

nosotros

73

WILLIAM JAMES ENTWISTLE

La poesía de la novísima generación en Inglaterra

VALENTÍN DE PEDRO

Versos de la prisión

RENÉ MARCHAND

La tragedia de Francia

JOSÉ MARÍA MONNER SANS

El mejor teatro de Laferrère

RENATA DONGHI HALPERÍN

Pirandello: el cuentista y el dramaturgo

OSCAR BIETTI

La poesía de García Lorca

DELFOR CANDIA MARC Diálogo en el Atica.

M. H. PALISA MUJICA DE LACAU... Romances de las doncellas de la lluvia.

NESTOR R. ORTIZ ODERIGO..... Los negros y el "jazz".

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO..... Cine.

AUTORES Y LIBROS

Artículos bibliográficos de Francisco Suáiter Martínez, Graciela Peyró de Martínez Ferrer, León Benarós y Enrique Mallea Abarca. Varios.

ESPEJO DE REVISTAS, por *Tristán Fernández*.

CRONICA

El homenaje a Roberto J. Payró. Nuestro director Alfredo A. Bianchi. Manuel María Pinto. Humanismo en la Universidad. Segundo Concurso Literario Latino-Americano.

ILUSTRACIÓN: El monumento a Payró.

**Dirección y Administración: AVENIDA DE MAYO 1370-5° Piso-84
BUENOS AIRES**

CARLOS S. LOTTERMOSER

*La casa que merece
toda su CONFIANZA
CONOZCALA!
VISITELA!*

MINI-ROYAL

UN NUEVO PIANO DE CAMARA IDEAL

de delicioso diseño y magníficas
voces de piano de cola, hermano
mayor del ya famoso

MINIPIANO

ambos fabricados en Inglaterra.

Examine el "MINI-ROYAL" en nues-
tros Salones en cualquier momento
de su comodidad y sin compromiso
alguno.

RIVADAVIA 851

U. T. 34, Def. 4900/1

NOSOTROS

REVISTA MENSUAL
(Segunda época)

Fundada el 1º de agosto de 1907

DIRECTORES:
ALFREDO A. BIANCHI
ROBERTO F. GIUSTI

SECRETARIO:
OSCAR BIETTI

NOSOTROS es una tribuna
libre. Las opiniones vertidas
en sus páginas, no suscritas
por la Dirección, no com-
prometen el pensamiento de
ésta.

Los originales no se de-
vuelven. La revista no man-
tiene correspondencia sobre
las colaboraciones no solici-
tadas.

ADMINISTRADOR GERENTE:
DANIEL RODOLICO

PRECIOS DE SUSCRICION
(ADELANTADA)

Ciudad y Provincias

Semestre	\$	$\frac{m}{n}$	5.—
Año	>	>	10.—
Número suelto ...	>	>	1.—
<i>República Oriental del Uruguay</i>			
Semestre	\$	o/u	3.—
Año	>	>	6.—
Número suelto ...	>	>	0.60

Exterior

Anual Dólares 4.—

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
AVENIDA DE MAYO 1370. 5º p.
ESCRITORIO 84

U. T. (37) Rivadavia 2627
BUENOS AIRES R. A.

NOSOTROS

(SEGUNDA EPOCA)

Directores:

Alfredo A. Bianchi - Roberto F. Giusti



AÑO VII - TOMO XVII



BUENOS AIRES

1942

N O S O T R O S

LA POESÍA DE LA NOVÍSIMA GENERACIÓN EN INGLATERRA

LA fecha decisiva para la nueva generación de poetas es el año 1922, cuando el norteamericano Thomas Eliot publicó *The Waste Land* ("La Tierra Gastada"). En algunos puntos la poesía novísima se aleja de la de Eliot, pero aquel poema reveló una técnica nueva e inició una época de reconstrucción después de la anarquía estética de los primeros años del siglo actual. Ha sido una actividad propia de los poetas, puesto que el gran público permanece indiferente a la poesía, y aun las gentes instruídas reciben con displicencia los productos de la técnica nueva. Pero en la poesía parece que los viejos y los maduros no tienen voto, sino sólo los de veinte años. No es que no sepan juzgar la literatura con sensatez y bien fundados conocimientos, sino que sus nervios no responden a las nuevas sugerencias con la sensibilidad finísima de los jóvenes.

Desde hace diez o cinco años la adhesión de la juventud a la poesía de la escuela de Eliot es la mejor garantía de su valor y permanencia. El movimiento que se inició en el campo de la técnica ya va adquiriendo cuerpo y fuerzas, por lo cual me atrevo a decir, aun a pesar de ciertas preferencias mías por la poesía vieja, que el año 1922 comenzó un ciclo nuevo de actividad en el Parnaso inglés.

Bajo la luz de *The Waste Land* los primeros años del siglo parecen ya un interregno entre dos épocas positivas. Los grandes poetas victorianos se entendían en cuanto a los

principios de su arte y el gran público los apoyó; los poetas de ahora se entienden y el público empieza a interesarse por el arte. Pero entre los dos estados de equilibrio se tiende una época de tentativas fracasadas, de cismas del Parnaso, y de alejamiento siempre más decidido del público. Los victorianos, tanto los poetas como el público, se equivocaron confundiendo la estética con la moral. Un caso típico es el aserto de Ruskin de que el arte requiere que todos los ornamentos arquitecturales se hagan con el mismo esmero allí donde no se ven que en los sitios más abiertos. Esto es evidentemente un principio de moral y no de estética y se justifica sólo por la probabilidad de que un hombre concienzudo será también un artista concienzudo. El hombre, en cuanto artista, es una faceta del hombre total, y se supone posible la aplicación de un adjetivo a todas. En *Sésamo* Ruskin recomienda la lectura de los libros buenos por sus efectos morales, y concluye que el sentido estético no toleraría ciertos escándalos horrendos de la sociedad que él narra hacia el fin de la conferencia. Los griegos identificaron lo bueno con lo bello, y los victorianos, por el contrario, encontraron lo bello en lo bueno. Esta confusión es venerable y útil, y se repite mil veces. En 1936, en Buenos Aires, un Congreso de escritores discutía "El Deber del Escritor", y los más consideraron que el escritor ha de emplear sus talentos para promover la justicia y la paz. Excelente conclusión; pero desgraciadamente la naturaleza del hombre no es del todo homogénea, y el deber del escritor, como escritor, no es sino escribir bien. Si escribe bien, no le perjudica en arte el ser un Villon o un Aretino. Será menos hombre, pero no menos artista. El genio destructivo de Swinburne, en las dos décadas últimas del siglo pasado, dió al suelo con el concordato victoriano, rompiendo el eslabón de la utilidad que unía al poeta y al público.

Por aquellos tiempos envejecían también los tópicos y los métodos del arte. Crecía el número de temas no poetizables, y la poesía se iba convirtiendo en un ornamento aplicado a la vida prosaica. Otro aserto de Ruskin que más escandaliza a la generación actual se encuentra en el preámbulo

de *Las siete Lámparas de la Arquitectura*, donde dice que lo esencial de un edificio —muros, techo, puertas, etcétera—, es albañilería, reservándose para el dominio de la arquitectura los elementos inútiles, la ornamentación. Los mercaderes victorianos se dedicaron al comercio mundial con un entusiasmo nunca visto antes, mientras Tennyson les cantaba la historia de la corte del rey Arturo, y se entendían sólo en el campo de la moral que les predicaba el poeta en símbolos remotos para su uso diario. Pero, rota la trabazón de la moral y la estética, ya no quedó sentido moderno y practicable en el símbolo, que los poetas empezaron a cultivar por sí, gloriándose de su inutilidad. De ahí venían los exotismos de todo jaez: la tapicería de los prerrafaelitas, la Irlanda idealizada de Yeats, el exotismo católico de Francis Thompson, el dieciochismo de Austin Dobson. El contacto de cada uno de éstos con las realidades de la época no podía ser más que pasajero y superficial. El pesimismo despiadado de Housman le alejó de un público que también conoce la alegría, a pesar de la llaneza de sus versos y su léxico. Por otra parte, algún poeta (como Kipling) que se inspiró en los sentimientos y palabras de la masa no supo escapar a la tacha de vulgaridad. Poeta había, como Bridges, que se pasó la vida experimentando con los ritmos sin producir efecto emocional ninguno; y otro, como Sir William Watson, escultor de frases lapidarias que expresaban la emoción colectiva, y todo el mundo se mofaba de él, llamándole mal poeta. Si los poetas no sabían escoger tema que mereciese la consideración del público, tampoco sabían recomendarse por razones técnicas, ya que en casi todo los superaba el gran Shelley, maestro supremo del canto inglés.

Lo primero fué la reforma de la técnica. La poesía es esencialmente un juego de palabras, las que han de ser siempre el interés principal del poeta como poeta. El público siente los efectos de su arte, pero no se preocupa de los procedimientos. El coro de las Musas había de templar su voz, lo que se debe hacer en la ribera del Hipocrene, muy alejada del Odeón. En *The Waste Land* el gran público no entra, sino que está formalmente excluído por la retórica del escritor, su

erudición, y su tema desfavorecido. Sin embargo, *The Waste Land* es la puerta por donde el público ha de entrar de nuevo en el prado de las Musas, que es, a pesar de todas las exclusiones, donde debe ensancharse el espíritu. Los poetas novísimos le convidan con el aliciente de la técnica de Eliot.

La lírica nació del canto. En la poesía medioeval, en la poesía de los trovadores, de Alfonso el Sabio y del romancero de todos los países, los poetas sometieron a la misma medida tanto el texto como la tonadilla; los acentos fonéticos eran los de la música, y la regularidad silábica dependía de la norma musical. Quien quiera darse una idea de esta correspondencia puede consultar cualquier tonadilla de romance; verá que la música no es otra cosa que una enunciación perfecta de las palabras. El *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Asenjo Barbieri conserva unas noventa poesías del excelente músico Juan del Encina, en las que se ve como las divisiones estróficas corresponden a las frases musicales. Así nacieron los metros modernos — los octosílabos, sonetos, tercetos, etcétera. Pero ya a fines del siglo XV la música polifónica oscurecía las palabras, de suerte que tanto servían las peores como las mejores. El centro estético se había mudado del centro músico-textual un poco en la dirección de la música pura. Por otra parte, las grandes tiradas de versos uniformes que constituyen las églogas, elegías y epístolas de Ronsard, Garcilaso o Dom Manuel de Portugal se cantaban, cuando fué preciso hacerlo, con tonadillas excesivamente llanas. En este caso el centro estético se había mudado en la dirección de las palabras, a tal punto que nadie recuerda la música de un verso de Garcilaso. La poesía y la música se habían hecho artes independientes. Sin embargo, los poetas seguían midiendo sus versos según las normas establecidas, dándoles el nombre de soneto, romance, etcétera, como si fuesen cantados. En vez del canto se empleaba la entonación como una especie de canto llano propio de la poesía. Algún poeta, como Shelley, mostró que la entonación admitía como medidas iguales, combinaciones silábicas muy variadas. Dió a la prosodia inglesa una elasticidad tan grande que en más de un siglo no hemos llegado al fondo de su variabilidad

encantadora. Los tradicionalistas tienen razón cuando dicen que esta prosodia tiene recursos para mucho más de lo realizado hasta ahora, pero hay que confesar que en la realidad la lírica no se entona sino que se lee, muchas veces sin pronunciar las palabras.

Los poetas nuevos y novísimos, creo yo, quieren basar la prosodia en los tonos normales de la voz. De ahí viene una prosodia aun más variada que la entonación shelleyana, porque la voz normal es más capaz de producir una impresión de medidas justas mediante combinaciones distintas de acentos y sílabas. La entonación divide las sílabas en dos o tres clases, según sean fuertes y largas, breves y débiles o fugitivas, pero la voz normal conoce sílabas extralargas y sabe dar razón de medidas que no se encuentran en la silabificación. El acento retórico se ha hecho mucho más variable, y ha desaparecido la antigua distinción entre el acento retórico y el prosódico. Los versos parecen desiguales al ojo, pero en la mente se equiparan por muchas consideraciones de la fonética intelectualizada. Quiero decir que el lector se da cuenta de la intención del poeta, de la importancia relativa que concede a las cláusulas, y por ahí se forma una idea de cómo se han de medir y pronunciar las palabras. En la entonación se da cuenta de la rima perfecta ya que el asonante no existe para nosotros; pero la voz normal hace comparaciones de otros tipos. Se fija en la consonancia pura aun cuando cambie de vocales, y en los ecos verbales producidos por la estructura de distintas palabras como también por su colocación con respecto a los acentos principales del verso. Todo lo que latía implícito en el arte de los poetas clásicos puede salir a la superficie de un poema contemporáneo como elemento esencial de la construcción.

Digamos de paso que esta libertad de construcción, que se debe a una sublevación contra la tiranía de la música, sirve para poner de acuerdo la poesía con la música novísima. La música se viene elaborando desde principios del siglo XVI. Ha conquistado para sí un terreno donde no entran palabras, pero cuando se sirve de ellas ya tiene recursos para darles su medida hablada. Según Sir Walford Davies cantar es hablar

bien. Los músicos modernos no quieren medir sus frases según las normas que dejó el rey don Alfonso el Sabio, por excelentes que fuesen en su época, y tomando una poesía de tipo tradicional se ponen a romper el martilleo sordo de la acentuación regular. Encuentran precisamente en la versificación contemporánea la posibilidad de una alianza nueva entre la música y la poesía, concediendo a ambos elementos una importancia igual como exteriorizaciones de un mismo pensamiento.

Veamos algunos ejemplos. Un precursor de la nueva prosodia fué Gerard Manley Hopkins, y aunque murió en 1889 es lícito tomar de él algunos ejemplos. Es el inventor del “sprung-rhythm” (algo como ritmo de resorte), y solía emplear signos diacríticos para marcar el ritmo propio de sus versos. Así escribe con dos acentos “fíre-féaturing” para decirnos que concede igual valor rítmico al segundo elemento de un adjetivo compuesto, que llevaría de otro modo un acento secundario; ello también sirve para indicar que da a “fíre” toda le extensión posible. Esta es una de las palabras ambíguas de la lengua inglesa, porque en la pronunciación meridional la *r* final se ha hecho vocálica. En “fíre”, pues, la escritura ostenta una vocal simple, pero la pronunciación tiene un triptongo o dos sílabas según la cualidad de la vocal que surge de la *r*. Es un caso típico de la distancia entre la entonación y la lengua hablada. Un poco más tarde en la misma poesía Hopking escribe “dísremémbering, dísmémbering” (olvidando, descuartizando). Aquí se trata de un eco. La segunda palabra se parece a la primera en todo menos la sílaba *re*, pero en cuanto a la significación es totalmente otra. Tenía aislada un acento solo: “dísmémbering”, pero Hopkins quiere insistir por su acentuación en la semejanza de las dos palabras. En efecto, “dísremémbering” lleva un acento secundario sobre el “dis” y con dar el acento a “dísmémbering” nos hace recordar la eliminación de la sílaba *re*.

Garcilaso subraya la fuerza de un cumplido al virrey de Nápoles, aislando por una censura insólita la palabra “Albano” o sea Napolitano, cuando dice:

Agora estás atento, solo y dado
al ínclito gobierno del estado
Albano...

Esto es emplear el acento retórico para contradecir el prosódico. El "sprung-rhythm" de Hopkins va más lejos, acumulando tres acentos de los cinco de un verso en las tres palabras iniciales que son monosílabas:

Kéeps gráce; thát keeps all his goings graces (1)

Así "kéeps" y "gráce" tienen la misma medida fonético-intelectual que "thát keeps all his".

Un dicho malicioso de Miguel de Unamuno fué que los poetas modernistas no son siquiera modernos. Es la penalidad que sufren los modernistas de cualquier época, pero nos sirve ahora para extraer de la *Marcha triunfal* de Rubén Darío unos versos que se hacen eco del movimiento de una larga columna:

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas,
la gloria solemne de los estandartes
llevados por manos robustas de heroicos atletas.

Eliot tiene un poema de título igual que comienza:

Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves, horses' heels
over the paving.
And the flags. And the trumpets. And so many eagles. (2)

Supongo que la situación es igualmente sentida por los dos poetas, pero mejor pensada por Eliot. Los elementos son más esenciales; se siente el peso de las legiones que marchan. Falta el elemento convencional de mito, y el estilo es más nervioso. El ritmo de la *Marcha triunfal* de Darío se hace de los troqueos, dáctilos y espondeos de la técnica antigua; pero el de Eliot viene de la pronunciación normal de las palabras bajo el efecto de su significación. He aquí unos

(1) *Es agraciado, lo que da gracia a todos sus pasos.*

(2) *Piedra, bronce, piedra, acero, piedra, hojas de roble, patas de caballo sobre el pavimento. Y las banderas, y las trompetas, y tantas águilas.*

versos en que el peso tremendo del concepto de la Muerte afecta el movimiento rítmico, haciendo que una palabra sola se mida contra versos largos:

Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
 Death
 those who glitter with the glory of the humming bird, meaning
 Death
 those who sit in the sty of contentment, meaning
 Death
 those who suffer the ecstasy of the animales, meaning
 Death. (1)

En *Las Ranas* Aristófanes midió el peso de los vocablos de Esquilo y Eurípides según su sentido emotivo. Los defensores de Eurípides lo hemos titulado de filisteo por el procedimiento que emplea, pero la prosodia actual parece darle razón.

En esta prosodia se resuelve la cuestión de la rima dándole a ésta el valor de un eco. Pocos poemas contemporáneos se desprenden totalmente de la ayuda de la rima, pero muchas veces evitan la rima completa de los tratados envejecidos. C. Day Lewis es un maestro de la esquividad rimante. Cuando la ortografía le ofrece rimas completas las evita rimando tónicas con átonas. Otras veces emplea la asonancia, o conserva la identidad de consonantes, pero cambia de vocal. Deja algunas palabras sin rimar, y a otras da rimas completas para que parezcan raras. Todos estos procedimientos emplea tanto dentro del verso como en la desinencia, juntamente con la aliteración y otras figuras. Wilfred Owen escribe una poesía a base de ecos. Trae una lista de monosílabos o disílabos como *leaves, lives, birds, bards, bees, boys, etc.*, sin conexión necesaria en el pensamiento, y se explica así:

Leaves
 murmuring by myriads in the shining trees.
 Lives

(1) *Los que afilan el diente del perro, que es la Muerte.*
Los que relumbran con la gloria de los colibríes, que es la Muerte.
Los que se sientan en la pocilga de la satisfacción, que es la Muerte.
Los que sufren el éxtasis de los animales, que es la Muerte.

wakening with wonder in the Pyrenees.
 Birds
 cheerily chirping in the early day.
 Bards
 singing of summer scything thro' the hay.
 Bees
 shaking the heavy dews from bloom and frond.
 Boys
 bursting the surface of the ebony pond. (1).

La evocación de un día de verano no pudo ser más nítida, pero se hace a base de ecos lógicamente inconexos.

De esto resulta la imposibilidad de traducir la poesía moderna inglesa. Cualquier traducción dará de ella una impresión inexacta. La palabra *Death*, tal como la emplea Eliot en los versos citados, es intraducible. Si traducimos *la Muerte*, los contenidos serán iguales, pero el peso del monosílabo será mucha más que el del trisílabo. Si tradujéramos *Mors*, serían iguales los pesos y las medidas, pero la cualidad de *Mors* es menos oscura que la de *Death*, porque la *o* es una vocal redonda y abierta y las consonantes de *Mors* son líquidas. Es verdad que toda poesía es, al fin y al cabo, intraducible, pero no todas las poesías sacan tanta ventaja de la complexión particular de un idioma. Ni *Todt* ni *Smrt'* ni *Tuoni* ni *Thánatos* serían *Death*, no por ser menos aptos para expresar la idea, sino porque no convienen en aquel caso.

Si los ritmos nuevos parecen aproximar la poesía a la prosa, que goza de iguales privilegios, la generación actual sabe distinguir los géneros gracias a uno de sus axiomas fundamentales. Una característica de la poesía es la *concentración*. La poesía es un lenguaje reconcentrado. El poeta se distingue del prosista porque va directamente al efecto de-

(1) *Hojas que murmuran por millares entre los árboles lucientes.*
Vidas que nacen al asombro en los Pirineos.
Aves que gorjean contentas en la madrugada.
Vates que cantan del verano con su guadaña metida en el heno.
Abejas que sacuden los rocíos graves de los botones, y las hojitas.
Muchachos que rompen la superficie del charco de ébano.

seado, sin cuidarse de las explicaciones que la prosa suele ofrecer.

En primer lugar, el poeta omite la exposición del tema. He aquí un problema fundamental de la poesía al cual la generación actual ha sabido dar una solución. Se han hecho cálculos para determinar cuánto en la *Divina Comedia* u *Os Lusíadas* es prosa, para sentar lo que valen estos poemas como poesía pura. Este elemento prosaico se encuentra en la exposición, o según dicen algunos, en la parte narrativa, y se llega a la conclusión que *Os Lusíadas*, por ejemplo, es una obra maestra gracias a un puñado de trozos líricos de altísima belleza. Personalmente no estoy de acuerdo con esta crítica, porque el dogma de la poesía pura me hace poca mella, aunque no me cuesta nada conceder que el desarrollo retórico daba lugar a la mezcla de un elemento prosaico en los mejores poemas, que se debe sólo a la necesidad de ofrecer explicaciones al lector; puesto al tanto de las cosas, éste entra sin perplejidad en las revelaciones más íntimas del poeta. La poesía nueva, pues, se permite el lujo de no ofrecer explicaciones. No hay exposición; la parte narrativa se deja a la inteligencia cultivada de los lectores, que han sido, confesemos, hasta ahora unos pocos especialistas o adeptos del culto. Así en *The Waste Land* hay una narración y una parte descriptiva que no se leen, sino que se suponen detrás de los clichés vívidos de la vida londinense que el poeta nos prodiga. Es curioso ver que, según este procedimiento, la égloga guarda su forma consagrada, como podemos ver consultando la *Egloga por la Navidad* de MacNiece. Para llegar a lo esencial, que es la conversación, no hace falta más que la omisión de los versos que se solían poner como premio y colofón. Desde hace años vamos considerando la égloga clásica tan muerta que era difícil concebir la razón de su cultivo en el siglo XVI, y ahora, inesperadamente, la encontramos superior técnicamente a la misma *Divina Comedia*. No sé cómo hemos de llegar a escribir poemas de largo aliento, cuanto menos epopeyas, si la exposición se ha de omitir en todos los casos. Todavía los poetas no se han encarado con el problema, pero éste surgirá, creo yo, gracias a la simplificación que la lucha

actual obra en el modo de considerar ciertas cuestiones fundamentales.

En las poesías de corto vuelo la omisión de la exposición es un estorbo para muchos lectores, porque las deja incomprendibles a primera vista. El poeta emplea una taquigrafía emocional, que es, sin embargo, un dialecto. Estudiándolo, creo, es posible llegar a entenderle más o menos como él mismo querría. En todas las épocas se ha declarado la incomprendibilidad de los poetas nuevos y esto no por faltarles juicio a los críticos. Byron, que no era un tonto, se quejó de Wordsworth y Coleridge; Lope de Vega equiparó el gongorismo con el vascuence; y —cosa increíble— Gregorio de Silvestre dijo de Garcilaso:

Algarabía de allende;
el sujeto frío y duro
y el estilo tan oscuro,
que la dama en quien se emplea
duda, por sabia que sea,
si es requiebro o es conjuro.

Los jóvenes, si no entienden a sus poetas, a lo menos sienten el escalofrío físico que viene, según Housman, de la lectura de la poesía buena y que es su única garantía. Además de esto, los poetas novísimos quieren que los entendamos, como a veces sucede. Tal vez, pasados cincuenta años, cuando todo lector haya aprendido el dialecto reconcentrado, la poesía de hoy parecerá de una lucidez inmejorable.

El otro aspecto de la concentración es el empleo más estricto de las metáforas. Los poetas las toman dondequiera y no las huyen por recónditas que sean. Spender dice de los palacios, corona de una época, que son

the architectural gold-leaved flower
from people ordered like a single mind. (1)

Un poco más tarde, en la misma poesía, dice:

(1) *la flor arquitectónica con hojas de oro de un pueblo ordenado como una mente sola.*

Eye, gazelle, delicate wanderer,
drinker of horizon's fluid line. (1)

donde el poeta nos arroja la metáfora sin explicarnos que como la gacela vagabunda bebe de las fuentes, así el ojo vagabundo escudriña el aire sobre el horizonte. Aquella comparación famosa de John Donne entre dos amantes y las dos piernas de un compás ya parece no sólo exactísima, como todos conceden, sino bellísima y llenísima de fuerza emotiva. Por otra parte se condena a Milton, el maestro más grande de la elaboración retórica. Verifícase una revisión notable de los valores de nuestra literatura con la aplicación, probablemente injusta, de la estética moderna a los tiempos pasados, pero siempre que les dé razón, ésta es una tendencia provechosa. Así también Góngora avanza con fuerzas recobradas. Quiso cultivar la visión clara del poeta, viendo las cosas a través de metáforas, clasificables en vulgares e insignes, según nos ha dicho don Dámaso Alonso. El inglés de hoy no quiere hacer de metáforas muertas la tela de su dicción poética, sino cultivar la metáfora insigne que tenga las dos virtudes de ser instantánea y feliz. Para que sea instantánea no quiere gastar versos en establecer relaciones entre el sujeto y la metáfora. No escribe, como los de ayer:

As the delicate gazelle
seeks the fountains distant line,
so the horizon thirstily
scan my subtle, roving eyes. (2)

sino:

Eye, gazelle, delicate wanderer,
drinker of horizon's fluid line,

y se obedece a la regla de la concentración.

En cuanto al tema los poetas novísimos difieren de los nuevos en algunos puntos. Los dos bandos se encaran con el desconcierto actual del mundo, y Louis MacNiece es tan desolador en el análisis como Eliot. Pero los más viejos se

(1) *ojo, gacela, errabundo fino, bebedor de la línea flúida del horizonte.*

(2) *Así como la gacela delicada busca la línea remota de las fuentes, mis ojos errabundos, acuciados escudriñán sedientos lo lejano.*

limitan a la negación. La falta de una filosofía que les explique la multitud de facetas desligadas de nuestra experiencia, no les permite hacer más que coleccionar fragmentos superficiales, tanto de la verdadera civilización de hoy día, como de las épocas más tolerables del pasado. Los novísimos tampoco tienen una filosofía practicable, pero la vislumbran, generalmente a través de teorías izquierdistas. Encuentran mayor número de elementos estables en la sociedad actual y no tienen que recorrer a analogías remotas y nostálgicas.

