

nosotros

79

ARTURO CAPDEVILA

Enfoque argentino de Espronceda

EMILIO FRUGONI

El libro de Maria Rosa (poesías)

RICARDO A. LATCHAM

La obra novelesca de Joseph Conrad

JOSÉ GONZÁLEZ GALÉ

Un fabulista satírico español

FRANCIS M. SCULLY

Oxford

NEWTON FREITAS

Música Popular del Brasil

Poesías de C. Saúl Villar, Héctor Villanueva y Carlos Moreira.

ENRIQUE DE GANDÍA La poesía de Enrique Larreta.
E. RODRÍGUEZ FÁBREGAT (hijo)..... El ocaso de don Andrés Lamas.

ESPEJO DE REVISTAS, por TRISTÁN FERNÁNDEZ.

CRONICA

Nuestro director. A. I. A. P. E. Premio de poesía "Martín Fierro". Francis Michael Scully. Un libro argentino juzgado en el extranjero. Ultimos libros recibidos.

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

NOSOTROS

(SEGUNDA EPOCA)

Directores:

Alfredo A. Bianchi - Roberto F. Giusti



AÑO VII - TOMO XIX



BUENOS AIRES

1942

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

N O S O T R O S

ENFOQUE ARGENTINO DE ESPRONCEDA

ESPRONCEDA alberga en su pecho dos opuestas maneras de romanticismo: una que por lo pronto llamaremos privada y otra manifiestamente pública; un tipo de romanticismo referido siempre a la intimidad del alma, con mucho lloro y crespón, y otro, ciudadano, altivo, que sale a preguntar la calle adelante por la barricada y el fusil; uno que gime y solloza vencido en las contiendas del amor y a desalientos de la fe; otro que apostrofa y vocifera sin rendirse jamás, en las contiendas del civismo. A más de esta dualidad romántica, albergaba en su pecho, Espronceda, un poeta que más bien tiraba a clásico —el de ciertos cantos épicos y poemas a la vieja usanza— en que estaba presente el aventajado discípulo de Lista. O sea que hay tres Esproncedas: el Espronceda de los cantos de hechura tradicional, el Espronceda de las dolientes y desgarradoras trovas románticas, y el no menos romántico Espronceda político.

Nuestro quehacer habrá de consistir en establecer cómo, cuándo y en qué proporción influyó acaso Espronceda, fuese con sus letras clásicas, fuese con el uno o con el otro romanticismo que dejamos señalados, en este suelo de las riberas del Plata.



Pero establezcamos antes algunas circunstancias puramente peninsulares, de indispensable consideración preliminar.

Como siempre que la política se mezcla con sus motivos ocasionales en la fama de un poeta, no hay duda ninguna: las preferencias de la multitud se van hacia lo que más cerca queda de la interjección desnuda. Madrid aplaude a rabiar los versos de *Guerra*,

leídos en el teatro de la Cruz el 22 de octubre de 1835. Sólo a los años serán preferidos aquellos otros en que hay acento de perennidad y se colocará entre los mejores poemas clásicos su *Elegia* a la patria:

¡Cuán solitaria la nación que un día
poblara inmensa gente!

Eran otros, muy otros, por consiguiente, los versos que arrebató la popularidad para sembrarlos por plazas y cafés. Verbigracia:

Mirad, mirad en sangre
y lágrimas teñidos
reír los foragidos

gozar en su dolor.
¡Oh! Fin tan sólo ponga
su muerte a la contienda,
y cada golpe encienda
aun más nuestro rencor.

A esto ha de añadirse aquella preferencia suya hacia cuanto vulnerase alguna asentada creencia. ¿No había sido un bandolero sin ley Luis Candelas? Pues a Luis Candelas, condenado al cadalso, iba enderezada su poesía *El reo de muerte*. ¿No era el verdugo todo un funcionario del orden social a la hora que estamos señalando? Allá sale Espronceda querellándose con la sociedad; pues

¿quién al hombre del hombre hizo juez?

Aun va más lejos. Defendiendo al verdugo del desprecio social que lo agobia, querrá desenmascarar a esa misma sociedad que lo creó, y el verdugo gritará por boca del bardo: *De sus culpas el manto me echaron...* Luego oiremos la sarcástica risa del ejecutor: *Y ellos son justos... Yo soy maldito...* Y después de la risa habremos de oír la declaración de su pleno gozo el día de la posible máxima ejecución: la del rey, si a mano viene:

Que el verdugo
con su encono
sobre el trono
se asentó.

Otro semejante despotrique parecía en suma la canción de *El Mendigo*, desde su estribillo de *Mío es el mundo* hasta aquel su insolente dogma central:

Es pecado
la riqueza;
la pobreza
santidad.

Y siempre algo de esto, cuando no la exaltación y buscado desequilibrio del *Canto del cosaco*, propiciación para el retorno de Atila; o de la *Canción del Pirata*, en que de toda norma hace ludibrio y befa; al paso que propone el simple evangelio del placer en esos estallidos de su *Canción báquica*:

¡Oh! ¡Caiga el que caiga! ¡Más vino! ¡Brindemos!
A aquel que más beba, loores sin fin.
Con pámpanos ricos su frente adornemos,
aplausos cantemos al rey del festín.

En fin: que la fama de Espronceda —inmensa y confusa ya en la España de 1835— no dejaría de llegar al Plata. Y llegó, azorando a los unos, atrayendo a los otros, conmoviendo a todos.

Pero aquí debo, antes de proseguir, cuidarme de parecer desautorizado en este punto por uno de los más notables biógrafos del autor de *El Diablo Mundo*. Sostengo, pues, que es completamente caprichosa la afirmación —y rarísima en tan seguro investigador— que trae don José Cascales Muñoz sobre que hasta el año de 1840 fué Espronceda casi un desconocido en España; de donde resultaría que si allí lo ignoraban, no iban a ser distancias y lejanías de América las que le hicieran ámbito a su renombre. Lo que pasa es que tan ilustre biógrafo y minucioso rastreador, se paga hartito del mero hecho de la publicación en libro, hacia ese tiempo, de las *Poesías* del vate. Esto es guiarse por una apariencia, rendirse a una imagen y desentenderse de la múltiple y repetida publicación de esos mismos versos en gacetas y folletos sin fin. A bien que viejos datos rioplatenses puedan rectificar al señor Cascales Muñoz. De no ser grande ya la fama de Espronceda mucho antes de 1840 ¿cómo habría cruzado el mar y qué estaría haciendo la *Canción del Pirata* en el número primero de *El Iniciador* de Montevideo a 15 de abril de 1838?

Pues bien: allí se publican en franca solidaridad (lo deducimos de la Introducción del número), “con la Joven España” que está arrojando, añádese, “llena de celo, patriotismo y espíritu de progreso, las cadenas del ayer”; hermosa circunstancia que especialmente señalaban, por mostrar a los fanáticos de la tradición

una España “donde ya se hacen tiras” cosas que se quieren conservar incólumes aquí. Y eso que según lo que sustentan los prologuistas de *El Iniciador* “nuestra literatura debe llevar... como nuestra bandera... los colores nacionales y como ella ser el testimonio de nuestra independencia y nacionalidad”.

Hecha la antecedente fundamental rectificación rioplatense en el dicho punto al más fideligno biógrafo de Espronceda, y como quiera que ya estamos en el Plata, quedémonos a sus orillas.



No era, sin embargo, como acaba de verse, el Espronceda político quien se mostraba por estas playas, sino el Espronceda puramente lírico. Ciertamente es que en el canto mencionado está presente el espíritu romántico con toda su acostumbrada exaltación; pero, insisto, en su lirismo puro, sin ninguna atinencia anecdótica con los tumultos revolucionarios del tiempo. Por consiguiente, se recibía en Espronceda al maestro del arte nuevo, al que venía a dar validez con su propia obra al aserto de Echeverría: que el poeta no debía reconocer forma ninguna como absoluta, pues que la forma ha de ir variando según lo vaya exigiendo el impulso de la inspiración. Es decir que por extraño que nos parezca, no es al Espronceda de la tea incendiaria (nos atenemos a su fama), ni al blasfemo, ni al acusador y desafiante, al que los jóvenes argentinos acogen, sino al que representa en las márgenes del Manzanares el espíritu renovador del siglo. Ni es la adhesión repentina la que sale a su encuentro. Es más bien una especie de entusiasmo consciente muy bien acompañado de la reflexión.

Rosas, no obstante, se intranquiliza. No se le cuece el pan. Algo teme. Y aquí nos toca formular un teorema del miedo. El siguiente: que por tres puntos de alarma que no están en línea recta, puede trazarse una circunferencia de susto formal ¿Y cómo no?... Primer punto: Byron era tal sacrilego, que bebía en su cráneo. Segundo: Espronceda, un anárquico, enemigo de la autoridad y del altar. Tercero: Echeverría, uno que anduvo por Francia... Ahora bien: si Byron bebía en su cráneo y renegaba de todo el orden constituido ¿por qué, vamos a ver, no habrían de hacer otro tanto el Espronceda allí y el Echeverría acá?

Era, sin embargo, Echeverría, si a esas vamos, un santo hombre con la biografía más lisa y más sosa que hallarse pueda, a pesar de sus cinco años de Europa; honradote siempre, como con imperio

se lo mandaba la sangre vasca; honradote hasta cuando, de mozo, diz que andaba a picos pardos por ciertos barrios no muy santos de la ciudad; honradote hasta en ella, pues de tan cortos y tontísimos devaneos sacaría sustancia para honda crisis moral de felices consecuencias finales; honradote, asimismo, en Europa, junto al Sena con mucha más Sorbona que bulevar, y muy puesto en no despilfarrar una sola hora, y *esto sí* y *esto no* consigo mismo a cada paso, ejercitando la conducta más razonable que se conozca, pues era todo un viejo sesudo a esa edad de los veinticinco años en que otros disfrutaban sencillamente la edad que tienen.

Ni el menor motivo había para esa posición de alerta con la llegada del joven que, en punto a ideas sociales, no traía ningún credo extremista de Francia. Hasta se ofrecía en él la cómoda coincidencia de haber dejado el reino de Luis XVIII meses antes de la revolución liberal que dió con su trono en tierra. Ni prosa ni verso para intranquilizar a nadie traía el viajero, salvo a Rosas que en esto de adivinar destinos era un zahorí de los que se pierden de vista. Con todo, se excedió a sí mismo Rosas en la desconfianza. Escritor a medias, el señor don Esteban poseía una prosa aun sin rumbo y un verso para su exclusivo uso sentimental. Definitiva prenda de formalidad: llevaba monóculo... Hombre en extremo manso, mansísimo, sus ideas eran el equilibrio mismo, si por ventura una palabreja que empleaba más de lo debido, no llegaba a comprometer tanta armonía; la palabreja romanticismo, de que venía enamorado, con un ideal nacionalista anejo a ella. A sí propio se llamaba romántico.

¿Romántico? Que tuviera cuidado el señor don Esteban Echeverría con la interdicción que pronto pronunciaría don Pedro de Ángelis, ya cancerbero de Rosas, para todas las cosas del reino intelectual. Este don Pedro de Ángelis era, como es sabido (ahora no hacen al caso ni el bulto de su nariz ni su bajeza de alquilón), el más avisado sujeto, en materias de ideas, que se hubiera visto bajo los arcos de la Recova. No había quien aquí, ni en lecturas ni en viajes, le echara lo que se dice el pie adelante; hasta que en 1830 volvió de sus cinco años europeos nuestro vate, si no tan leído no menos informado que el humanista napolitano, y con el ítem más de haber visto de cerca el último rostro de los acontecimientos. Esta posición de fatal rivalidad produjo pronto una recíproca tirria. Pero de hecho seguía prevaleciendo el juicio de don Pedro en toda suerte de materias. Y a fe que hombre como éste, maduro de ideas

como de años, hubiera sido un mentor sin igual para la juventud, de no predominar en él, con cierto eclecticismo intelectual un escepticismo moral que le quitaba toda posibilidad de influencia saludable. Con estas condiciones, no serían ciertamente las vehemencias llenas de candor del romanticismo, erupciones de su predilección, pues él no estaba bueno sino para frío enciclopedista y paciente revolvedor de archivos. De ahí que en lo sentimental como en lo ideológico se hallara siempre listo para la pulla y el sarcasmo de todo rasgo o expresión de romanticismo.

Es fácil reconstruir su posición al respecto en la andanada aquella que lanzó contra *El Dogma Socialista* de Echeverría. En su adjetivación general está su juicio sobre la escuela misma del autor. Detesta él los títulos retumbantes como odia a ciertos genios que sólo merecen el nombre de díscolos. No son para él esas rapsodias ni esos rapsodas, descontentos natos de cuanto se hizo, siempre a la búsqueda de otros arbitrios, demagogos cuando más, en cualquier caso. De holgazanes, de presumidos, de inquietos se componía, a su buen saber y entender, la cohorte de los secuaces de la loca literatura romántica. Literatura en que no había, a fin de cuenta, más que paroxismo y delirio.

Echeverría, en la primera carta de su respuesta a De Ángelis, nos completa el cuadro... Allí nos refiere bajo qué signos comenzó a circular por Buenos Aires la recién llegada palabra *romanticismo*. Súpose a su influjo que una nueva moda invadía la Peínsula, descomponiendo las costumbres, desarreglando las ideas, socavando las instituciones. ¿Qué era para los menos alarmados el romanticismo? Este conjunto de excesos: "la exageración o la extravagancia en todo: en los trajes, en los escritos, en los modales..." La palabra llegó a volverse denigratoria. Y a De Ángelis no se le caía de la boca el mote de romántico en son de vituperio o de ludibrio. Se preciaba, incluso, de haber olido lo que se venía, cuando en años de Rivadavia, redactando *La Crónica*, dió el alerta sobre "las virulentas hipérboles de Chénier contra Chateaubriand".

Rosas —a quien le llebagan oportunamente los avisos de don Pedro de Ángelis, no tardó en ponerse escamón; y la aduana literaria para las cosas de extranjis estuvo tan vigilante que el Espronceda político de universal vigencia en todo el orbe hispánico, aquí no la tuvo ni poco ni mucho. Tampoco en la otra orilla. Victoria completa del napolitano a fuerza de menoscabar el concepto y de hacer chanzas con el vocablo. Nadie, pues, se atrevió a echarse fama de

blasfemo, de anarquista, de enemigo perpetuo de todas las leyes divinas y humanas: que así había dejado las cosas don Pedro de Ágelis.

