. Durante la monarquía fué ministro de Fomento y gobernador de Barcelona; diputado veinte años. Ex presidente del Ateneo de Madrid. Ex presidente de la Real Academia de Jurisprudencia. Becado del Colegio de Abogados

de Madrid y presidente de la Comisión Jurídica Asesora, con la República. Entre otros numerosos libros ha publicado: *Historia del pensamiento político catalán durante la guerra de España con la República Francesa*, *El alma de la toga*, *El contrato de opción*, *Cartas a una muchacha sobre temas de derecho civil*, *Cartas a una señora sobre temas de derecho político*, *Orígenes próximos de la España actual* (De Carlos IV a Franco), *La Reforma del Código Civil Argentino*, *La justicia poder*.

AUGUSTO MARIO DELFINO. — Nacido en Montevideo en 1906, reside en Buenos Aires desde 1922. Se inició literariamente en *Martín Fierro*. Ha sido redactor de *El Diario*, *El Suplemento* y *La Razón*. Es cronista político y colaborador literario de *La Nación*. Ha publicado: *Márgara, que venta de la lluvia* (1936) y *Fin de siglo* (1939; premio municipal de literatura). En preparación: *Para olvidarse de la guerra*.

ARMANDO TAGLE.—Nació en Córdoba en 1904. Inspector de Enseñanza secundaria. Redactor y colaborador literario de *La Nación*. Ha publicado las siguientes obras: *La última reliquia del solar*, *Estudios de psicología y crítica*, *La expresión humana*, y *El sentido de la vida y de historia*.

NÉSTOR R. ORTIZ ODERIGO. — Nacido en Buenos Aires en 1912. Colaborador de *La Nación*, *El Mundo* y otros diarios y revistas porteños y montevideanos. Fué director de la revista de música *Pauta*.

MIGUEL A. LANCELOTTI. — Nacido en Buenos Aires en 1909. Abogado y profesor de la Escuela Industrial de la Nación. Cursó estudios musicales desde la adolescencia y es profesor de violín, graduado en el Conservatorio del maestro Aaron Klasse, de quien fué discípulo. Ha dado recitales en *El Diapasón* (1928) y otras salas, y ha publicado diversos estudios sobre materias musicales.

JULIA GRIPONE. — Nacida en Buenos Aires. Doctora en filosofía y letras. Con su libro *Martiniano Leguizamón* obtuvo en 1938, el premio Gandolfi, y en 1939 el premio Humanidades, del Instituto Mitre, con un estudio sobre Shelley.

LUIS MATHARAN. — Nació en Entre Ríos en 1889. Doctor en filosofía y letras. Ex pro-secretario de la Municipalidad de Buenos Aires, cargo en que se jubiló. Ex profesor del Colegio Nacional Mariano Moreno y actualmente del colegio Nacional Julio A. Roca. Colaborador antiguo de NOSOTROS.

EL MAÍZ

EN LA ALIMENTACION HUMANA

SOPA CREMA DE CHOCLOS

Ingredientes: 12 choclos tiernos rallados, 50 grs. de manteca, 1 cucharada de harina, queso rallado, 2 litros de caldo, 2 litros de leche, 2 yemas, sal y nuez moscada. Rallar los choclos y cocinarlos ligeramente en el caldo. Derretir la manteca, agregar la harina, luego la leche y los choclos con el caldo. Sazonar con sal y nuez moscada, dejar cocinar unos 10 minutos y antes de servir, agregar las yemas batidas y el queso rallado.

PASTEL DE CHOCLO

Ingredientes: 50 grs. de manteca, ½ taza de aceite, 1 cebolla en trozos, sal, pimienta, azúcar, 18 choclos rallados, 1 ó 2 tomates pelados, 1 aji trinchado, 3 yemas. Freír en la manteca y aceite, la cebolla, tomate y aji trinchados; agregarle los choclos, condimentar con sal, pimienta y azúcar, dejar cocinar todo por lo menos 20 minutos, agregando las yemas antes de retirar del fuego; ¼ taza de aceite, 2 cucharadas de grasa o manteca, ½ aji, 100 grs. pasas de uva remojada; ½ kg. de carnaza picada, 1 cebolla trinchada, 150 grs. de aceitunas verdes, 2 huevos duros trinchados. Freír en la grasa y aceite la cebolla, aji y carne. Después de cocinar un momento, agregarle las aceitunas, las pasas y los huevos. Condimentar con sal y especias al gusto y retirar del fuego. Untar con manteca una asadera o fuente de horno, colocarle en el fondo la preparación del picadillo de carne; sobre ésta los choclos; rociar todo con un poco de aceite y ponerlo

RECETAS DE COCINA

Preparadas por "El Hogar Agrícola" de la Dirección de Enseñanza Agrícola



en el horno hasta que se dore ligeramente.

Nota: La carne puede substituirse por carne de pollo o de gallina.

CARBONADA DE CHOCLOS

Ingredientes: 3 cucharadas de grasa, 3 cebollas, 2 tomates, ¾ kg. de carne, 1 cucharada de pimentón, sal, pimienta, 6 choclos cortados en trozos, 1 cucharón de caldo, 4 peras, 4 duraznos, 4 papas. Poner en una cacerola la grasa, dorar la cebolla picada, agregar el tomate pelado y sin semillas, la carne cortada en cuadritos; dejar dorar, condimentar, agregar el pimentón y el caldo, luego agregar las frutas peladas y enteras, las papas peladas y cortadas en cuadritos. Se termina la cocción. Se puede agregar arroz, si gusta, 20 minutos antes de terminar la cocción.

CREMA DE CHOCLOS

Ingredientes: 12 choclos rallados, 1 cucharada de harina, sal, nuez moscada, 4 cucharadas de manteca, ½ litro de leche, 6 huevos fritos. Rallar los choclos en un rallador común de queso, dorar el grano en la manteca, agregarle la harina, la leche, la sal y nuez moscada y dejar cocinar unos

15 minutos moviendo de tanto en tanto. Aparte freír los huevos y llevar a la mesa el maíz servido en una fuente honda bien caliente y sobre éste los huevos.

LOCRO DE CHOCLO RALLADO

Ingredientes: 1 kg. de carne de puchero, 2 ó 3 zanahorias, 2 ó 3 batatas, 18 ó 20 choclos rallados, ¼ repollo, agua y sal, 1 tajada grande de zapallo, 2 ó 3 papas, 1 ó 2 chorizos criollos, 1 trozo de panceta. Se pone en una olla abundante agua como para un puchero se le agrega la carne en trozos chicos, las verduras cortadas también en pedazos, los chorizos y la panceta y finalmente cuando ya ha dado un buen hervor se le agrega el repollo y el choclo rallado, se termina de sazonar y se cocina hasta el momento de servirlo que se hace colocando sobre cada porción una cucharada de la fritura de grasa, cebolla y pimentón como se da en las otras recetas de locro.

BUDIN DE CHOCLOS

Ingredientes: 12 choclos rallados, ½ litro de leche, 4 cucharadas de pan rallado, 3 cucharadas de manteca, 4 huevos, ½ cucharadita de sal, 2 cucharadas de azúcar. Cocinar los choclos rallados en la leche 15 minutos. Agregarle el pan rallado, la manteca derretida, los huevos batidos y condimentar con sal y azúcar. Untar con manteca una budinera de las de flan ahuecada en el centro, llenarla con la preparación y cocinarla a baño maría en el horno a calor moderado, hasta que se dore. Puede servirse bañado con una salsa blanca o de tomates.

MINISTERIO DE AGRICULTURA DE LA NACION

JUNTA REGULADORA DE GRANOS