He aquí la causa de la erudición ostentosa de Pound y Eliot, que no comparten Day Lewis, Auden, Spender y Mac Niece. No es que éstos sean poco instruídos en las lenguas clásicas o en las vivas. Louis MacNiece, por ejemplo, es un helenista superior a Pound, de quien los especialistas de todos los ramos se mofan discretamente. Pero la cuestión no es si las citas que Pound hace del chino, del japonés, del griego o del provenzal antiguo son exactas, sino si vienen a propósito. En el pensamiento de Pound, parece que los recuerdos de la antigüedad y de lo remoto son necesarios para completar su museo de fragmentos de la verdadera civilización. Pero el lector también tiene voto en esto, porque si se trata de un museo él es quien dirá si consiste en *objets-d'art* o en *bric-à-brac*. Eliot se nos ofrece, no como un conocedor de *chinoiseries*, sino con una visión esencialmente cosmopolita del desconcierto vital. Así las frases alemanas y francesas y el uso de idiomas más raros en las dedicatorias sirven para tener presente el aspecto internacional de lo que dice en cuanto a Inglaterra. Los poetas novísimos, en cambio, sin dejar de ser internacionalistas en su pensamiento, se arraigan en Inglaterra y encuentran en ella temas bastante importantes para considerarse universales. El extranjerismo de Eliot, y mucho más el de Pound, parece una consecuencia de su condición de forasteros, ya que se ve muy extendido entre los poetas norteamericanos. Les es acaso más difícil que para un isleño reconocer en Inglaterra un microcosmos suficiente para la poesía más universal.

Por otra parte los poetas novísimos quieren aplicar a la

materia inglesa una precisión totalmente nueva. Todo se ha de definir con mayor exactitud, no pictórica sino emotiva. Spender dice:

In railway halls, on pavements near the traffic,
they beg, their eyes made big by empty staring
and only measuring Time like the blank clock. (1)

A los mendigos no los embellecerá románticamente. Son las víctimas de la civilización, los vencidos de la vida. Pero la cuestión se plantea con toda la precisión posible, y se entiende mucho mejor gracias a la comparación entre los ojos vidriosos de los mendigos y la cara vacía del reloj que se ve en cualquier "hall" de ferrocarril. La indignación del poeta es tan fuerte como en cualquier otra época, pero no quiere desahogarla pintando la desesperación trágica de almas donde ya no anida la emoción, ni falsificarla dando una nobleza ficticia a los que son, según dice, "escombros podridos de playa". Parecen relojes por los vacíos, pero:

Time forgets and never heals, far less transcends (2)

Si bien el poeta no resuelve el caos de nuestra vida, la descripción que nos deja es más sólida que la de Eliot, y el mundo parece por lo tanto más sanable. Eliot dice

We returned to our places, these Kingdoms,
but no longer at ease here, in the old dispensation,
with an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death. (3)

El humorismo vuelve a entrar en la poesía. Matthew Arnold nos enseñó que los grandes poemas se dan a conocer por su "high seriousness" (su gravedad noble), y por lo tanto la poesía humorística, por más esmerada que fuese, no se con-

(1) *En los vestíbulos de los ferrocarriles y en las aceras cerca del tráfico, mendigan con ojos agrandados por sus miradas fijas, que sólo miden el tiempo como la cara vacía del reloj.*

(2) *El Tiempo olvida y nunca sana, mucho menos trasciende.*

(3) *Regresamos a nuestras tierras, a estos reinos, pero ya no encontramos el sosiego en la vieja distribución, en medio de un pueblo extraño, que se agarra de sus ídolos. Yo quisiera morir de nuevo.*

sideraba parte del arte superior. No fué así en la época de Chaucer, cuando nuestro mejor humorista era el mejor poeta, aunque hemos de admitir que sus gracejos le han costado parte del reconocimiento que le debemos. Reímos y olvidamos el aplauso. La antología de la poesía humorísticas de Auden es en parte una revisión de muchos valores históricos, porque las letras inglesas son ricas en todas las variedades del chiste; pero es en parte una pauta para el humorismo nuevo. Los humoristas del siglo pasado y del actual se han elaborado cánones fuera del ambiente del arte grave, como se puede comprobar por la lectura de unos números de *Punch*. Pero si hemos de colocar el humorismo en el mismo nivel que los demás géneros artísticos, la agudeza puramente verbal de los humoristas actuales se habrá de ensanchar hasta comprender cualquier agilidad del espíritu. Los comediógrafos del siglo XVIII son maestros de la agilidad mental que apenas provoca a risa, en fin, maestros de un *esprit inglés*. Y esta es la dirección que Auden parece querer dar a una parte de la poesía inglesa, adelgazando el ingenio sin arrancar necesariamente la risa del lector.

Otro camino recientemente abierto —sobre todo por Spender y Day Lewis— es el de la doctrina social. De él hemos hablado ha poco, al indicar que los jóvenes sienten más concretamente los elementos de la vida contemporánea; y ahora volvemos al tema para manifestar que en el procedimiento mismo se halla un principio de la estética nueva. Es como el funcionalismo en la arquitectura; la descripción, no pictórica sino sentida espiritualmente, de las facetas de la sociedad que nos rodea es una fuente de la belleza poética. Por supuesto a algunos viejos se nos hace difícil reconocer belleza en las representaciones de fábricas, aeródromos y aulas de escuelas primarias que aquéllos nos vienen mostrando con insistencia; pero es cierto que ellos tienen razón y debemos educarnos.

Nos hemos de educar para que atravesemos el puente que nos separa todavía de los poetas en general, porque ellos son nuestros portavoces. MacNiece ha dicho que el poeta es especializado en un arte que todos practicamos. Esto indica

una voluntad de servirnos que no se ha visto desde la época de los grandes victorianos, y la disciplina de los dos decenios últimos ha modernizado la técnica y el contenido de la poesía. Ahora sólo falta la cooperación, la simpatía y comprensión mutuas entre el portavoz y su público, que es una condición indispensable para que entremos en una época heroica de la poesía.

WILLIAM JAMES ENTWISTLE.

VERSOS DE LA PRISION

*Consumo las horas
haciendo sonetos,
y en ellos alarde
de mis daños ciertos.*

GÓNGORA.

I

DEL infortunio aquí los extraviados
pasos trajeron a mi vida incierta,
y quedaron tendidos a la puerta
todos los sueños en mi ayer soñados.

Miré a mi alrededor acumulados
cuantos rigores el dolor concierta,
y llegué a lo hondo de la sima abierta
en los humanos pechos desdichados.

Colgué de un clavo todo mi bagaje:
residuos del naufragio de mi casa . . .
Y, como un anticipo al hospedaje

de la muerte, en tan recia desventura,
a lo largo dormí, sobre la escasa
porción de tierra de una sepultura.

II

HUBO un tiempo que a mi alma no fué extraño
el goce de vivir, ingenuo y puro,
enturbiado más tarde en el oscuro
manantial de mi largo desengaño.

Por él amé después mi propio daño,
y me embriagué con el licor impuro
de la fiesta del mundo, ya maduro
el corazón para su propio engaño.

Mi destino me trajo a tal extremo,
que casi roto el barco de mi vida
ni busco puerto ya ni la mar temo.

Con mi conciencia en paz, estoy de suerte
que vivo, con el alma desasida
de toda cosa, al lado de la muerte.

III

CON sus olas de sombra, lenta, crece
la noche como un mar, hasta que ciega
la alta ventana, y sin piedad le niega
su consuelo de luz al que adolece.

Como el día la vida desfallece
y en cenizas el alma nos anega;
pero de pronto a la ventana llega
una estrella que en ella resplandece.

Con el temblor de una pupila humana
en mi dolor penetra y lo ilumina
con su luz: la más bella y la más pura.

No te apartes jamás de la ventana,
tú, que en el cielo azul, novia divina,
brillas para endulzar mi desventura.

VALENTÍN DE PEDRO.

LA TRAGEDIA DE FRANCIA

"Una opinión mal informada y hombres movidos por intereses egoístas arrastraron a Francia hasta esta catástrofe espantosa".

ENRIQUE, CONDE DE PARÍS.

EL derrumbamiento repentino y casi instantáneo de la resistencia francesa ante el ataque hitlerista pareció, a primera vista, un suceso increíble con ribetes de prodigio y fantasía. Sin embargo, no era sino el fin lógico de un largo e ininterrumpido proceso. Su origen inmediato aparecía, sin duda, como una falta de preparación técnica debida a la incuria del alto comando, como una desorganización total que resultaba de la carencia de gobernantes, con la inevitable consecuencia de la desorientación general de los espíritus. No faltaron los actos de coraje y hasta a menudo, los de puro heroísmo, ni tampoco la voluntad de defender el suelo natal contra el invasor cuando éste lo apretó brutalmente una vez más bajo el rodillo destructor de la máquina de guerra más perfecta que se haya conocido. Pero tales actos y semejante voluntad debieron manifestarse en una atmósfera moral y en condiciones materiales que los condenaban irremisiblemente a no salir del cuadro de las iniciativas individuales o colectivas aisladas y locales, o a parar en veleidades inútiles, libradas de antemano a la esterilidad por encontrarse privadas del indispensable apoyo de una autoridad superior emanada de un poder consciente y responsable.

Para comprender cómo pudo Francia llegar a este extremo, es preciso remontarse mucho más atrás de los últimos gobiernos de la tercera República, sobre los cuales, si bien la culpabilidad es evidente, resultaría pueril y sin interés arrojar todo el peso de la catástrofe, pues no fueron sino la expresión necesaria, en un momento determi-

nado, de un estado de cosas precedente que los supera de modo tal que cuesta verlos emerger, tan débil es su personalidad y tan perfecta su insignificancia.

Si queremos alcanzar realmente la *causa*, será preciso retroceder lo suficiente en nuestra historia hasta llegar al período en el cual, tras el desenlace funesto de la epopeya napoleónica que había absorbido y utilizado —desviándolas— las postreras energías de la revolución francesa, esta última se estabilizó, o, más exactamente, cristalizó en la figura —inmutable luego— de un régimen social estrechamente conservador en sus principios, mezquino en sus aspiraciones y fácil en su moral: un régimen, en una palabra, que llevaba consigo desde los comienzos, todos los gérmenes de descomposición de los que 1940 sería la mera comprobación definitiva.

Es un hecho indiscutible que menos de cincuenta años después de su estallido, el gran movimiento popular de 1789, que había sacudido a Europa, condujo en Francia a identificar la Nación —de una manera todavía más exclusiva y rígida de lo que el antiguo régimen hizo jamás con la aristocracia— con la nueva clase de la burguesía; a sustituir, merced a un sectarismo áspero y gruñón, los intereses de la colectividad por los de dicha clase, y a proclamar —con altanería incomprensiva y suficiente, expresión de una mediocridad que no cesó de desarrollarse cada vez más— el privilegio del dinero, más destetable aún que el del nacimiento que los revolucionarios quisieron abolir creyendo ver en él la garantía del acceso al poder del mérito personal para bien general del país.

Uno de nuestros historiadores más penetrantes, a la vez que imparciales, Alejo de Tocqueville, escribió ya en tiempos de la monarquía de Julio: “El espíritu propio de la clase media se convirtió en el espíritu general del gobierno y dominó la política exterior, al par que los asuntos exteriores: espíritu activo, industrioso, a menudo deshonesto, generalmente ordenado, temerario en ocasiones por vanidad y por egoísmo, tímido por temperamento, moderado en todo salvo en el gusto del bienestar y lo mediocre”.

Releyéndolo hoy, ¿no tiene algo de profético este juicio severo, aunque justo? ¿No podría, en efecto, aplicarse con rigurosa exactitud al medio en el cual evolucionaron los gobiernos inmediatamente precursores de 1940, hasta el gobierno tímido, vanidoso y mediocre entre todos, de Daladier? Y estos grandes burgueses “liberales” del orlea-

nismo, ocupados en apoderarse del poder o en retenerlo, divididos entre sí, en nombre de ideales inexistentes en realidad, por su sola ambición, y lanzándose con ímpetu al asalto de los ministerios sin preocuparse de averiguar si sus apetitos desacreditaban o no a la clase que todos ellos representaban y si conmovían o no a la monarquía de la que todos igualmente se decían servidores, ¿no son acaso los antecesores directos de quienes, fieles a sus prejuicios, a sus enseñanzas y a su ejemplo, tampoco se cuidaron mayormente —sordos como aquéllos a los rumores expresivos del descontento y por fin del desprecio populares— de que la tercera República fuera derribada en el lodo, luego de haber sacado de ella el máximo de provecho hasta el último momento?

¿No constituyen ellos, por excelencia, el tipo de una clase que ha tenido constantemente como único principio activo el egoísmo y que, por esta misma razón, sólo podía ser un factor negativo para cualquier régimen desde el momento en que tuviera su dominio y las palancas del comando en las manos?

Poco importa que tales hombres se llamaran Guizot —cuyo discurso más atractivo y mejor ordenado es, sin duda, aquel en el que se pronuncia contra la admisión en el seno del cuerpo electoral de las *capacidades* que no tienen sentido obligatorio, es decir, por la exclusión de la vida pública de los elementos burgueses esclerecidos, pero pobres—; Víctor Cousin —el gran maestro de la universidad que soñaba con hacer de ella una institución de policía espiritual, encargada de mantener el orden en los espíritus y de difundir una filosofía burguesa estrechamente utilitaria—; Adolfo Thiers —para quien el patriotismo amplio y generoso descendía a *chauvinismo* mezquino, envidioso, y que practicó hasta el más alto grado el culto del éxito y sintió el ingenuo amor del aparato externo de la vida militar, en tanto que la grandeza y el sacrificio secretos de la misma escapaban a su inteligencia brillante y limitada, incapaz, por otras parte, de comprender el poderoso movimiento literario de su tiempo que le inspiró con su temor innato a todo esfuerzo humano, esta lamentable definición: “el romanticismo es la insurrección, es la *Comuna*”.

Todos ellos son el mismo producto artificial de una sociedad sectaria que pretende imponer a sus servidores una pareja medida intelectual. Esta última, por lo demás, es independiente de la forma

de gobierno, que constituye un simple incidente y sobre la cual se cierne siempre. Su Excelencia Eugenio Rougon —inmortalizado por Zola— vendría a ser su adaptación al segundo imperio, así como Pedro Laval, el insaciable *parvenu*, lo sería con respecto a la tercera República. A lo sumo, es dable observar entre ellos gradaciones en la violencia de los apetitos, que nunca decrece, sin embargo. Pero hasta el académico Raimundo Poincaré, el de vasta cultura, metálica voz y corazón árido, corresponde seguramente a esta tradición. Y a ella rendía homenaje Arístides Briand, cuando dijo de él cierta vez, que lo sabía todo sin comprender nada: expresión cruelmente exacta que no podía surgir sino de un carácter profundamente sensible y humano que, en una época incolora hasta la desesperación, prolongaba el idealismo de nuestras grandes corrientes populares con desprendimiento en alguna manera desdeñoso.

El diletantismo refinado e impotente de León Blum, producto típico del intelectualismo doctrinario burgués, esencialmente incomprendivo del alma de las masas que pretendía dirigir; el inmenso orgullo, disimulado bajo la bonhomía teatral, de Eduardo Herriot, escritor destacado y estadista inconsistente; la hermosa y lúcida inteligencia de Andrés Tardieu, obligada por falta de aplicación a malgastarse estérilmente en ironías mordaces, amargas, negativas —todos llevan el signo imborrable de la misma formación, a la que escapan todavía menos los pequeños cerebros cuya ambición sólo se iguala a la falta de voluntad disimulada bajo una falsa energía oratoria y bajo un autoritario exterior a lo Daladier o a lo Reynaud, sin mencionar las tonterías magnificadas a lo Flandin o la suficiencia vanidosa a lo Jorge Bonnet, siempre dispuestos a ocupar la escena con el vacío de sus personas.

Salvo una tendencia general a bajar por la escala de la mediocridad, del servilismo y de la falta de coraje cívico, así como a representar en el seno de la propia clase intereses de creciente mezquindad y combinaciones cada vez más exclusivas, todos se continúan con fidelidad unos a otros.

En el transcurso de un siglo, se sucedieron caracterizándose tan sólo por un debilitamiento de la capacidad intelectual y del valor moral, proporcionado a la caída progresiva del medio social del que son reflejo sin cesar palideciente.

Esta es la triste decadencia estigmatizada magníficamente por

Juan Jaurès cuando clamaba: "No tienen amplitud de miras aquellos que reducen el horizonte hasta convertirlo en una presa, sea cuál fuere su apetito". Y contra tan lamentable prostitución de un ideal generoso puesto al servicio de una clase privilegiada, protestaba todavía con todo el entusiasmo de su fe afirmando la necesidad de retornar al pueblo, único guardián de las genuinas aspiraciones nacionales: "Nosotros somos los verdaderos herederos del hogar de los antepasados. Por nuestra parte, hemos tomado la llama. Vosotros sólo habéis guardado las cenizas". Palabras vindicativas que, por sobre un presente miserable, unían el pasado al porvenir. Pues bajo el epitafio en apariencia definitivo de Renán: "Francia se muere; no turbéis su agonía" —infinitamente más temible por sus consecuencias que el famoso: "*après moi le déluge*", atribuido con ligereza a Luis XV—, en el que nuestros estadistas encontraron sucesivamente justificación para su "*laissez faire*" complaciente y criminal, resultaba evidente que lo que moría era una clase dominante que había pretendido identificarse con Francia, pero que de esta muerte precisamente Francia no haría sino renacer, y la resurrección importaría entonces volverse espontáneamente sobre sí misma para formar de nuevo, en la fuente de las tradiciones populares de su pasado, la corriente incontenible de las fuerzas vivas que harán el mañana, despiertas al fin.

El drama punzante que nos oprime con la angustia de su horror, no es otra cosa que el último acto del que comenzó al día siguiente de 1789: el primero había consistido en ahogar las aspiraciones de las masas.

Es dar pruebas de incompreensión dejarse mecer como al descuido en nombre de las palabras Libertad, Igualdad, Fraternidad, que no traducen sino una fórmula vacía de todo contenido social dentro del régimen consolidado por la burguesía en el poder.

Hemos llegado justamente al lugar en que nos encontramos hoy por no haber querido discernir la realidad y por haber persistido en vivir una vida absolutamente ficticia bajo los "inmortales principios", en vez de reconocer que la confusión que ellos engendraban permitía, en las nuevas condiciones creadas por la evolución de la economía moderna, el mantenimiento paradójal de la más conservadora de las sociedades, y alimentaba so la máscara republicana las fuerzas de reacción más intransigentes.

Lejos de marcar una ruptura absoluta con lo precedente, la revolución, rompiendo obstáculos momentáneos —más artificiales y accidentales que reales y definitivos—, consagraba merced al establecimiento de un gobierno fuertemente centralizado y cierta igualdad política, el fin de un largo proceso histórico comenzado en la lucha contra el feudalismo y el derecho que había sido su expresión. Pero, además de la afirmación de un orden de cosas realizado de hecho por el desarrollo de la monarquía absoluta y al cual no faltaba ya sino un reconocimiento oficial que en adelante podía ser tan sólo postergado más no impedido, llevaba consigo aspiraciones sociales *orientadas hacia el porvenir*, en cuanto correspondían al nacimiento de los tiempos modernos, cuyos primeros síntomas provocaban ya un malestar indefinido aún, pero cierto, sin embargo.

Dichas aspiraciones se concretaban principalmente en la búsqueda de un sistema más equitativo en la distribución de las riquezas, teniendo en cuenta especialmente la función preponderante del trabajo y de las actividades netamente productivas, a la vez que sustituyendo el principio de la propiedad colectiva por el de la propiedad privada como base jurídica fundamental de las relaciones entre los individuos. Así, por ejemplo, con su lógica rigurosa Robespierre definía claramente la propiedad” como el derecho de cada ciudadano para disponer de la porción de sus bienes que le es garantizada por la ley; la sociedad creadora de esta propiedad no tiene ya por objeto el procurar ventajas a algunos, sino hacer que subsista todo el mundo reconociendo el derecho de cada uno a lo necesario y no permitiendo a nadie disponer de lo superfluo mientras el conjunto de los ciudadanos no haya satisfecho sus necesidades.”

Era éste, como se ve, un análisis minucioso y muy completo del que resultaba precisamente la obligación para el estado, de reglamentar y limitar el ejercicio del derecho de propiedad, según las justas exigencias de la colectividad. Así la noción rígida e intangible sobre la cual la clase privilegiada pretendía —fuera de la vida y contra ella —asentar su hegemonía indiscutible y variable, es decir, adecuada para adaptarse a las modificaciones sucesivas introducidas en las condiciones de existencia de la humanidad por el proceso de una evolución incesante. La consecuencia directa de ello era impedir que los intereses privados pudieran fortalecerse en el futuro hasta el punto de dominar y ahogar, en consecuencia, el interés general, o

sea, prácticamente, oponerse al mantenimiento de las "conquistas" de 1789 en el cuadro del antiguo régimen y procurar, por el contrario, continuarlas e intensificarlas de una manera racional bajo la forma de modificaciones progresivas a introducir normalmente en la organización social, sin que nuevos obstáculos fuesen acumulados, como en el pasado, sobre el camino de esta adaptación necesaria.

Ahora bien, este aspecto esencial de la revolución que marca el punto de partida de toda una transformación, fué, naturalmente, el que la burguesía obstinóse en ignorar porque contrariaba sus proyectos y arruinaba sus ambiciones. Pretendía aferrarse estrechamente al movimiento político limitado que le había permitido arrancar el poder de las manos de otra clase, para ocupar el lugar de ésta, sin tener la capacidad de elevarse hasta lograr una clara visión del porvenir. Así se explica el esfuerzo sistemático de hacer silencio en torno a los hombres que representaron verdaderamente el nuevo ideal contenido en potencia en la revolución, cuando no se trata, con respecto a ellos, de la calumnia incomprensiva y odiosa.

Marat, que tradujo en suma, precisándolas en la acción, las ideas fundamentales del *contrato social*, es presentado en figura de monstruo sanguinario, manchando con vileza un ideal puro, cuya antorcha es sostenida, en cambio, por las manos vengadoras de Carlota Corday. La lucidez del *Incorruptible*, que no se deja doblegar ni sobornar y persigue implacable a los acaparadores, a los aprovechados, a los vacilantes, es decir, a los enemigos del pueblo en todos sus aspectos, es tenida por ceguera, y su firmeza valiente, puesta al servicio de una convicción inquebrantable por fanatismo o por amor exasperado del poder personal. En una historia desnaturalizada tendenciosamente, se acaba por oponer con delectación su austeridad virtuosa —que es explicada mediante la intolerancia y el orgullo— al entusiasmo desbordante de Danton, los extravíos de cuya vida tumultuosa son puestos en la cuenta de una generosidad sublime porque, evidentemente, no constituyen obstáculo a la desenfrenada ambición de goce que debía ser la finalidad y hasta la razón de ser de la nueva clase privilegiada, sino que, por el contrario, sitúan a esta última en el plano romancesco de los arreglos felices, apropiados para influir sobre los espíritus en el sentido deseado.

Para el observador objetivo, el divorcio entre la revolución, copada por la burguesía, y el pueblo que la había hecho, se manifestó

por vez primera, de modo irremediable, en la oposición entre la corriente conservadora, que quiso limitarla a un golpe de estado político, y la corriente progresiva, que afirmaba la necesidad de no detenerla en la vía de las reformas sociales necesarias para la formación del mundo nuevo del cual había señalado, en rigor, el primer atisbo velcioso. Y sobre el antagonismo entre ambas concepciones de la propiedad —la del interés y la de la razón, que era también, como siempre, la de la justicia—, se operó la separación definitiva entre el pasado y el porvenir, en torno a la misma bandera y valiéndose de las mismas palabras, igualmente revolucionarias en apariencia, mas cuidadosamente despojadas por algunos de todo el contenido social al que debían precisamente su significado.

Es necesario, pues, remontarse en realidad hasta la revolución misma para comprender el proceso que, a través de los movimientos de 1830, de 1848 y de la *Comuna* —todos idénticos en cuanto a su origen— debía conducirnos, por el desarrollo de una lógica implacable y pasando sucesivamente por Napoleón, el legítimo, el orleanismo, el segundo Imperio y la tercera República, a la catástrofe de 1940. Esta no es, en suma, más que el punto final de una crisis ininterrumpida que necesariamente debió irse agravando de modo continuo con el tiempo, hasta el extremo de ocasionar el más espantoso de los derrumbamientos. Crisis balzaciana en la que abundan los Rastignacs, llevados a preferir al talento el arma de la corrupción, pues esta última es más eficaz en el ambiente de mediocridad donde aquéllos deben hacer su camino, mientras que el primero, por ser raro, provoca el odio y la calumnia y suscita, en una palabra, más dificultades y requiere mayor esfuerzo.

Pese a los años que los separan, los radicales que debían gobernar la tercera República y presidirla en su caída, son la exacta repetición de los liberales del orleanismo. Estos fueron llamados al poder por la obstinación de Villèle continuada por Martignac y Polignac. Aquéllos lo fueron por el empecinamiento de Julio Méline que transformó, sin necesidad alguna, el trivial asunto Dreyfus en proceso de estado, mediante el empleo de recursos ilegales y, sobre todo, por la mentira solemne con que juzgó oportuno cubrirlos, y desgarró a Francia, de esta manera, en una lucha política artificial y perfectamente estéril.

Pero unos y otros, esencialmente conservadores desde el punto

de vista social, se atuvieron estrictamente a la concepción de Madame de Staël que identificaba al interés de los propietarios la finalidad del gobierno y partía del principio de que el propósito primordial de este último consistía en proteger a los poseedores contra la masa "de los hombres que querían una presa" y cuyos "intereses llevaban al crimen".

Como no podían dar, pues, ninguna satisfacción real a dicha masa, intentaron adormecerla valiéndose de una demagogia que fué acrecentando su cinismo e irresponsabilidad culpable a medida que subía el tono de las reivindicaciones populares. Procuraron apaciguarlas, ante todo, con un anticlericalismo fácil, hosco y negativo. Y recordaré siempre, durante uno de los numerosos debates de propaganda electoral en los que se discutía la separación de las iglesias y el estado, la conmovedora admonición de Arístides Briand, que elevó de pronto su voz cálida, vibrante de emoción interior, para combatir la iniquidad de ciertas enmiendas inspiradas por una sordida pequeñez y reclamar una ley que fuera "justa, leal y honrosa". Se prodigaron luego en promesas, tanto más irrazonables cuanto que no se proponían cumplirlas. Se ingeniaron, en fin, por sobre todas las cosas, en multiplicar las rivalidades políticas. Ellas les suministraban, en efecto, la ocasión de canalizar oportunamente las agitaciones profundas que habrían podido amenazar sus posiciones adquiridas, a la vez que les permitían cubrirse con la máscara de tribunos populares, favorecedora y engañosa, y conservar el apoyo electoral de los que normalmente hubieran debido contarse entre sus adversarios declarados, así como servir a sus ambiciones personales oponiendo hábilmente a unos contra otros en un terreno inofensivo para sus intereses de clase. Y "la agonía de Francia", que Renán aconsejaba no perturbar, fué precisamente el resultado de esta táctica inspirada únicamente por el egoísmo, que condujo a introducir en todo a la *política* con sus combinaciones deshonorosas y a enervar poco a poco a un pueblo viril y generoso para neutralizarlo en querellas bizantinas de aldea, pues, en su ruindad, ni alcanzaron siquiera a elevarse hasta el nivel de la vida nacional. Por otra parte, con este juego se enervaron a sí mismos todavía más, al extremo de que, en la desafección y en la indiferencia más desdeñosa cada vez, pudo discernir el pueblo "la mortal fatiga de vivir y la melancólica percepción de la vanidad de todo esfuerzo en los maestros de la hora

presente", según vigorosa expresión de Pablo Bourget —heredero del pensamiento de Taine— en sus notables *Ensayos de psicología contemporánea*.