En cambio, para el Espronceda de los cantos no hay óbice, ni siquiera en la Buenos Aires de Rosas; y si en Montevideo acogía *El Iniciador*, *La Canción del Pirata*, poco tiempo más tarde incluía un florilegio porteño —*La Lira Española*— su oda *Al Sol* y hasta el *Canto a Teresa*... Agudo discernimiento oficial, entre lo nocivo y lo inocuo de la esproncediana musa.

Y no es que falte la guerra en verso contra Rosas. Muévenla principalmente Echeverría y Mármol; aquél con sus cansados poemas —el *Avellaneda*, etc.— y este otro con versos de la hechura y fuego de la formidable maldición...



Para que Espronceda llegue al Plata e impere soberanamente en los corazones hay que esperar mucho tiempo. Falta que caiga Rosas y como treinta años más... ¿Por qué esto? Guerras y no pocos trabajos de Hércules estorbaron casi por completo el cultivo de las letras en largo lapso. Después sobrevino, con la relativa pacificación, el necesario balance y reajuste. Hubo de advertirse entonces una gran desproporción entre el ensueño patriótico que siguió a la caída de Rosas y las pobres cosas públicas. El país estaba mal. Reinaba, en lugar del trabajo fecundo, la fiebre del agio. La juventud miraba en torno y sólo encontraba ruinas morales. Hacia 1880, principalmente, el país, con la inmigración, con los juegos de la Bolsa, alarmaba a la juventud hasta las raíces de su ser. Pero no se descubría por ninguna parte el remedio.

Día por día se asienta más el culto del becerro de oro, mientras los viejos edificios de la metrópoli caen a golpe de piqueta y otra Buenos Aires, sin ningún carácter, se levanta. El alma de los mejores se pone, a la vista de tan graves males, en diapasón de lamento. Hora de Jeremías ha llegado. El eco hispánico trae entonces la voz de Espronceda; una voz que la propia España está dejando de oír y que nuestro ámbito ha de recoger intacta.

Enfocando esta época, don Martín García Merou dice en *Recuerdos Literarios*: "Por lo pronto la gloria del poeta de *El Diablo Mundo* eclipsaba todas las demás. *El Canto a Teresa* era el evangelio de todos los rimadores más o menos enamorados que fingían el desencanto de una vida malograda". Así dice García Merou.

Pero el fingido desencanto íntimo es una máscara del real desengaño nacional. Los mejores, pues, van hacia Espronceda; no a lo político de Espronceda; no tampoco a lo más duradero de él; van al poeta del suspiro, de la queja, del incurable dolor. Muy justo que así sea. Les resulta nobilísima voz, sin duda, la de ese cantor elegíaco. Entonces se le imita, se le sigue. Su nombre y su estro surgen como una reacción contra lo que Cané ha llamado “la pesada lápida del positivismo”. Es el momento en que aparecen Ricardo Gutiérrez, Gervasio Méndez, Leandro N. Alem, Adolfo Mitre... Todos tendrán, aprendida de Espronceda, la gallardía del desdén romántico por el bajo materialismo que tan alto se cotiza en plaza. Y tan no es concretamente político el movimiento espiritual de que se trata, que Leandro N. Alem, con ser tribuno y jefe de partido, no imita al Espronceda de la musa de alzamiento y motín; antes bien, es tan sólo un discípulo de sus dolientes desazones. Ejemplo:

Fantasmas que giráis sobre mi frente,
negras visiones que agitáis mi alma:
¿qué queréis? ¿Quién os manda del abismo,
para llenar de sombras mi morada?

Apenas si hay en esta poesía una lontananza política. ¿Qué es entonces toda ella? Un desahogo y hasta un rasgo de aristocracia moral. De modo que no una tendencia enfermiza —esto debe quedar bien señalado—, antes una profunda disconformidad con la mezquindad de una época es lo que lleva hacia Espronceda. Con la debida perspectiva se ve esto muy claro, y da gusto por las letras, que sea así. Hasta en Almafuerte se ofrece el caso de que en sus comienzos, como en brillante estudio lo señaló Alberto Palcos, y con ser tan aparte personalidad la suya, imitó — y hasta en octavas, aunque no de la misma hechura, los célebres versos de ¡Oh Teresa, oh dolor!...

Sustenta el descubridor de tan significativo retoño esproncediano, que la situación amorosa coincidía en ambos decepcionados amantes. Pero ¿quién no reconocerá a Espronceda, íntegro y solo, en estrofas como ésta?

¿Por qué no he de arrancarme de la mente
la idea de este amor que me devora?
Si fuí cándido, tímido, inocente,
¿a qué gritarme la conciencia ahora?

Los restante será como en el extremeño. Andará en juego el mundo indiferente y habrá mejillas escaldadas de llanto.

Si el mundo no comprende mi agonía
¿a qué mostrarle, necio, lo que ignora?
Si con terrible indiferencia impía
insulta el llanto del que triste llora?
Si ese cobarde llanto en que me anego
pregona sólo mi desgracia inmensa
y estas malditas lágrimas de fuego
escaldan mi mejilla de vergüenza.

¿Y habrá gemido más esproncediano que este otro?

¡Ay del que pierde en cada día un mundo
y en cada paso que a la tumba avanza,
ve sepultarse, en su ámbito profundo,
quejas, suspiros, dicha y venturanza!
Y que a su llanto abrasador, fecundo,
no le resta siquiera una esperanza,
porque ha perdido de esplendor un mundo
y hacia otro mundo de miseria avanza!

En cuanto a *Ella* no es sino la imagen de la del otro bardo:

Primero flor de celestial albura
después, follaje de frondosa liana
más tarde aroma matadora, impura...

Año de esto, 1874. Siempre por los tiempos climatéricos que venimos diciendo.

La de veces, sin embargo, que por no tomar perspectivas, nos hemos enfadado, por razones de salud moral con los antiguos cofrades argentinos de la esproncediana cofradía del suspiro. Y ahora descubrimos que justamente razones de salud moral llevaron a los mozos de entonces a medicinarse con la medicación romántica... Alégrense los manes de Espronceda, y alegrémonos todos de que existan estos siempre salvadores recursos de la Gaya Ciencia. Alegrémonos de todo el reino de los versos, de todo su santo jardín, aun de sus tristes adelfas y de sus llorosas fuentes, porque todo ello —hasta lo funerario, hasta lo lúgubre, hasta lo trágico— resulta que ha sido puesto para final salud de las almas, bien así como ciertos venenos suelen ser la salvación de la vida. Alegrémonos, pues, por los manes de Espronceda. Y alegrémonos de la España madre, que, por ley de superior destino, si no a la corta, a la larga, nos ha de hacer sólo bienes.

En lo que hace a la conciencia popular, no menos dolida, el dicho sarcástico y la agudeza desenfadada serían su desahogo. Y esto por boca del Viejo Vizcacha en las sextinas del *Martín Fierro*; el cual Viejo Vizcacha venía directamente, a fe, de *El Diablo Mundo* de Espronceda, como Tío Lucas del Plata. (De esto han hablado muy bien, urge decir, Ernesto Morales en excelente artículo, y don Angel Héctor Azcoos en notable estudio).

Pues sí. A mi juicio la filiación es innegable. Y ello sucede hacia aquella misma época y por las mismas razones. Por otra parte, se transmiten en ambos casos las mismas esencias picarescas, sacadas de la misma inagotable mina de la picardía española de los refranes.

No son casualidades que el uno sea estevado y el otro tenga las piernas como de loro, y ni que rayen ambos en perdularios y caigan los dos en oficiar muy parejamente de consejeros cínicos.

Sus conceptos son de veras equivalentes: ¿Qué cosas dice el Tío Lucas? Dice:

Mira, de nadie te fíes,
hijo Adán, vive en acecho.
Lo que guardes en el pecho
ni aun a ti mismo confíes.

Dice:

Si "mojas" a alguno, cuida
de endiñarle al corazón.
No se olvida una intención
y un beneficio se olvida.

Dice:

Las mujeres... La mejor
es una "lumia". En el suelo
el diablo no tiene anzuelo
más seguro ni peor.
Ellas te chupan el jugo
y te espantan los "parnés".
Cuando carne comer crees
estás comiendo besugo.

Dice además:

Tú, pobrecito, reserva
lo que ahora vas a saber:
que en el mundo hay que aprender
a sentir crecer la hierba.

El que lo gana lo "jama".
A buscársela, hijo mío.
A hacer tú mismo el avío:
que el que no llora, no mama.

Y tú, para ti has de hacer.
Yo te pondré en buen camino.
Hijo, si tienes buen sino,
poco te queda que roer.

Y por final:

Conque, salud, y andar vivo,
que por tu bien tengo empeño,
y adiós, que ya viene el sueño.
Cada mochuelo a su olivo.

Es que realmente, Espronceda fué el numen ubicuo de aquel tiempo en esta tierra.



Mas no hallaremos solamente hacia aquellos tiempos, sueltos ecos del harpa de Espronceda y una como vaga escuela poética en torno a su musa. Hallaremos, además, una genuina reencarnación, un nuevo y vibrante avatar del gran extremeño y su propio acento resucitado.

"La moda de los pantalones de campana y los versos orgiásticos, desesperados, tenebrosos —nos vuelve a anoticiar García Merou— se hizo universal e irresistible. Era necesario desentrañar una Jarifa cualquiera, inventarla o imaginarla, para poder vaciferar con una copa desbordante: *Ven, Jarifa, trae tu mano... ven y pósala en mi frente...*"

Tal era el clima, cuya meteorología moral dejamos indicada. Pero faltaba algo más para que se diese el sorprendente avatar que decimos, en Buenos Aires. Faltaba el caso patético de una vida frustrada: la frustrada vida de un mozo que moriría vencido en la flor de la edad por el demonio del alcohol: el caso trágico del poeta Matías Behety.



La posesión por el demonio del alcohol del dulce poeta Matías Behety, que pareció en sus comienzos un predestinado de las musas, fué el dolor de sus amigos de esta y de la otra orilla del Plata.

Había nacido en Montevideo a 18 de mayo de 1849 y cursado estudios en el Colegio del Uruguay, donde ya se pudo saber de quién se trataba, pues, aunque modesto, su talento salía vencedor de la propia reserva en que se encerraba. ¡Privilegiado intelecto! se exclamó sin demora, al saberle abogado recién recibido y ya adscripto al estudio, de tal jurisprudente como el doctor Manuel Quintana, a cuyo lado fué Behety digno discípulo del preclaro maestro. Notable abogado, a fe, y además, brillante periodista y poeta. Por otra parte ¡qué nobles prendas lo adornaban! Nadie más abnegado que él cuando la epidemia de la fiebre amarilla. ¿Y su palabra? ¿Y su espíritu? Sábese que su palabra era un encanto; y su espíritu, como dijo Cané, el de un griego.

¿Cómo pudo suceder que el demonio del alcohol se apoderase de esa vida?

En la sala de redacción del periódico, allá hacia la medianoche, fué cuando empezó a hacérsele enconradizo ese demonio sediento. Hasta que se apoderó del poeta la sed que mata. Y cuando esto sucedió no hubo promesa de gloria capaz de rehacer la bandera de su voluntad, hecha jirones. Se diría que un viento de fatalidad volvía hilachas ese harapo.

Cané escribía por ese tiempo en una página de *Juvenilia*: “El pelo largo y descuidado, el traje raído, mal calzado, la cara fatigada por el perpetuo insomnio, los ojos con una desesperación infinita en el fondo de la pupila: tal lo ví por última vez y tal quedó grabado en mi memoria. ¿Vive aún? ¿Caerán estas líneas bajo su mirada? No lo sé. En todo caso, la entidad moral pasó, si la forma persiste”.

Semanas después moría.

Fué el romántico perfecto. Don Luis Berisso lo evoca así en una tarde de lluvia: “Veo resurgir la pálida imagen de Matías Behety, con sus ojos pequeños, vivaces y chispeantes, su hermosa cabeza byroniana, su frente despejada y marmórea; su voz aflautada con un marcado dejo femenino, que contrastaba con la virilidad de su temperamento; su cuerpo bien proporcionado, su estatura mediana, encajado en una levita de paño negro, llena de manchas que no abandonaba jamás”.

Don Luis agrega todavía estos datos: “Había en su rara fisonomía melancólica y severa, algo que no sabría definir ni explicar. Su semblante tenía una palidez mortal, pero ocultaba el sufrimiento

bajo una sonrisa... Quería gozar con su dolor a solas... Llevaba marcada en su rostro la huella del escepticismo y del descreimiento más cruel..."



El crítico francés Arsenio Houssaye fué quien llamó a Behety el Edgardo Poe suramericano... Mas no era la virtud del canto lo que igualaba destinos en uno y otro poeta. Era el demonio del alcohol lo que emparejaba fatalidades. Porque ciertamente el lirismo de Behety no tuvo tiempo de ir más allá de lo ingenuo y primario, como harto se echa de ver en su adjetivación. El cementerio es *triste*, la luz del *amarillento* cirio, *incierta*, la *sombra*, *oscura*, la vida de desenfreno, *agitada*... No por el poeta —pues casi no floreció su laurel— sino por el hombre mismo —joven, aplaudido, dueño de promisorias señales— debió ser aquel duelo tan largo de sus contemporáneos.

Tuvo una causa directa y precisa el derrumbamiento: la muerte de la mujer amada.

Claro. En otras épocas, en tiempos de idealismo y de fe, la muerte de la amada no apareja la caída en el abismo para el que se queda. En otro tiempo murió la amada de Petrarca. Y Petrarca siguió cantando las perfecciones de su amor *inmorte di madonna Laura*.

Mas no eran ausentes Lauras —divinas, sí, en el amor, pero al fin de humana envoltura— lo que lloraban los jóvenes eupátridas argentinos. Era —insistamos en esto— una Laura ideal, inefable imagen de todos los bienes soñados a la luz del liberalismo y el progreso. Lloraban con fúnebre lamento algo más que una dolorosa muerte. Lloraban un desengaño cívico que volvía estéril su juventud; el descalabro de su dulcísimo noviazgo con la libertad.