La atmósfera general estuvo viciada de manera tan irremediable que los nuevos partidos, surgidos del descontento de las masas, se encontraron casi instantáneamente gangrenados por la corrupción política que provenía del foco de infección del radicalismo, centro de la actividad gubernamental y, al menos entre bastidores, árbitro permanente de los destinos del país.

Los socialistas zozobraron rápidamente en el parlamentarismo burgués. El primer rapto de entusiasmo cayó con la trágica desaparición de Jaurès, asesinado la víspera de la conflagración imperialista de 1914, cuando, al ver aproximarse el incendio que enrojecía ya el horizonte con el fulgor de las antorchas blandidas por los pueblos en armas "que parecían, a través de las calles de Europa", prontos a chocar, profetizaba con altivez los tiempos en que esos mismo pueblos, emancipados del yugo bajo el cual marchaban hoy hacia la ruina, dirían a los responsables: "¡Idos, y que Dios os perdone!" Luego, la mayoría —por no decir la unanimidad— de los *leaders* escuchados no afrontaron a los radicales sino para arrancarles ministerios y consolidar en su provecho situaciones personales monopolizadas hasta entonces por estos últimos.

Y practicando una demagogia todavía más extremista, se consideraron obligados a introducir, en el cuadro del régimen del capitalismo monopolista, reformas sociales condenadas, naturalmente, a quedar inoperantes a la postre, pero que, en cambio, producían el resultado de acentuar aun las incoherencias del sistema vigente y paralizar todavía en mayor grado su funcionamiento, cada vez más defectuoso.

Por incompresión y por miedo instintivo a la revolución —de la que proclamaban doctrinariamente la necesidad, mas temiéndola en el fondo porque se habían acomodado a sí mismos en el gran capitalismo que les dejaba tomar, en sus consejos de administración o alrededor de ellos, ciertas ventajas apreciables como recompensa de sus servicios indirectos aunque substanciales—, procuraron acreditar la creencia en el advenimiento de un orden nuevo dentro del antiguo, pese a que había entre ambos incompatibilidades absolutas y a que la construcción de un sistema económico racional, apropiado

a las nuevas condiciones de la producción, implicaba previamente la desaparición de aquel otro que, apoyado en condiciones esencialmente diversas, era practicado en oposición formal con la realidad, que ya no podía, según toda evidencia, ser ignorada indefinidamente, y que, tarde o temprano, debía tomarse el desquite de la ceguera de los hombres.

Los comunistas mismos, los últimos que llegaron a la sombra de la revolución rusa, se dejaron ganar de inmediato por los atractivos de la propaganda revolucionaria desde lo alto de la tribuna de las asambleas legislativas, y concentraron pronto su esfuerzo principal para hacerse fuertes en el seno de éstas, celebrando como victorias ruidosas las bancas que ganaban —con frecuencia al precio del mercado electoral y de compromisos políticos—, en vez de comprender que estas pretendidas victorias, si bien aumentaban incontestablemente su importancia parlamentaria, disminuían en rigor la limpidez de su ideal y el vigor de su acción renovadora y los condenaba a una superdemagogia improductiva que armonizaba de hecho con el supercapitalismo, por ella prolongado, ayudándolo a minar sus propios fundamentos, tanto más cuanto no le asestaba directamente ningún golpe.

Quien no se compenetre de este clima no puede comprender en toda su vastedad el inmenso infortunio bajo el cual gime hoy la Francia abatida. El magnífico esfuerzo popular que en 1914 había logrado remediar, casi milagrosamente, la falta de preparación y la desorganización de arriba, y salvar momentáneamente el territorio nacional, no estaba destinado a perdurar. Por el contrario, el proceso de descomposición, detenido un instante durante el peligro, cobró ritmo acelerado. La política, que no supo prever el conflicto y asegurar la victoria, se encargó, en cambio, de impedir la paz. Y desde entonces comenzó el fatal deslizamiento y la preparación inmediata del drama actual.

La estrechez de espíritu de Raimundo Poincaré se obstinaba en impedir que fuesen echadas las bases sólidas de un acuerdo franco-alemán que, sustituyendo las condiciones inaplicables de Versalles, habría podido asegurar por cierto tiempo la estabilización continental. Despojó también a la ocupación del Ruhr de su única razón de ser, o sea, la de dar a Francia la oportunidad de hacer la paz que se le había impedido establecer prácticamente con el armisticio.

Merced a su violenta incomprensión, la gestión de von Hoesch, comprobando el fracaso de la resistencia pasiva y presentándose al *Quai d'Orsay* para informarse de nuestras condiciones, no sólo no consagraba el éxito de nuestro rudo esfuerzo, sino que lo tornaba inexistente de manera pura y simple. Alejandro Millerand, a la sazón presidente de la República, que mientras esperaba dichas condiciones con las cuales podíamos tomar, razonable y firmemente, todas las garantías que nos fueron rehusadas, pese a las apariencias, por el imperialismo anglosajón hostil a nuestra influencia europea, había preparado espontáneamente un mensaje a las cámaras para destacar la importancia decisiva del acontecimiento, acababa por guarecerse en el silencio. El mariscal Foch, al regresar de su dramática visita al Presidente del Consejo, a quien procuró en vano convencer de la enormidad de su error, declaraba a uno de sus familiares: "He luchado hasta el fin. Hice valer todos los argumentos que podían conmovier su patriotismo. Me dí contra un muro. Todo está perdido".

Efectivamente, la ocasión no volvió a presentarse jamás.

Poniendo una sorprendente intuición de la realidad al servicio de un ideal generoso, Arístides Briand comprendió exactamente cual era la verdadera situación de Francia, en lo interior y en lo internacional, y sin hacerse ilusiones sobre los recursos de que ella realmente podía disponer, intentó realizar una política amplia de entendimiento continental, de la que nuestro país podía ser inspirador desinteresado y guía moral, y donde el brillo de su fuerza espiritual hubiera podido compensar ventajosamente la declinación de la fuerza material, sobre la eficacia de la cual obstinábase en engañar a la opinión adormecida en una confianza excesiva y sin fundamento. No carece de interés recordar que, con excepción de algunos *arribistas* bien conocidos, que nunca tuvieron otra opinión que sus propias ambiciones, son precisamente los "colaboracionistas" de hoy quienes lo persiguieron entonces con las acusaciones más infames, especialmente la de traición, porque buscaba un acercamiento *popular* franco-alemán, sin el cual es evidente que no podría emprenderse un esfuerzo de organización europea perdurable.

A este respecto, recuerdo la tristeza ligeramente desdeñosa con la cual me dijo un día: "Los que se obstinan en vivir en el siglo de Luis XIV y no tomar en consideración los cambios sobrevenidos

luego, debieran darse cuenta, sin embargo, que la altiva política de prestigio que me reclaman exige ser apoyada por una fuerza que no ha sido puesta a mi disposición. Olvidan que no son sus pasiones políticas las que pueden reemplazarla, y que, sin ella, no tiene ya solamente el vicio fundamental de contrariar las aspiraciones de los pueblos, sino que constituye además un *bluff* eminentemente peligroso, cuya primera víctima puede ser quien lo practique”.

Pese al poder de entusiasmo y de fe que disimulaba bajo un escepticismo amable, acentuado cada día más al contacto del medio social en que estaba obligado a actuar, los sucesos —especialmente la actitud egoísta del capitalismo anglosajón que, fiel a su consigna secular de la división, no cesaba de favorecer muy definidamente el resurgimiento de un imperialismo alemán— obligaron a Arístides Briand a convencerse, a su vez, de que era preciso renunciar a construir lo que había entrevisto su clara mirada.

Desde ese instante, toda su ambición se redujo a demorar la catástrofe y a alejar de él la perspectiva de consumarla personalmente: “Mientras yo esté allí, no habrá guerra”.

Para quien le conocía bien, ¿no era, por lo demás, una amarga desilusión acerca de nuestro régimen interior, la que escondía bajo la sonrisa condescendiente con que acompañaba la siguiente observación, infinitamente triste en el fondo, mientras ponía su firma a cierto movimiento administrativo: “X es bastante malo como para hacer de él un prefecto”?

¿No era un desaliento todavía más penoso y definitivo el que hizo que un día, a consecuencia de una grave falta cometida por un alto funcionario y que le había irritado vivamente en el momento —cosa que le sucedía ya rara vez— hasta el punto de hablar de exoneración, se expresara en estos términos súbitamente serenos, pero que declaraban su pensamiento íntimo: “Después de todo, ¿por qué sacarlo del puesto? Con él, al menos, sé a qué atenerme. No tendría siquiera esta ventaja con algún otro que, sin duda, no vale más, puesto que me lo recomiendan”?

La limitada preocupación de diferir el derrumbe final debía ser, al cabo, la única permitida a nuestros hombres de estado que se molestaron en ver un poco más allá de su propia situación cotidiana. El último que intentó reaccionar fué Alberto Sarraut, temperamento sensible y generoso bajo el disfraz de un diletantismo

artístico, servido por una inteligencia de robusto equilibrio y una visión exacta y completa del panorama internacional, apoyada en una información rigurosamente objetiva.

A la remilitarización de la Renania por los alemanes, que fué verdaderamente el preludio de la guerra actual, quiso oponer la fuerza cuando todavía era posible hacerlo con alguna posibilidad de conservar la paz. Pero esta actitud le malquistó de inmediato con los intereses de la *City* de Londres y los círculos financieros a que ella mandaba en París, y, abandonado por el Estado Mayor, cuyo jefe, el general Gamelin, era partidario de dejar hacer, comprendió él también, que era inútil intento el de remontar la corriente y que no quedaba más que sufrir los acontecimientos.

La política exterior de Francia, dominada por intereses privados, vacilaba, cada vez más incierta y contradictoria, al azar de combinaciones fortuitas y bajo las influencias más inconfesables. Y, sin embargo, aunque nadie pudo escucharla, había sonado la hora en que, gracias al heroísmo de nuestro pueblo, sólo hubiera dependido de nosotros —si no fuera porque se nos encadenó al carro del imperialismo mundial— el tomar resueltamente en nuestras manos la organización justa y racional de Europa, actitud que los pueblos esperaron pacientes, aunque en vano, para afirmar su emancipación efímera, y ante el cual estuvieron prontos a alistarse, como me dijo un día el rey Alejandro I de Yugoslavia, ansioso y descorazonado frente a sucesos temibles, que veía avanzar implacablemente hacia nosotros con su lucidez clarovidente y su conocimiento profundo de los hombres y las cosas.

Sin embargo, la tercera República iba deliberadamente a la ruina con una inconciencia y ligereza que excedían en mucho a las que pudieron comprobarse en los regímenes anteriores.

Bajo una falsa prosperidad que ocultaba la miseria, con el deslumbramiento insolente del lujo de los nuevos ricos surgidos de la especulación, bajo una alegría ficticia y desbordante que escondía la tristeza, compañera inseparable de la inmoralidad, se trataba, como lo ha dicho tan justamente Pablo Desjardins, de “un odio humilde, contraído, desgarrado, mezcla de menosprecio y de disgusto, nacido de nuestra insuficiencia advertida en lo más hondo” y que pesaba en las almas inquietas, ávidas de aturdirse en una agitación frenética y anormal.

Por lo demás, la mediocridad, cada vez más ambiciosa y más servil ante un poder desacreditado, invadía nuestra alta administración, la diplomacia, la magistratura, el ejército. Una burocracia enredosa e incapaz se transformaba en un vasto cuerpo de agentes electorales que crecía sin cesar en número y en parasitismo, atrayendo siempre hacia los placeres de la ciudad a los modestos trabajadores de la campaña.

Y es que el desprecio de los gobiernos y la falta de respeto al poder, que es su consecuencia, constituyen guías tanto más funestos si justificados. Conducen a las gentes a buscar en el mejoramiento material inmediato de la vida cotidiana una satisfacción tangible a sus aspiraciones reprimidas, mientras el progreso del vicio, cuyo ensoñereamiento de las altas clases le revela su instinto seguro, debilita su espíritu de sacrificio y su voluntad de trabajo. Las masas se apartan momentáneamente del generoso ideal nacional y humano —que, sin duda, está latente en ellas, pronto a despertarse al primer llamado—, para abandonarse al espejismo del menor esfuerzo hacia el que todos nos inclinamos naturalmente. Quienes no exigen nada de sí mismos y son incapaces de dar el ejemplo, pues subordinan a los placeres toda actividad, carecen evidentemente de títulos para pretender algo más de ellas.

Y así vuelve a pintarse el cuadro trágico trazado con mano maestra por Fenelón, y que es —¡ay!— el de todos los tiempos y todas las épocas, cuando se acumulan iguales causas y se repiten los mismos errores: “Los dirigentes no ponen ya freno a sus pasiones y socavan los fundamentos de su poder. Ya no tienen normas ciertas ni máximas de gobierno. Cada cual los adula a porfía. Todo se desmorona y sólo una revolución súbita y violenta puede hacer que este desbordamiento vuelva a su curso natural... Mientras tanto, el lujo envenena a la nación. Dícese que este lujo sirve para nutrir a los pobres a expensas de los ricos, como si los pobres no pudieran ganarse la vida más útilmente multiplicando los frutos de la tierra, sin que los ricos se debilitaran con los refinamientos de la voluptuosidad. Nuevas necesidades se inventan cada día y resulta imposible pasarse sin las cosas que no se conocían poco antes. Semejante vicio, que atrae a tantos otros, es alabado como una virtud. Pero esparce su contagio de lo más alto a lo más bajo de la escala social”.

En su clásica pureza, estas palabras lejanas que parecen tan

próximas ¿no significan la condena inapelable de la época delictuosa que hemos conocido con el nombre de posguerra y que, en realidad, debimos bautizar de antecatastrofe? ¿Y acaso no pueden inspirarnos el epitafio sepulcral de la tercera República, muerta por el sistema capitalista bajo el cual, en la imposibilidad de asegurar la dirección de los sucesos, mientras la sociedad proseguía desarrollando su feroz egoísmo en el plano económico, la *política* había dejado de ser una ciencia sujeta a principios y obediente a leyes, para convertirse, pura y simplemente, en el medio de asegurar el poder, terminando por deformar todo lo que tocaba y por tocarlo todo, incluso aquello que debió serle absolutamente extraño?

Sin embargo, la muerte de la tercera República y el hundimiento del capitalismo —de la burguesía dominante y la demagogia disolvente cultivada por ella—, no es y no puede ser la muerte de Francia.

Una vez liberada, por el contrario, Francia podrá recomenzar su vida. Tal liberación, desgraciadamente, no se producirá sin grandes sufrimientos y sangrientas convulsiones. La nación deberá reconstituirse sobre bases enteramente nuevas, pues es bien cierto que no sería el caso de animar un cadáver cuya descomposición continúa de manera trágica ante nuestros ojos. La descomposición deberá operarse hasta el fin. Solamente así, terminada aquélla, podrá ascender la savia vital de mañana.

RENÉ MARCHAND.

EL MEJOR TEATRO DE LAFERRÈRE

EN 1904 Laferrère estrenó su primera obra, *¡Jettatore...!*, donde presenta variantes diversas de una manía única. *Locos de verano*, en cambio, exhibe un completo surtido de manías pues casi se asigna una a cada nuevo personaje que aparece. No es monocorde como la pieza anterior y evidencia cuánto adelantó Laferrère en un año de voluntario o involuntario aprendizaje.

Para salvar los escollos inherentes al plan amplísimo que se había trazado, nos coloca ante una familia numerosa. Allí, en casa de D. Ramón, nadie ni nada impide que los amigos entren y salgan a su antojo. Los ampara la confiada indiferencia de los moradores, cada cual pendiente sólo de lo suyo: el jefe, de la política; Sofía, de su álbum de postales; Pepe, de los engendros melodramáticos que perpetra; Elena, de su figuración mundana; Arturo, del juego, cuando no de la estafa; Tito, de la fotografía o de la fonografía, etc. Con los parientes, amigos y personas de servicio pasa otro tanto, y uno de los parientes, Severo, mediante sisas mal disimuladas explota las manías ajenas y cultiva una propia, la lotería: acertará a la grande seguramente, infaliblemente, dos veces... Embebido cada cual en lo suyo, estos monomaniacos no consiguen entenderse ni tampoco lo desean, y, apenas iniciado el primer acto, una breve escena mímica esclarece la tangente existencia de todos ellos: Pepe se lleva significativamente un dedo a la sien mientras mira a Arturo, gesto que en seguida repite Arturo al contemplar abstraído a Pepe.

En contraste con la mayoría, la cordura de Lucía y Enrique. Enrique juzga "imbéciles o locos" a cuantos lo rodean, pero su prima, más piadosa, le replica: "Ni locos ni imbéciles. Sencillamente humanos. ¡Ese es el mundo... y así es la vida!". Con lo cual, además de formular tan pesimista equivalencia, el autor se anticipa a señalarnos el aislamiento de cada ser, recluso en su hermético yo. Se anticipa,

digo, porque el tema del irremediable aislamiento del ser habrá luego de encararlo, con creciente angustia, la literatura posterior a la guerra de 1914-18. Laferrère lo entrevistó superficialmente, sin proponérselo quizás y muy a su manera. De ahí que los personajes espeten a menudo el respectivo monólogo y no obtengan respuesta ni la aguarden, y que, de haber respuesta, ésta se ajuste a la ideación del hablante, siempre desconectada de la de su circunstancial interlocutor. Unos con otros están incomunicados. De ahí también que, bajo el alboroto de la embrollada intriga —superposición o aglomeración de incidentes—, queden en germen varios dramas posibles. Los dramas o dramitas de seres cuyos frustrados anhelos minúsculos y minúsculas ambiciones originan sendas manías. De éstas sólo logran liberarse Sofía y Tito, Leopoldo y Mariana. Los demás personajes, aferrados tenazmente a aquellos minúsculos anhelos y ambiciones minúsculas, de incurable ridiculez.

En 1936, al inaugurarse con *Locos de verano* el Teatro Nacional de Comedia, Antonio Cunill Cabanellas destacó el progresivo ensimismamiento de los personajes, merced al cual valorizó el fondo dramático, impreciso y ambiguo, de una obra hasta ayer considerada exclusivamente cómica. Inteligente orquestación de una vieja partitura, modernizada por la batuta del ilustrado director.

Laferrère solía distribuir sus horas entre el comité, el periódico, el club, la reunión social, el escenario. En todos estos ámbitos encontró modelos aprovechables para su porteña alegría de locos o locoides. Porteño también el marco donde los encuadraría. Y al alinear esa galería y darle atmósfera local no solicitó, no necesitó solicitar préstamo alguno, pues la comedia, desde Aristófanes hasta Shaw, se inspira en la más cotidiana realidad y tiende a deformarla burlescamente. Pero si sus espontáneas dotes de observador son innegables, en el modo de disponer la obra y de manipular sus elementos parecería como que debiera algo a los Alvarez Quintero. Las comedias de estos, más que las de Benavente, se representaban aquí a poco de estrenadas y volvían al tablado con puntual regularidad. En el repertorio de las compañías hispanas eran las predilectas de los actores, del público y, por consiguiente... de los empresarios. El mismo Benavente lo reconoce al ocuparse de "El teatro español en Buenos Aires", artículo incluido en una colección periodística de 1909 (*El teatro del pueblo*). Y Laferrère no perdía ninguna de las anuales

temporadas españolas, como lo atestiguan varios amigos suyos con quienes he conversado. Bien explicable, pues, que al espectador Laferrère, autor desde 1904, se le contagiara la sencilla técnica de los prolíficos hermanos andaluces. El lector no reputará antojadiza esta afirmación si comprueba hasta dónde las muletillas, aficiones y manías de los personajes ofrecen considerable materia escénica a los Quintero para *Los galeotes*, de 1900, y *La dicha ajena*, de 1902.

En *Locos de verano* la multiplicidad de ocurrencias pulveriza la acción (1). Queda ésta también oscurecida bajo la enredada fronda de esas innúmeras ocurrencias, con las cuales el autor se obstina en generalizar su liviana tesis —“ese es el mundo . . . y así es la vida”— y sobre veintinueve personajes, no menos de veinte la corroboran al ocupar sucesivamente primer plano. Comedia asainetada, carece de protagonista. Los personajes gozan de pasajera prioridad y la ceden a un reemplazante cualquiera instantes después. De esta suerte el autor consigue exhibirnos un completo surtido de manías, pero disloca el argumento en continuo vaivén, a veces mareante, confuso a veces.

Pese a estas fallas, *Locos de verano* no peca de monotonía como *jettatore* . . . ! y evidencia cuánto adelantó el autor en un año de voluntario o involuntario aprendizaje.



Data de 1906 *Bajo la garra*. Su tema, los estragos de la maleficencia pública, renueva el de *El gran galeoto*. Lo renueva laferre-rianamente, es decir, con personajes bien argentinos. Obra de clave, los secundarios son fotografías, pero fotografías coloreadas con intención sarcástica tan punzante como visible propósito corrector.

Acomoda los dos primeros actos a la técnica consabida: abigarrado desfile de tipos en el mentidero de un club aristocrático y, luego, otro desfile durante una reunión en casa de D. Samuel y Da. Carmen. La calumnia, con impetuosidad de alud, arrastra el

(1) A poco del estreno, Laferrère únicamente se avino a cortar un trozo de cierta escena que provocaba protestas en las galerías altas del teatro. Se producían cuando el ex-mucamo Antonio decía que era ahora “empresario de huelgas”. A esta peligrosa escena del tercer acto se refieren un suelto de *El Diario* (8 de mayo), otro de *Tribuna* (10 de mayo) y unas líneas de M. Guerrero —seudónimo, posiblemente— que hallaron cabida en *El Tiempo* (10 de mayo).

buen nombre de Elena y la honra de su marido, Enrique. ¿Quién el culpable? Nadie... y todos. El supuesto amante de Elena así lo dice: "Considero que en rigor no hay propiamente un responsable". Tiene razón, pues la habladuría amasada en rueda de ociosos "es el resultado inconsciente de nuestra manera de ser. Es nuestro carácter ligero, irreflexivo, que procede siempre por impresiones, sin meditar las consecuencias... Prontos en el juicio, rindiendo culto a la broma y capaces de sacrificar a una frase feliz la mejor reputación, sin perjuicio de arrepentirnos más tarde y ser los primeros en lamentar el mal causado".

Al escribir esta obra, de mucha más sustancia que las precedentes, Laferrère equivocó el plan. Probablemente porque, seguro de su destreza para dibujar tipos pintorescos y de su buen pulso para bosquejar un medio social, consumió en ambas tareas expositivas dos largos actos de comedia satírica y cuando, en el tercero, centró el drama de Elena y Enrique, no advirtió que la pareja era una pareja de sombras desdibujadas y amorfas. El drama llegaba tardíamente al espectador, ya que de la intimidad de los esposos, de su mutua situación espiritual casi nada sabía al comenzar ese acto. Drama en la mente de Laferrère, no ante los ojos del espectador, le faltó el sostén de algunos anticipos oportunos, pues si el teatro es fundamentalmente arte de situaciones, en la obra realista exige situaciones bien preparadas y no fáciles efectismos o brincos repentinos en la acción. Y así nuestro autor, en la transición desde la comedia risueñamente descriptiva hasta el drama recio, se sintió impelido al salto imprevisto y brusco, con el cual las postreras escenas quedaron a la muy mínima altura del melodrama.

De nuevo sería factible señalar reminiscencias en *Bajo la garra*. Algunas, de la ya mentada *Dicha ajena*, cuyo primer acto —muestrario de tipos— transcurre en el casino de Guadalema, ciudad menor asentada por los Alvarez Quintero en su convencional mapa de España. Comedia donde también la maledicencia —aunque no al modo de Echegaray— teje su anónima urdimbre. Y acaso más reminiscencias: piezas de clave, por ejemplo, varias del Benavente de fines de siglo, presto vistas en Buenos Aires, como *Gente conocida* (1896) —que, a la francesa, hubo de titularse *Todo Madrid*— y *La comida de las fieras* (1898). En una y otra, las falsas imputaciones, según expresa un personaje benaventino, son "alfilerazos, que sumados bien valen una puñalada".

La tercera obra de Laferrère se mantuvo escaso tiempo en el cartel, sin duda porque hirió la susceptibilidad de la clase adinerada y porque el otro público carecía de información suficiente para establecer paralelos entre los entes de ficción y los de carne y hueso que el autor había calcado. Excesivo afán retratista que le impidió concentrar paulatina y veraz luz dramática sobre las figuras centrales de *Bajo la garra*.



Las deficiencias de composición ya puntualizadas desaparecen en *Las de Barranco*, comedia de 1908. Acierta en la concepción del tema y acierta en la estructuración del asunto. Alcanza con ella acabado dominio de un oficio que no quiso tener y con ella marca una fecha importante para el teatro nacional.

Hábilmente eslabonados los cuatro actos, sirve el primero para presentarnos a la familia Barranco y sus inquilinos. El segundo, para que entremos en relación con sus amistades. El tercero, para anudar el conflicto entre Da María y Carmen. El cuarto, para desenlazarlo con estricta lógica dramática. Tal vez sobren, en el segundo, las dos escenas explicativas que sostienen Linares y Morales. Pero aparte las de exposición, articuladas con naturalidad, hay muchas que revelan maestría: durante el tercero, aquella de los celos recíprocos entre Carmen y Linares y la de amor, sin retórica, entre ambos y —en el cuarto— la de Morales con Da. María, la de ésta con Carmen y la patética escena final.

Laferrère, que enriquece su colección de instantáneas brindándonos las de Rocamora, Barroso y Pérez, Pepa, Petrona y Manuela, ya no es en *Las de Barranco* sólo un experto diseñador de tipos, pues Morales está bien perfilado —mejor que Linares, por cierto— y Da. María y Carmen, ésta con altibajos justificables, son caracteres estudiados por dentro. Más aún: a lo largo de los cuatro actos nos aclara gradualmente el mecanismo espiritual de Da. María, hasta hacerle decir las palabras que dirige a Carmen en cuanto recela su huída: “¿No te da lástima imaginarte a esta pobre vieja, ¡enferma y sola!, tirada por sus hijas en medio de la calle, a pretexto de que cada una ha querido buscar la felicidad a su manera?”. Parlamento con el cual, además de querer ablandar a la muchacha, le subraya —ella, tan egoísta— el egoísmo filial. Madre mandona y calculadora,

a la que Morales le enrostra en seguida: "Ahora Vd. manda, pero no convence. Inspira Vd. temor, pero no respeto. Su autoridad es de esas a las que se obedece en todo lo que se ve y cuando está presente... No es la santa autoridad de madre, a la que por placer de obedecerle, se la obedece siempre".

Todo de Laferrère, sin reminiscencias inconscientes ni deliberados remedos, en esta pieza arrancada a una realidad que conoció de cerca cuando, joven todavía, residió en La Plata y fué huésped de una casa de pensión. Allí respiró ese oxígeno peculiar de la habitación alquilada. Vió allí, o fuera de allí, a alguna familia que remendaba sin superfluo decoro los desgarrones del presupuesto mensual. Hilvanados fragmentarios recuerdos, se le adelantaron las imágenes de los que en el proscenio habrían de llamarse Rocamora y Barroso, Pepa y Petrona. Faltaba, sin embargo, infundir palpitante vida y también vida teatral —términos nunca idénticos— a quien llenaría con su presencia esta comedia de la pobreza vergonzante: su Da. María, arquetipo donde fusiona hallazgos psicológicos dispersos. Externamente, la viuda del capitán Barranco es la mujer que sonsaca contribuciones forzosas a cuantos se prendan de Carmen, pero internamente adquiere firmeza porque con su proceder —califiquémoslo de innoble— intenta mantener la unión de las hijas bajo una férula que les asegura el pan indispensable... e interesadas dádivas. Hecha ya a su pobreza vergonzante, la asusta el casamiento de Carmen, que le restará esas dádivas y la sumirá —junto con sus hijas solteras— en la miseria inocultable. Desquiciada moralmente, ha llegado a muchas viles concesiones, pero no al celestinismo porque su estrategia materna aun defiende a las hijas de quienes las asedian. Más que a las otras, vigila a Carmen para evitar el desmoronamiento de la frágil organización familiar. Y a Carmen, cuando recibe cualquier regalo, sólo le pide que sonría o que ría ante el festejante. Como que el monólogo *Reíte un poco* proyectado para Orfilia Rico, admirable característica, se le fué agrandando en el papel, le colmó de gracia páginas y páginas, le estremeció de emoción algunas y se le dilató hasta abarcar cuatro actos perfectos. Al concluirlos había escrito febrilmente la más limpia, la más pensada y la más construída de sus obras.

JOSÉ MARÍA MONNER SANS.

PIRANDELLO: EL CUENTISTA Y EL DRAMATURGO

LA literatura italiana presenta en sus albores a un gran poeta y a un gran cuentista que flanquean, humanos, la figura divina de Dante.

Boccaccio, el cuentista, debía repudiar en la postrimería de la existencia su obra mayor y, viejo y beatón, asustarse del contenido demoníaco y renacentista de la misma. Los contemporáneos, es decir el coro, no captarían tampoco lo que de grande y de nuevo hay en el *Decamerón*; hombres del Medioevo verían en Bocaccio sólo aquello que lo enlazaba a la época pretérita.

En nuestro siglo, que podríamos llamar el último de las letras nacionales, la literatura italiana produce a otro cuentista de envergadura tal que, como Boccaccio, brillará excelso sobre todo el mundo europeo, y como Boccaccio, coincidencia curiosa, no llegará a la gloria por sus narraciones, antes al contrario, con ser éstas lo más valioso y lo verdaderamente grande de su facna, serán casi desdeñadas por los contemporáneos.



La parábola de Pirandello es extraña. Publica novelas y cuentos, y en el movimiento literario pasa casi inadvertido. Ni siquiera *Il fu Mattia Pascal* logra consagrarlo, es decir llevar su nombre fuera del círculo de personas que por sensibilidad, por competencia buscan lo bueno y lo aprecian. Las que leen poco y mal, las que admiran por reflejo y las que otorgan, aunque parezca paradójico, la verdadera consagración, desconocían a Pirandello hasta que la representación en París de *Sei personaggi in cerca d'autore* las obligó a que enfocasen con sus ojos miopes la personita delgada y nerviosa del gran siciliano.

Pirandello, después de muchos años de vida mediocre, se ve arrojado al mundo de los grandes pensadores y de los grandes mercaderes del talento. Sin haberlas buscado, sin ese trabajo previo, paciente y calculado que muchos de los llamados propulsores del espíritu llevan a cabo con tanta docilidad, Pirandello llega a la riqueza y a la fama.

El artista se halla de repente en una atmósfera propicia y, ya anciano, produce con bríos extraordinarios. Es como una mujer madura ante el gran amor inesperado. De allí la fecundidad de Pirandello en la postrimería de su vida. Se da por entero al teatro; para el público ya no será sino el dramaturgo: los treinta años de labor anterior, los centenares de cuentos publicados, las novelas pacientemente elaboradas, no serán sino un fondo borroso de la fábrica discutida e imponente que es el teatro de Pirandello.

No se quiere afirmar que los cuentos ya no se publicaban, pero éstos ni siquiera lograban hacer sospechar que los dramas de Pirandello no eran sino un aspecto de la obra y que tal faceta debía ser completada por la de Pirandello cuentista o narrador. Y no sólo por el público grueso. Hace poco, al representarse en Buenos Aires una comedia que todavía conservaba la raíz jugosa y viva de las novelas del autor, un crítico sutil la calificó "obra de Pirandello sin Pirandello".



Pirandello transforma muchos cuentos en dramas; esto es significativo, difícilmente el hombre de teatro concibe como cuento lo que luego habrá de transformar en drama. Nuestro autor es fundamentalmente un narrador, pero, entendamos bien, no un narrador de nuestro siglo. La técnica de Pirandello es la tradicional: entronca con la naturalística siciliana, cuyo más grande exponente fué Verga. Su novela *I giovani ed i vecchi* nos conduce a *Ai Viceré*, a *I Malavoglia*, a *Mastro don Gesualdo*. Buenas novelas italianas, bien plantadas, bien compuestas, diría, macizas, claras, lógicas: seres que se perfilan netos sobre un fondo nítidamente dibujado. Es la Sicilia que vive en ellas, en todas ellas. La Sicilia con sus campesinos ávidos y sutiles; sus mujeres pasivas o malignas; sus pasiones desbordantes, su lucha entre la justicia esencial y la del potentado o del fuerte. Este es el mundo de Pirandello, del Pirandello de *I giovani ed i vecchi*, del Pirandello

de *Il fu Mattia Pascal*, del Pirandello del teatro. Pirandello narra según la técnica antigua, no se entromete en sus personajes, no se zambulle en ellos, no crea ese clima de vaguedades y de ensueño, ni trata de borrar las líneas confinantes entre lo consciente y lo no consciente. Ni aún en las obras más “pirandellianas” nos alejamos del espacio y del tiempo claramente delimitados. Nada más limpio que la técnica de Pirandello: ella es recta y simple como una obra clásica.

Pirandello está frente al mundo y cuenta, y lo hace como decía Ulises de Demódoco: “Tú narras como si desde un rincón del campo todo lo vieras y presenciaras”. Esta, por otra parte, es también la técnica de Homero.

Los personajes de Pirandello actúan y piensan, y nosotros los conocemos a través de su actuación y de su pensamiento. Esto nos enseñaban las retóricas antiguas. La narración de Pirandello es relato de hechos, relato de acción, de dramas. El relato del drama es, en gran parte, el drama mismo, sobre todo cuando el autor deja a sus personajes en libertad para que actúen frente al lector sobre un tablado que es la tierra que los alimenta, y rodeados por el coro de su gente. La línea entre la acción y el relato se borra, y en el cuento hallamos en cierne el teatro.

Un ejemplo: *Canta l'epistola* empieza de esta manera:

—*Aevate preso gli ordini?*

—*Tutti no. Fino al suddiaconato.*

—*Ab, suddiacono. E che fa il suddiacono?*

—*Canta l'Epistola; regge il libro al diacono mentre legge il Vangelo; amministra i vasi della Messa; tiene la patina avvolta nel velo in tempo del Canone.*

—*Ab, dunque voi cantavate il Vangelo?*

—*Nossignore. Il Vangelo lo canta il Diacono; il suddiacono canta l'Epistola.*

—*E voi allora cantavate l'Epistola?*

—*Io? proprio io? Il suddiacono.*

—*Canta l'Epistola?*

—*Canta l'Epistola.*

Podríamos multiplicar las citas: diálogos vivos, llenos de vida directa, más dramas que relatos, pero, a pesar de lo concedido, cuando un género se ha desglosado de otro y está allí al alcance de quien

quiera usarlo, importa el no haber acudido directamente a él para expresarse.

Muchos de los dramas surgen, dijimos, de narraciones anteriores. ¿Cómo se realiza tal proceso? Es muy importante captar la trayectoria con toda precisión, pues si llegamos a ver claramente en qué consiste la reelaboración citada habremos aprehendido el arte de este autor que, erróneamente, ha sido tantas veces comparado con autores exóticos y considerado como uno de los escritores italianos que menos raíces tienen en las letras itálicas.

El estudio de un caso concreto, siguiendo el desarrollo del proceso a través de un drama, facilitará la comprensión del mismo. La obra elegida es *Come prima meglio di prima*, pero la elección de esta obra no implica que no se hubiera podido elegir otras, por ejemplo: *Tutto per bene*.

Come prima meglio di prima se origina de un cuento *La Veglia*. Fulvia tuvo una existencia accidentada; pervertida por el marido es presa fácil de un aventurero que muy pronto la abandona. El vivir de Fulvia sigue la senda común, pasa de un hombre a otro y así seguiría hasta la enfermedad y la muerte, si no apareciera Marcos Mauri. Este, cegado por la belleza de Fulvia, le ofrece posición y nombre que ya no posee, pues si Mauri se considera libre desde su enfoque esencial, no lo es para el mundo; y la mujer de Mauri se presenta a Fulvia armada de todos sus derechos, es decir los derechos que por haber firmado un contrato ante el "síndaco" le otorga la sociedad. Fulvia por la angustia de ver perdido el último puerto, por la tragedia propia reproducida en otros seres, se suicida.

La muerte no llega inmediatamente, la bala se ha desviado, interés, en verdad, órganos vitales, pero de haber intervenido a tiempo hubiera sido fácil salvar a Fulvia; así y todo lucha ella durante cuatro días y en este lapso logra hacer llegar al marido un mensaje suplicante: obtener su perdón.

El marido, Silvio Gelli, médico famoso, vive respetado en su villa de Gavallasca, entre los halagos de la fortuna y el cariño de la hija. Es el hombre "per bene"; el hombre que, honrado en vida, tendrá, a su muerte, el busto en un hospital, o en la universidad, o en el atrio del "comune".

Mauri, el amante, es un magistrado, un "pretore", un pretore de ínfimo orden, de aquellos que viven enterrados en uno de los

tantos pueblos europeos; pueblos sofocantes, de gente oprimida desde siglos, cuyo escape se halla sólo en la extravagancia o en el crimen.

Marcos Mauri llega a los veinticinco años y pasan cuatro, cinco, diez en el lugarejo, y todo lo que había de humano en él, todo lo que fatigosamente había rescatado de la inercia, desaparece de su alma. El se vuelve como todos, pero él sólo ve cómo lo más hondo del ser humano es, precisamente, lo no humano.

—*Ma si diventa bruti* —dice Mauri a Gelli—. *Dopo quattro o cinque anni, assediati dalla miseria, dalle bassezze umane, non ci resta più addosso neppure una di quelle finzioni con cui la società ci mascherava, e scopriamo allora che l'uomo é porco per diritto di natura. Scusi sa, noi questo diritto ce lo siam negato; perché la società ci ha mandato a scuola, da piccini, e ci ha insegnato l'educazione, per farci soffrire e non farci ingrassare; ma, che c'entra? L'uomo bisogna vederlo lá, nel suo ambiente, como l'ho veduto io, tant'anni. Che uomini siamo noi? Lei mi compatisce ed io la rispetto... Che bella cosa.*

Mauri ha vivido sintiendo, hora tras hora, el derrumbe de su personalidad y, náufrago, se ase a una tabla: la música. Arroja su vida en pos del ensueño. Casa con una mujer más vieja que él y no amada por poseer ella el único piano del pueblo. ¿Por un piano? Sí, por un piano. Si es para desternillarse de risa. Y Mauri se ríe; ¿es que era posible esperar para su vida una rendija por donde filtrara el ensueño? Casóse por un piano, y los mismos hijos lo llaman el “pretore”, mejor dicho “El Pretó”.

En la tragedia clásica Mauri hubiera sido un hombre acorralado y destruido por el sino; aquí la fuerza obscura que lo vence y lo destruye es la sociedad. En vano trata de zafarse de ella: una y otra vez es devuelto al fondo del pantano. Por una huera ilusión de arte ofrenda su vida inútil, y muerta hasta la esperanza, ante el amor verdadero siente el peso de la cadena que él mismo se ha ceñido.

¡Sarcasmo tremendo de su existir! Entonces Mauri se yergue como un gigante y grita a la vida “la veritá”. Se la grita a Gelli al hombre “per bene”, estimado por todos, venerado por su hija, al hombre que ha corrompido en largas noches a la niña de diez y ocho años que la sociedad ha entregado a su arbitrio.

Mauri y Gelli velan la última noche de Fulvia.

Estamos en pleno melodrama. Allí, enfrentados, el mundo de

Gelli y el de Mauri, el mundo del triunfador y el del derrotado; el mundo convencional y el real. Los dos junto a la mujer que, víctima de uno y de otro, no sabe sino suplicar el perdón.

En esa noche el mundo de Gelli tambalea y amenaza con caer; la verdad de Mauri abre una brecha en el alma del hombre abroquelado con el convencionalismo, pero sabemos que, barridas las tinieblas, con las primeras luces de la aurora el mundo de Gelli volverá por sus fueros.

La sociedad triunfa siempre, aunque "La Veglia" termine con el reconocimiento de la verdad de Mauri.

Estamos en el clima de Pirandello narrador: mundo limitado, enfoque amargo, sarcástico, con un fuerte sabor a siglo XIX, y a siglo XIX italiano.

Por ello los cuentos y las novelas no logran consagrarlo frente a nuestro siglo.



Años más tarde Pirandello resucita a sus personajes y los arrastra de nuevo ante las gentes. Pero la vuelta no será producto de un dramatizador del cuento, sino será un partir del cuento. Pero ese partir del cuento implicará un desgarrarse de la realidad y un adentrarse en un mundo no sostenido por nada: un mundo de laboratorio de donde se han eliminado las circunstancias que rodean al ser vivo. Un mundo en donde los seres tienen que actuar sin el sostén de la necesidad, de la debilidad, de la estupidez, de lo doloroso, de la muerte. Un mundo en donde el hombre se halla desesperadamente solo.

¿Qué ocurriría si nosotros debiéramos resolver, con nuestros propios medios, todo lo que la vida nos depara? ¿Si no contáramos con el tiempo para nuestros dolores? ¿Qué acaecería si el mundo exterior no cobijara nuestros hechos humanos?

¿Qué hubiera acontecido en *El Alcalde de Zalamea* si los Reyes no hubiesen tronchado con su poder sobrenatural el círculo que Pedro Crespo y don Lope de Figueroa habían implacablemente cerrado?

Se ha comparado la intervención de los Reyes con la de los Dioses en los antiguos poemas homéricos; en efecto en la guerra de Troya encontramos a los dos bandos frente a frente. Desde hace

diez años, troyanos y aqueos, están allí en espera a que se cumpla el hado, o, con palabras más nuestras, a que llegue el desenlace. Pero ese desenlace llegará a pesar de ellos. Nadie, en verdad, lo desea: Aquiles sabe que la caída de Troya acontecerá sólo después de su muerte, y Aquiles se resiste a morir. Es necesario que surja algo inesperado para que él se entregue al destino.

Los aqueos y los troyanos, como Pedro Crespo y don Pero Lope de Figueroa están frente a frente, petrificados en su disputa, símbolos de las rencillas, de la limitación humanas.

Se dió en llamar maravillosa a dicha intervención y, en efecto, lo es si tomamos al pie de la letra a tales dioses y a tales reyes, pero no hay tal maravilla si los consideramos expresión simbólica de las fuerzas y circunstancias que actúan sobre nuestros pobres problemas: la vida es siempre la espada de Alejandro que corta el nudo gordiano.

La disputa del mundo de Mauri y de Gelli concluye con la muerte de Fulvia. Con la muerte vuelve la armonía, pues no sólo Gelli retomará la existencia de siempre en la Villa de Cavallasca, conforme lo predice Mauri, sino el mismo Mauri volverá, después de un período más o menos largo, a sus cadenas de antaño. La vida impondrá su ritmo.

¿Y si Fulvia no muriera?

De aquí arranca *Come prima meglio di prima*.



Fulvia ha buscado la muerte, luchó entre el vivir y el no vivir. La intervención de Gelli, aunque tardía, la devuelve a la vida.

Desde el primer momento nos agobia este hecho: ¿Qué harán Fulvia, Gelli y Mauri? Como en un retablo se yerguen las tres figuras.

¿A cuál de los dos mundos pertenece Fulvia? Entre Mauri y Fulvia hay comunidad de destino: ambos son víctimas y ambos se alejan del sendero social, el primero embestido por el amor, la segunda por la depravación. Pero mientras Fulvia se agazapa como fiera herida, Mauri se eleva sobre este mundo, lo juzga y se befa de él. No es por azar que sea Mauri, el varón, el desafiante, y Fulvia, la mujer, la que, apretando su herida, sienta la necesidad de ser perdonada. En la obra de Pirandello es muy raro encontrar a la mujer que se enfrente pasional o intelectualmente con la sociedad. No sólo la Nora

de *Casa de muñeca* no pertenece al horizonte de Pirandello, ni siquiera la Luisa de Fogazzaro entra en él.

Fulvia, además, está cansada, desesperadamente cansada; su afán es buscar un refugio a su existir que la muerte despreció. Gelli no ha resistido al hechizo de Fulvia y ésta sin rebelarse se entrega. Gelli es el marido, es el dueño, ¿cabe problema alguno? Desde este instante empieza el problema de la obra teatral.

El círculo de la existencia anterior se había cerrado; el mundo de Gelli es, por convencional, claro y sin sombras: los traidores son eliminados y olvidados. Fulvia ha sido desterrada de él. Para el mundo de Gelli ha muerto: Livia no puede tener a una madre como Fulvia: es la ley del mundo que se llama a sí mismo de buena cuna. Gelli, impulsado por la pasión que lo domina tanto como a Mauri, olvida esos principios y quiere que Fulvia vuelva a él.

¿Cómo introducir en el círculo que se ha cerrado la nueva existencia de la desdichada? El problema se nos presenta desnudo; desde ahora se tratará de encontrar entre los dos planos un punto de contacto, y todo el teatro no será sino esto: dos planos paralelos que procurarán absorberse mutuamente.

Alguien ha querido ver entre la obra de Pirandello y la de Cervantes una semejanza en el hecho que ambos hacen hablar a sus personajes y juzgarse y juzgar la obra en donde tienen cabida; sin embargo la semejanza no estriba precisamente en lo apuntado, antes bien en el momento en que Don Quijote abandona su casa y destruye el mundo del dinero y de los mesones y de los venteros; el mundo de los encapuchados y de los arrieros, para devolvérselo lleno de castillos y de héroes, de doncellas y de caballeros, y, apoyándose en este mundo creado por él y que sólo para él existe, quiere actuar en el otro y sojuzgarlo.

Gelli, Mauri, Fulvia, los personajes que la voluntad del autor ha resucitado, se ven en la necesidad de retomar su faena y de volver a actuar cuando ya no tienen nada que hacer. El primer acto es, en realidad, el núcleo de esta situación: hallamos en él las convulsiones de *Sei personaggi in cerca d'autore*. Gelli expresa la angustia de todos: Tú te matas . . . otro allá enloquece . . . alguien cree que razona y no concluye nada . . . *Il mio sentimento s'infrange contro una realtà che non poteva immaginare.*

Nos hallamos en el mismo mundo desarticulado de Cervantes:

el ama, la sobrina, el cura, el barbero, y, envuelto en su universo, Don Quijote. ¿Cuál es el puente que los une? Para el grupo del ama y la sobrina es la locura. El Quijote está loco, es dable usar para con él las artimañas más extravagantes: doncellas que se transforman en princesas; barberos en escuderos. Para el Quijote, que también busca unirse con lo circundante, el puente son los encantadores, los genios buenos o malos que lo desbaratan todo a su arbitrio. Gracias a ello un plano y otro se juntan, y la obra de Cervantes sigue siendo una obra renacentista. En el teatro de Pirandello la desarticulación no se resuelve en armonía. Los dos planos chocan, pugnan, se entrelazan, nunca se sueldan. Los personajes que rodean a Gelli, Mauri y Fulvia son normales, dentro de un mundo normal; sólo Gelli, Mauri y Fulvia, están inermes frente a sus problemas.

Fulvia, bajo el falso nombre de Francisca, vuelve al antiguo hogar. Abandona sin pena a Mauri. Lo arroja de sí: —*Che pietá volete, se io aveva già troncato ogni legame con voi?*

Se encierra en su egoísmo de mujer elemental: tiene casa y apoyo, y la maternidad pasada y el refugio para la maternidad nueva. ¿Pero, es que Fulvia podrá enlazarse con la vida anterior? Allí está Livia, la hija, para la cual la segunda esposa del padre no será sino una aventurera.

En vano pretende zafarse del mundo de Mauri, a quien, cuando éste después de muchos meses de búsqueda infructuosa, la halla en la nueva comarca en donde Gelli fué a esconder su ventura, Fulvia contesta como un latigazo: *Pazzo*.

Livia, educada en el mundo de Gelli, en el mundo de la convención, abrumará con su desprecio no sólo a Fulvia, que ella cree Francisca, sino también a la criatura que nace.

Entonces Fulvia se rebela. Los dos planos irrumpen y el arpón que los une es el melodrama.

Fulvia. — Chi sono io? (la afferra, al colmo del furore). Che puoi saperne tu? Ah, sì? ne sei certa? E non te la leverai dalla testa? E crederai che mia figlia abbia per madre una donnaccia? Sì? Sì? E io ti dico che anche tu sei figlia di una tal donnaccia!

Livia (atterrita). — No, no!

Fulvia. — Sí! Sí! Figlie della stessa madre! E sono io tua madre! sono io! sono io! Capisci ora? Ti hanno fatto credere ch'io fossi morta? Non é vero! Eccomi qua! Sono tua madre! E quello che

sono per lei, sono per te! Senza differenza. Senza differenza! Ah, mi sono liberata! Ora sono viva!

Si nosotros olvidáramos el primer acto, creeríamos presenciar el último de un dramón del siglo diez y nueve. Es que el teatro de Pirandello no es sino un balanceo curioso entre el planteo cerebral y el melodrama. Si como narrador continúa la técnica del siglo XIX, como dramaturgo confluye en ella despeñándose de las cimas frías de la cerebración.

Este último aspecto hizo olvidar al primero y sus obras despertaron admiración y resistencia. Resistencia sobre todo en Italia, admiración en pueblos que o por la poca cultura o por saturación de cultura, buscan más lo raro, lo extraño que lo bueno.

Lo que de caduco hay en la obra de Pirandello logró darle popularidad y gloria, lo que hay en ella de eterno pasó inadvertido. Y era natural que así aconteciera, pero cuando lo actual dejará de gravitar sobre lo substancial, entonces Pirandello surgirá por sus narraciones perfectas, maravillosas; al fin y al cabo ante lo grande no valen escuelas, ni modas; ni hay géneros ni tendencias superadas. La obra de arte es o no es, y su persistir en el tiempo no depende de la mayor o menor actualidad de ella.

RENATA DONGHI HALPERÍN.

LA POESIA DE GARCIA LORCA

FEDERICO García Lorca ha encontrado un agudo comentarista argentino. Raras veces la obra del poeta andaluz ha tenido más amplio y perspicaz comentario que el que acaba de dedicarle Alfredo de la Guardia en su reciente libro. (1) Este se abre con una magnífica descripción de la tierra del poeta. Diré en seguida, para no defraudar al lector, que Alfredo de la Guardia no ha inventado nada de cuanto nos cuenta en las páginas iniciales. Lo ha tomado todo de la historia, de la leyenda, de la tradición; algo tal vez, lo deba también, a las viejas canciones populares que con perenne juventud florecen todos los días en los labios del pueblo. A pesar de ser todo de prestado, debo reconocerle el mérito singular de haber logrado componer una descripción viva y original.

Una cosa surge de cada página, de cada frase, suficiente, por sí sola, para acreditarlo artista y no de común sensibilidad: nos demuestra que la vida es hermosa. Por mi parte debo confesar que siempre he dudado de la bondad del artista si no ha sabido hacerme creer que su triste y menuda realidad encierra una digna y noble belleza.

Con suave dulzura y serena melancolía —todas las páginas de Alfredo de la Guardia tienen algo de lejano y melancólico— nos hace, desde sus orígenes, la misteriosa y sugestiva historia de la colorida tierra andaluza. Corren treinta y tantas páginas sin nombrar siquiera una sola vez al poeta motivo de la obra. Treinta y tantas páginas en las cuales revive con método severo, el encanto raro y oscuro, de los pasos arábigos por el Reino de Granada. Esboza en una amalgama delicada y perfecta el poético y primitivo misterio oriental y la cruda y dolorosa realidad de hoy. Una miniatura

(1) GARCÍA LORCA. *Persona y Creación*, Sur, Buenos Aires, 1941.

deliciosa que aprisiona el encanto candoroso y gentil del temprano y fresco amanecer de una raza. Allí los actos más terribles y bárbaros exhalan una joven y sonriente poesía. Acaso sin proponérselo, nos ha dado una tremenda lección de historia. No le conozco página de tan ajustado y sereno equilibrio y artística construcción. Demuestra, con clara sencillez, el vigor y la rica fantasía de un pueblo maravilloso sumido en una nostálgica y fina tristeza.

Yo no sé por qué recuerdo ahora las angustiosas, sensatas y hondas reflexiones de Azorín —para mí uno de los escritores más finos, sutiles y castizos de la lengua castellana—: “Se habla de la alegría española, y nada hay más desolador y melancólico que esta española tierra. Es triste el paisaje y es triste el arte”.

En verdad, sino todo, mucho del paisaje, del arte y la historia españoles es desolado y triste. “Amor a la vida, pero con un regusto de muerte” reflexiona de la Guardia a propósito de Fuente Vaqueros, cuna del poeta. Y nos dice del transcurrir de la vida en el dulce pueblito montañés: “En medio de estos campos tan henchidos, en que, apenas se entibia el tiempo, las cigarras zumban en la siesta y los grillos cantan en la noche alta; en que los cereales se vuelven rubios precozmente y tienden el cuello grácil a la hoz; en que los enamorados cantan sus amores como sus odios; en que las viejas prenden en sus mechones de plata el fuego de los claveles; en medio de estos campos hay una emoción silenciosa, latente, inefable, que habla del pasado hundido en la nada. No es el silencio trágico, metafísico de Castilla. Es como una pausa suave y larga...” Oh, penetrante sensación de luz y de sombra producida por esta tierra única, destilando siglo tras siglo una angustia, lenta, grave, dulce, abrumadora. Tierra de hombres fuertes, espirituales, sufridos y recios que pueden lograrlo todo y se contentan con no ser nada.

Yo amo profundamente a ese pueblo idealista, paradójal, hidalgo y doloroso. ¿Será por eso talvez, la honda atracción que sobre mi espíritu ejercen esas páginas de Alfredo de la Guardia, llenas de azul, de amor y de melancolía?