Bien. Había caído el poeta Behety, dejando muy poco fruto de sus primeros dichosos años juveniles. Nada de su última condición de ensimismado fantasma. Pero, a su muerte, en medio de la consternación de sus amigos, otro poeta —Joaquín Castellanos—, prestándole su voz y su estro al que nada habló, escribía *El borracho*, eco justamente social de una desventurada muerte.

Y si los versos y la vida de Behety habían pertenecido, sin duda, a las formas del romanticismo menor, el lamento que sobre su tumba se alzó, habría de pertenecer de lleno, a lo más alto y trágico de la lírica romántica. Al órgano mismo de Espronceda,

no a pobres cuerdas de débil laúd, serían arrancadas esas lúgubres, esas fieras, esas tétricas voces de la elegía de *El borracho*.



Ahora, en la caldeada atmósfera de una revolución en que los mejores han corrido a coger las armas, ocurre que se están montando guardias en diversas esquinas para cerrar las calles de acceso al centro de la ciudad. Nos hallamos en 1880 y se trata precisamente de la esquina de Santa Fe y de Junín en la ciudad de Buenos Aires.

—Joven Castellanos —ordena un jefe. La consigna es absoluta. Que nadie pase. Al que pretendiere avanzar, sea quien sea, le suelta usted un tiro. Aquí tiene usted su fusil.

—Está bien.

El que así responde es Joaquín Castellanos, que está en la flor de la juventud y de la varonil gallardía; el más garrido, valiente y brioso de los donceles de la patria. Blanco, de una blancura sonrosada, rubia, de ojos azules e intenso mirar, es un guerrero de la Iliada.

Se ha quedado solo, guardando la esquina. En eso, un hombre a caballo, que viene a gran galope del lado del Teste. Castellanos puede —y aun lo debe hacer ateniéndose a la rigurosa consigna— detener la marcha de ese jinete valiéndose de su fusil. Sí. Pero eso lo hace cualquiera. Una especie de príncipe de Salta como es él y con aquella su fuerza, vigor y osadía, se echará al medio de la calle y con robusto brazo y mano ágil, asirá por la rienda al animal impetuoso. Lo decide y lo cumple.

El bizarro mozo consumó la hazaña, pero el coste de una fractura de la pierna que más tarde agravarán las curas desacertadas. Vencido en una yacija, con segura perspectiva de por lo menos una animosa muleta, enfermo del alma y del cuerpo, se le ofreció en el recuerdo el fantasma de Behety, y escribió *El borracho*. Él recogería el eco de muchas desengañadas voces de la frustrada juventud de unos fracasados tiempos. No tenía Castellanos la vanagloria de su gallardía. Pero nada le parecía tan justo como conservarla para las lides a que se sentía llamado. Nada más absurdo que ver cómo la invalidez rompía la carrera de su vida. Así por esto como por interpretar las congojas de la conciencia pública y aun los postrimeros ecos de esa vaga dolencia que se llamó el mal del siglo,

El borracho hubo de resultar un evangelio romántico perfecto. Pudo escribirlo Espronceda. Lo raro es que no lo escribiera. Pero a bien que dejó la tinta y la pluma.

Él había dicho:

¡Oh! ¡Caiga el que caiga! ¡Más vino! ¡Brindemos!
A aquel que más beba loores sin fin...

Castellanos dice:

Ya van tres noches de festín. En ellas,
ávido el corazón de un algo inmenso,
toda una vida en el placer condenso,
pero aun tengo hambre de placer y amor.
Quiero beber mi juventud de un sorbo,
del goce en la frenética locura
como en el ansia de la sed se apura
una copa repleta de licor.

Se trata del mismo templo orgiástico y del mismo culto de Santa Jarifa, "joya en el barro". Dice Espronceda:

Ven, Jarifa: tú has sufrido,
como yo...

Dice Castellanos:

Ven y deshoja flores en mi vaso
juntemos mi dolor y tu tristeza...

Y por cierto que hallará su cabal expresión cada uno de los votos y dogmas del romanticismo en el dicho Evangelio.

Un voto:

¡Dadme el ardor de las pasiones locas!..
Quiero aturdirme en frenesí de amores
y en un salvaje vértigo gozar.

Un dogma:

Los pobres hijos de la vida mínima
que en toda conmoción ven un desorden
son incapaces de entender el orden
superior de una vasta convulsión.

Otro dogma: el de que la vida es cruel y uno ha de vengarse de ella:

La taberna es mi hogar. En este sitio
donde se goza, porque en él se olvida,
vengo a tomar venganza de la vida
usando como un arma el alcohol.

El amor asimismo es siempre cruel con los mejores, y la mujer una maldición:

Implacable al herir es el destino
cuando tiene por arma a la mujer.

Beber es cosa excelente; y honda, muy honda.

Tú no sabes qué inmenso, qué profundo
es el fondo de un vaso de licor.

Mas ¿por qué está el cantor en la orgía, con una copa en la mano? Porque

Este es el sitio, la fatal guarida
en donde a unos la miseria lanza,
a otros un amor sin esperanza,
y a muchos como a mí... yo no sé qué.

Este “yo no sé qué” dice mucho. Mírese, mírese si no estamos en presencia del héroe romántico genuino, enfermo típico del mal del siglo, ese mal de tan vago como confuso diagnóstico, pero que viene a resolverse en un tedio que acomete a las más nobles almas.

Siendo esto así:

Vale más en un torpe desenfreno
matarse en el suicidio del placer.
El alcohol es el mejor veneno.
El mejor, exceptuando la mujer.

Pero es lo cierto que de nada le importa nada al enfermo:

Ya inútil... nada quiero... Fuerza ciega,
que otra más ciega aún mueve al azar,
soy voluntario náufrago que entrega
su barca al río que la lleva al mar.

Por lo demás, cuando Dios creó el mundo... borracho estaba.
La vida —será por eso— es tan sólo dolor.

Y en un sollozo universal de duelo
se refunde la voz de la creación.

Entonces ¿qué?

Amigos, maldición sobre la vida.
Cuando yo caiga a vuestro lado, inerte,
con una orgía festejad mi muerte
y al campo mi cadáver arrojad.

El mundo es vil, la amistad no existe, es un solo horror el universo. Venga, pues, la muerte, y valga para cuando venga este voto a Luzbel:

¡Resto viviente del antiguo caos,
náufrago de un enorme cataclismo,
yo vengo del abismo y el abismo
prolonga sus borrascas en mi ser!
Cuando descienda al mundo de las sombras,
con mi dolor se agrandará el infierno,
y mi alma, errante en el espacio eterno,
hará la noche universal crecer!

Don Juan Montalvo escribió los famosos *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*; don Joaquín hubo de ser el que escribiría las estrofas que se le olvidaron a Espronceda. América suele ser tierra de ecos. Hay muchos ecos semejantes en América. Ni elogio ni vituperio.



Doy fe de que hacia fines del siglo se componían aún versos de tema esproncediano en mi Córdoba natal. Una glosa recuerdo. La oí recitar sin fin de veces en mi infancia, como que era su autor un mi tío materno. Los versos de la glosa me vienen sin ningún esfuerzo a la memoria:

En alas del placer y vano encanto
busqué yo paz y dicha y alegría.
Tristes recuerdos de desdicha y llanto,
¿por qué volvéis a la memoria mía?

Y con esto cierro mi enfoque argentino de Espronceda.

ARTURO CAPDEVILA

EL LIBRO DE MARIA ROSA

SIC TRANSIT...

ME dijiste una vez, en una carta
en que cada palabra gime y ruega
(La tengo aquí, en mis manos, y la beso
pidiéndote perdón por tanta pena):

“De ti yo sólo quiero
verte llegar, subir las escaleras,
sentir tu voz, y al fin llenar la casa
con tu presencia
y quedarme a tu lado,
cuidándote, por toda recompensa”.
(¡Cómo es verdad que eso no más querías!
A cada instante mi alma lo recuerda...)

Y ahora en silencio subo
sin prisa ni ansiedad las escaleras.
De que me oigas llegar no tengo ahora,
como antes, impaciencia.
Y entro en silencio, pensativo y triste
a la casa desierta...
Abro de las ventanas el postigo,
y la luz que penetra
no brilla para ti en las almohadas
de tu lecho de enferma.

Tú ya no estás allí con tu sonrisa,
ni tu mirada luminosa y tierna,
ni con tus labios esperando un beso,
ni con tu frente nívea en que mi diestra
para calmar tu fiebre se posaba
como un ave aterida que se aquieta.

Ahora que ya no estás y que me faltas,
sé bien lo que tú eras
para mi vida y mi destino,
sin duda porque yo para ti era
—como me lo escribiste— de tu vida
la entraña y el imán y la conciencia.

PERMANENCIA

Y me dijiste en esa misma carta:
“Tu poesía está en mí”. ¡Cuán cierto era!

Sólo en torno a la llama de tu vida
mi numen se calienta.
Sólo girando en torno de tu sombra
mi inspiración alienta.
Sólo buscando tu emoción, las fibras
de mi emoción se templan.
Sólo en tu corazón cantan los ecos
de mis voces internas.
Sólo tu mano rima con mi mano.
Sólo yendo hacia ti mi alma se encuentra.

Mi poesía en tu fervor vivía.
En ti había una lira, en mí un poeta.
Cuando el destino nos unió, quedamos
unidos por la lumbre de una estrella.

Tú dijiste verdad: mi poesía
estaba en ti, como en la transparencia
de los cielos están astros y nubes
y el torvo nubarrón de la tormenta;
como las altas copas de los cedros
que sus raíces hunden en la tierra.

Pero desde tu muerte, se ha quedado
aquí en mi corazón, donde tú quedas.

M E M E N T O

DE lástima por ti se iba impregnando
mi corazón, que desde entonces llora,
y al verte declinar hora tras hora
mi voluntad quedábase sin mando.

Ríos de amor brotábanme del blando
pecho, en que una tristeza vencedora
abatíame el alma retadora
donde gemía una pregunta: “¿cuándo?”...

Todo mi ser llorábame por dentro
y las raíces de mi amor regaba
ese lloro por ti, que eras mi centro
de gravedad espiritual, y en tanto
todo mi amor se me transfiguraba
en emoción de compasión y llanto.

Al verte más pequeña e insegura,
más débil, más enferma y quebradiza,
te imaginaba una torcaz huidiza
que en mi mano sentíase segura.

Cuanto más te achicabas, más ternura
había para ti en la movediza
marea de mi ánima, que a prisa
se entregaba a quererte en su amargura.

Y así creciendo iba por minutos
esta emoción de angustia y de cariño
tras tus penosos pasos diminutos.

Te vi partir entre sollozos vanos,
y hoy me queda tan sólo tu corpiño,
sin tu calor siquiera, entre las manos.

EL ASOMARSE DE SU ALMA

QUÉ sortilegio y qué gozoso encanto
en la iluminación de su sonrisa!
Verla reir era escuchar un canto;
sentirse acariciar por una brisa
de exaltación y olvido el alma entera;
era
que su alma se nos daba en su sonrisa.

También en la inefable transparencia
de los ojos el alma se imponía
con el mágico don de su presencia.

Y la sonrisa y la mirada fueron
—cuando ya lentamente se moría—
tan del alma expresión, que no murieron.

EMILIO FRUGONI

LA OBRA NOVELESCA DE JOSEPH CONRAD

EN estos días en que el destino humano se halla amenazado por formas nuevas de regresión, conviene detenerse en ciertos remansos del pensamiento, en cuyos contornos aun florecen las amables virtudes de la tolerancia y una confianza perdurable en aquellos dotes fundamentales que permiten subsistir a las colectividades que han conducido a la civilización occidental.

He querido, en este estudio, tornar a mi antigua familiaridad con un novelista extraordinario, sin par en la perspectiva del relato contemporáneo y cuyo nombre no alcanza aún el vasto arraigo que merece por su sobresaliente calidad creadora. Me refiero a Joseph Conrad, a quien John Galsworthy consagró diciendo que “era, con toda probabilidad, su obra, la única escrita dentro del último tiempo, que llegaría a enriquecer, de una manera definitiva, la lengua inglesa”.

Hasta la edad de treinta y ocho años, no había comenzado su carrera intelectual, o más bien no había publicado ninguna novela, a pesar de haber dado comienzo a una de ellas más de seis años antes. Era esta *Almayer's Folly* (*La locura de Almayer*). De las treinta y tantas versiones novelescas que después alcanzó a publicar, ninguna tuvo un período de gestación más lleno de dificultades ni más romántico que la inicial.

Fruto, como todas las otras, de las experiencias y recuerdos recogidos en una vida que desde los veintitrés años pasó en el mar, pertenece a una de las épocas de su carrera de marino que más lo impresionó.

No insistiré en detalles muy conocidos y explicados de la biografía de Conrad, pero recordaré ciertos aspectos menos difundidos de sus comienzos en la vida literaria.

En una de sus navegaciones desde Europa hasta el lejano

Oriente, le acaeció un accidente que lo dejó inmovilizado y lo obligó a quedarse hospitalizado en Singapore. Su enfermedad y convalecencia le detuvo allí por largas semanas. Al mejorarse aceptó un cargo de primer piloto en el vapor *Vidar*, que pertenecía a unos ricos mercaderes árabes de esa localidad. El itinerario de ese barco lo llevaba por las costas de Borneo, las islas Celebes, Sumatra y Palawan. En este tiempo, Borneo se conocía principalmente como la morada de salvajes tribus de antropófagos.

En estas andanzas, Conrad tuvo ocasión de visitar, más de una vez, la pequeña aldea, sobre el río Pantai, donde Almayer, su inmortal personaje, cuidaba sus gansos. La vida de este europeo, casado con una mujer indígena y sumido en el semi salvajismo del sitio, del que era incapaz de sustraerse, impresionó fuertemente a Conrad y constituyó el tema de su primer intento novelesco. Sin embargo, no lo comenzó a escribir sino unos años más tarde, en 1889, cuando llegó a Inglaterra determinado a descansar, después de estar quince años consecutivos en el mar. Tenía entonces treinta y un años de edad. Pasó sus vacaciones en Londres, en una pequeña casa de pensión, situada en Bessborough Gardens. Ahí se puso a escribir su primera novela (*Almayer's Folly*), que había comenzado durante su viaje a Europa. Como no poseía papel, aprovechó los márgenes y hojas en blanco de un ejemplar de *Madame Bovary* y copió en Londres lo que había escrito. Hasta ese momento no escribía más que cartas y aun muy pocas. Nunca tuvo la costumbre de hacer apuntes en su cartera y cuando principió a escribir no tenía ningún plan determinado, ni ningún bosquejo de desarrollo de lo que iba a ser una trama novelesca. Pero Almayer, los árabes, los malayos y los mestizos de ese rincón escondido y ardiente, habían sido los compañeros infatigables de su imaginación durante varios años, e inconscientemente se movían en un tumulto dentro de su subconciencia novelesco. No alcanzó a terminar su trabajo en esta ocasión, y unos pocos meses antes hizo una visita a su país natal, Polonia. Fué a ver a un tío y llevó consigo los primeros siete capítulos de la inconclusa novela. Pensaba en el escenario de su juventud, pero volvió sin haber puesto la pluma en el papel.

Aceptó entonces el mando de un vaporcito perteneciente a la Compañía Belga del Alto Congo, que navegaba el río de ese nombre en la vecindad de Stanley Falls. Desde niño, la exploración de ese oscuro continente le había cautivado y aprovechó entonces la oportunidad para sumergirse en sus misterios profundos.

Después de algún tiempo, tuvo que abandonar la región, vencido por las fiebres y la malaria, sin que hubiera avanzado un ápice en sus labores literarias. En su viaje a la costa, dióse vuelta la canoa en que iba Conrad, pero se salvó y logró llegar a Boma, en la desembocadura del río, más muerto que vivo. Había perdido casi todo su equipaje, pero el manuscrito, ya amarillo a través de cuatro años de viajes, se salvó de todos los contratiempos.

La larga enfermedad y convalecencia detuvo a Conrad durante algunos meses en el hospital de Génova y ahí escribió el capítulo octavo de su novela.

Vuelto a Londres, aceptó mientras recuperaba sus fuerzas la administración de una bodega del Támesis en que se almacenaban los cargamentos de una línea de vapores. En este intervalo, concluyó el capítulo noveno.

Más tarde, se embarcó de primer piloto en un famoso buque de vela —el *Torrens*— que hacía viajes a la legendaria Australia.

Durante esta navegación, Conrad mostró su manuscrito a un pasajero joven, titulado en la Universidad de Cambridge, llamado Jacques.

¿Vale la pena terminarlo?, preguntó Conrad. El joven le contestó con una sola palabra: Ciertamente. —¿Le interesó a usted? —Muchísimo, fué la respuesta. —Ahora, permítame preguntarle una cosa más: ¿la historia, tal como está, le parece perfectamente clara? —Sí, perfectamente.

Este lacónico juicio de su primer crítico, animó grandemente a Conrad y durante el viaje ocupó muchos de sus ratos desocupados en corregir y pulir las hojas ya escritas.

En el viaje de regreso, de Sidney a Londres, uno de los pasajeros del *Torrens* era el novelista John Galsworthy y su conversación afianzó más las aspiraciones literarias del desconocido escritor.

Durante este viaje, la salud de Conrad se había compuesto mucho; pero sintió la necesidad de un descanso. Renunció su puesto y se dedicó por algún período a una existencia de completa inactividad, sin más preocupación, como dijo él mismo, que “la de un alma en pena que no busca más que palabras con que encerrar las visiones que pasaban por su mente”.

Pasado algún tiempo, fué contratado como piloto del vapor *Adowa*, por una compañía francesa formada para llevar emigrantes de Rouen a Canadá. Pero, a pesar de que el *Adowa* fué detenido en el puerto de Rouen durante todo el invierno, la compañía no

logró reunir suficientes emigrantes para hacer el viaje y desistió de la empresa.

Libre nuevamente Conrad, hizo una visita a su tío en la Ukraina, llevando consigo los nueve capítulos de *La locura de Almayer*,

El manuscrito que había sobrevivido de los viajes a través de los enmarañados bosques de Africa Central, del naufragio en el Congo y de tantas otras aventuras, casi se perdió en la estación ferroviaria de Friedrichstrasse en Berlín y sólo se salvó por la acuciosidad de un empleado del tren, que encontró y devolvió la maleta en que se hallaba.

Conrad se dedicó ahora muy en serio a terminar su novela y a fines de mayo de 1894, la concluyó totalmente. En junio, el manuscrito debidamente revisado se entregó a la casa editorial de Fisher Unwin. El revisor de la firma, Mister Garnett, lo recomendó inmediatamente como digno de publicarse. La primera edición apareció en mayo del año siguiente (1895) y algunos meses más tarde, Macmillan y Compañía de Nueva York, publicó la primera edición americana, que hoy es una joya bibliográfica.

Desde el punto de vista editorial, esta novela fué un fracaso, pero posteriormente asentó su fama y fué traducida a varios idiomas.

Hace unos años, estando en Europa, me informé de que en un remate de manuscritos y primeras ediciones de Conrad, existentes en la colección de John Quinn, un ejemplar de la escasa edición Fisher Unwin se vendió en 120 dólares y el manuscrito original en 5.300 dólares.



La publicación de *La locura de Almayer* puso término a la carrera marina de Conrad y nos introduce en la extraordinaria atmósfera de creación novelesca de este prodigioso artista. No había determinado aún seguir escribiendo ni abandonar su profesión, pero hallándose con Edward Garnett, con quien ya era muy amigo, fué entusiasmado para realizar un segundo libro. "Tiene temperamento, tiene estilo, le dijo Garnett: ¿por qué entonces no escribe otra novela?"

Esa misma noche, Conrad comenzó su segundo libro, *An Outcast of the Islands*, y al terminarlo empezó inmediatamente el tercero, titulado *The Lagoon*. Estaba ya favorablemente iniciado en la noble

carrera literaria y así lo vemos a través de las impresiones de sus más fieles biógrafos.

Volveré, más adelante, a otros detalles necesarios para el estudio de ciertos datos íntimos de su existencia, pero ha llegado el momento de explicar algunas de sus poderosas características dentro de la novela inglesa contemporánea.

No es Conrad un escritor que haya ganado con facilidad la comprensión de un público amplio. Ha sido difundido en francés por obra de los esfuerzos de André Gide y de G. Jean Aubry. En castellano existe una pobrísima bibliografía conradiana y el honor de una primera traducción de una obra suya a nuestro idioma corresponde al escritor chileno Mariano Latorre, quien en agosto y setiembre de 1924 publicó en la revista *Atenea*, de la Universidad de Concepción, su aguzada versión de *El huésped secreto*. En diciembre de ese mismo año, la *Revista de Occidente* de Madrid difundió una narración de Conrad que en inglés se llamaba *An Outpost of the Progress*. En 1925 comenzó a publicar las obras completas de Joseph Conrad, la casa editorial de Barcelona, Montaner y Simón, cuya terminación entiendo que aun no se ha realizado. Entre los traductores castellanos de Conrad se hallan los señores Ramón D. Perés, Juan Mateos de Diego, Juan Guixé, y la señorita Julia Rodríguez Danilewsky..

Pilar de Lusarreta publicó en 1925, bajo el patrocinio del diario *Crítica*, una edición argentina de Conrad que corresponde a la novela *El Negro del Narciso*. La editorial Losada acaba de reimprimir en una colección de obras famosas una pulcra edición de *La locura de Almayer*. También conozco una versión libre mexicana de la novela *Victory*, con el título de *El solitario de Samburán*. Es todo lo que he revisado en nuestra lengua sobre la enorme labor creadora del autor de *Lord Jim*.

Me he detenido en esta digresión bibliográfica para explicar una dificultad que asalta al que desee conocer la obra completa de Conrad en otro idioma que no sea el inglés o el francés. La densidad psicológica de Conrad y la manera de enfocar los asuntos no son estrictamente populares. Creo que, por algún tiempo aun, no será un escritor para amplias mayorías, lo que se hace más evidente por el aristocratismo definido de su espíritu.

Los críticos ingleses de hoy se han detenido innumerables veces en un aspecto interesante de la recia personalidad del gran renovador de la novela moderna. ¿Hasta dónde es Conrad un escritor

occidental? ¿Hasta qué punto la psicología particular de sus obras puede considerarse como típicamente británica? ¿Predomina el elemento sajón o el eslavo en el complicado temperamento de José Conrad Korzeniowski, nacido el 3 de diciembre de 1857 en Ucrania? La antigua familia de su madre, los Bobrowski, eran propietarios acomodados de Polonia. Un hermano de su abuelo, recordado por Conrad en su libro *A personal record*, sirvió con gloria en los ejércitos napoleónicos. Su padre fué traductor de Shakespeare y de los románticos franceses Hugo y Vigny. Había tomado parte también en los acontecimientos que provocaron la revolución polaca de 1863. En la obra de Conrad hay reminiscencias de su patria; rasgos evidentes de esclavismo en su novela *Under Western Eyes* y continuos sentimientos de nostalgia por el suelo natal. Pero, con todo, la preferencia que tuvo por la lengua inglesa y la atmósfera poderosa de sus creaciones más fundamentales nos parecen adecuadas al carácter y a las virtudes más excelsas del pueblo a cuya literatura se incorporó y cuya lengua asimiló en un esforzado aprendizaje que no excluyó ciertos giros idiomáticos particularísimos, que indican su elaboración interior.

Conrad hace más amplio el campo novelesco inglés y lleva a un tema que los críticos y moralistas han mirado desde puntos de vista antagónicos: el de la moral en el arte. Es indudablemente el escritor moderno de más salud ética; el que más se acerca a los grandes ideales y tradiciones de la raza que estableció su imperio a través de los siete mares. Conrad, más que el poeta del océano, a pesar de los rasgos magníficos que condensó en su ejemplar libro *The Mirror of the Sea*, es el moralista de las grandes virtudes engendradas por el mar, según apunta André Maurois en el ensayo que le consagra en su libro *Magiciens et Logiciens*.

El drama del hombre desamparado ante el Universo no se había manifestado nunca con caracteres más patéticos en la literatura actual. De ahí nace la singularidad de Conrad, su perfil dramático que en el campo novelesco no tiene paralelos ni superación de parte de los imitadores y seguidores que provocó su animador ejemplo.

Si Conrad, como lo ha ahondado el crítico polaco Joseph Ujejski, manifestó muchas veces su fidelidad al suelo natal, al que volvió varias veces, no es menos cierto que, al adoptar la lengua inglesa, no lo hizo por simple capricho literario, sino porque Inglaterra era un ambiente propicio, como ninguno, a su idea uni-

versal de la fidelidad, esencia de su alma novelesca y de su matriz dirección moral.

Esta se vertía, en la familiar concepción de Conrad, de los grupos humanos y de la inmanente solidaridad cósmica que los afincaba a un objetivo de lucha o a una gran empresa común. *El Negro del Narciso*, una de sus más peculiares novelas, forma uno de esos intensos grupos humanos. En esa obra maestra no hay una intriga central. Fué donde primero Conrad se expresó como un artista sin trabas, sin perifollos literarios y, sin embargo, estupendo vivificador de sus propios recuerdos. No quiere decir que no recayera a veces en lo literario. Esto ocurría cuando colaboraba con Mr. Ford Mádox Hueffer, en cuya compañía escribió *The Inheritors*, *Romance* y *The Nature of the Crime*, publicadas respectivamente en 1901, 1903 y 1924.

El método que siguieron ambos artistas es muy extraño y casi paradójal. Mr. Hueffer revela en su libro sobre Conrad, que cuando un colaborador concluía un párrafo o cláusula, el otro se ponía a pulirlo y retocarlo. Conrad, a su vez, explicó que este sistema le ayudaba a perfeccionar su dominio del idioma inglés.



En *Typhoon*, novela corta de aguzado dramatismo, lo que acendra el argumento es el tema de una tempestad y de una rebelión a bordo del barco que dirige la apatía del capitán Mac Whirr. En *Almayer's Folly* triunfan, como en un drama griego, las fuerzas torvas que duermen en el fondo del cosmos. En *Corazón de las Tinieblas* (*Heart of Darkness*) también vencen los elementos sombríos que esta vez representa la selva, no el mar. La razón y la buena voluntad de los humanos, según han observado ciertos críticos, han sido aniquiladas por un sino trágico, por las confusas y ciegas turbulencias que envuelven, en dicho caso, a los protagonistas europeos. Uno de los héroes dice estas extrañas palabras que nos colocan en el *tempo* moral del relato: "Era justamente un nombre para mí. No veía al hombre en el nombre más de lo que ustedes lo ven. ¿Lo ven ustedes? ¿Ven ustedes la historia? ¿Ven ustedes algo? Me parece que me esfuerzo en contarles un sueño, haciendo un vano intento, porque la relación de un sueño no puede comunicar la sensación que produce, mezcla de absurdo, de sorpresa, de aturdimiento, en un rumor de revuelta batallante, esa

noción de ser capturado por lo increíble, *que es de la misma esencia de los sueños*." José Conrad, *El corazón de las tinieblas*, versión castellana, páginas 69-70).

Hay aquí cosas, de difusa esencia, simbolizadas por la ciega naturaleza y por los instintos dependientes de ese dominio oscuro, que acaban por imponerse a la lucidez y al razonamiento.

Esto podría hacer pensar que en el sótano dramático de la creación conradiana late un fatalismo ciego o un enervador pesimismo. Pero ello no es verdad y sólo constituye uno de los muchos planos que hay que descubrir en el inmenso cuerpo novelesco de un autor tan complejo.

No hay que abandonar al grupo a que uno pertenece, parece gritarnos la lección elocuente de *Nostromo*. La idea del honor, vértebra de todos los libros de Conrad, indica la ejemplaridad desde el infierno de las tempestades o desde la sima de las luchas interiores en que se madura la mayor obra artística suya: *Lord Jim*.

Para el novelista, el escritor, como el sabio, sólo debe buscar la verdad. Esta verdad, cambiante en sus creaciones, se revela en la intención ética que asiste a los protagonistas, en la vastedad de casos en que una razón de orden solidario (fidelidad a una empresa o a una labor de comunidad) nutre a los héroes y los impulsa a luchar y a vencer con los elementos más contrarios o con los fenómenos naturales más obstinados.

Así vemos en *Typhoon* que una voluntad humana, la del capitán Mac Whirr, no cede ante una tempestad en alta mar y con escocesa porfía no escruta los tratados que lo iluminarían sobre los métodos para escapar de los ciclones.