Espíritu delicado y españolísimo, nos ofrece una Granada bella como una tacita de porcelana con decoraciones de oro, primorosa y brillante bajo el sol. Pero si nos da la fantasía, que a las veces suele trocarse en realidad, no olvida la dureza impía de los gobernantes cristianos, conquistadores de la ciudad. Al recordar el tratado

firmado en el Real de Santa Fe, dice: "Y aun así pareció benévolo a los fanáticos de siempre, al fanatismo de los españoles negros de todos los siglos, y no se cumplió, y se vejó y se violentó y torturó a los granadinos hasta obligarles a levantarse entre las cumbres de las Alpujarras. Comenzó entonces la edad —no concluída— de la expulsión de españoles por otros españoles. En 1501 se desterró de su patria a los hijos de Granada no convertidos —arruinando la agricultura, como se echó a los sefardíes— empobreciendo el comercio y perdiendo toda una filosofía para la cultura de España, como se exterminó a los moriscos, tras la epopeya de D. Francisco de Válor. Los mismos que daban la unidad a España la destruían inconscientemente".

¿Puede pedirse, acaso, manera más consciente y sensata de darnos a conocer un escritor? Tal método, nos acerca a la tibia dulzura de su tierra, quiromántica y poética, haciéndonos andar por los caminos silenciosos y lejanos de su historia colorida y exótica. Léidas esas páginas si espirituales, severas, no sorprenderá a nadie la veta sensual e inocente, del singular poeta granadino: "Cielo, monte y llano, todo posee la línea y el color nítidos. Todo es transparente como el agua de Granada. Todo es alegre y severo a un tiempo mismo, porque en el júbilo, hay siempre un fondo de melancolía y en la tristeza un latido natural de resignación, de lógica aceptación del fatalismo. Acaso es porque este ardor de la llanura está bajo el reflejo de las nieves eternas que encanecen las cumbres más altas".

Me agrada esta descripción de la naturaleza donde nació el poeta, porque es bella y exacta y porque se ajusta perfectamente al tono de su poesía. Mientras la leo creo oír la ronda silenciosa de su pasado con su brillo, sus bajezas, su frescura, su vigor, sus odios, su arte sutilísimo y sus fanatismos religiosos cubiertos de purezas y de sangre. Desde luego, me guardaré muy bien de condenarlos; las religiones, como toda institución humana, dieron sus cosas buenas antes de producir las malas.

En fin, siento en esa viva pintura de la tierra, el suave y grato calor de la vida y la acción misteriosa y apagada de la muerte. El avasallador impulso de un instante y la penosa lasitud de siglos y siglos. Veo, como en una galería, los retratos de las más distintas épocas, y el resumen pulcro y severo del arquetipo español. Gusto una poesía que parece ser la expresión natural de una raza, y que

me deja con un ligero y delicioso sabor de cosa primitiva, incitante, inocente y bárbara.

Pocos libros destinados a exaltar la obra de un poeta han logrado, como éste, herir mi imaginación y despertar mi entusiasmo. Alfredo de la Guardia ha puesto en él, evidentemente, acendrado amor y una afectuosa y tolerante comprensión. Sabe demostrar, con lenguaje sencillo y gusto sutil, cómo un poema cualquiera de Federico García Lorca se encuentra íntimamente ligado a la lejana raíz de su tierra. Y transcurriendo por esos caminos se agudiza su sensibilidad, convirtiéndose, a su vez, en un fino y delicado descriptivo. Entonces se adentra en el alma de un paisaje o el espíritu de una composición con sorprendente naturalidad. En una palabra, sabe ver y comprenderlo todo. Y yo quiero creer que al comentar la vida y la producción del poeta, no hace, en definitiva, sino hablarnos de él mismo, poniendo tanto sentimiento como sinceridad. Si explica tan hondo y fácilmente las emociones y hasta las imágenes más oscuras del inspirado autor granadino, es porque reencuentra en ellas sus propios amores, ilusiones y tristezas. Es indudable la existencia de una extraña afinidad entre los dos espíritus, pues es sabido que nos preocupamos por comprender ampliamente lo que amamos con rara intensidad. Desde luego, un espíritu como el de Alfredo de la Guardia no podría darnos nunca una obra desbordante de afecto incontrolado; su amor, dejando de lado las semejanzas espirituales, nace del análisis, el estudio y la reflexión. Todo lo revisa, lo mide, lo pesa. Por eso sus juicios sencillos y hondos ofrecen esa reposada y dulce armonía.

En cuanto al caudal de su información, es asombroso. Nada ha logrado escapar al afán de su búsqueda. El dato más insignificante, la pista más vaga y lejana despiertan todo su interés. Luego, en el instante propicio los aprovechará dignamente, extrayéndoles todo su precioso, escondido valor. De las cosas vulgares y sin importancia aparente, hasta de las que corren de labio en labio, sacará lógicas y profundas consecuencias. Sabrá que el padre del poeta fué un rico labrador andaluz, y de la madre, ciudadana, su inclinación hacia la música y la poesía. "Ambos podían representar muy bien el campo y la ciudad; el sol y el aire de las vegas, y el recatado ambiente de Granada; la fuerte voz de la gleba y el eco suave del rincón urbano de provincia; la realidad de la tierra fecunda y la

quimera del ensueño; la ruda tradición del arado y el llamamiento del arte”.

En el origen de sus padres, en la *fuerte* voz de la gleba y en el eco *suave* del rincón urbano ¿no nos descubre súbitamente todo el misterio de la poesía de García Lorca? La vida campesina fuerte y recia ¿no nos explica mucho de la áspera dureza de algunos poemas del humanísimo escritor granadino, colorido, sensual, jugoso y plástico? ¿Cuántos de esos poemas, rudos y firmes, no están impregnados del perfume, ácido y dulce, que se levanta de los campos?

Y la tristeza suave, persistente, infinita, inocente e ingenua que aroma toda sus composiciones ¿no es casi lógico que le venga de aquella madre sutil y melancólica, gustadora de la poesía y la música, allá en su fina, morisca Granada de la sangre y del agua?

Me apresuro a declarar que las glosas y comentarios de Alfredo de la Guardia me han aclarado más de un verso, proporcionándome su justo contenido, alguna vez de diversa y caprichosa manera interpretado por mi imaginación, con lo cual he aprendido, y ciertamente no poco. Ahora, sin desconocer el enorme y fatigoso trabajo que supone la revisión de una obra rica y varia, tarea amorosa y pulcra, quisiera anotar un ligerísimo reparo. En su afán por darnos a conocer íntegra el alma del poeta, de la Guardia no ha vacilado en insertar alguno que otro poema indudablemente débil en la forma y lo medular; tal, “Los álamos de plata”, para el que hubiera bastado una precisa y rápida alusión. Comprendo, sí, cuanto de simpático y humano encierra, pero abundan en él los lugares comunes, y a veces, casi, casi roza lo cursi: “¡Todo es más digno que la humanidad!”, “¡Hay que dar el perfume / Que encierran nuestras almas!” que si bien nos dan a conocer los sentimientos nobles y el pensamiento sano del poeta de los veinte años incipientes, desentonan con su pobreza sencilla y trivial al lado de algunos hermanos suyos, mayores, y con lugar propio, bien conquistado en la lírica castellana.

Pero observo que me estoy desviando. Volvamos, pues, a lo que nos pertenece. De este libro generoso, escrito con tanta cordura como honestidad, sacaremos sin duda, más de un conocimiento de provecho: constituye, en efecto, como una crónica viva de la generación poética española de la tercera década del siglo. Su pintura es firme y limpia: el pincel no vacila jamás porque la mano domina bien cuanto se propone hacer. Los juicios, rápidos y hondos; la gracia

natural y espontánea; lo picaresco, fino y discreto, conformándose perfectamente al espíritu y tema españoles. Y por sobre todo, un certero y equilibrado don de síntesis: "En sus admiraciones discrepaban rotundamente de la generación anterior. Para ellos, puede asegurarse que no existían Quintana, Lista, Juan Nicasio Gallego, Espronceda, Pastor Díaz, Tassara, el duque de Rivas, Zorrilla, Núñez de Arce, Campoamor, Grilo, Balart, Salvador Rueda. Ni el débil clasicismo a la francesa, ni el romanticismo retrasado, ni el post-romanticismo caduco. Becquer se salvaba. La reacción contra todo ello y contra el modernismo y sus decadencias la buscaban en el ejercicio de los clásicos del Siglo de Oro y en sus inmediatos precursores. Hablaban, así, con admiración de Gil Vicente, de Espinel, de fray Luis de León, de Rioja, de Góngora sobre todo; algunos mantenían estrecha relación con los más nuevos poetas franceses. Denigraban a Marquina, a Sandoval, a Villaespesa, se reían de Carrere, respetaban afectuosamente a los Machado, gustaban de Enrique de Mesa y adoraban a Juan Ramón Jiménez. Respecto a los ultraístas sentían la simpatía que les inspiraba lo juvenil y lo audaz, mas también un desconcierto lógico porque los veían faltos de base, escribiendo como por juego, sin tradición, en pleno volatín". Tales eran los gustos literarios —bastante sensatos, por cierto— de los jóvenes poetas que amanecían para las letras alrededor del 1920.

Pero el más íntimo y cabal Alfredo de la Guardia yo creo verlo aparecer cuando escribe sobre la poesía dramática de García Lorca. Es evidente que sobre este tema cala con más hondura. Parecería que en las ficciones poéticas del ilustre andaluz él viéramos toda la grandeza, toda la tragedia y el renacimiento moral de España. Allí se demuestra no sólo cultísimo razonador sino también poderoso intuitivo. Su pensamiento, robusto, escapa de los límites del arte para internarse en la cruda realidad social. Se adivina que el crítico veía en el teatro agonizante, como un triste declinar de la raza "La decadencia de la dramática española había sido tan rápida y violenta como la de España misma. En el curso de casi dos siglos habíase llegado a un extravío tal que se creyó en una rehabilitación, en un nuevo enaltecimiento por obra de José Echegaray. Ni el autor de *El gran galeoto* ni Eugenio Sellés, ni Leopoldo Cano ni Joaquín Dicenta, habían conseguido, sin embargo, avalorarla. Solamente Benito Pérez Galdós, ese modesto y sombrío Balzac

de la clase media española, dió a la escena tan decaída de su país algunos acentos firmes con la versión de dos o tres de sus novelas realistas..." Después llegaría García Lorca, llenos los ojos y el sentimiento de una visión esencialmente pictórica, perfectamente adaptable al espíritu y la voz de su poesía: "Ve el escenario como un lienzo de grandes dimensiones, donde puede no sólo pintar sino dar movimiento a las figuras que se contornean en su imaginación y dotarlas del lenguaje en que han de expresar las ideas y los sentimientos de la vida".

Lo más personal e íntimo del poeta, esa amalgama deliciosa de reciedumbre y delicadeza que presta una misteriosa, vivísima realidad a todos sus poemas, no tendrá inconveniente en saltar del libro al tablado: "El teatro lorquiano es una poetización de la vida. No en vano el autor de *Canciones* fué discípulo, a través de los siglos, del de los *Soliloquios*. Lope de Vega poetiza la realidad que le circunda. Lo mismo hace Federico García Lorca, mas con las naturales diferencias de época y de poesía. Lope siente, como Federico sentirá después, la alegría y el gusto de vivir, sin olvidar por ello una escondida idea de la muerte, y un sentimiento oculto de decepción".

Como Alfredo de la Guardia, melancólico, "García Lorca vive dichosamente, pero en un tiempo breve y en un círculo pequeño. No puede albergar el sentimiento jocundo y la visión optimista de Lope, palpitante hasta en sus tragedias, porque tiene, continuamente, ante los ojos y el corazón el espectáculo de una España caída, que intenta levantarse sin fuerza o sin suerte para conseguirlo, presa del fanatismo y la miseria".

¿Proviene esta melancolía punzante y dolorosa, de un vivo sentimiento del destino?

Yo no sabría decirlo, pero en el alegre pesimismo escondido en las poesías de Federico García Lorca, y en la triste dulzura que fluye de estas páginas analíticas y descriptivas de Alfredo de la Guardia he hallado motivos de serena belleza y suave y piadosa comprensión, suficientes para hacerme amar y perdonar muchas cosas de esta época cruel, tan mordida, sin embargo, de curiosidad intelectual.

DIALOGO EN EL ATICA

"Por la noche, abren los sepulcros para robar las ropas que llevan puestas los cadáveres, ya sea para su propio uso o para venderlas a cambio de alimentos".

(COMUNICACIÓN DEL GOBIERNO DE GRECIA EN LONDRES).

LAS primeras luces de la mañana empezaban a dorar el alma escuálida y profunda de un paisaje de otoño. El viento, cauteloso y agudo, soplabá del mar. Una fragancia de marea de amanecer traspasaba los riscos desnudos y se elevaba hacia el cielo. Las últimas estrellas, desvanecidas y grises, parecían la decoración gastada de una fiesta de carnaval. Dios mismo era como un inmenso bufón cansado de hacer su oficio. El mundo estaba terriblemente viejo, sin fuerzas para abrir, un día más, su tienda de anticuario.

Poco a poco se iba montando la armazón de la luz. Una vaca esquelética, infinita, lamía allá una estatua rota. Sobre su testuz caída, el día, achacoso, se ponía en pie.

Cada vez más claro. Hasta que resplandecía, diáfano, el triángulo del Acrópolis.

Este paisaje se parece al Atica. No busquéis mucho en vuestro recuerdo, no busquéis. Olvidadlo todo, menos esa línea purísima que, única, conserva todavía un poco de jerarquía. Bajo su tutelar prestigio, el aire se purifica. Una cándida perspectiva se abre en ella como en un profundo espejo.

Allí ocurrió. Estas sombras tienen nombres conocidos, por mera coincidencia. Oid el diálogo, mientras los negros olivos se agitan con el viento del mar.

CLEANTES. — ¡Oh, amigos míos! Nuestros pensamientos discurren como los ríos por el bosque, pero por más que divaguen,

ninguno deja de ahogarse en el océano. Miremos a las estrellas, permanentes y firmes.

PIRRO. — La firmeza, la quietud, la perennidad: todo ilusión. Las estrellas huyen más que los ríos.

EPICURO. — No hay voluptuosidad igual a la embriaguez a la luz de los astros.

DIÓGENES. — ¡Gárrulos retóricos, no seáis insulsos como las cañas del río! Tú, hazme lugar junto a tus piernas. El aire está helado y mi tonel ha envejecido mucho. Además, un sucio requisador teutón le ha quitado los aros. ¡Miserable sicario! Son peores que ratas bubónicas. A mí, que soy un perro, me repugna hincarles el diente.

CLEANTES. — ¿Qué dices, Diógenes? Tus palabras están untadas de odio. Haces mal. Tu espíritu sea quieto y fragante como un jardín reflejado en el agua.

DIÓGENES. — ¡Calla, pajarito burlón! Tus gorjeos seductores me irritan más que los alaridos de nuestro solemne déspota. Ambos sois dialécticos, ambos os burláis de la vida, ambos secáis las raíces de la sangre.

PIRRO. — ¡La vida! ¿Acaso tú sabes qué es la vida, frívolo arlequín de palabras? Tu cabeza no es más que una termitera de gusanos de voracidad atrasada, y no tardará en concebir verdaderas raíces.

DIÓGENES. — ¡Puahh!... ¡Bribón, cínico bribón! La evocación de la sangre te ha conmovido, eh? Te haces fraude a tí mismo. Eres un idólatra de la vida, y tu "tabú" es la sangre. Un gusano sabe defender mejor que tú sus derechos a vivir. ¿Qué dices?

PIRRO. — No digo nada, no sé nada. Déjame en paz.

EPICURO. — ¡Por la dulce Afrodita, qué imágenes tan desabridas! He aquí un pocillo de fragante café. Ni el embajador de Turquía dispone hoy de un sorbo tan exquisito. Zeus mismo, harto de ambrosía, me envidia este instante. ¡Amigos, sorbed!

DIÓGENES. — Gracias, cébate solo: no pertenezco a tu piara. Soy un perro con dignidad.

EPICURO. — El mundo es un barco que aspira a ser esqueleto de naufragio. No quiero morir con los labios llenos de sal.

DIÓGENES. — No temas; morirás con una cruz de hierba sobre el pecho. Tu cadáver se pudrirá al compás de una elegía.

UN POETA. — ¿Por qué una elegía? Aquí tengo, si queréis oír, una dulce canción mélica: se alude en ella a “los oscuros rizos y la dorada sonrisa”. Vuestro corazón se elevará como el vapor del sueño al escucharla.

DIÓGENES. — Poeta, ¿no oyes rugir a la vida como un océano despeñado, como un horror vertical que se derrumba? Si eres capaz de versificar un grito, una vorágine o un verdadero dolor, canta. ¿Sabes qué sabor tiene para una parturienta un fruto huero? Así me saben tus dulces canciones.

CLEANTES. — La poesía, Diógenes, es un gozo muy fino. Un corazón destemplado está sordo para el canto más sublime. En el aire sereno las rosas huelen mejor.

DIÓGENES. — Prefiero olisquear la basura y encontrar algo palpitante.

CLEANTES. — No seas vanidoso. La exhibición de tu dolor no es de buen gusto.

DIÓGENES. — Yo no tengo *mi* dolor. El dolor de todos es mi dolor: por eso no puedo esconderlo elegantemente como si fuera un medallón con un retrato.

EPICURO. — Divino Diógenes, tu metafísica del dolor es casi tan deliciosa como este cigarrillo egipcio, último resabio del decadente sibaritismo europeo. Por desgracia soy individualista: no puedo gozar sino mi propio placer.

ARISTIPO. — ¡Que los dioses os sean propicios, dulces amigos!

DIÓGENES. — ¡Deja en paz a los dioses, perro adulador, si no apartas tu lengua de la mano del déspota!

ARISTIPO. — No quiero disputar contigo. Come tus hierbas en paz.

DIÓGENES. — ¡Ojalá llevaras en tus labios sólo la mancha de este jugo!

ARISTIPO. — Para no llevarlo, adulo. Adiós.

DIÓGENES. — Y éste, amigos, quiere ser imagen de los dioses... ¡Qué asco!

CLEANTES. — No te turbes. Si Aristipo prefiere ofender a los

dioses y halagar al tirano, no lo injuries: compadécelo. Tu espíritu está enfermo, Diógenes, y se hastía. Traga tus amarguras y depúrate.

DIÓGENES. — ¡Oh peste de la presunción! Tu estoicismo, áspid melifluo, es mil veces peor que la estupidez desdeñosa de aquel "dilettante" de la duda, y mil veces más funesta que la lubricidad cerduna de esta tripa. En cuanto a mis amarguras, no las llaméis purgas sino pócimas de odio. ¡Por mi casta de lobo te juro que he de morder hasta que mi cuerpo se parezca a un cauce seco y mis colmillos a una pizca de ceniza! He de aullar hasta que los oídos del déspota sientan náuseas y la luna se caiga como un andrajo podrido del cielo...! ¡Déjame, enciértrate en tu hedionda almáciga de heliotropos! La tierra está germinando furiosamente rosas y te juro por las sagradas orgías del Olimpo que llegarás a sentir el asco infinito de ser un hombre imperturbable.

CLEANTES. — ¿Es tu última palabra, oh Diógenes, o más bien, oh espíritu furioso que te posee? ¡Por Zeus y su ciclo completo, creí que te oiría aullar de veras! Has hecho admirablemente el papel de histrión doloroso; ahora, arroja la máscara y razonemos en reposado y amigable coloquio.

DIÓGENES. — Jamás dormiré en tu plácido regazo dialéctico. Mi pulso golpea como un látigo y mi ojo hiere como una espina. Adiós.

CLEANTES. — ¿Qué haremos, poeta amigo? Diógenes nos ha dejado. Si no supiera que tiene el corazón realmente destrozado diría que es un necio dolorido. Tu oportunidad ha llegado: escuchemos la canción mélica de "los oscuros rizos y la dorada sonrisa".

POETA. — ¿Usaré la cítara? ¿No oís qué melodiosamente sueñan mis propias tripas y qué saludable canción sería un mendrugo de pan?

CLEANTES. — ¡Por Ceres, que sería la más admirable bucólica que se haya escrito! Eres presumido, poeta; mis tripas ya no sienten veleidades musicales. Su repertorio se ha agotado.

POETA. — La situación no se presta para la ironía.

CLEANTES. — ¿Haremos sátira, entonces?

POETA. — No me gusta lo burlesco: prefiero llorar y morderme los puños.

CLEANTES. — No te serán manjar. El aire del mar hiere como lobos de fauces heladas.

POETA. — Y nuestras carnes son como corderillos esquilados.

CLEANTES. — No faltará un esqueleto que daría gustoso su mortaja por revestirse un segundo con nuestras carnes heladas. Por lo demás, eso de la gelidez de los sepulcros son mentiras vuestras... Vamos.

Luz plena. La geometría pura del Partenón resplandece al sol. Su frontispicio derruido parece firme como un tirante de acero, sobre el cual el día edificará, al fin, su gloria.

DELFOR CANDIA MARC'.

ROMANCES DE LAS DONCELLAS DE LA LLUVIA

DEL AGUA TRISTE

LA tarde triste se asoma
bajo su traje de duelo,
y las nubes, acodadas
en sus balcones de viento,
como Doncellas curiosas
que miraran a lo lejos,
inclinan hacia la tierra
la escala de sus cabellos.
—¡Niña, suelta ya tus rizos
que me subiré por ellos!
Hebras de agua, ceniza
mojada, cristal viajero,
arco menudo tendido
entre la tierra y el cielo.
La canción del agua triste
con su fluir gris y lento,
manda mensaie de nieblas
ocultas en turbios velos.
Cae la lluvia . . . ¡La lluvia!

Llanto que mana de lejos,
marinera en la bahía
donde echan ancla los vientos,
¡polvo de cristales rotos
para empolvar los cabellos!

La ronda del agua triste
su cítara está tañendo,
y entre fuelles de cristal
resuena un órgano lento...
Ronda que en el cielo danzan
Doncellas de ondeante peplo.
Coronas de loto lucen
entre los largos cabellos.
—¡Niña, suelta ya tus rizos
que me subiré por ellos!
Doncellas palidecidas
entre colores inciertos,
allá en el cielo acompasan
ritmos pluviales y aéreos.
Las manos, como azucenas
de descoloridos pétalos,
los ojos, aguas marinas
desgastadas por el tiempo.
Unas bordan en tapices
nenúfares ribereños,
otras enhebran collares
relucientes como espejos,
y con agua de fontanas,
manantiales, bebederos,
componen entre la lluvia
sus acuáticos arreos!

Unas saben de navíos
que en alta mar sucumbieron,
y de esponjas amarillas
y peces de brillo argénteo.
Otras, peines de coral
aderezan con esmero,
porque con ellos alisen
sus entrecanos cabellos
y sus barbas florecidas
los Padres Ríos, los viejos
Padres Ríos del pasado,
—Guadalquivir, Tajo, Ebro—,
que entre las ninfas del agua
sus profecías dijeron.
Y también para los Mozos
Ríos, de los pueblos nuevos,
—Plata, Amazonas, Rimac,
Hudson, Paraguay, Bermejo,
que saben de americanos
y de antiguos indios muertos . . .

Las Doncellas de la lluvia,
castellanas de los cielos,
pasan sus cuentas de agua
en el rosario del tiempo
en tanto en la tierra triste
sigue lloviendo . . . lloviendo . . .
Coronas de loto lucen
entre los largos cabellos.
—¡Niña, suelta ya tus rizos
que me subiré por ellos!

DEL AGUA ALEGRE

LAS Doncellas de la lluvia
en cuanto arriban al suelo,
abandonan su atavío,
pierden el color incierto,
y cuelgan entre la fronda
sus descoloridos peplos.
Los airecillos agrestes
de las colinas y oteros,
la brisa del valle verde,
el blando soplo del céfiro
y los bruscos remolinos
que engañoso finge el viento,
bien encienden en colores
a las Doncellas del cielo.

Las Gotas de agua-doncellas
se transforman en espejo
donde las flores se miran
y se retratan los elfos.
En cuanto pisan la tierra
se calzan menudos zuecos,
con falda de colorines
ciñen los talles aéreos
y cofias de muchas cintas
para los largos cabellos.
Sus menudos piececillos
se mueven gráciles, prestos,
y, —como la flor del tallo—,
cuelgan de sus brazos frescos
canastillas tapizadas

de nenúfares y helechos,
que van sembrando cristales
de colores pasajeros
cuando las Niñas del agua
lucen tocados diversos.

Capa verde entre las hojas
de los árboles enhiestos,
entre laureles, tomillos,
enredaderas y setos.

Se visten con saya parda
cuando descenden al suelo
junto a las piñas rugosas
y a los terrenos morenos.

Faldellín de mil colores
en el cromo de los pétalos:
rojo-sangre en los malvones
y en los claveles bermejos,
carmesí en las pasionarias
que saben de amor y celos,
y púrpura en los pimpollos
de fragante terciopelo.

Tocados de blanca novia
por los níveos jazmineros,
por los nardos y azucenas
y por los lirios sedeños.

Y mantos de medio luto
violeta, en los pensamientos,
¡y en todas las florecillas
que tristes están de duelo!

Después la ronda de luces
con su brillante aderezo

danza al pie del verde pino
o del elevado fresno.
¡La canción del agua alegre
sonando está en el pandero
de la tierra humedecida
por el llorar de los cielos!
En la pradera luciente
danzan los gnomos y elfos
y las flores brillantan
la suavidad de sus pétalos,
con las saetas de plata
que les envían los cielos.
—¡Doncella de mil colores
suelta tus rizos sedños,
que hasta el balcón de las nubes
yo me subiré por ellos!

M. H. PALISA MUJICA DE LACAU

LOS NEGROS Y EL “JAZZ”

Es innegable que la única manera en que la música folklórica puede ser debidamente estudiada y comprendida, es comprendiendo y estudiando el momento histórico, las tradiciones y el medio social que hicieron posible su génesis.

Todas las manifestaciones artísticas obedecen, incuestionablemente, a determinados factores de carácter social, que gravitan en sus formas y en su contenido.

Pero, en el llamado arte folklórico, vocero del sentir de la masa anónima, la influencia de que hablamos tórnase aun más poderosa.

Por ello es que en el “jazz”, que, si no constituye música folklórica, deriva directamente de ella y retiene muchas de sus características, el conocimiento de esos factores llevará, sin la mínima duda, a una mejor apreciación de sus genuinos valores.

Empero, la mayoría de los críticos y comentaristas extranjeros, especializados en la denominada música sincopada, no lo han entendido así. A través de sus estudios y crónicas muestran un lamentable desconocimiento de tópicos de vital importancia y estrecha atingencia con las expresiones musicales que juzgan, como por ejemplo los relacionados con el pasado de la raza que ha dado el “jazz” al mundo y su aportación al hemisferio de la cultura universal.

A pie juntillas creen que la contribución del negro a la cultura consiste tan sólo en las diversas formas del “jazz”, o, a lo sumo, en los “spirituals”.