Este es un episodio de sugestiva elocuencia: Mac Whirr derrota, por fin, a la fatalidad que se yergue sobre él y que parece imbatible, con ayuda de su enérgica atención de viejo lobo de mar. Mac Whirr no es un hombre de gran inteligencia. Por el contrario: es tozudo y de escasa imaginación; pero logra sobreponerse a las furias de los mares de la China en virtud de su audacia concentrada y pujante. En este caso predomina el sentido de la acción como en otras culminaciones intensas de la obra conradiana.

Tenemos un ejemplo parecido en la novela corta *Gaspar Ruiz*, cuya acción transcurre en Chile, durante los días de la Independencia. Gaspar Ruiz lucha con un elemento de la naturaleza, que no aparece en otros relatos de Conrad: un terremoto, fenómeno tan característico de este país. Para salvar a la mujer que ama, se im-

pone la fuerza hercúlea de Gaspar Ruiz, especie de atleta rústico, a quien vemos desprovisto de inteligencia, pero asistido de cierta malicia criolla que lo anima como una obscura fuerza interna y le permite representar un papel airoso en esa y otras circunstancias.

Como curiosidad citaré la descripción del terremoto que aparece en *Gaspar Ruiz* y que ilustrará lo dicho más atrás. “Antes de que en la estancia se pronunciara otra palabra, me sorprendió oír el ruido de un trueno, lejano. Yo llevaba conmigo la impresión vivaz de una noche de luna clara y hermosa, sin la menor nubecilla en el cielo, y por eso no presté crédito a mis oídos. Por otra parte, educado fuera del país, no estaba familiarizado con el más terrible de los fenómenos naturales de mi tierra natal. Pero en la mirada de Robles vi, con gran estupefacción, un inconfundible espanto. De repente, me quedé como aturdido. El general se inclinó pesadamente hacia mí; se me figuró que la muchacha hacía eses en medio de la habitación; la bujía se le cayó de las manos, apagándose; la vieja pedía misericordia con desgarrador acento. En la oscuridad de abismo, oí que caía al suelo el yeso de las paredes. Por fortuna no había cielo raso. Agarrado al aldabón de la puerta, escuchaba los crujidos de las tejas que se rompían encima de mi cabeza. Se acercaba el peligro.

—¡Fuera de casa! ¡A la puerta! ¡Huye, Santierra, huye! —exclamó el intrépido general—. Saben, ustedes, señores, que en nuestro país, ni los más bravos se avergüenzan de temer los estragos de un terremoto con todos los sentidos humanos. Jamás nos habituaremos a ellos, y la experiencia repetida, sólo sirve para aumentar la magnitud del irresistible terror.

Aquel era para mí el primer terremoto, y por eso conservé la serenidad que los demás habían perdido. Comprendí que el estrépito obedecía al derrumbamiento del porche, con sus postes de madera y su saledizo. Tal vez la sacudida siguiente destruyera la casa. El fragor de un trueno se aproximaba de nuevo.

El general daba vueltas por el cuarto, buscando la puerta, sin duda, y hacía un ruido como si intentase trepar por las paredes, sin dejar por eso de invocar a los santos más populares del calendario.

—¡Fuera, fuera, Santierra! — gritó.

La voz de la muchacha fué la única que no oí. —¡General —exclamé—, no puedo abrir la puerta! Deben de habernos encerrado.

No reconocí la voz de Robles, en el rugido de rabia y desesperación que lanzó. Señores, he tratado en mi país a muchos hombres, especialmente en las provincias más castigadas por los temblores de tierra, que no comen, ni duermen, ni rezan, ni se sientan a jugar a las cartas con las puertas cerradas. El peligro no está en que falte tiempo, sino en que el movimiento de las paredes puede impedir el abrirlas. Fué lo que nos ocurrió a nosotros. Estábamos en una trampa y no era posible que nadie nos socorriera, porque nadie, en mi país, se atreve a entrar en una casa cuando tiembla la tierra. Sólo se atrevió un hombre: Gaspar Ruiz. Este penetró en el edificio, saliendo de cualquier escondrijo, en el que se ocultara, y trepó por los maderos del derruido porche. Ahogando el horrendo gruñido subterráneo de la catástrofe inmediata, oí una voz potente que decía: ¡Herminia!, con pulmones de gigante. Un terremoto es un gran nivelador de categorías. Yo acudí a toda mi resolución para sobreponerme a la pavorosa situación.

—Está aquí — murmuré en tono ahogado.

Me contestó con el mugido de un toro salvaje y luego me desfalleció el corazón; se me nubló la vista y el sudor de la angustia brotó copioso de mi frente.

Gaspar tuvo la sangre fría y la fuerza suficiente para coger uno de los pesados postes del soportal, y cargándoselo bajo el brazo, a modo de pica, le sujetó con ambas manos y embistió frenético con el empuje de un hostigado macho cabrío contra la puerta de la casa, que, al abrirse, le hizo caer de cabeza violentamente sobre nuestros postrados cuerpos. El general y yo nos levantamos presurosos y escapamos juntos, sin mirar en torno nuestro hasta encontrarnos salvos en el camino. Después, estrechado uno contra otro, presenciábamos cómo la casa se convertía bruscamente en un montón de escombros, detrás de un hombre que, tambaleándose, se adelantaba hacia nosotros con una mujer en sus brazos. Los negros y largos cabellos de ella, casi rozaban los pies de su salvador. Este puso en el trémulo suelo su hermosa carga con reverente cuidado, y los rayos de la luna iluminaron los cerrados ojos de la muchacha". (Joseph Conrad, *A Set of Six*, edición Mathuen, págs. 39-41).

En *Gaspar Ruiz* se lucha contra un terremoto; en *Typhoon* contra una fuerza desencadenada en forma de vientos malignos; en *El Negro del Narciso* contra una tempestad, cuya descripción es de gran intensidad emotiva; y en *Lord Jim* contra un impulso de cobardía que trastorna su vida. "Nada podía pasarle a no ser lo

que pasa a todos: fracaso y muerte”, son palabras de Conrad en *Tales of Unrest*; y de tal sustancia está hecho Jim, cuya cobardía se destaca sobre tremendos abismos de mar y cielo, en los que “el delgado segmento de oro de la luna creciente, declinando con lentitud, habíase hundido tras la superficie ensombrecida de las aguas; y, más allá del cielo, la eternidad parecía bajar, aproximándose a la tierra, con el acendrado fulgor de las estrellas, con la lobretez más profunda en el esplendor del dombo traslúcido que cubría el disco plano de un mar opaco. El buque andaba con tal suavidad que su movimiento de avance era casi imperceptible para los sentidos de los hombres, como si hubiera sido un planeta populoso que volara a través de los sombríos espacios del éter, detrás del enjambre de soles, en las aterradoras y miríficas soledades que aguardan el hálito de las creaciones futuras”.

Pareciera que esta adversidad, latente en las obras de Conrad, fuera una especie de contradictorio elemento, con el optimismo general que fluye de casi todos sus ejemplos como los indicados, que tan sólo forma una pequeña porción del universo imaginativo, creado por el autor de *Lord Jim*.

Conrad, al ser comparado con sus contemporáneos y con los escritores que brotan de la novelística de la post guerra, resulta superior por lo que se denomina la salud moral de sus realizaciones. Salud moral que no conocemos en toda la literatura de este tiempo contradictorio y lleno de fenómenos políticos y sociales que yerguen odios y luchas pavorosas.

La salud moral informa toda la acción y el desarrollo novelesco de Conrad, como un palpitante flúido que han captado sus buenos críticos.

Por eso su técnica novelesca, estudiada en forma eficiente por varios escritores, se cimenta más bien en lo intuitivo que en una ordenación lógica de materiales, de tramas y de argumentos.

En una carta escrita por Conrad a E. Garnett explica esto diciendo que al escribir se siente como animado de una especie de “bruma inspirada”. Muchas veces no sabía cómo iban a terminar sus obras y no tenía, al comenzar a escribirlas, una idea clara de su desenvolvimiento episódico.

Parecía dominar más bien su instinto de lo verdadero que el control de la inteligencia en el curso de sus laboriosos esfuerzos artísticos. No insistiré aquí en lo ya expresado cuando me referí

al largo tiempo en que se gestó *La locura de Almayer*, a través de escenarios y medios diversos.

El arte de Conrad no es un arte enderezado a sacar conclusiones morales como las que resplandecían en la antigua novela inglesa, impregnada de puritanismo y de *cant*. Es más bien una exaltación de las fuerzas morales que asisten en el curso de la vida. Entre estas fuerzas, la acción puesta al servicio de una gran finalidad colectiva es una de las predominantes. *Lord Jim*, que empalma con *Chance*, como caso extraordinario de pasión y de bancarrota, es uno de los libros más desgarradores y ejemplares que se conocen. La creación de *Lord Jim* puede presentarse como uno de los más arrogantes y perturbadores ejemplos de maestría novelesca en todos los tiempos. Jim, a los quince años, creó en su mente un paradigma moral que debía determinar el curso de su existencia. El ideal de ser marino, con toda la responsabilidad enorme de tal oficio, era el norte que debía iluminar esa vida de elegido. El oficio aparece aquí revestido de la dignidad británica, del sentido de sacerdocio que es uno de los secretos de los éxitos de esa nacionalidad en su lucha por la supervivencia en medio de guerras y de empresas imperiales. El motivo secreto de Jim, la escondida realidad que alumbra y vigoriza sus anhelos es lo que después se quiebra y se despedaza en su intimidad al ver todo ese ideal derrumbado por una mala jugada del azar. Deshonrado por el abandono del mando en un momento de miedo irracional y ciego, piensa, en seguida, rehabilitarse ante la conciencia. Y ésta se hace drama excelso porque todo lo que viene está condicionado por la dicha de rehabilitación. Y no hay rehabilitación posible sin poder desafiar a la muerte en todo momento, con un valor y energía personales que destruyen hasta el menor ápice de la momentánea y desalentadora cobardía. Todos los hombres tienen su momento de oscura y caótica derrota interior. El mejor dotado suele quebrarse. El más vigoroso y bizarro marino se encuentra abocado a la hora de tinieblas. Y esto lo reconstruye el cerebro angustiado de Jim, cuya vida se agita y desgarrar en la lucha con el demonio personal, con el *demon* griego. Su personalidad se desdobra, se sumerge en azarosas peripecias anímicas y pelea, en las sombras psíquicas, con una "personalidad invisible, un copartípe de su existencia, antagonista e inseparable, otro poseedor de su alma".

Muere, por fin, como ha vivido, en pugna con un ideal irrealizable que lo conduce a hacerse matar por un jefe malayo.

Dice Conrad, en la maravillosa conclusión de *Lord Jim*: “Y aquí termina todo. Desaparece él del mundo como envuelto en misteriosa nube, inescrutable en el fondo de su corazón, olvidado, sin el perdón de los que lo rodeaban y excesivamente romántico. ¡Ni en los más exaltados días de sus visiones de muchacho podía él haber imaginado forma alguna de éxito mundanal que más seductora, más extraordinaria le pareciera! Porque bien pudiera ser que en aquel brevísimo momento en que lanzó su orgullosa, inflexible mirada a la multitud, hubiera él logrado entreverle el rostro a aquella ocasión, a aquella oportunidad que, como novia oriental, había ido, cubierta con espeso velo, a ponerse a su lado.

Pero vémosle nosotros, como obscuro conquistador de la fama, arrancarse a los brazos de un amor celoso, al ver la señal, al oír el llamamiento de su exaltada adoración de sí propio, de su egolatría. Abandona a una mujer llena de vida, para celebrar su implacable boda con un fantasma: el ideal de conducta que a sí mismo se trazó. ¿Estará ahora satisfecho, completamente satisfecho?, me pregunto yo. Bien debiéramos saberlo. Es uno de los nuestros..., y, como otro espectro, obediente a la evocación, ¿no me alcé yo un día para responder de su eterna constancia? ¿Anduve muy equivocado, al hacerlo, después de todo? Ahora, en que ha dejado ya de existir, días hay en que la realidad de aquella vida pesa sobre mi ánimo con inmensa, abrumadora fuerza; y, sin embargo, a fe que hay también momentos en que cruza ante mi vista como alma errante perdida entre las pasiones de este bajo mundo, pronta a someterse fielmente al llamamiento de aquel otro mundo de fantásticas sombras al cual pertenece.

¿Quién sabe? Ha desaparecido sin que pudiéramos llegar a leer en el fondo de su corazón, y la infeliz muchacha a quien dejó, vive, con vida silenciosa, inerte, en la casa de Stein. Ha envejecido éste mucho en el último tiempo.

Dase cuenta de ello él mismo, y con frecuencia dice que “está preparándose para abandonar todo esto..., para la partida...”, mientras su mano da el adiós postrero a sus queridas mariposas.

La ejemplaridad de *Lord Jim* basta para situarla en el más intenso clima de fuerza creadora que puede ofrecernos la novela inglesa moderna. Y quizá sea ésta una de las novelas fundamentales de nuestro tiempo.

Se dijo, más atrás, que Conrad es el poeta de las virtudes cimeras engendradas por el mar. La literatura marítima, según Pío Baroja, tiene tres etapas: la de la fábula, que se sumerge en los tiempos heroicos; la del misterio, que envuelve, la de las epopeyas modernas de los descubrimientos acuciados por ideales de riqueza y de poderío; y la del mecanismo, que impregna a la época actual en que el mundo está sometido a la mecánica y a la economía, y en el cual el barco es una máquina casi perfecta, de un funcionamiento matemático, que lleva una ruta fija. (1)

El marino antiguo, como el que aparece al lado de Ulises o de Eneas en los mares clásicos, donde todavía pululaban las sirenas de las fantasías mitológicas, no da un sitio preponderante al heroísmo de su función. Queda supeditado al héroe, cuyas hazañas preocupan, por encima de todo, al poeta que lo canta, como Homero o Virgilio. En la literatura marítima que surge en las epopeyas escandinavas y germánicas, el marino sólo se ocupa en muertes, robos y asesinatos. Queda también en un sitio secundario frente a la audacia vigorosa de los piratas o a la fabulosa energía de los guerreros.

Vemos surgir el mar en algunas crónicas medioevales catalanas, en las empresas que llevaron el pendón de la esforzada nacionalidad por mares infestados de piratas musulmanes. En la crónica de Muntaner se dice que los peces del Mediterráneo tenían grabadas las barras catalanas sobre el lomo. Pero no se había aún individualizado el marino, como no lo vemos surgir tampoco en la literatura del Renacimiento, en cuyos albores se exaltaron las magníficas empresas marítimas de España y de Portugal en la búsqueda de las rutas de las Indias, detrás del Vellochino de Oro, en la persecución del Cathay o de la especería. Los lusitanos —dice Diego Luis Molinari— eran atraídos por los “diamantes de Goa; los rubíes, zafiros y topacios de Ceylán; la canela y pimienta de Sumatra y Java; el azafrán de Cochín; el clavo de olor, la nuez moscada y el macis del Mar de la Banda y Molucas; el aljófár y los tapices de Ormuz; el alcanfor de Borneo; el benjuí, marfil y puntas de abada de Cambodge; el almizcle y algalia de Lequíós; la seda de toda suerte, en madejas y mazos, y los tejidos en terciopelo, raso, damascos simples y labrados, tafetanes, tabíes, gorberanes y demás hechuras de la China; y también su laca, que tanto valía, o más, que la grana

(1) PÍO BAROJA: *Vitrina Pintoresca*, pág. 140.

y la escarlata de Europa; las porcelanas, jades, bordados y dorados que el fabuloso Cathay volcaba en Malaca y Calicut; el ámbar de Cipango; el opio de Cambaya; el lacre de Pegú; y la piedra bezahar, cuyas virtudes milagrosas voceábanse en todos los bazares del Malabar y Coromandel. Y ¿qué decir de la galanga, el tamarindo, la higuera de la India, el palo de la China, la datura, la avellana índica, las cubebas, el cate, el sándalo, el espinacardo, el acíbar, la yerba viva, el jengibre, el mirabolano, el ruibarbo, la yerba del maluco, el palo culebra, la moringa, la mana, el añil, el cardamomo, y mil otras especies y variedades que en abundancia nunca vista acrecentaban el caudal de los primeros europeos que ponían sus manos en ellas?" (1)

En estas vívidas descripciones del historiador, vemos alentar el sentido mágico que tuvo el mar del Renacimiento. Pero, con todo, en esa época tampoco se ve medrar una gran curiosidad por el marino.

En la literatura inglesa surge, a juicio mío, por primera vez el sentido genuino del mar, con un marino verdadero, dominado por las preocupaciones y la mentalidad auténtica de un hombre moderno. El *Robinson Crusoe* de Daniel de Föe da una imagen fiel y perdurable del inglés y quizás sea la epopeya individual del esfuerzo y de la colonización. En este tipo inolvidable vemos las virtudes características de la raza británica. El colonizador que duerme dentro del inglés está en potencia en Robinson y en la utilización magnífica de los elementos que halla en la isla desierta. Todo lo que los ingleses, que dominan el mar, a partir del siglo XVI, saben aprovechar en las condiciones más adversas, aquí está en síntesis como una demostración palmaria de su individualismo creador.

Desde entonces aparece una literatura en que el marino pasa a ser un personaje subyugador, como el héroe antiguo, como el caballero que alienta en los poemas épicos o en los romances característicos de la Edad Media.

Los descubrimientos del Mundo Moderno, el surgimiento de nuevas formas de navegación, el aparejo de grandes flotas destinadas al comercio mercante son quizá algunos de los factores que determinan este cambio en las letras. Antes, el hombre de mar era obscura comparsa del guerrero, como se insinúa en los poemas homéricos. Más tarde, las crónicas portuguesas y la poesía épica y

(1) DIEGO LUIS MOLINARI: *El Nacimiento del Nuevo Mundo*, pág. 54.

narrativa que relatan los grandes descubrimientos marítimos del siglo XVI, abren horizontes novedosos a los ojos cansados de ver el mar a través de las visiones homéricas y de las tempestades virgilianas. Aquí surge la revelación del mar tal como lo vieran, singlaron y padecieran los marineros de la India.

Los Lusíadas de Camoens inicia una prolongada tradición épica que se hace intensa en el siglo XVII. Ahí aparecen las nociones científicas de su tiempo y variadas noticias de toda índole. Pero lo que más puede interesarnos de *Los Lusíadas* son las caracterizaciones inolvidables de los remotos lugares donde navegaban los marineros de Vasco de Gama. Mas el marino continúa siendo el segundón que empaña el hidalgo brillante o el aventurero conquistador que abría la ruta de las Indias o afilaba su espada en la persecución de la quimera del oro.

En la literatura castellana tampoco hubo una visión concreta y precisa del mar hasta tiempos muy modernos. No se puede olvidar todavía el mar estilizado de Góngora y el mar empenachado de retórica de Quintana. Los clásicos veían al mar de muy particular manera. Cuenta Baroja que el escenario marítimo de Shakespeare en que se desenvuelve la comedia fantástica *La tempestad* no convence porque lo constituye una isla y un océano de teatro.

Después de De Föe la literatura británica va a asumir la primacía en el relato de romancescos asuntos que tienen por escenario al mar.

Los poetas Byron, Coleridge y Kipling, los novelistas Walter Scott, Edgard Poe, Fenimore Cooper, y el Capitán Marryat describirán episodios que suceden en el océano. En los tiempos más modernos, la novela marítima está representada honrosamente por Rudyard Kipling, Jacob, Stevenson, Tomlinson y Somerset Maugham. Pero en ninguno el mar es un escenario tan patético como en Conrad. El mar de Conrad es un mar de verdad, sacudido por tifones que amenazan al montón de vidas colectivas que conduce por encima de la furia de los vientos el capitán Mac Whirr, escocés caprichoso y tozudo.

Es un mar que, en algunas ocasiones, parece tener algo del trágico sino que aplasta las vidas y las hace afrontar un destino incierto y sombrío. Pero no vemos, a través del contenido novelesco de Conrad, un predominio de los ciegos elementos, dirigidos como una fuerza del *fátum*, a la manera de los griegos.

La lección de salud, la cimentada enseñanza ética que brotan de *Lord Jim*, del *Negro del Narciso* y de otras novelas suyas es la primacía del hombre, con un conciso y lacónico designio sobre lo que debe hacer y acerca de lo que debe constituir el norte de su existencia.

El mar es una escuela de grandes virtudes colectivas y de perfilados deberes. Es un modelo para encauzar las vidas bajo signos de grandeza. Y el marino es un hombre que al unirse, como en una boda, con una profesión peligrosa, sabe subordinar sus instintos a la responsabilidad que acomete.

Tal es la lección que dimana del sacrificio trágico de Jim, al morir vindicando el valor que le faltó en un instante de vacilación cobarde en su carrera. Tal es la moraleja sarcástica que el poco inteligente, pero cazurro Mac Whirr, capitán del *Nan-Shan* nos da al librar, junto con sus famélicos coolíes, del azote rabioso de un tifón de los mares de la China. La acción constante y la experiencia de Mac Whirr pudieron imponerse sobre las fuerzas brutas de la naturaleza que a otro menos enriquecido por la experiencia vital lo habría llevado a los profundos avernos del fracaso y de la derrota. Es lo que también vemos surgir, como un imperioso designio del subconsciente en tantos personajes de Conrad y sublimar densas situaciones dramáticas en su extenso cuerpo novelesco.

Además, el marino tiene una moral, cumple designios éticos. El estudio de toda una galería de tipos de esta índole es lo que preocupó a Conrad y lo condujo a depurar su arte de lo meramente anecdótico y episódico. Algunos hallan que sus obras, a pesar de narrar aventuras y pintar escenarios de los siete mares, no tienen el don de entretener como pasa con otras de menor virtud artística. Es que Conrad no ha querido construir simples relatos para el esparcimiento. Prefirió elaborar una potente obra en que el gran arte fuera lo decisivo.

De ahí que no sea insistencia majadera insistir en su poca difusión porque no encaja en la psicología del hombre de la calle. Creo que es uno de los novelistas menos leídos en castellano. Su éxito en el público de habla inglesa no fué muy alentador en vida, y se recuerda la anécdota narrada por el novelista acerca del año en que sólo recibió cinco libras por derechos de autor.

Dentro de la dimensión panorámica de estas notas no está de más reiterar otro aspecto curioso de la obra de Conrad: su aristocratismo. Tomemos esta palabra más en sentido cualitativo que en un tinte de sombría y orgullosa idea de los linajes o prerrogativas. Hay en Conrad, como en Kipling, cierto sentido aristocrático que tiende a exaltar la eficacia del esfuerzo individual en el servicio de las grandes enseñanzas de lealtad y de sinceridad. La idea del honor aparece evidente en *Lord Jim* y en *Nostromo*. El sacrificio, incluso de la vida, por estas causas, surge muchas veces de la manera vital de Conrad, para quien el hombre era el supremo valor de la creación. Su experiencia lo llevó siempre a magnificar, por encima de todo, al valor individual, al insobornable mundo de lo vivido. Muchas veces Conrad hizo declaraciones indirectas, por boca de sus personajes, para sacarse toda tacha de revolucionario. Este equívoco pudo nacer del carácter eslavo que se observó en su novela *Under Western Eyes*. Dice Sofía Antonovna en esta novela: "Tenga usted presente, Rasumov, que las mujeres, los niños y los revolucionarios odian la ironía, que es la negación de todos los instintos salvadores, de toda fe, de toda abnegación, de toda acción". Insistió el escritor en tal punto de vista para dejar bien en claro que no creía en la mística revolucionaria. Es muy preciso a este respecto y por ello no puede hallársele reaccionario desde un punto de vista político. Su sentido de aristocracia se apoyaba más bien en la idea de servicio y sus personajes, como en el caso de *Nostromo*, de *Gaspar Ruiz*, de *Chance* y de otras obras suyas, se afincan sólidamente a la lealtad de sus causas o de sus oficios. El carácter inglés cuadró bien a Conrad, cuyos tipos son universales como categorías estéticas y tienen su ubicación en los paralelos geográficos más distantes. Almayer levanta su drama personal en la costa de Borneo y lo mismo pasa con el argumento de *El desterrado de las islas*. *Typhonn* pasa entre la isla de Formosa y Fu Cheu; *Freya of the seven islands*, en Singapore y sus alrededores; *A Smile of Fortune*, en la isla Mauricio; en *Youth*, el navío *Judea* se incendia al oeste de Australia; varias de sus novelas como el *Corazón de las tinieblas* y *An Outpost of the Progress* pasan en el Congo; *El Negro del Narciso* transcurre entre Bombay e Inglaterra; *Nostromo* tiene por escenario a Sud América; *Gaspar Ruiz* se desenvuelve en Chile durante la época de la reconquista de la patria por las tropas de O'Higgins y de San Martín; *Under Western Eyes*, en Rusia y en Suiza; *Lord Jim* ve naufragar al *Patma* al sudeste de Arabia y en seguida la trama se trasporta

a las Indias orientales; *Romance* en Cuba y Jamaica; *Prince Roman*, en Polonia; *The Rover*, en el Mediterráneo occidental; y *Victory*, en la isla de Samburán, en el medio de la soledad del Pacífico. (1)

Tal universalidad no disminuye su afecto a lo británico. Conrad bebió su inglés primerizo entre los pescadores del Mar del Norte y después perfeccionó el estilo en los grandes modelos clásicos, a pesar de que su autor preferido fué Flaubert por el sentido de la composición artística y de la medida estilística.

Diré ahora algo de la curiosa técnica novelesca de Conrad, que para algunos constituye un trabajoso esfuerzo en favor de la originalidad. El desarrollo de sus temas está siempre envuelto en la forma de un relato. La intriga, como anotó Maurois, se desarrolla en dos planos superpuestos y en adiciones que amplían o dan color a la trama, con nuevos episodios y detalles que enriquecen el conjunto.

Primero el novelista exhibe al narrador que acomete la principal empresa de presentación de los personajes. Aparece, en ocasiones, un segundo narrador que introduce detalles desconocidos o nuevos que dan una faz distinta a los sucesos. Este mismo narrador que ha dado a Conrad los detalles esenciales de los hechos, no conoce tampoco todos los complejos aspectos del asunto. Se interrumpe, entonces, el curso de la narración para introducir un informante que aporta nuevos episodios y matices psicológicos que ilustran sobre el protagonista o los protagonistas. Otras veces, es el autor mismo el que parte en la persecución de testigos que enriquezcan el material demostrativo o que aclaren circunstancias oscuras o mal comprendidas de los héroes conradianos.

Esta técnica está profundamente metida en la vida y corresponde a una idea muy arraigada en Conrad sobre el carácter ilógico de los hechos. La vida tiene una complejidad que no basta para captar los mejores argumentos. Nada es lógico en el fluir vital. A veces, un detalle ignorado, un matiz insignificante en apariencia, basta para iluminar un trazo o para dar un insospechado relieve a un contorno que ocultaban las sombras.

La lectura de Conrad presupone un ejercicio constante de la

(1) Joan Estelrich, crítico catalán, ordenó muy bien en una nota de su prólogo-estudio a la versión castellana de *Under Western Eyes* esta variedad geográfica de los escenarios novelescos de Conrad.

atención. Sus novelas están muy lejanas de la anécdota trivial o del desarrollo tranquilo que en otros novelistas se presenta como un curso sosegado y cristalino. El lector acaba por conocer a los personajes por una serie de choques sensitivos inesperados que lo sumergen en penumbras discontinuas o en crudas y sensuales luces. Como dice nuestro escritor Mariano Latorre en un excelente estudio consagrado a Conrad: "El lector sufre y goza con el alma de los personajes y vive en el medio en que ellos viven. Mac Whirr, vencedor de los tifones; Nostromo, destrozado por una mina, Razumov, aplastado por la sociedad; Heyst, devorado por el incendio; el asesino del *Huésped secreto* en busca de nuevos destinos, se hacen familiares y representan símbolos gigantescos del hombre luchador, sea que venza o que sea vencido". (1)

Los personajes de Conrad, surgidos a través de este sistema audaz de una técnica más eslava que sajona, que para algunos da la idea de una influencia de Dostoiewski, plantean otro problema vinculado a los que he esbozado con palidez más atrás: ¿qué renovación fundamental representan en la literatura marina?