Samuel Coleridge-Taylor, Will Marion Cook, Harry Thacker Burleigh, William Grant Still, Eva Jessye, Florence Price, nada significan para ellos.

No hace mucho, un “famoso” crítico de “jazz”, de Gran Bre-

taña, se preguntaba afanosamente quién sería “un tal Bert Williams”, al cual Duke Ellington ha consagrado una de sus exquisitas producciones: *A Portrait of Bert Williams*.

Como Florence Mills, Earl Tucker y Johnnie Hudgins, pertenecía Bert Williams a la mejor tradición del jugoso arte popular afroamericano. Era un celebrado cantante, actor, bailarín y compositor, nacido en Providence (Bahamas británicas), en 1876. Por todo el mundo paseó su indiscutida fama, y sus discos fonográficos, recientemente exhumados, circularon por millares en América y Europa.

Del desconocimiento de la evolución sufrida por las primitivas formas del canto de raíz afra, las canciones de labor o “work songs” —primera manifestación musical del hombre de color en América, antecesora de los cánticos litúrgicos—, es que surgen falsos conceptos, como la supuesta asociación del “jazz” a la histeria de la postguerra y al industrialismo del norte estadounidense.

Estos factores contribuyeron, no puede negarse, a su éxito ante el público de las grandes urbes norteanas. Pero en modo alguno se relacionan directamente con su nacimiento, producido con anterioridad a la contienda del 14 y tras una compleja y pausada evolución, que arranca, como decimos, del castizo folklore.



La presencia del negro en los Estados Unidos data del siglo XVI. Pero la esclavitud comenzó con el arribo a Jamestown, Virginia, de un velero holandés, transportando veinte africanos (1619).

Estos hombres de color no llegaron a la Unión en estado salvaje, como muchas veces se ha pretendido hacer creer. En el continente de ébano poseían civilizaciones seculares, particularmente los pertenecientes a ciertas regiones, como Dahomey, Yoruba, el Congo y el Camerún. Delafosse, Frobenius, Alfred Burdon Ellis y otros etnólogos lo han documentado debidamente, en copiosos volúmenes.

Todos los grandes artistas han ponderado las valiosas esculturas en piedra y en madera, los objetos tallados en hueso y en marfil, y las máscaras esculpidas en hierro y bronce, realizados por los nativos de Yoruba, del Camerún, de la Costa de Marfil y del Congo... Y su influencia en las corrientes artísticas de Europa y del Nuevo Mundo ha sido poderosísima.

Por razones obvias —la esclavitud en particular, que cercenó las raíces culturales del hombre de color, desterrando sus lenguas nativas, cambiando abruptamente sus hábitos, extirpando sus tradiciones, al trasplantarlo a un medio social extraño y hostil—, en la república de Wáshington, esta singular dote artística halló su verdadero cauce en la música, en la danza, en la poesía y en los cuentos.

Al territorio estadounidense llevaron los esclavos una rica y compleja cantera folklórica. Los cuentos de Uncle Remus, de Brer Rabbit y del lobo son simples adaptaciones de los relatos africanos acerca de la gacela y el león, y expresan la misma sensibilidad y su filosofía práctica. En forma literaria han sido reunidos por el escritor Joel Chandler Harris.

— El talento musical de los negros ha sido reconocido hasta por sus más acérrimos detractores. Al Africa se la ha denominado el "continente musical". En la Unión se manifestó en los sangrantes y angustiados cantos de trabajo, de hondo contenido poético y social; en los "spirituals", donde la expresión mística lleva a menudo, entre líneas, la intención social, y en los "blues", el "ragtime" y el "jazz".

En el terreno coreográfico, la gente de color ha tenido siempre preeminencia. Su afición y cultivo de las danzas han sido subrayados por todos los que a ella se han referido. Las danzas rituales del "voodoo", de afiebrado ritmo; la "calienda", especie de contradanza; el "shout", danza religiosa por excelencia, que en la película "Hallelujah" se registra con autenticidad impresionante; el "cake-walk", en que los mejores danzarines son premiados con pasteles, de lo cual deriva su nombre, y cuya gravitación en la coreografía moderna es considerable; las diversas danzas de "stop time", el "buck and wing" y el "black bottom": todas son de incuestionable origen negro.

Los versos de las canciones a que nos hemos referido más arriba ilustran perfectamente el grado de originalidad de la poesía folklórica afroamericana, que en los cantos seculares se caracteriza por la aguda conciencia de raza y de clase de que son voceros.



Después de setenta y cinco años de "liberación", los negros estadounidenses, luchando en un medio social tremendamente ad-

verso, segregados en todos los órdenes de la vida, humillados por las llamadas leyes de "Jim Crow" y aislados como parias en sus "ghettos" de Harlem, South Side, Catfish Row o Ward Seven, han logrado un empinado nivel cultural, que desmiente rotundamente la pretendida inferioridad racial, burda patraña, como bien lo dice el afrólogo León Frobenius, lanzada para hallar justificación a la repartija que las potencias imperialistas hicieron del Africa.

En los diversos sectores de la actividad humana, particularmente en la órbita artística, se destacan con perfil propio.

La poesía afroamericana tiene cultores tan autorizados como Paul Laurence Dunbar, James Weldon Johnson, Claude McKay (de origen jamaquino e incorporado a la literatura norteamericana), Jean Toomer, Countée Cullen, Lewis Alexander, Langston Hughes y Sterling A. Brown, por sólo citar a los más notorios.

Encarnan la novelística y el cuento, nombres como los de Rudolph Fisher, Nella Imes, Eric Walrond, Charles W. Chesnutt, Jessie Fausset, Walter White, Wallace Thurman y Richard Wright, cuyo *Native Son* ha sido traducido a nuestro idioma y recientemente vertido al ruso y al portugués.

En la pintura y la escultura, descuellan artistas del rango de Archibald Mottley, Laura Wheeler, Hale Woodruff, Elmer Simms Campbell, Richard Barthé y Sargent Johnson.

El arte vocal está representado por Roland Hayes, Jules Bledsoe, Paul Robeson, Marian Anderson, Lillian Evanti, Edward Matthews, Abbie Mitchell, Todd Duncan, Clyde Barrie, Eva Taylor y Dorothy Mainor.

Se caracterizan, entre el núcleo de compositores, William Marion Cook, Hall Johnson, William Grant Still, Duke Ellington, Laurence Freeman, Harry Thacker Burleigh, Camile Nickerson, Florence B. Price, William C. Handy, Eva Jessye, Edward Boatner, William Dawson y Edmund T. Jenkins.

En el terreno de la sociología y la pedagogía, varios jóvenes estudiosos se destacan. Y de la generación anterior sobresalen Booker T. Wáshington, Alain LeRoy Locke, William E. Bughardt DuBois y Robert R. Moton.

A la crítica literaria y al folklorismo representan Zora Neale Hurston, Alain Le Roy Locke, John W. Work, J. Rosamund Johnson, Frank Horne, Arthur Fausset y Maud Cuney-Hare.

De los historiadores descuellan particularmente el erudito doctor Carter Woodson, que ha "reescrito la historia del negro en América", y Arthur Schomburg (nacido en San Juan, Puerto Rico), fallecido recientemente y conceptuado como el máximo bibliófilo afroamericano.

El movimiento político cuenta con líderes como James W. Ford, dos veces candidato a la vicepresidencia de los Estados Unidos, por el Partido Comunista, y Philip Randolph, presidente de la Brotherhood of Sleeping Car Porters.

La ciencia cuenta con un exponente de nombradía universal: George Wáshington Carver, que es a la vez un pintor de no poca habilidad, y cuyos experimentos con el maní, del que ha obtenido 118 subproductos, como melaza, vinagre, betún, etcétera, han sido comentados por la prensa mundial.

Y en cuanto al pasado racial, vigorosas figuras, de vasta proyección histórica han escrito brillantes páginas que honran a la raza negra en la Unión. Citemos tan sólo a Frederick Douglass, compañero del antiesclavista John Brown y una de las siluetas de más recia envergadura de todos los tiempos. Periodista de pluma acerba y punzante, su brega contra el oprobioso régimen de la explotación legalizada del hombre por el hombre está abonada de combativa rebeldía.



Vemos, pues, en esta somera glosa de los principales valores que a la cultura universal ha dado el negro en los Estados Unidos, que su contribución a ella no proviene sólo del ámbito de la música popular, como es frecuente creer.

El contacto con estos valores echaría un haz de luz sobre más de un aspecto del "jazz", cuyos críticos suelen ser demasiado unilaterales, pues transitan sólo por sus dominios.

NÉSTOR R. ORTIZ ODERIGO.

CINE

1. SUS TRES AMORES.

UN poeta hubiera dicho: "Oigo tañer campanas al besarte...". Garson Kanin lleva la imagen al cine. Burgess Meredith besa a Ginger Rogers y se oye un campaneio tenue y hondo. Alrededor de estas campanas gira toda la película (1). Janie tiene tres pretendientes; uno es un buen burgués, otro un millonario, otro un soñador. Se la lleva el soñador, no precisamente por serlo, sino porque las campanas, el amor, sólo suenan cuando él la besa. La moraleja es antigua, sabida y siempre nueva.

Sus tres amores marca, pues, otra etapa del acercamiento de la poesía y el cine. La metáfora poética, el lenguaje traslaticio, llevado a la imagen visual en movimiento, resulta de una absoluta eficacia. El tropo, tal como hemos pensado que el hipotético poeta lo formularía, no llega a grandes cumbres poéticas. En cine, sabiamente mezclado con acción, da un clima a toda una película, y conmueve. De aquí podrían inducirse normas acerca de la aplicación de la poesía al cine: debe ser cuidadosa, cautelosa, coquiniariamente medida. Un empleo excesivo conduciría a la sofisticación, a la pedantería. Hay que insinuar apenas. Se suma en favor de esta posición, industrialmente hablando, una consideración extra-artística: el gran público no entiende el cine poético, así como no entiende la poesía.

La acción de *Sus tres amores* se desenvuelve en dos planos distintos: el de la realidad y el de los sueños. En el primero se advierte un muy hábil entrelazamiento de situaciones, realzado por dos ex-

(1) Producción de la R. K. O. estrenada el 18 de diciembre de 1941 en el Gran Cine Ideal. Título en inglés: *Tom, Dick and Harry*. Intérpretes: Ginger Rogers, Burgess Meredith, Alan Marshall, George Murphy y Joe Cunningham. Argumento: Paul Jarrico. Dirección: Garson Kanin.

traordinarios comediantes como Ginger Rogers y Burgess Meredith. En los sueños, hay un perfecto ambiente de pesadilla: desde los movimientos, las voces y los lugares, hasta la manera deforme y monstruosa en que la realidad suele reflejarse en ellos. Hacia el final, cuando los tres pretendientes giran reunidos alrededor de la chica, el nivel de delicadeza del *film* desciende un poco, y bordea, aunque muy de lejos, las situaciones francamente repugnantes que nos mostró aquella desdichada comedia que se llamó *Demasiados maridos*, que no llegó a suscitar, no obstante, la intervención de ningún organismo oficial de moralidad. Por lo demás, cada uno de los tres pretendientes, Tom, Dick y Harry, son un carácter y un exponente. No se justifica, en cambio, el enamoramiento del millonario, que, dadas su conducta y la de Ginger, no había mostrado, hasta el momento en que dice quererla, nada más allá de una curiosidad levemente despectiva.

Sobre el mínimo argumento utilizado se logra algo delicioso. Muchas grandes películas de estos últimos tiempos están tejidas sobre tramas que podrían reducirse a un cuento ilustrado, y empezar: *Había una vez... Sus tres amores*: "Había una vez una chica que creía que el dinero vale más que el amor...". Es lindo marcar este retorno a la sencillez, a la ingenuidad, a las fábulas elementales, a las situaciones de siempre, a la infancia. Tomemos cualquier cuento de Grimm, revistámoslo de cierta capa de ironía y espiritualidad, busquemos un buen realizador, y obtendremos una gran película. Esta fórmula la hemos visto varias veces últimamente, empezando por *El ladrón de Bagdad*, pasando por *Sus tres amores* y terminando en *Un pacto con el diablo*. El hombre no ha cambiado, no ha pasado de grado; necesita que le enseñen siempre lo mismo: no robar, no matar, ser fiel a su alma.

2. LA GUERRA Y EL ARTE.

"En cuanto la inteligencia o el arte se aproximan a la guerra, ésta se muestra inasible, incomprensible en su verdadera naturaleza, intraducible. La guerra es una realidad tan siniestra y tan cruel, que todo libro que trata de ella, en la medida en que debe introducir un elemento artístico, único medio de hacerla legible para los no iniciados, traiciona fundamentalmente la realidad que pretende describir por el hecho mismo de que la hace asimilable a la sensibilidad y a la inteligencia." GUILLERMO PASTOR, *Digresión sobre los libros de guerra*, en *Sur*, N° 88, de enero de 1942.

El arte en ningún modo tiene la misión de reproducir la realidad. En todo caso, tendrá la de hacer llegar la realidad a todos, de la manera profunda en que la captan los seres supersensibles, es decir, los artistas. Para este objeto necesitará también la colaboración del receptor; vale decir que el *todos* tendrá una universalidad bastante limitada. De donde su procedimiento será siempre indirecto. Cada arte tiene un conjunto de recursos que, aplicados a la realidad, la deforman artísticamente al transformarla en obra de arte. Esa obra llevará así en su entraña la verdadera esencia de la realidad, pero coloreada a través de esos recursos especializados de cada arte, que la harán inteligible para los demás. Teóricamente, pues, es bastante absurdo decir que haya alguna realidad terrestre que no sea asimilable a la sensibilidad y a la inteligencia de un artista, para ser elevada a la categoría de obra de arte sin traicionar su realidad.

Particularizándonos en el caso de la guerra, no se ve el motivo especial que pueda existir para que el arte sea incapaz de reflejarla de tal modo que, por una especie de juego de espejos, la haga llegar a la inteligencia y la sensibilidad de los demás. ¿Se traiciona un poema al traducirlo hábilmente a otro idioma, y hacerlo accesible a quienes lo hablan? Tal vez se empobrezca el motivo original: eso ya es cuestión de genio del artista, o del traductor en nuestro ejemplo. Por lo demás, el mismo razonamiento que se hace para negar la accesibilidad de la guerra al arte se podría aplicar a sus demás temas eternos: el amor, la muerte, que también marchan, como la guerra, exclusivamente por el terreno de la violencia y de la sangre. Lo contrario significa dar al artista el mecánico papel de dueño de una Kodak de cajón.

Se emplean dos argumentos más. El primero consistiría en que los libros y películas que han querido ser antiguerreros se han erigido, al venderse o proyectarse, en sus más eficaces propagandistas. Admitiendo la verdad de este hecho, puede explicarse sencillamente colocándose en un punto de vista humano e histórico. Es innegable la esencia cruel y guerrera del espíritu humano, aunque en algunos pueblos —especialmente los democráticos— se halle adormecida por la civilización. Después de Jesucristo, veinte siglos de guerra lo atestiguan. El hombre goza en los espectáculos más sangrientos: corridas de toros; riñas de gallos; luchas de gladiadores en Roma, hoy sustituidas por el más humano —por más grotesco— *catch as catch*

can. Naturalmente, una película de guerra halaga esos instintos. La curiosidad morbosa empieza por los niños, que arrancan las alas a las moscas, y termina por los adultos, que corren a ver los noticiosos de guerra con la esperanza de poder observar algún descuartizado.

¿Por qué no se proyectan nunca los verdaderos films de batallas, ya que los hay? Como los manuales, están reservados a los especialistas, y éstos sienten que no pueden mostrarlos al público y que semejante espectáculo no podría ser tolerado. No se proyectan precisamente por eso: porque pertenecen a una determinada técnica, como los manuales. Nos hemos salido de la cuestión: estábamos hablando de arte, y los verdaderos *films* de batallas no son obras de arte, porque la mera fotografía documental no es cine. El cirujano no arroja sus tiempos operatorios por la calle Florida, el guerrero reserva para su círculo las verdaderas películas de batallas. Ello no significa que la cirugía ni la guerra sean inaccesibles al pensamiento o a la sensibilidad, por medio del arte, por medio del cine.

3. CINE ARTE EN SU CASA.

El 30 de enero Cine Arte inauguró su local propio en la calle Corrientes. Una sala pequeña, coqueta, con frescos en las paredes y vitrinas para exposición en el *foyer*. Rincón para artistas, o para aficionados al arte, con algo de *atelier* y algo de *bar*. Enero hizo notar la falta de refrigeración: el arte no se aviene mucho con el sudor. Y algunos defectos en el sonido y en la pantalla, que resultó chica para contener los diálogos de *Dr. Knock*. Pequeñeces que pueden conspirar contra el éxito de una magnífica iniciativa.

Hace tres años que Cine Arte viene luchando por imponer el concepto que involucra su nombre: el cine como arte. Aunque parezca redundante y escolar, este fin es noble y necesario. La inmensa mayoría de la gente —hablamos de la gente culta— considera al cine como un entretenimiento, como una manera de pasar el rato. Gente que conoce la diferencia que hace Croce entre la intuición artística y el mero fantaseo, gente que en poesía no baja de Valéry y en pintura de Picasso, va al cine y, no sólo se contenta, sino que lo busca expresamente, con lo que en novelas podría equivaler a Oliver Curwood, Edgar Wallace o Delly. Se confunde lo que es con lo que debería ser: el cine, que debería encararse como tal, como un

arte, se concibe y realiza hoy casi exclusivamente como industria.

Del programa inicial de Cine Arte poco bueno puede decirse. Los "shorts", como su nombre lo indica, no alcanzan a grandes alturas; y *Dr. Knock* (1) es una pieza de lo menos cinematográfica que pueda darse, y, aunque parezca paradójico, de lo menos teatral. La sátira de Romain, la que vimos en el escenario del Odeón durante la última temporada de Juvet, y la que se ve ahora en el cine a través de *Dr. Knock*, carecen, a nuestro entender, de esencia dramática. La veríamos mejor en el cuento, en el ensayo, en la pieza teatral breve y para leer. La intención de *Dr. Knock* nos parece aguda: ridiculizar el afán médico de entronizar a la medicina por encima de todo. Ello no justifica, empero, su traslación a la pantalla. A pesar de algunas situaciones realmente incisivas, logradas en uno de esos pueblos franceses que, como el de *La mujer del panadero*, parecen arrancados de la Edad Media, no hay nudo dramático, no hay humanidad. Los medios técnicos y naturales, además, han sido precarios. La dirección de Louis Juvet no va más allá de la que ejerce sobre su compañía teatral. La fotografía, que a veces obtiene muy buenos enfoques, es otras veces lamentablemente primitiva. De Madeleine Ozeray, tan admirada entre nosotros, apenas alcanzamos a ver la cara tiznada y las rodillas sucias.

Después de *Dr. Knock*, Cine-Arte estrenó en abril una película rusa. *Los marinos del Kronstad* (2) es un *film* para las masas. Concorde con la política general en Rusia, trata de llegar, no a muchos, sino a todos. Para ello, naturalmente, debe prescindir de matices y pintar con trazos gruesos, sentimientos o ideas elementales y fácilmente comprensibles y asimilables. Sentimientos: el amor a la patria y al partido, el odio implacable hacia los rusos blancos, acosados como fieras hasta ahogarlos en un mar encrespado. Ideas: el esqueleto más esquemático de las normas políticas y sociales en que reposan los Soviets, expuesto de la manera más literal y directa.

(1) Producción distribuida por Monitor Pictures, estrenada el 30 de enero de 1942 en Cine Arte. Intérpretes: Louis Juvet, Madeleine Ozeray, Robert Le Vigan, Larquey y Palau. Argumento: Jules Romain. Dirección: Louis Juvet y Roger Gaspillière.

(2) Producción rusa, estrenada el 21 de abril de 1942 en Cine Arte. Intérpretes: Bushukev, V. Burmistrov, V. Zaichikov y Raisa Essipova. Dirección: E. Dzigan. Música: N. Krinkov. Fotografía: N. Naumovstraj.

Otras actividades del hombre, más sutiles, también están reflejadas en un solo rasgo, de una manera simple y eficaz. El arte, por ejemplo, es una guitarra que un soldado empuña conjuntamente con su fusil, que baja a las trincheras, que es tañida por un niño que conoce la diferencia entre un revólver y una pistola, y que, por fin, flota en el mar cuando su dueño parece ahogado con una piedra en el pecho.

La fotografía, *à plein air*, áspera y decidida, acentúa la impresión de rudeza y bárbara expresividad de la película. Dentro de esa característica, se logran extraordinarios frescos. Algunas tomas nos estremecen de verdadero pavor: un tanque, negro, desciende por un ribazo. Otras nos sacuden de ternura: un montón de niños caminando entre los cuerpos hacinados de los soldados dormidos. Dzigan, director, es un gran pintor de batallas. Los asaltos y tiroteos tienen simultáneamente palpitación de cosa viva y claridad de plano mural. Hay una carga, entre humo, canciones y alaridos, que quita el aliento.

La muerte, sin velos, pero tampoco con reflectores, aparece a cada momento tal como es: simple, inocente, tan inevitable y cotidiana como la caída de una hoja. Esa es la guerra: un hombre tirado boca abajo sobre las hierbas de una colina, una madrugada lívida, con un ardor de chico cansado en los ojos y las manos duras de frío y de muerte.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO.

AUTORES Y LIBROS

LA ADOLESCENCIA Y LOS DOMINIOS DE LA CULTURA, por *Juan Mantovani*.
Buenos Aires, 1941.

EL nuevo libro de Juan Mantovani, publicado por el Instituto de de Didáctica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, aborda el estudio de uno de los temas de más trascendencia que se le presentan al educador. Como se sabe, en la adolescencia se fija el rumbo definitivo, de tal modo que la vida del hombre, en lo que sigue a este período, no es sino el producto de todos los ensayos y tanteos realizados en busca de lo que se concretó en la conocido fórmula de Píndaro.

Si efectivamente el “hombre es la medida de todas las cosas”, puede decirse que la medida de éste es su adolescencia. No es que interese menos la infancia; la infancia vale más como crecimiento que como desarrollo. En cambio la adolescencia es un crecimiento y una evolución. Como lo expresa Mantovani, “en la adolescencia se elabora la índole de la personalidad”. Lo que no tuvo antes coordinación ni estabilidad tiende a coordinarse y a hacerse estable. La vida busca equilibrio, lo busca con método o sin él. Por eso es tan serio el papel del padre y del educador. La adolescencia mal comprendida y mal orientada produce desastres de consecuencias muy graves. Y, por desgracia, si en algún sector nuestra enseñanza está mal atendida es en el que va de los 13 a los 20 años. Lo afirmado no es una crítica a los establecimientos que preparan a los docentes de las escuelas normales, colegios nacionales, etc. Si se hiciera un censo preciso del cuerpo de profesores la sorpresa sería enorme, ya que los “profesores” con comillas estarían en un porcentaje muy elevado respecto a los profesores con título habilitante. Y conviene decirlo una vez más: un abogado, un médico, un ingeniero, un farmacéutico, un escritor, un militar, un sacerdote, no pueden dictar clases si además de ser lo que son, no han estudiado la ciencia de enseñar. Alguna vez hay que dejar la docencia a cargo de los que han sido preparados para tal menester. A la medida de la enseñanza no la da cualquiera. A la medida disciplinaria, tampoco. Y lo mismo ocurre con la justificación de una falta en lo que atañe a la preparación de

las lecciones y a la conducta del alumno. Hay hombres que pueden ser considerados como pequeñas librerías ambulantes, pero tener conocimientos —por muchos que éstos sean— no es ser maestro. La falla, no estando en los establecimientos técnicos, debe estar en alguna parte. Y así ocurre; la falla está en el procedimiento usual que se sigue al hacer los nombramientos; la falla está en la habilitación por decreto para dictar clases a hombres y mujeres, muy dignos y muy capaces en cualquier otro dominio que no sea el de la enseñanza. A la adolescencia le ha tocado en suerte esta desgracia, sin que la medida pueda justificarse con argumentos valederos. En todas partes los verdaderos profesores viven a la espera de que no se los postergue, porque en esto de profesores, como muy bien lo hace notar Mantovani, hay reales y aparentes.



Sorprende en este trabajo el poder de síntesis y sorprende, sobre todo, porque el autor es un docente y la docencia se presta al análisis minucioso que hace perder esta facultad que define al escritor. En un país como el nuestro en que los ensayos deben contar con más de 200 páginas para que la cosecha no sea precaria, es una excepción recoger material tan valioso en un libro de 5 pliegos.

Con método admirable, con la difícil sencillez que cuesta tanto conseguir, se estudio en *La adolescencia y los dominios de la cultura* el problema de una relación. Precisamente porque el agente catalizador es el elemento que enseña, el Estado no puede dejar de oír lo que en estas páginas se dice. Mantovani es claro y preciso. Sus funciones de ministro de Instrucción Pública en la provincia de Santa Fe le han dado la oportunidad de observar, con la distancia que requieren estos problemas, un campo tan propicio a las jaculatorias y a los ditirambos. Preocupado exclusivamente por lo que atañe al tema, su libro aclara una serie de puntos que los colegas suyos podrán utilizar en tareas que son análogas. Lo que se propuso ha conseguido. Ligó “la compleja y turbulenta vida interior de una edad difícil con el mundo real que desde una esfera objetiva envuelve y presiona al hombre”. Y ha llenado tal propósito con rara valentía, en una hora como ésta en que hablar de tal modo se presta a peligrosas interpretaciones. Cuando juzga la tarea docente lo hace con una justeza que parece de Gracián. “Menos cantidad de materia instructiva, más fuerza viva”, afirma. Y a renglón seguido añade: “Porque nuestra historia lo manda, la escuela argentina no podría enseñar a los niños y adolescentes a vivir en el seno de una libertad sin orden o dentro de una organización sin libertad”.

Es un programa de gobierno el suyo. Que lo escuchen o no, él ha cumplido con lo que le atañe. No se podrá decir mañana que el preámbulo de la acción, como se llama a la palabra escrita o hablada, no ha sido elaborado. En *La adolescencia y los dominios de la cultura*, las dificultades para comprender esta edad “en que el sexo se hace

presente como un nuevo eje del ser” y considerada por algunos como un segundo nacimiento, han sido vencidas ampliamente. Padres y educadores tienen en este libro un colaborador muy eficaz.

FRANCISCO SUÁITER MARTÍNEZ.

ELADIO SEGURA, novela, por *Gerardo Gallegos*. La Habana, 1942.

EN *tierra de lobos* debió llamarse, según nota que consta en la edición, esta novela de Gerardo Gallegos. La circunstancia de haberse publicado con antelación un libro de cuentos que llevaba el mismo título, obligó al autor a cambiarlo por el de *Eladio Segura*, nombre del protagonista. Es de lamentar el hecho. Ningún título se ajustaba más que aquél al contenido medular de la obra. De raza de lobos parecen los hombres que se mueven en el libro de Gerardo Gallegos. Son ladrones de caminos que ambulan desde los arenales peruanos de Sullana hasta las montañas de Celica, en el Ecuador. Son hombres ariscos y feroces a quienes no arredra la desolación de las arenas, ni el fangoso Piura que cegado de polvo rastrea en el desierto. Están tallados para las largas jornadas en caminos que parecen no alcanzar nunca la libertadora ribera del mar.

Sus hombres llevan la propia vida como el mejor tesoro: “hasta el más desgraciado es dueño de su vida”, dice Eladio Segura. Y se arman hasta los dientes para defenderla sin importarles resbalar hacia el vicio y la infamia. A golpes, la vida los endurece, crea en ellos un sedimento de reciedumbre, los hace prontos al impulso, y los cierra para la misericordia. No les importa que los aplaudan como héroes o los acusen como bandidos. Se saben acreedores sólo al mal y por eso viven atacando y defendiéndose. Pero a veces apunta la conciencia de esa vida miserable y aparece el deseo de satisfacciones más altas: lo poco de humano que guarda el corazón lo brindan en holocausto a la mujer amada, o en recompensa al que, en duro trance, les salvara la vida. Eladio Segura, feroz, vengativo, sanguinario, avieso y traicionero, al convertirse de ladrón de caminos en jefe político del cantón de Saraguro —¿quiere significar el autor que tal es la carrera de los jefes políticos?— no tiene otro norte que velar por los intereses de los indios de la cordillera que un día le salvaron la vida, y que vivir fiel al recuerdo de la mujer que le diera un soplo de ilusión. Y con él se repite la historia de todos los caudillos que saben dónde está la fuerza que ha de sostenerlos.

Estos hombres de Catacaos y de Sullana, de Zapotillo y de Celica, de las serranías no lejanas, no lloran su dolor y saben guardar el agrio sabor de la venganza; y la vida, ya en los desiertos arenales o en las bulliciosas “chinganas” les enseña a no humillarse y a velar celosamente por la libertad. Eladio Segura es símbolo de los hombres nacidos en los breñales de los Andes que, por haber vivido siempre sin sujeción alguna, no admiten tutelajes.

La novela de Gerardo Gallegos es genuinamente americana. El aire y el temblor humano que en ella viven salen de las entrañas de la tierra que le sirve de marco. El autor ha sorprendido en los hombres que habitan la faja desértica peruana y el vecino litoral del Ecuador una fisonomía “sui-générés”: expresión de un pueblo que vive en el tumulto de la gestación.

El arte de Gerardo Gallegos está enraizado en la estructura de América y tiene verdadero contenido vital. El novelista nos descubre la realidad de un espectáculo, y sus manifestaciones principales están constituidas por los caracteres surgidos de un paisaje, el que llevan los hombres lojanos en la retina y que les aprieta el corazón.

En la novela, el paisaje ocupa un segundo término, pero diestramente el autor nos desliza a cada paso su presencia, como el verdadero constructor de los pliegues morales de los hombres. Por eso, Eladio Segura es también símbolo de una tierra soberbia y bravía, llena de simplicidad primitiva.

La obra abunda en sugerencias. Los arenales y la montaña tienen el incontaminado frescor del alma americana. Los personajes son simples, como los elementos, y los deseos primarios los animan como fuerzas combustivas. Su vivir concentra potencia móvil, deseo de horizontes nuevos. Su gesto es de afirmación ante la vida. Se embriagan con ella en la lucha y en el amor. Su razonamiento admite sólo lo visible, por eso se defienden desesperadamente de la muerte. Las pasiones estarán encendidas hasta el minuto inesperado en que ésta les sople en la oreja.

Gerardo Gallegos escapa a lo anecdótico y circunstancial, a lo que es mero aporte de leyenda. Frente a la naturaleza exhibe sólo elementos descarnados, con poderoso encanto objetivo. “Los arenales —dice— son vastos como el mar. Y como en el mar nada deja huellas. ¿Quién podría registrar los médanos que ondulan sin término por los cuatro horizontes? Las pupilas se cansan de otear las distancias. Arden los ojos en esta blanca, infinita y ardorosa desolación”.

Rehuir fórmulas y modas literarias podría ser un canon para todo novelista.

Vivimos cada vez más en América la moda de la novela de índole social, desde que Eustasio Rivera dió la clarinada con *La Vorágine*. Se amontonan los conflictos raciales en los que actúan, mezclándose, blancos, mestizos e indios. Hace tiempo que asistimos a ese novelar, en el que abundan los abusos de los amos blancos y se oyen las lamentaciones infinitas de los indios, mientras la naturaleza tropical y hostil aguza las pasiones, relajándolas, sumándose a esto, muchas veces, las aberraciones sexuales que los autores se empeñan en exhibir con detalle de libro de Patología.

No atacamos la finalidad sana del fondo social de muchas de las novelas de Hispano-América. Protestamos contra dos cosas: la lente de aumento y deformante que algunos escritores usan para ver el sufri-

miento de los indios —que parecieran revestidos de todas las virtudes— la hipocresía de los curas, la crueldad de los patrones, y —esto sobre todo— protestamos contra una moda y una fórmula impuestas que llevarán fatalmente al agotamiento de un tema y de una forma.

Bien valen el color local, el soplo de humanidad que animan novelas en las que pasa la caravana trágica de seres explotados por otros hombres y ahogados por la naturaleza del suelo en el que se suman ciénagas, alimañas y la selva, todo ello dotado de perversidad casi animal, pero este tema americano abundantísimo exige del novelista una renovación constante. Pocos hasta ahora de los que han tratado la selva han podido escapar de la influencia de Rivera, como si la arboleda milenaria y su sombra que entra en los abismos de la oscuridad los cegase.

Los distintos capítulos de *Eladio Segura* tienen la ensambladura de las escenas de un film. Los hay llenos de tetricidad y de angustia: páramos por donde corre un viento frío que encanija los huesos, luz de luna proyectando sombras fantasmagóricas en confluencia con elementos vivos que agitan sus pasiones en el vacío trémulo de estrellas.

Otras veces, el temblor humano se asoma a los miradores del relato: el autor descubre huellas creativas en la naturaleza y las transporta al mundo interno de sus personajes.



La edición que comentamos incluye un valioso estudio crítico de Gastón Lafarga sobre la vida y la obra de Gerardo Gallegos. De su estilo dice: “recuerda *el estilo interior* de los hombres que escribieron los romances españoles de los siglos XIII al XV. La habilidad del narrador es de *cepa contemporánea*”. Y podríamos agregar que ese estilo, todo minúsculo, en el que filtran su gracia los americanismos, tiene proporción artística e imágenes llenas de plasticidad y de vigor expresivo: “Las candelas de los fogonazos queman el algodón oscuro de la noche”; “Se escalofría de un vago terror la madrugada escarchada todavía de luceros”.

Lafarga analiza la vida del escritor ecuatoriano, y de la exposición de sus andanzas por la tierra natal, por Colombia, Venezuela, Panamá y las Antillas, y del estudio de su credo político extrae nexos que unen al novelista con sus creaciones como si la propia vida y las de ellas no fueran sino una.

Pero Gerardo Gallegos no vuelca sus ideas políticas en sus personajes para seguir la novelística contemporánea que vocifera contra una vida social levantada sobre el latifundio y los sistemas de explotación ejercidos por el capital. No se encierra tampoco en los estrechos límites del regionalismo, ni le alucinan el color local ni las expresiones lugareñas de tal manera que convierta al primero en una obsesión, y a éste en una jerigonza mareante para el lector. Y frente a la naturaleza no la ausculta con la desproporcionada inquietud religiosa de Eustasio Rivera, Miguel Angel Menéndez y Bernardino Mena Brito.

Gallegos se limita a sorprender rasgos psicológicos, expresiones sentimentales que son, sin duda alguna, parte de la conciencia de los habitantes de la zona que eligió en América. Su obra no es una mera especulación de gabinete construída convencionalmente, sino un desfile de escenas vividas en tierras americanas, por donde sopla la ideología de esa "raza de lobos": fuerza, acción, audacia y libertad.

GRACIELA PEYRÓ DE MARTÍNEZ FERRER.

CANTO A MONTEVIDEO, por *Sara de Ibáñez*. — Montevideo, 1941.

SARA de Ibáñez se inició con un libro de poemas —*Canto*— prologado entusiastamente por Pablo Neruda. Su voz debe ya reconocerse entre las más hondas y auténticas con que cuenta la lírica del continente. Ahora nos ofrece este *Canto a Montevideo*, poeca civil de excepcional calidad, que obtuvo el Premio Unico en el concurso instituído para celebrar el Centenario del Certamen Poético del 25 de Mayo de 1841, realizado en la capital cisplatina.

Ningún aparato retórico, ningún falsete de buscada emoción patriótica empobrece este magnífico poema. Todo él se desliza por un nobilísimo, austero cauce. A lo largo de sus armoniosos y severos tercetos alejandrinos, Montevideo asiste a una fundación, temblor cósmico primero en la sangre del charrúa, dolor de gestación más tarde, ferviente levantarse y establecerse luego. De entonación diríamos quevedesca, el canto civil de Sara de Ibáñez enlaza en sus raíces más íntimas la historia y la leyenda. La anécdota se supera sin esfuerzo, y se poetiza la verdad sin desfigurarla en el mito. Asistimos al nacimiento de Montevideo, conocemos las dulces cosas de la tierra que apadrinan su fundación, la ya enterrada sangre charrúa que entona el orgullo de su corazón varonil:

*El amargo charrúa tus sienes calentaba
y la arisca inocencia de su sangre extinguida
con la más ardua rosa tu corazón fundaba.*

*Suya y de las gaviotas, de la nutria pulida,
de las doradas liebres y las finas torcaces,
con águilas y pumas secretos compartida,*

*fué la tierra en que te alzas. Y los cielos fugaces,
y la lluvia que henchía las pitangas sabrosas
y mojaba las dulces raíces montaraces;*

*la brisa que meneaba las ramas olorosas,
la sombra de los montes cortada sobre el río,
y la sed de los pájaros, sus lenguas jubilosas;*

*las escamas brillantes temblando en el rocío,
los talas y los molles, los ásperos juncuales,
los torvos espinillos y el sarandí sombrío;*

*Los cactus agresivos, los turbados panales,
la roca sometida con dolor, las hogueras
y el olor de la tierra llena de manantiales,*

*suyos fueron; sus brasas, sus raíces guerreras
salen para ceñirse la afelpada cintura.
con ojos de amapola ocultos en las eras.*

*Su aliento sepultado los maizales madura
y sube, por tus muros, la ceniza bravía
que fué piel en sus pechos vírgenes de armadura.*

La pureza de los elementos con que Sara de Ibáñez ha construido su *Canto* entronca frecuentemente con las desnudas y elementales figuras bíblicas. Ni adornos ni decorados. Sólo la palabra ardida y esencial. Un sentido desvelado de la mística del terruño, cuya llama conjura las altas sombras patriarcales. La autora del poema las acerca a todas y las reúne amorosamente en un mismo, purísimo afán. La ciudad que *sobre la blanca frente de Zabala amanece*, madura agriamente su ser íntimo, su circunstancia, tutelada por los apasionados corazones que la levantan: Artigas, Lavalleja, los Treinta y Tres Orientales. Ve pasar los proscriptos de la Argentina dolorida:

*Mármol, Alberdi, Mitre entrelazan sus manos
con las que te cultivan los sagrados jardines
y custodian alertas tus óleos soberanos.*

Se solaza, por fin, en el recuerdo de los que engrandecieron su espíritu: Zorrilla; Delmira y María Eugenia —la autora las nombra sencilla y familiarmente; “el pálido Florencio”, Rodó, “Julio, en su estremecida Torre de Panoramas”.

Alguna sabrosa voz indígena, nombre de flor nativa, árbol aborigen, ancla este *Canto* en las orillas del Plata, librándolo, sin perder su universalidad, de aquellas desteñidas generalidades flotantes e inubicables, tan comunes en la vacía y muerta retórica de la pretendida “poesía patriótica”. Patriótico, sí, es este *Canto*, y en alto grado. De honda fe democrática, conmina a la ciudad cantada a la defensa y salvaguarda de su patrimonio sagrado.

*Te adelantas segura. Es contigo la gracia
y la sabiduría, y sobre toda cosa
la libertad te libra de pecado y desgracia.*

Prevé, sin embargo, los oscuros y trágicos vientos que soplan en Europa, las garras afiladas que amenazan la América libre:

*Llega un aire fantasma bramando a tu terruño.
No te quedes dormida sobre tu alta bandera:
con nuevo corazón lustra el antiguo cuño.*

*Ponle una flor de ceibo a tu espada guerrera.
Golpéate la sangre, busca tus viejas voces,
los blancos curupíes y la desnuda hoguera.*

*Mira que ya te sitian los lamentos veloces
que vienen por los pobres océanos armados
a segar tu alegría con tristísimas hoces,*

Lo anotado basta para apreciar la no común calidad lírica de este *Canto a Montevideo*. Si no se conociese su obra anterior, este poema, de férvida intensidad y altísimo tono, bastaría para situar a Sara de Ibáñez entre las primeras y más perdurables voces de la actual poesía. Uruguay y América pueden enorgullecerse de haber visto nacer su canto.

LEÓN BENARÓS.

CÁRCEL DE TIEMPO, por *Tristán Fernández*. — Buenos Aires, 1941.

DE un libro de poesía queda —para el gozo de repetirlos o de recordarlos— la alegría, el destello de unos pocos o muchos versos. Los productos líricos de un autor perduran cumpliendo su específico destino: trasladar al lector a esa dimensión distinta de la vida, a esa zona de encantamiento que recorta la realidad de un poema. Quien lea *Cárcel de tiempo*, de Tristán Fernández, difícil es que no se le prendan a la memoria estos versos: “Amante rezagada de los muros” (dice de la luna); estos: “El alto río que mi vida lleva —y la canción que el alma me levanta”; o este otro: “Ya me duele el poema y la voz me lastima”. Mas difícil es, también, que no recuerde los definitivos versos de “Hora”. Por su elevación sostenida; por su fluidez y sonoridad; por su ritmo interior y exterior; por el ingrátido tejido de palabras que captan y recortan el tema desde lo más profundo de una visión poética; por su vibración y resonancia post-lectura, cosa que sólo logra la poesía auténtica, es este poema uno de los de más rara y alta calidad.

En la copla con la cual se abre el libro, el autor fija (creemos que con más precisión que en la pieza siguiente “Poesía”) su posición y ambición; la medida de sus fuerzas y su esperanza de aprehender el hecho poético, siempre tan esquivo, tan huidizo:

*Le di mi cuerpo a la tierra
y la tierra lo acunaba;
miré al azul y me dije:
no es tan larga la distancia.*

No es larga, en verdad, la distancia que separa a la poesía de Tristán Fernández de ese cielo donde anida la poesía verdadera. En muchas ocasiones este poeta toca y hace suyo ese cielo. En otras, su impulso quédase a mitad de camino; en otras (¿por qué están en este libro composiciones como “Secreto”, “Canción”, “Mar ausente”, “Tú,

perdida", de inspiración escasa, de evidente dureza algunas, de insuficiente realización para trocar en imágenes valederas lo abstracto que el poeta se propone?) su facultad poética aparece como empequeñecida, adherida a un prosaísmo que sólo nos da apariencia de poesía; todavía está la poesía en las palabras. Pensamos que a los poetas se les puede perdonar todo (hasta creer y proclamar que la poesía es, en la vida, la función vital más importante) menos una cosa: que no se desprendan de la tierra, llevándose la tierra o meramente su inteligencia transfiguradas, pero elevándose.

Se nos ocurre que la auténtica voz de Tristán Fernández se manifiesta enteramente cuando su inspiración se objetiva ante un instante determinado, ante temas que dicen de la fugacidad y de la búsqueda, tan esencialmente poéticos, o ante una evocación. En estos casos hace aflorar lo más recóndito de su temperamento y surgir poemas de perfil tan seguro como "Atardecer", "Mal sueño", "Poema de la despedida".

Un fluir lírico contenido, un romanticismo leve y como frenado nótase en algunas composiciones de *Cárcel de tiempo*. Diríase que el autor no dejase actuar, en ocasiones, a su pasión de poeta. Léase aquí, pasión, en el sentido de indagación y captación honda del objeto y su trascendentalidad. Romanticismo hemos dicho. Sí. Y no creemos que sea ésta una mala palabra, algo de lo que deba huir la poesía de hoy por su supuesta condición rebajante. Su presencia —cuando se expresa lo esencial de esa actitud y no se hace del poema un mero instrumento de la exacerbación del sentimiento y la emoción— es legítima y sirve para expresar, tanto como la emoción intelectual, el sentimiento de lo poético en quien hace poesía.

En *Cárcel de tiempo* adquiere la poesía de Tristán Fernández una más franca fisonomía. Mantiénese, como en su primer libro *Itinerario*, en un plano de gran dignidad, despojada de todo alarde verbal y de todo vano artificio. De más de una impresión de conjunto fluye que el poeta busca aún su tono fundamental de expresión, el camino que abra más hondamente su registro espiritual ante los mil que proponen al poeta la realidad y el sueño. *Cárcel de tiempo* no es la definitiva hazaña de Tristán Fernández, la cristalización de su afán y hacer poéticos. Quienes hayan leído en el número 69 de NOSOTROS sus últimos poemas, comprobarán que su voz sigue ascendiendo, más hermosa, más aumentada y segura.

ENRIQUE MALLEA ABARCA.

TIEMPO DE MUCHACHAS, poemas, por *Alberto Ponce de León*. — Buenos Aires, 1941.

Es difícil acercarse por caminos racionales a este bello, delicadísimo libro. Su poesía fluctúa en un clima pastoso, hecho de infinito, ternura y recuerdo. Lo más aproximado sería decir que su mundo es el de un sensualismo melancólico y atardecido. Sus muchachas en el

crepúsculo, detrás de la balaustrada de los balcones, con sus brillantes, estampados vestidos, se recortan como adolescentes figuras *proustianas*. Su marco es, a veces, el de los jóvenes parques paganos, donde deslumbra el verde inédito del césped, como quería Juan Ramón. Quizá una flor, una magnolia salvaje, desmesurada, de dulce aroma, podría ser su signo. Hay, efectivamente, en Ponce de León, cierta tendencia al *gigantismo*. Sus elementos poéticos se mueven en planos obsesivos, agrandados, de repetida insistencia en determinados matices y cosas. Parece que su técnica debía, por ese camino, disgregar el clima del poema. Paradójicamente, sin embargo, llega a crearlo con verdadera intensidad. Lo pequeño femenino, lo característicamente exterior de las muchachas, sus espejuelos, sus enseres de alcoba, se juntan con sus mínimas presencias a los recuerdos convocados y agregan al tono, ya de por sí elegíaco, esa íntima, tierna tristeza de lo diario y menudo. Un aire deslumbrado, como de flotante polvillo de oro pone en los versos del autor de *Tiempo de muchachas* su color de primavera tímida, o mejor, de apenas otoño radiante. Habría que agregar eso oculto, indefinible, de las respiraciones vegetales, el deslizarse sin remedio del tiempo, el sagrado amor de los cuerpos adolescentes. Estos elementos definidores se dan especialmente en algunos versos del poema que inaugura el libro:

*Y tal como un enfermo que respira
desesperadamente alguna brusca
primavera que llega hasta su sueño
yo aspiraba el olor de las muchachas;
hundido entre sus últimos asombros
respiraba el perfume de sus pechos,
el follaje suavísimo del pelo
—árbol de luz, brillante y móvil alga—,
y sus piernas de viva enredadera
desnudas y alargadas entre un vago
dolor de lejanías y de ausencias;
y besaba sus bocas que eran húmedas
como flores deshechas, y en la cara
se quebraba la infancia como un llanto:
entre sangre de musgos y de plantas
me envolvían sus brazos, sus cinturas
de flexible ramaje, que se abrían
en sus noches más hondas y más últimas!*



Tiempo de muchachas es —queda visto— un libro elegíaco, inspirado en amores jóvenes; sus madrigales son, sin embargo, tan suavemente acongojados como sus elegías. Su musa es una niña dulce, abriéndose a la tarde como una flor milagrosa, entre ramas húmedas, abillantadas de rocío. El tiempo obsede a su alrededor, como una presencia avasalla-

dora, circundante, que ahoga y estrecha. Su letanía se alarga, tiende sus brazos de sombra, preside las huidas lentas, el oscuro decaer de las cosas. Tal en *Elegía de tu muerte*, publicada en *La Nación* con el nombre de *Poema para una infanta muerta*, que creemos la mejor composición del libro.

Alberto Ponce de León ha dado un tono personalísimo, original, en nuestra joven lírica. *Tiempo de muchachas* lo sitúa desde ahora entre los más serios valores de la nueva generación.

LEÓN BENARÓS.

PANORAMA DEL NUEVO TEATRO, por José Maréa Monner Sans. — Ed. Losada, B. A., 1942.

ESTE libro de Monner Sans ya fué juzgado en NOSOTROS en 1940, por crítico tan autorizado como José A. Oría. Publicado por la Facultad de Humanidades de La Plata, su edición universitaria, aunque excelente, no lo difundió entre la gran masa de lectores, pues se agotó muy pronto. Por eso la Editorial Losada ha entendido que sería acogida con interés por el público una reedición de una obra tan seria de carácter panorámico, que abarca el teatro universal desde el realismo y naturalismo de fines del siglo XIX hasta las últimas corrientes contemporáneas, trabajo de síntesis personal, precisa y honda, que honra a la bibliografía argentina, despojado de informaciones biográficas superfluas, todo él concentrado en el estudio de las obras y las tendencias, su filiación, su influencia y sus entronques con las ideas filosóficas, sociales y morales. En esta segunda edición se corrige y amplía además el texto de la primera.

COLECCIÓN ESTRADA.

ENTRE las nuevas colecciones que honran a la librería argentina, figura la *Colección Estrada*, editada por la antigua y prestigiosa casa editorial Angel Estrada, bajo la dirección de Julio Noé.

Son ya diez y seis los tomitos aparecidos, de algunos de los cuales nos hemos ocupado particularmente en números anteriores. Sarmiento, Santiago Estrada, Avellaneda, Eduardo Wilde, Juan María Gutiérrez, José Manuel Estrada, entre los argentinos; Rodó, Martí, el Inca Garcilaso, Figaro, Bécquer, Montalvo, entre los americanos; Platón y Homero entre los antiguos, están representados en estos volúmenes, todos ellos de carácter antológico, con páginas selectas prologadas y anotadas por autorizados profesores y literatos: Julio Noé, Ricardo Ryan, Arturo Marasso, Roberto F. Giusti, Alvaro Melián Lafinur, Rafael Alberto Arrieta, Raimundo Lida, José María Monner Sans, Avelino Herrero Mayor, Ernesto Morales, José D. Forgione, Tomás R. Cullen y Arturo Giménez Pastor.

De la amplitud de criterio con que está dirigida esta colección,

dan testimonio los tres últimos volúmenes aparecidos. El Dr. Tomás R. Cullen dió cima poco antes de fallecer, a una antología de José Manuel Estrada que tituló *Páginas del Maestro*. Otra antología del famoso orador e historiador católico ha editado en la misma colección, formándole con diferente criterio y anotándole cuidadosamente, Roberto F. Giusti: ambas oportunísimas en este año en que se conmemorará el centenario del escritor, nacido el 13 de julio de 1842. Juan Montalvo, la alta figura americana, tan distante por sus ideas religiosas, si no políticas, de la de Estrada, contribuye con lo más característico de su obra de ensayista y polemista, en las *Páginas escogidas* que ha reunido Arturo Giménez Pastor. Nutrido volumen este último, en el que hallará el lector la mejor sustancia de *Los Siete Tratados*, los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, *Las Catilinarias* y demás obras del gran prosista ecuatoriano.

Ultimos libros recibidos

NOVELAS, CUENTOS, POEMAS EN PROSA

- JORGE LUIS BORGES: *El jardín de senderos que se bifurcan*. Sur. B. A., 1942.
 MARÍA ALICIA DOMÍNGUEZ: *Mar de retorno*. (Cuentos). Ed. Anaconda. B. A., 1941.
 FERNÁN SILVA VALDÉS: *Cuentos y leyendas del Río de la Plata*. Dibujos de Alberto Güiraldes. Ed. Guillermo Kraft. B. A., 1941.
 SARA REY ALVAREZ: *Refugio en el bullicio*. Montevideo, 1942.
 ARTURO SERRANO PLAJA: *Del cielo y del escombros*. Ed. Nuevo Romance. B. A., 1942.
 EMMA R. MOSTO: *Gente y cosas de nuestra tierra*. B. A., 1941.
 MARÍA B. DE CASALES: *Un poco de humo*. B. A., 1941.

POESIA

- ENRIQUE LARRETA: *La calle de la vida y de la muerte*. Poesías. Espasa-Calpe Argentina. B. A., 1941.
 RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Poesías completas*. Col. Austral. Espasa-Calpe Argentina. B. A., 1942.
 JULIO HERRERA Y REISSIG: *Poesías Completas*. Ed. Losada. B. A., 1942.
 EDGARDO UBALDO GENTA: *La Platanía*. Montevideo, 1942.
 OTTO D'SOLA: *De la soledad y las visiones*. "Elite", Caracas, 1941.
 MIGUEL OTERO SILVA: *25 Poemas*. "Elite", Caracas, 1942.
 PASCUAL VENEGAS FILARDO: *Música y Eco de tu ausencia*. Ed. Viernes. Caracas, 1941.

CRITICA, ENSAYOS, HISTORIA LITERARIA, ETC.

- ENRIQUE GARCÍA VELLOSO: *Memorias de un hombre de teatro*. Prol. de Ricardo Rojas. Guillermo Kraft. B. A., 1942.
 JOSÉ MARÍA MONNER SANS: *Panorama del nuevo teatro*. Ed. Losada. B. A., 1942.

HISTORIA, CRONICA, BIOGRAFIA, VIAJES, ETC.

- SAMUEL ELIOT MORISON: *Admiral of the Ocean Sea*. A life of Christopher Columbus. Little, Brown and Co. Boston, 1942.
- WOLFRAM DIETRICH: *Francisco Miranda*. Trad. del alemán de Manuel López Rey y Enrique M. Blanco. Ercilla. Sgo. de Chile, 1942.
- RICARDO ROJAS: *Archipiélago* (Tierra del Fuego). Ed. Losada. B. A., 1942.
- RICARDO PICCIRILLI: *Carlos Casavalle*. Una época de la bibliografía americana. Julio Suárez, 1942.

FILOSOFIA

- MAX SCHELER: *El porvenir del hombre*. La idea del hombre y la historia. El puesto del hombre en el Cosmos. Bibl. Filosófica. Espasa-Calpe Argentina. B. A., 1942.
- MIGUEL ANGEL VIRASORO: *La Libertad, la Existencia y el Ser*. Instituto de Filosofía. Fac. de Fil. y Letras. B. A., 1942.

POLITICA, DERECHO, ECONOMIA, SOCIOLOGIA

- CAMILO F. STANCHINA: *Política criminal* (Cárceles argentinas). M. Gleizer, 1942.
- ANDRÉ CARRAZZONI: *Getulio Vargas*. Anaconda. B. A., 1941.
- RODOLFO GHIOLDI: *Experiencias militares soviéticas*. B. A., 1942.