Se dijo ya que el hombre de mar era un aventurero secundario, subalterno del héroe militar, del conquistador y del vagabundo mitad caballero y mitad bandido que brota del Renacimiento. Antes de que surja el *Robinson Crusoe* no hay una individualización concreta del marino moderno, que tiene al frente un mar que no es de laboratorio ni de viñeta desdibujada. Pero, así como surgieron en la Edad Media tipos de caballeros virtuosos, con un romántico ideal erguido frente al Rey, a la Dama o a la Iglesia, en la época moderna de las grandes navegaciones trasoceánicas se iba a incurrir en la deformación del marino a través de la pintura de un tipo convencional como los mosqueteros que animó Dumas padre. Algo de este marino estilizado se revela en las obras de Roberto Luis Stevenson, en las desvitalizadas novelas de Claude Farrere, en los pintorescos héroes del Capitán Marryat o en los navegantes de gran guiñol que entusiasmaron a Eugenio Süe.

Sólo Kipling creó auténticos lobos de mar, que, con todo, surgían como un concepto imperialista de la vida y de los héroes británicos, verdaderos arquetipos de una civilización capitalista y enérgica. En ellos, lo primordial era la aventura, que como un

(1) MARIANO LATORRE, *José Conrad: Atenea*, año II. Nº 7, pág. 167.

demonio interno quemaba sus energías y los conducía por los siete mares que ostentaban el pabellón de Britania.

La piratería, los amores románticos, las actitudes bizarras eran algunos de los tópicos de las novelas surgidas del descubrimiento del mar por los hombres de letras. Su justificación vital se hallaba bajo el signo del azar que, a veces, ocultaba un hondo desconsuelo romántico. El mal de vivir de los héroes del romanticismo buscaba ahora brisas salobres y vientos novedosos para los excitados nervios y la sensibilidad aguda de sus convencionales vagabundos. Pero en Conrad la aventura nunca es un motivo determinante de sus novelas.

La aventura no es lo primordial. Ellos viven, con recia vida psíquica, a pesar de la aventura. Y, a veces, la aventura no es lo que predomina.

Tomás Hardy, me parece que había dicho que la novela era una impresión antes que un argumento. Esto sucede con los hombres de acción y de aguzado temperamento que brotan del cañamazo vasto de las novelas de Conrad; unos, con sus concentrados silencios; otros con sus exasperadas soledades; muchos con una misoginia fundamental; varios con el imperativo del deber medrando sobre las atracciones sensuales; y Almayer tratando de imponer su concepto occidental por encima de los designios oscuros del Oriente enigmático, que hace fracasar sus intentos de hombre blanco.

Lo irracional de la creación conradiana insurge en muchos de sus potentes relatos y en la trama de obras como *Lord Jim* o *El Negro del Narciso*. No es la aventura lo que anima a estos individuos y lo que los hace ponerse erguidos ante el destino. Es algo más grande; es la idea de que están prendidos, con vínculos indisolubles, a una comunidad de almas, a una vasta asociación perfectamente definida por sus finalidades supremas. El mar que aquí aparece no está magnificado con el arte por el arte. Es un mar que suele someterse al hombre cuando el hombre, como el Capitán Mac Whirr, representa la racionalidad ordenadora frente a los elementos.

No siempre el cruel destino, las ciegas fuerzas ocultas del cosmos, derrotan al hombre y abaten el orgullo de la creación. Una fuerza inmanente, oceánica y misteriosa como los huracanes malignos, está de pie frente a los que confían. La mejor porción del hombre es la que vigila; la más noble y elegida clase de los que merecen rasgos de inmortalidad son los individuos que saben sobreponerse a los designios adversos.

Por esto cobra un acento de actualidad su ejemplo de escritor que no buscaba el arte por el arte ni tampoco las moralidades convencionales. Cada hombre era verdadero en la medida que era humano. Y la verdad de un hombre —decía Conrad— parecía ser para mí una enorme mentira. Así explicaba su norma artística de hallar lo verdadero dentro de lo universal. Esta verdad, única y múltiple, cada vez era distinta.

Sin embargo, no es difícil encontrar, por encima de los convencionalismos críticos, una zona en que Conrad se define como uno de los más vigorosos cuanto desinteresados moralistas de nuestro tiempo. Su arte no tiene nada de malsano; aún en los escasos instantes de escabrosidad que representa. Su salud moral está fortalecida por escasas concesiones a un naturalismo excesivo. No rehuye las crudezas que la vida ofrece, pero no se detiene mucho en los abismos de la sensualidad o en las complacencias eróticas. Casi me parece un artista casto, que puede ponerse en todas las manos y educar el entendimiento y el corazón con lecciones de gran fecundidad ética. En *Gaspar Ruiz* vemos morir al héroe, con primitiva grandeza, en una lucha entre españoles y chilenos con el deseo de libertar a su amada, a la mujer de sus sueños. Es un ejemplo de energía ciega, pero de indisimulable ternura. Otros héroes de Conrad caen porque faltan a sí mismos, nada más. La mejor moral, me parece, es la que no persigue interesadas compensaciones en otro mundo o premios concretos en esta vida.

¿Qué ideal más efectivo puede sostener a la moral británica que el desinterés con que muchos de sus mejores hombres caen en esta hora suprema de la Humanidad luchando por la causa que ellos no verán prevalecer y que, a la postre, no les significa ningún premio o reconocimiento material? Estos héroes que se consumen materialmente por el fuego o que se hunden anónimamente en el mar parecen símbolos de este momento o paradigmas gloriosos de lo que da al Mundo, en horas aciagas, la raza y la patria que el polaco Korzeniowski adoptó como propias.



He conocido y admirado muchos héroes novelescos, pero en la mayoría obran egoísmos o sensualidades que desmedran sus intenciones legítimas. Los héroes que se suicidan por amor ya poco conmueven. Es una forma del conocimiento, la exasperada actitud

del que pierde la vida para matar la inquietud que le devora. Pero la muerte por un deber desinteresado, la destrucción física o la anulación por que se ha faltado a sí mismo me parecen ejemplos de la más densa resonancia interior. Esto es lo que en el arte de Conrad le asigna caracteres de universalidad creadora y de singularidad excelsa. La moral desinteresada de tales hombres que mueren agobiados por la conciencia, por haber desertado de sus deberes, como Jim, por haber pulido sus escrúpulos hasta hacer, con ellos, un íntimo torcedor del alma, me parecen de los caracteres más macizamente clásicos dentro de su modernidad que puede ofrecer la narración contemporánea.

Conrad no se doblegó a ninguna de las influencias críticas que prevalecen en la novela inglesa de su tiempo. De los grandes novelistas anteriores a 1918 —dice un crítico— casi todos rompieron las añejas tradiciones de Dickens, Thackeray y George Elliot, que si fueron distintos en sus concepciones estéticas, permanecieron fieles a un punto de vista: la moral del arte que, con todo, no significaba la convencional moral de los fariseos.

Sólo Kipling permaneció amarrado a las tradiciones del viejo tiempo victoriano y a los antiguos preceptos que prevalecían desde los días en que vivió Henry Fielding.

Wells, Galsworthy, Bennett, lo criticaban todo. Se empeñaban en demostrar, aleccionados por Samuel Butler, el autor de *Erewhon*, que el sistema inglés en lo político, en lo moral, en lo social y en lo religioso consistía en una muy vertebrada combinación de errores.

La familia no les merecía respeto, lo mismo que la religión. Galsworthy decía lo siguiente sobre los dirigentes del Reino Unido: “Hacen cosas, ciertamente, pero las hacen al revés. Llegan, al fin, a realizarlas, pero antes se embarrancan cien veces y si salen de los atolladeros, es a fuerza de trabajos y sufrimientos inútiles”.

Conrad, por el contrario, no intentó nunca hacer críticas políticas y se abstuvo de escribir obras en que dominaran los elementos pesimistas o la mordacidad social. Es ajeno a este estudio su espíritu polaco y su preocupación por la libertad y el destino de su país natal. (1)

Declaró, una vez, lo siguiente, que sirve para ilustrar su índole

(1) Es interesante conocer el capítulo “Conrad et la Pologne” del libro *Joseph Conrad*, de Joseph Ujejski, Editions Edgar Malfère, París, 1939.

moral: "que su objeto no era edificar ni consolar, mejorar ni alentar, sino por medio del poder de la palabra escrita, hacer oír, hacer sentir, esto es, antes que todo hacer ver. Eso y no otra cosa: y eso es todo".

No es mi carácter adverso a las preocupaciones sociales y políticas, pero creo que cualquier crítica que Conrad pudiera merecer de los partidarios del arte social o del arte dirigido sería destruida por la evidente sustancialidad de sus finalidades morales. Y no se sirve al arte, después de todo, si con él no conservan y acrecientan los grandes tesoros de la Humanidad y sus inmortales principios de lealtad y sinceridad al grupo a que se pertenece. Esta fidelidad al grupo o clan, que se nota como en pocas partes en *El Negro del Narciso*, vincula a todos los héroes de Conrad a lo más decisivo del destino humano. Permaneciendo fiel a la comunidad ideal de las naciones, al sentido del deber y del servicio, a la solidaridad real y efectiva con los semejantes se construye algo más duradero que edificando odios o distanciando a los seres humanos con empresas de destrucción. Tal es la lección de Conrad y su eficacia pragmática en estas horas de desaliento que invaden a las naciones en medio de una guerra que desata las más horrendas empresas de muerte y exterminio que haya jamás presenciado la Historia.

Conrad vivió, con lealtad inmensa, al lado de los suyos. Sus últimos recuerdos volaron a Polonia, que comenzaba a vivir de nuevo como nación libre, después de haber sido salvajemente oprimida por los Zares.

También se vinculó afectivamente a su segunda patria, Inglaterra, a sus suaves colinas, a sus verdes campiñas a donde le llegaban recuerdos del mar en la forma de las aves peregrinas que pasaban por encima de su residencia situada cerca de Ordestone. Inglaterra fué su patria ideal, decidió su carácter literario e hizo posible su universalidad al ser la lengua de Shakespeare la que eligió para escribir sus inmortales obras.

Y no sólo hubo esto en la vida de Conrad: hay muchos otros aspectos, que alargarían la somera información, que demuestran su britanidad literaria, si así pudiera decirse.

Antes de concluir este ensayo surge la duda de que una obra tan extensa pueda caber en unas cuantas páginas. He querido, fundamentalmente, asociar lo que el creador tiene de más resonante: el sentido de la lealtad y su amor firme y ahincado al sentimiento de la solidaridad entre los hombres.

No es lo que hoy parece dominar ni lo que cohesiona a los caracteres imperantes en la literatura de nuestros días que parecen ser los del *temp du mépris*, de que habló André Malraux. Ahora los hombres se dividen y luchan por espacios vitales, por arrogancias racistas, por prepotencias de mercados, por ambiciones guerreras de iluminados. Tornamos a la Edad Media, pero no a la Edad Media de las catedrales góticas y de las justas caballerescas sino a la otra, precursora del Renacimiento o a la del Milenio, cuando signos horribles cruzaban el cielo, cometas fatídicos azoraban a la plebe, guerras de religión y fratricidas contiendas sociales diezmaban a los ciudadanos en los campos de batalla, en los burgos incendiados.

La lectura de Conrad conduce a un clima de estoicismo cristiano y de perdurables designios éticos. No soy un moralista ni blasono de partidario del arte que puede colocar sus creaciones en todas las manos, pero se me ocurre que hay momentos en que el caminante se detiene al borde de la vía y ensaya un balance acerca de la jornada hecha en dolorosa peregrinación. Estoy, estamos en uno de esos momentos que son de revisión e inventario. ¿Es útil lo mucho que se ha leído? ¿No hay una tregua en la vida en que se bota la carga deficiente y en que el peregrino se alivia de lo que desmedra la impedimenta del viaje? Creo que en el inventario de las lecturas realizadas, Conrad será de lo más eficaz y de lo más nutrido que ha ayudado a sobrellevar con éxito la pesadísima jornada.

Todavía hay una razón más, y es la final, para concederle afecto al gran escritor: su preocupación por América y por Chile.

Hay una obra extensa en que Conrad pintó, de una manera sintética, más intuída que real, a la América que conoció en sus viajes de oficial mercante. Esa obra es *Nostromo*, donde se pintan tipos de la América Central, con algo de “madurada recreación novelesca”, como expresó Joan Estelrich. Es una América algo convencional, pero exacta a través de algunos personajes. Me hace recordar, con menos esplendor barroco en las imágenes y en el estilo, a la América que don Ramón del Valle Inclán resumió, como en un intento gigantesco de síntesis, en las páginas de *Tirano Banderas*. *Nostromo* es una historia de intrigas políticas y de tesoros ocultos que tiene algo de poema épico moderno, con su laboriosa trama de intereses, de confabulaciones y de sutil *humour*. Uno de sus héroes se suicida para que no estalle su cerebro bajo la opresión

de una trágica "tensión de silencio" que lo aplasta en medio del cielo y del mar que giran a su alrededor.

Nostromo es parte de la preocupación americana de Conrad y presenta un mundo complejo y animado de hombres diversos, entre los cuales no falta uno que tiene arraigado el sentido del deber y de la moral. Es el viejo partidario de Garibaldi, que Conrad debió conocer en uno de sus viajes y que se completa con la pintura del mundo tropical, que iban a reiterar en la literatura inglesa moderna, Hudson en *Green Mansions*, Cunninghame Graham en alguna silueta de conquistador y Tomlinson en su desconocido libro *The Sea and the Jungle*.

Parte de la universalidad geográfica de los escenarios de Conrad es el espacio que se concede en ellas a América y dentro de esta atmósfera de nuestro continente que tan exactamente captó, por intuiciones más que por estudios profundos, queda aún cierto relato en que está sentida nuestra patria chilena. Me refiero, como comprenderéis, a *Gaspar Ruiz*. ¿Cómo pudo Conrad sentir la palpitación oscura de las luchas de la Independencia en las sobrias y dramáticas páginas de *Gaspar Ruiz*?

Se me ocurre que *Gaspar Ruiz* es una recreación novelesca del personaje llamado Vicente Benavídes, quien actuó en las luchas posteriores a las batallas de Chacabuco y Maipo, y que mereció ser descrito por Benjamín Vicuña Mackenna en su hermoso libro histórico titulado *La Guerra a Muerte*. Coincide Benavídes con algunos rasgos de Gaspar Ruiz. Ambos son criollos chilenos, ambos desertan por razones oscuras, de las filas patriotas, para hacerse soldados realistas y ambos actúan, como montoneros, en las provincias del sur de Chile, aliados con los indios araucanos.