EDUCACION

- JUSTO PRIETO: *Sentido social de la cultura universitaria*. B. A., 1942.

FOLKLORE

- ISMAEL MOYA: *Romancero*. Estudio sobre materiales de la colección de folklore. (2 tomos). Instituto de Lit. Argentina. Fac. de Fil. y Letras. B. A., 1941.

FOLLETOS, CONFERENCIAS, VARIOS

- ANTONIO SAGARNA: *Síntesis "de la última década del prócer"*. Paraná, 1942.
- ALFREDO F. PADRÓN: *Comentario a Arcaísmos españoles usados en América*, de Carlos Martínez Vigil. La Habana, 1941.
- CARLOS GARCÍA-PRADA: *El paisaje en la poesía de Guillermo Valencia*. University of Washington, 1941.
- EZEQUIEL PADILLA: *Los convenios con los Estados Unidos ante el Senado Mexicano*. México, 1941.
- MANUEL AVILA CAMACHO: *México y la guerra en el Pacífico*. México, 1941.

ESPEJO DE REVISTAS⁽¹⁾

SUR, 89, Buenos Aires, febrero de 1942.

WALDO FRANK: *La guerra simple y la guerra profunda*. En este prólogo a la versión castellana de su obra *Chart for rough waters*, Waldo Frank distingue agudamente lo que denomina “guerra simple” —lucha contra el hitlerismo y sus acólitos— de la “guerra profunda” que significa una Revolución, y de cuyo conocimiento depende, a su juicio, el sobrevivir en la guerra simple y en la paz que siga. Es esto, dice, el verdadero tema de su libro. “Estamos luchando por la Democracia — una buena causa. Pero si no comenzamos a darnos cuenta de la justicia social, de la realización personal que la Democracia significa, seguiremos avanzando hacia la guerra trabados por dudas y confusiones; y un desastre, no idéntico pero sí análogo al de Francia, nos puede acaecer.” Sus elogiosas reflexiones sobre el papel futuro de Hispanoamérica nos parecen discutibles. **ETIEMBLE**: *Gobineau, juez del Fascismo*. Se demuestra que no es Hitler “d’après” Gobineau, sino lo contrario. **JOHN STEINBECK**: *Juanito el Oso*. Este cuento atraviesa al lector como un escalofrío. **JOAQUÍN NIN**: *¿Existe en realidad una estética musical?* Mucho ruido y pocas nueces.

CLARIDAD, 347, Buenos Aires, diciembre de 1941.

IGNACIO F. SCARPIGLIATI: *La mentalidad del niño rural en la República Argentina*. Se analizan con claridad tres factores fundamentales para la formación del niño campesino: el factor económico, el pedagógico y el moral. De una vez por todas es necesario sacudir la comodidad ciudadana ante el angustioso problema de nuestros campos olvidados. **LÁZARO FLURY**: *Una nueva política agraria reclama nuestro país*. No sólo el azar tipográfico uniría este artículo al que señalamos más arriba. De colonialismo feudal califica Flury a nuestro régimen agrario. He

(1) Publicaremos en adelante esta sección informativa y crítica a la vez, a cargo de un joven e ilustrado escritor, con un propósito de fraternidad intelectual con las revistas del Continente, nunca más necesario que hoy. Esta primera reseña abarca algunos números del año 1941: en adelante se alimentará siempre de la más viva actualidad. — N. DE R.

aquí cifras: únicamente diez familias son propietarias de 2.232.526 hectáreas cuyo valor se estima en \$ 431.312.170. De 180 millones de hectáreas cultivables sólo están bajo cultivo el 15 %. Los comentarios huelgan. El autor indica como solución de fondo establecer imperativamente la expropiación del latifundio. ANTONIO SALGADO: *Nietzsche, arquitecto del caos*. Decir que “César Borgia y Adolfo Hitler, complejos de instintos primarios, larvas de impaciencias sexuales, son paradigma soberbio de lo que el Superhombre nietzscheano ofrece a la humanidad” nos parece —además de mala literatura, casi goebeliana— inexacto. El artículo cuya es la cita gira alrededor de este espejismo. LUIS FELIPE VILELA: *Anticipaciones para una literatura boliviana*. De interés ilustrativo. Se hacen consideraciones de orden general cuando el articulista se refiere a la influencia de Europa, “occidentalismo”, sobre la literatura americana. BRUNO WEIL: *De la declaración de los derechos del hombre al derrumbe de Francia*. Una vez más el ejemplo de la República Francesa sirve de alerta para los que hoy quieran evitar a sus patrias la situación de miseria y dolor que pueden acarrear ciertos adormecimientos. SHERRY MANGAN: *Una opinión franca sobre la Argentina y las relaciones políticas panamericanas*. Se trata de aclarar el “malentendido” que surgió del artículo “Report from Argentina” publicado por Mangan en la revista *Fortune* de Nueva York. El artículo subsiste.

UNIVERSIDAD, 9, Santa Fe, setiembre de 1941.

AGUSTÍN ZAPATA GOLLÁN: *Los precursores. Jornadas del Litoral*. Con agradable tono literario que no perjudica el hecho histórico, el autor relata las sucesivas expediciones que acercaron España al Río de la Plata. Se acompaña extensa bibliografía. CELIA O. DE MONTOYA: *Juan Luis Vives y la madurez de la conciencia pedagógica moderna*. Exposición y comentario inteligente del pensamiento del ilustre humanista sobre temas pedagógicos. J. FRÉDÉRIC FINÓ: *En torno a La Rochefoucauld*. Lo más destacado de este trabajo es el examen de las principales fuentes de *Maximes*. DOMINGO BUONOCORE: *Las citas bibliográficas*. Id: *Elementos de la noticia catalográfica*. De recomendable lectura. ARCHIBALD MAC LEISH: *Los irreponsables*. Reproducción del ya bastante debatido ensayo del intelectual norteamericano. Es verdad lastimosa la que denuncia Mac Leish. Muchos intelectuales de todos los países cometieron el desatino de cerrar los ojos para defender la cultura que comenzaba a ser avasallada; con hipócrita indiferencia los unos, con buena fe y airadas protestas de intangibilidad intelectual los otros. Las horribles consecuencias aparecen en los periódicos desde hace tiempo. Hubo, también, bueno es decirlo, figuras preclaras que ofrecieron inteligencia y vida tratando de parar tanta vergüenza, hubo poetas, hubo el inolvidable don Antonio Machado. Creemos error de Mac Leish considerar las crisis creadas por las fuerzas políticas o por el colapso económico, fenómenos

tangenciales y no raíz hacia la que el intelectual deba volver los ojos para comprender este árbol sombrío de la guerra.

JUDAICA, 104-105, Buenos Aires, febrero-marzo de 1942.

A. S. JURIS: *Zweig: una triple tragedia*. Lamenta el autor con palabra conmovida y fraternal el olvido de Zweig para la tragedia de su pueblo. ISEK GUINZBURG: *Immanuel Romano, el Dante judío*. Se recuerda la obra de este poeta que vivió en el siglo XIII, en Roma, y que siendo amigo de Dante escribió *Infierno y Paraíso*, inspirado en la *Divina Comedia*, pero con espíritu distinto.

ALFAR, 80, Montevideo, 1942.

JULES SUPERVIELLE: *Rencontre*. No se sabe qué admirar más: la fina arquitectura del poema o el profundo lirismo que ella sostiene. JOSÉ BERGAMÍN: *Europa y el caracol*. Dedicados a Rafael Alberti, los sonoros y gongorinos cuatro sonetos de Bergamín, luminosos y proféticos. RAFAEL ALBERTI: *Remontando los ríos*. Para Aitana de España y América corre fresca y pura la voz del poeta remontando palabras. CLOTILDE LUISI: *Paul Eluard*. Introducción de la autora, "reflexiones marginales", a su versión castellana de algunas poesías del artista francés. Recordamos las palabras de Yolas: Paul Eluard es, del grupo superrealista, el más esencialmente poeta. JOSÉ MARÍA PODESTÁ: *El pintor Pedro Figari*. "Yerran los que llaman a Figari pintor puramente anecdótico. La gracia, la fineza, el lirismo, esa mezcla sutil de tristeza y de ternura, de alegría y de nostalgia, que fluye de sus cuadros, se debe únicamente, exclusivamente, a los valores pictóricos que en ellos existe." J. ORTIZ SARALEGUI: *Niña recobrada*. Un bello poema. ANTONIO MACHADO: *Sonetos*. "Despacito y buena letra..." Y al seguir la imagen de sus versos manuscritos que las páginas de *Alfar* reproducen, imaginamos al poeta atento a la propia melodía que le lleva la mano, y sentimos su presencia tan querida más cerca de nosotros.

LA NUEVA DEMOCRACIA, 3, Nueva York, marzo de 1942.

B. ROMANELL: *Los fundamentos de la democracia*. Se propone el autor discriminar la significación de Democracia tomando como base para su análisis el lema de 1789: Libertad, Igualdad, Fraternidad; pues, como con razón lo observa, el concepto histórico de esta teoría política ha sufrido variantes. LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Una historia parcial y deformada*. Comentario polémico a un libro de don Américo Castro: *Iberoamérica, su presente y su pasado*, del que surge que no sólo en la ribera del Plata, algunas opiniones del ilustre hispanista se consideran rectificables. ANGEL M. MERGAL: *Martín Fierro y su modo de cantar*. El autor glosa con varia suerte algunos versos de Hernández. AURELIO HEVIA: *La hacienda pública en los regímenes absolutos*. La intención es buena.

FILOSOFÍA Y LETRAS, 3, Méjico, julio-setiembre de 1941.

ANTONIO CASO: *Los valores estéticos*. Aunque inspirado en diversas teorías estéticas que restan unidad a este trabajo, el temario que lo estructura y algunas reflexiones merecen atención. ALFONSO REYES: *Hermes o de la comunicación humana*. Agil y profundo como siempre, el erudito mejicano describe el proceso de fijación del lenguaje: “Verba volant, scripta manet”. ¿Cómo se ha realizado esta transformación? Lo imagina el autor, sería prácticamente imposible el examen de la sucesión real, en una serie de etapas, desde el “rayo adánico” de Lacordaire, antes de la palabra, hasta la confusión de las lenguas y su solución: el paso subterráneo (retroceso a la mímica), el paso a nivel (uso de intérpretes), el paso elevado (lengua de uso internacional o lengua auxiliar “ad hoc”). ¿Y para qué? “Para que no se pierdan las creaciones de la palabra, los fastos humanos que ella recoge y perpetúa, el museo y la escuela del hombre que ella por sí sola representa, para todos esos fines mágicos se inventó la fijación del lenguaje”. J. A. DE SOLALINDE: *Las ideas de Ortega y Gasset sobre la Edad Media*. Este estudio se refiere en su mayor parte a la opinión, vertida por el filósofo español, *Obras Completas*, año 1932, de que España fué desventurada por su escaso feudalismo. El autor puntualiza con acierto la marcada tendencia de Ortega hacia un aristocratismo en el orden social.

REVISTA BIMESTRE CUBANA, 1, La Habana, enero-febrero de 1942.

ENRIQUE GAY CASTO: *El colonialismo cubano*. Aunque se refiere a Cuba, el estudio de su pasado colonial tiene interés para los países hispano-americanos. Se distingue entre el “hecho colonial” y el “colonialismo”, política de gobierno. “La colonización de América fué cruel como todas las demás”. “Los españoles no supieron ser colonialistas en sus posesiones, ni aún creadores de sociedades”. En nuestro sentir la política colonial hispanoamericana fué desastrosa, entre otras causas, por el caduco concepto económico que la informaba. JULIO CÉSAR TRUJILLO: *Sobre Safo de Lesbos*. Apuntes iniciales de la vida y los trabajos de este “Homero femenino y honor de las Lesbianas de hermosas cabelleras”, como lo proclamaba Antipater de Sidón.

ATENEA, 199, Concepción, Chile, enero de 1942.

JARANGO FERRER: *Encuesta sobre los orígenes de la literatura hispano-americana*. Se polemiza con las opiniones de un artículo aparecido en la *Revista Política* de Río de Janeiro. El origen de esta controversia es el comentario del libro *Literatura colombiana*, publicado por el Instituto de Cultura Latino Americana, de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. GABRIEL AMUNÁTEGUI: *Doctrinas políticas neo-contemporáneas*. Nos limitamos a señalar este trabajo cuya continuación se anuncia.

TRISTÁN FERNÁNDEZ.

CRONICA

El homenaje a Roberto J. Payró

CON motivo del septuagésimo quinto aniversario del nacimiento de Roberto J. Payró, acaecido en la ciudad bonaerense de Mercedes en 1867, su ciudad natal ha conmemorado dignamente, por iniciativa de la agrupación local "El Candil", al hombre y su obra. Presidió la comisión de homenaje D. Alfredo A. Iribarren y a él concurrieron destacados escritores argentinos. Un monumento, uno de cuyos aspectos reproducimos, fué inaugurado el 19 de abril en la plaza Rivadavia de aquella ciudad. Hablaron en el acto el poeta Luis Cané, autor de la iniciativa, quien lo hizo en nombre de la Sociedad Argentina de Escritores y del Pen Club



MONUMENTO DEL ESCULTOR HUMBERTO L. BRACCO

de Buenos Aires; D. Leónidas de Vedia, en representación del Círculo de la Prensa, y Alberto Gerchunoff, como invitado especial en su carácter de viejo amigo del ilustre novelista, vinculado a él también por los lazos del parentesco.

Entre los demás actos de la conmemoración figuró la imposición del nombre de Payró a una escuela de la localidad, y la reposición de *Sobre las ruinas* en la sala del Teatro Español, interpretada por el conjunto estable que lleva el nombre del fundador de nuestro teatro de ideas. El comediógrafo José Antonio Saldías, en representación de la Comisión Nacional de Cultura y de Argentores hizo uso de la palabra en un entreacto.

Este homenaje ha actualizado para los argentinos el nombre del vigoroso narrador de *Pago Chico*, *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* y *El casamiento de Laucha*, nunca más vivo que ahora. Con razón pudo decir Alberto Gerchunoff del maestro que tan hondamente se adentró en la realidad social argentina, "que el país entero le contempla hoy con algo que es mejor que la gloria y que es una inmortalidad hecha de afecto popular, de duradera ternura de la nueva muchedumbre".

Los directores de NOSOTROS, especialmente invitados al homenaje, al cual no pudieron concurrir por razones del momento, se adhirieron a él: no han olvidado que la revista lleva el nombre de una novela empezada y no concluída del mismo Payró, cuyo capítulo inicial puede leerse en los números 1º, 2º y 3º de NOSOTROS, del año 1907.

Nuestro director Alfredo A. Bianchi

UNA recaída en la dolencia que aquejó penosamente a nuestro director Alfredo A. Bianchi hace tres años, ha vuelto a postrarlo en cama, esperamos que por breve tiempo, pues atendido con su reconocida ciencia y abnegación por el Dr. Emilio Troise, a quien secunda el Dr. Carlos Copello, el enfermo está en vías de restablecerse rápidamente.

Nuestro director se asiste en el Sanatorio De Cusatis y hasta él han llegado innumerables testimonios de los afectos que lo rodean, que agradecemos de corazón.

Mientras permanezca alejado de la dirección de NOSOTROS, toda la correspondencia deberá dirigirse a Roberto F. Giusti, o al secretario de redacción, Oscar Bietti.

Manuel María Pinto

HA fallecido en Buenos Aires, donde residió casi medio siglo y formó un hogar numeroso, un escritor boliviano poco menos que olvidado por las nuevas generaciones, por el retraimiento en que prefirió vivir largos años de su vida, solamente dedicado a su profesión, pero que estuvo ligado a los orígenes del modernismo en la Argentina, lo

mismo que su compatriota Ricardo Jaimes Freyre. Nos referimos al doctor Manuel María Pinto, abogado del foro porteño, nacido en La Paz y llegado en 1895 a nuestro país, donde se radicó en un voluntario destierro.

Fué Manuel M. Pinto un ejemplar paradójico de hombre con alma, ideas y costumbres de hidalgo de tiempos idos, austero, severo, metódico, chapado a la antigua, y de escritor revolucionario, de vanguardia en su juventud, que en la "Protestación" puesta al frente de su libro de poesías *Palabras* (1898), hecha siguiendo los pasos de las *Liminares de Prosas Profanas*, insurgía contra las reglas y los cánones y proclabama la belleza de la extravagancia. Emparentado este libro por diferentes aspectos con los contemporáneos *Prosas Profanas*, *Las Montañas del Oro* y *Castalia Bárbara*, es un documento interesante de la época de confuso hervor del modernismo en el Plata, que merece ser conocido de los estudiosos. Libro desigual y vario, en el cual resuenan diferentes ecos americanos y extranjeros, contiene, junto a toda la substancia caduca de las imitaciones y exageraciones de la escuela, muchos versos sonoros y viriles, o exquisitos y musicales, de una musicalidad afanosamente perseguida al modo de Darío y sus modelos franceses. Característicos del libro y de la época son los "Medallones", sonetos que celebran a los poetas y artistas predilectos, desde Cervantes y Dante, Shakespeare, Milton, Goethe, Leopardi y Heine hasta Baudelaire, Banville, Leconte de Lisle, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Peladan, Poe, Whitmann, D'Annunzio y Eugenio de Castro, en fin, los "raros" de entonces. No son menos característicos los poemas finales en que el poeta, recordando a la fuerte raza aymará de su altiplano, buscó con sentido moderno nuevos efectos musicales, incrustando eufónicas voces de aquella lengua en sus versos castellanos.

Fundó también Manuel M. Pinto una de las primeras revistas de la escuela modernista en el Plata: *Resurgimiento*, de la cual aparecieron en 1899 dos números. Si bien no exclusivamente literaria, pues también lo era política, en sus páginas duerme más de una inquietud estética de aquellos días: traducciones de poetas extranjeros como Puchkin y Swinburne, juicios sobre libros franceses como *La femme et le pantin* de Pierre Louys, versos de Alberto Ghirardo, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones y Amado Nervo, y una juvenil curiosidad por las más destacadas manifestaciones intelectuales contemporáneas. De esos mismos días es su otro volumen de versos *Vividario*.

Pero el Dr. Pinto abandonó pronto las letras, prefiriendo los estudios históricos y de derecho internacional, que eran su vocación desde la juventud. De ella han quedado diversos ensayos y dos libros, ambos editados en Buenos Aires: *La Revolución de la Intendencia de La Paz en el Virreynato del Río de la Plata y Bolivia* y *la Triple Política Internacional*.

Ha muerto septuagenario en un hogar ya prestigiado también por sus hijos argentinos.

Humanismo en la Universidad

EL Presidente de la Universidad de La Plata, Dr. Alfredo L. Palacios, ha tenido una felicísima idea, que merece ser conocida y auspiciada por los órganos de cultura.

Considerando, dice entre otros fundamentos, que cada Facultad estudia separadamente un aspecto de la ciencia, razón por la que es imperioso realizar la unidad del espíritu universitario que debe ser indivisible como el espíritu del hombre; que la especialización creciente de las disciplinas cultivadas en cada Facultad y el criterio fragmentario de la educación, predominante aún entre nosotros, puede conducir a una tecnificación profesional saturada de árido y excluyente pragmatismo cuyos efectos serán desintegradores de la vida social y la personalidad del hombre; que la finalidad preferente de la Universidad Argentina es la de formar la conciencia nacional y la personalidad de los alumnos, coordinando en una síntesis la tarea de las diversas Facultades, Institutos y Escuelas; y que la Universidad debe hacer técnicos cada vez más sabios, pero cada vez más hombres, para lo cual será necesario que el "foco de armonización común" consista en una síntesis orgánica y coherente de principios éticos y normas objetivas que contengan la esencia ecuménica de la cultura, orientados hacia fines solidarios creadores y constructivos, se ha pensado que esa síntesis deberá constituir un curso superior obligatorio, como última asignatura para los alumnos de todas las Facultades.

La enseñanza no será ya, por consiguiente, exclusivamente práctica, pues se le habrán incorporado elementos de cultura que por ser universales establecerán el vínculo común.

Reconoce el autor del proyecto que éste presenta dificultades de todo orden y que ha de experimentarse con cautela, y como el contenido de la materia coordinadora (¿y por qué no materias?, preguntamos nosotros) entraña valores pertenecientes a diversas disciplinas, su estudio ha de ser encomendado a un núcleo de profesores de reconocida capacidad filosófica y científica: por tal motivo una comisión ha sido constituida para estudiar el plan. La forman los profesores Francisco Romero —elegido presidente de la misma—, Julio R. Castiñeiras, Juan E. Cassani, Pedro Henríquez Ureña, Faustino J. Legón, Teófilo Isnardi, Marcos Victoria, Alfredo D. Calcagno y Joaquín Frenguelli.

Segundo Concurso Literario Latino-americano

LA editorial Farrar and Rinehart, de Nueva York, alentada por los resultados del Concurso de Novelas Inéditas Latinoamericanas, en que obtuvo el primer premio la obra *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegria, convoca a un nuevo certamen. Como el anterior, éste se ha organizado por conducto de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, contando

al mismo tiempo con la colaboración de importantes organismos culturales de cada una de las Repúblicas Americanas y de Puerto Rico. El presente concurso será de carácter más amplio que el anterior, puesto que se premiarán obras editadas o inéditas en las tres categorías siguientes:

1ª) Novela. Premio único de dos mil dólares.

2ª) Obra en prosa de género no imaginativo, que presente un aspecto importante de la vida o la psicología latinoamericana (comentario sociológico o histórico, visión de una época o de una cultura, biografía de un hombre representativo, libro de memorias o de viaje, o cualquier otra forma de estudio desarrollado en torno a un tema central, excepción hecha de las obras didácticas y de las monografías científicas). Premio único de dos mil dólares.

3ª) Obra literaria en prosa destinada a la juventud de doce a dieciséis años de edad. Premio único de mil dólares.

Como en el certamen anterior en que fué elegida para la Argentina la novela *Skhystos* de Silverio Boj —recientemente publicada por la Editorial Losada bajo el título de *Aspero Intermedio*— la revista NOSOTROS ha sido encargada de patrocinar el concurso y organizar los jurados en nuestro país.

El concurso queda abierto a todos los escritores latinoamericanos, entendiéndose por tales a los ciudadanos de las repúblicas latinoamericanas y a los oriundos de Puerto Rico. Los escritores que residan en otro país latinoamericano, pueden enviar sus originales o al jurado del país hermano en que residen o al jurado de su propio país. En el caso de escritores que residen fuera de la América Latina, los jurados de sus respectivos países deben aceptar los originales que someten al concurso.

Sólo se aceptarán los libros publicados que no hayan visto la luz con anterioridad al primero de setiembre de 1941.

Las obras sometidas a las categorías primera y segunda deben constar de un mínimo de cincuenta mil palabras. Para los libros dedicados a la juventud no se fija mínimo de extensión. Los originales deben estar escritos a máquina, a doble espacio y sólo en un lado del papel. No se aceptarán manuscritos rotos, desaseados, o llenos de correcciones.

El anónimo no es necesario. Tanto los editores como los jurados respetarán el secreto del seudónimo que desee adoptar un autor, reservándose como dato confidencial la identidad de quien prefiera mantenerse anónimo.

Un jurado en cada una de las repúblicas y en Puerto Rico elegirá la mejor obra en cada una de las tres categorías. En casos excepcionales, tales jurados nacionales estarán facultados para elegir una segunda obra en una categoría dada. La selección final de las obras que habrán de recibir los tres premios únicos será hecha en Nueva York por dos jurados diferentes: para las categorías primera y segunda, John Dos Passos, Thornton Wilder y Ernesto Montenegro; para la obra destinada a la juventud, Blanche Weber Shaffer, Delia Goetz y Elizabeth L. Gilman.

Los originales o libros que se sometan al concurso deben estar en manos de los respectivos jurados nacionales el 15 de setiembre de 1942, a más tardar. Los premios finales serán adjudicados en Nueva York antes del primero de marzo de 1943.

Los autores de las obras premiadas han de convenir en dar a los editores primera opción, por lo que se refiere a los derechos de publicación en inglés, a los dos primeros libros que escriban con posterioridad al concurso y que sean de la misma categoría que el premiado, sobre bases que se acuerden a su debido tiempo por los interesados.

Queda entendido que los editores tendrán la facultad de publicar, bajo las condiciones que acordaren las partes, cualquiera de las obras elegidas por los jurados nacionales.

El premio concedido a cada uno de los autores que resulten victoriosos será a título de adelanto sobre los derechos de autor por la venta del libro respectivo en idioma inglés.

Los derechos de publicación en la América Latina y cualesquier otros derechos no mencionados en las bases, son de propiedad exclusiva del autor.

Toda otra información aclarativa o complementaria sobre las bases, aquí extractadas, las relativas principalmente a los derechos de autor, puede solicitarse por carta del director de NOSOTROS, Roberto F. Giusti, o personalmente en la misma Administración de la revista, Avenida de Mayo 1370, Buenos Aires. A la misma dirección deberán ser enviadas las obras publicadas y originales inéditos. Los inéditos no elegidos podrán ser retirados por sus autores después del fallo del jurado local.

En el próximo número anunciaremos la constitución de los dos jurados locales, que estarán formados por destacados hombres de letras y educadores.

Los nuevos colaboradores de este número

WILLIAM JAMES ENTWISTLE. — Ilustre hispanista inglés, catedrático de lengua y literatura españolas en la Universidad de Oxford y redactor de *The Modern Language Review*. Representante de Gran Bretaña en el Congreso de los P. E. N. Clubs celebrado en Buenos Aires en 1936; estuvo por segunda vez en 1941 en la Argentina, donde dió varios cursos de conferencias en facultades universitarias y altos institutos de cultura.

RENÉ MARCHAND. — Escritor y publicista francés, nacido en Ajaccio en 1888, hoy residente en Méjico. Cursó estudios de derecho y literatura en la Universidad de Nancy. Corresponsal de *Le Figaro* en San Petersburgo desde 1908, luchó durante la guerra de 1914 como voluntario en el ejército ruso. Especialista en política internacional, ha publicado varios libros: *Los grandes problemas de la política interior rusa* (ed. Alcan, 1912); *El libro negro* (documentos recogidos en los archivos secretos del ministerio imperial ruso de relaciones exteriores); *La condenación de un régimen* (estudio sobre las responsabilidades de la guerra de 1914); *El despertar de una raza* (En la Turquía de Mustapha Kemal); *El esfuerzo democrático de México* (prólogo de León Joukaux); y otros muchos opúsculos y estudios en periódicos y revistas franceses y extranjeros, sobre cuestiones rusas, balcánicas y de la Europa oriental, además de una novela: *Lefla, muchacha de Gomorra* (ed. Vigüière, pref. de Mauricio Rostand), y varias obras en colaboración.

MARÍA HORTENSIA PALISA MUJICA DE LACAU. — Profesora de Literatura, egresada del Instituto Nacional del Profesorado. Ha publicado un tomo de versos: *Prisma de siete colores* (Buenos Aires, 1940).