Vicente Benavídes obró impulsado por razones siniestras, quizá por un sordo resentimiento de mestizo o por haber recibido algún desaire que lastimó su orgullo. Gaspar Ruiz obra por amor y también por reservadas causas que mueven su psiquis compleja.

El relato de Conrad se equivoca en la determinación de detalles geográficos e históricos, pero tiene un contenido humano, una penetración psicológica en el ambiente de la época que lo hace constituir un curioso problema de investigación crítica y literaria.

Basilio Hall, viajero inglés que estuvo en Chile en esa época más o menos, dejó una narración de viaje en que hay una referencia a Vicente Benavídes. Se me ocurre que Joseph Conrad escrutó ese u otro relato de los viajeros ingleses y pudo nutrir así su fanta-

sía creadora. En la técnica de *Gaspar Ruiz* Conrad hace uso también de su favorito sistema de hacer brotar la acción de una experiencia narrativa. Aquí el que cuenta la vida de Gaspar Ruiz es el General Santierra, que evoca sus mocedades cuando luchaba en las filas libertadoras del ejército de O'Higgins y de San Martín.

Muchas cosas de nuestra patria están intuídas en la limpia atmósfera del maestro cuento largo o novela corta que es *Gaspar Ruiz*. Hay allí matices que sólo el genio creador de Conrad pudo presentir con tal plasticidad y que hacen olvidar los errores o las referencias equivocadas de la narración.

Porque Gaspar Ruiz vive con existencia más real que otros chilenos de nuestra literatura y merece, por su originalidad inolvidable, ser puesto al lado del Huaso Cámara que Blest Gana modeló en bronce en las inmortales escenas de su novela *Durante la Reconquista*.

El criollo que seguía a sus patrones más por impulsos sentimentales que patrióticos, está vivo en Gaspar Ruiz, el único chileno que se anima en la extensa galería novelesca de Joseph Conrad. Y este chileno no parece ser meramente una casualidad. Había algo que eslabonaba a Conrad con nuestra tierra: su amigo, el mar, con cuyo aliento vitalizó a su vastísimo repertorio de tipos inolvidables.

Cuenta Robin Douglas que Conrad lo contagió con su pasión marítima y que no dejaba pasar oportunidad para instruirlo en los detalles que exigía la construcción de un buque o de la navegación. Durante las noches despejadas lo hacía pasear por el firmamento y por él supo cual era la estrella del perro, de la daga, cuales eran Aldebarán y Orión.

Así quiso explicarle la manera de guiarse en el mar por las estrellas, cosas que Douglas no pudo nunca asimilar.

Del muro del comedor del novelista pendía un cuadro llamado *Off Valparaíso*, que había pintado el famoso artista Tomás Somerscales. Representaba un buque con todas sus velas desplegadas, navegando no lejos de la costa. Amaba mucho a ese cuadro el escritor argonauta y se detenía frente a él a señalar cada mástil, verga y cordel, dando con claridad sus nombres precisos.

Le chispeaban los ojos bajo los pesados párpados, mientras acariciaba su barbilla puntiaguda y hablaba y explicaba los contornos del navío.

La excitación de los recuerdos le hacía martillar peor su inglés

asimilado. Los barcos, el mar y sus tormentas le pertenecían así como él pertenecía al océano y a sus insondables misterios.

En tal marco ha evocado Robin Douglas al gran escritor, pensando en un navío que navegaba cerca de Valparaíso y que pintó un artista muy vinculado a la tierra chilena.

Ese *Off Valparaíso* es altamente simbólico y ejemplar para nosotros. Nos devuelve una imagen del novelista acariciando a un pedazo del cielo y del mar de Chile, de esta patria que él conoció y que incorporó a uno de sus más difundidos relatos.

RICARDO A. LATCHAM

Santiago, 1942.

BIBLIOGRAFIA

The English Novel. Antología editada por JOHN MADDISON y KENNETH GARWOOD. Londres, 1938.

Número de Homenaje a Joseph Conrad de la *Nouvelle Revue Française*, del 1 de diciembre de 1924.

Estudio de JOAN ESTELRICH en la introducción que precede a la versión castellana de *Under Western Eyes*, traducida con el nombre de *Alma Rusa*. Este ensayo está incluido en el libro *Entre la vida y els libres* de Joan Estelrich.

JESSIE CONRAD: *Joseph Conrad As I Knew Him*. Londres, William Heineman, 1926.

FORD MADDOX FORD: *Joseph Conrad A Personal Remembrance*. Londres, Duckworth & Co. 1924.

Joseph Conrad. A Sketch With A Bibliography. Doubleday Page & Co. Nueva York, 1924.

MARIANO LATORRE: *José Conrad. Atenea*, año II, N° 7, septiembre 30 de 1925. Universidad de Concepción, Chile.

EDWARD CRANKSHAW: *Joseph Conrad: some aspects of the art of the novel*. (The Bodley Head).

PERCY LUBBOCK: *The Craft of Fictions*. (Cape).

EDMOND JALOUX: *Au Pays du Roman*. Editions R. A. Corrée. París, 1931.

MAURICI SERRAHIMA: *Assaigs sobre Novel*. 1ª. Publicaciones de *La Revista*, Barcelona, 1934.

HENRI MASSIS: *Reflexions sur l'art du roman*.

TOMÁS MÓULT: *Vida y Obras de Joseph Conrad*. /

Artículo de VALÉRY LARBAUD sobre *Chance*, publicado en la *Nouvelle Revue Française*.

LECOUIS y CAZAMIAN: *Histoire de la Littérature Anglaise*. París, 1924.

ANDRÉ MAUROIS: *Magiciens et Logiciens*. París, Grasset, 1935.

G. JEAN AUBRY: *La vie de Conrad*.

MAURICE DAVID: *Joseph Conrad. L'Homme et le Oeuvre.* Edición de la *Nouvelle Revue Critique*.

JOSEPH UJEJSKI: *Joseph Conrad.* Traduit du Polonais par Pierre Duméril. Editions Egar Malfère, Paris, 1939.

PÍO BAROJA: *Vitrina Pintoresca.* Capítulo titulado *El mar y el marino.* Madrid, 1935.

M. C. BRADBROOK: *Joseph Conrad Poland's English Genius.* Londres, 1941.

J. H. RETINGER: *Conrad and His Contemporaries. Souvenirs.* Minerva Publishing, 1941.

UN FABULISTA SATIRICO ESPAÑOL

I

UNA de las primeras novelas “grandes” que tuve ocasión de leer fué el *Gil Blas de Santillana*. Contaría yo doce o trece años a lo sumo —ayer fué la víspera—, cuando pude conseguir que mi padre me confiara un ejemplar que guardaba como oro en paño, y que como oro en paño conservo yo aún. Una lujosa edición en cuarto mayor publicada, en sus mejores tiempos, por la editorial Espasa de Barcelona.

Pero, con ser atrayentes en sumo grado las aventuras de Gil Blas —y más aún para un chicuelo de pocos años—, no me impresionaron tanto como una información, acerca de su origen, recogida en el prólogo. El libro —escrito en lengua francesa— había sido vertido al castellano por el padre José Francisco de Isla, autor de la famosa *Historia de Fray Gerundio de Campazas* y traductor de la no menos famosa *Historia de España*, del padre Duchesne, cuyos versos han recitado tantas generaciones de niños españoles:

*Libre España, feliz e independiente,
se abrió al cartaginés incautamente...*

Aunque la crítica ha demostrado, posteriormente y sin lugar a dudas, que Le Sage no hizo más que tomar aquí y allá las aventuras sueltas con que hilvanó la historia de su héroe —lo que hacía aquel vendedor de escobas que sabía proveerse gratis de palos, hilos y pajas para hacerlas— el padre Isla creyó a pies juntillas que había tomado las escobas ya hechas y, su traducción, llevaba a continuación del título original *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, la acotación “robadas a España y adoptadas en Francia por monsieur Le Sage; restituídas a su patria y a su lengua nativa por un español celoso que no sufre se burlen de su nación”.

Y así se publicó —con el consiguiente escándalo— en 1787, en Madrid, por las prensas de Manuel González, poco después de fallecido el traductor.

No fué ese el único botín que obtuvo Le Sage en España. Transformó

El Diablo Cojuelo, la deliciosa y original novela de Vélez de Guevara, en *Le Diable Boiteux*, adaptándola al gusto de París, "ramenant le tout au point de vue de París", como confiesa Sainte-Beuve. Y en los manuales de literatura francesa se omite, con frecuencia, mencionar el origen español de la obra.

II

Una impresión de desagrado semejante a la que debió de experimentar el padre Isla al tomar en sus manos por primera vez el *Gil Blas de Santillana*, sentí yo cuando —al ponerse entre nosotros de moda las obras del poeta italiano Trilussa, Carlos Alberto Salustri, en la vida civil— leí, en el prólogo de la primera versión castellana de sus poesías, estas palabras que llevan al pie la firma del traductor: el cultísimo y fino escritor argentino Ricardo del Campo:

"¡Qué desencanto cuando cayó Esopo en mis manos, en una de sus buenas traducciones! Supe entonces que sus continuadores —con todas sus glorias y aparte sus quilates de estilo personal— apenas si eran buenos imitadores del maestro... Personajes, escenarios, motivos y expresiones se hallaban en el repertorio de aquél, y las máximas epilogales se parecían como gotas de tinta. Así también, Fedro, Mele y otros europeos, para no citar a los americanos de tercera fila.

"Es, entonces, necesario llegar hasta Trilussa para dar, por fin, con la tardía pero eficiente innovación".

Y es el caso que —antes de que naciera Trilussa, seguramente— ya un escritor español, José Estremera, había realizado la renovación que escritor argentino Ricardo del Campo:

Yo no quiero amenguar los méritos de Trilussa; no pretendo discutir su gracia y su ingenio; doy de barato, también, si alguien se empeña, en que no conocía las fábulas de José Estremera: es decir, estoy dispuesto a reconocerle como un verdadero y auténtico innovador... Pero eso no quita que, ya antes que él, otro poeta de lengua castellana hubiera realizado la misma labor.

Y lo que a mí me dolía era que, aquí en Buenos Aires, se divulgase y se admirase la obra —tan excelente como se quiera— del poeta italiano, mientras se relegaba al olvido la de su precursor español.

III

Pertenece José Estremera a una generación que, con justicia, se puede llamar "del Madrid Cómico". A fines del siglo pasado —cuando las fiestas del cuarto centenario del descubrimiento de América— llegaron

a España no pocos escritores americanos. Algunos —como Ricardo Palma, el conocido autor de las *Tradiciones Peruanas*— regresaron quejosos porque, a pesar de los múltiples agasajos y de las atenciones personales de que fueron objeto, no hallaron el reconocimiento pleno de la... ¿cómo diré?, de la autonomía idiomática que creían tener derecho a reclamar. Y uno de los visitantes —el nombre no hace al caso— se dejó decir que el atraso de España era tan grande que la revista más representativa que se publicaba era... el *Madrid Cómico*. Sobre esa manifestación despectiva, hecha en un momento de malhumor —el autor dió siempre muestras irrecusables de verdadero amor a España— se bordaron innumerables comentarios —no siempre ecuanímenes ni bien intencionados— pero, después de todo, hay que convenir en que, esterilizándola, limpiándola de la gotita de veneno ocasional que encerraba, no dejaba de tener cierta base real. No era —ni con mucho— el *Madrid Cómico* la revista más importante de España. Había otras de mayor fuste, de mayor categoría, de más alto vuelo, pero ninguna estaba tan difundida, tan al alcance del gran público como *Madrid Cómico*.

Su aspecto exterior no podía ser más humilde. Un pliego de papel doblado en cuatro: ocho páginas por todo. En la primera, una cabecera con el título y la caricatura de una personalidad conocida —un político, una actriz, un torero... — con cuatro versos al pie. La caricatura —habitualmente de Cilla— era del tipo más elemental: un cuerpo minúsculo sosteniendo una gran cabezota en la que se deformaban ligeramente los rasgos más salientes de la fisonomía. Los versos —a veces del mismo Cilla, en ocasiones de Sinesio Delgado, director del periódico— un epigrama —suave o mordaz, según el caso— destacando ciertos rasgos morales que el dibujo no daba.

En la página central, alternando con el texto, alguna historieta del propio Cilla o de Mecachis —uno de los más agudos caricaturistas de su tiempo—. Y, en las páginas interiores, el texto encabezado —infaliblemente— por un artículo de costumbres firmado —en los primeros tiempos— por Eduardo de Palacio o por Manuel Matoses, y, luego, desde 1883 —y durante años y años— por Luis Taboada: un cuento en prosa y cuatro o cinco poesías de tono festivo escritas por autores como Vital Aza, José López Silva, Juan Pérez Zúñiga, Sinesio Delgado, José Estremera y cien más que sería prolijo enumerar. Por los nombres de los autores citados se verá que las composiciones en verso que alternaban en cada número no eran causa de monotonía: no. Cada uno de ellos tenía un estilo propio. Vital Aza, la pintura de las costumbres de la clase media; López Silva, los diálogos chulescos en los que estilizaba —aunque entonces no se usaba

la palabreja— el modo de hablar de las clases populares: en realidad había inventado un lenguaje pintoresco que sustituyó —en la literatura— al auténticamente popular; Pérez Zúñiga exageraba la nota caricatural.

Sinesio Delgado y José Estremera cultivaban un género ligeramente picaresco, usando un estilo pulcro y lleno de sobreentendidos para no disonar en el ambiente timorato de la época. De la crítica literaria estaba encargado Leopoldo Alas, Clarín —¡nada menos que Clarín!—. Y sus “Paliques” constituían una cátedra ingeniosa y vivaz de literatura cuya matrícula sólo costaba ¡diez céntimos semanales! Hacia 1912 —después de desaparecidos el *Madrid Cómico* y el autor de los paliques —una casa editora, “Renacimiento”, pensó publicarlos debidamente clasificados, en una serie de volúmenes. Pero nunca lo hizo y es lástima en verdad. Además de los paliques publicó Clarín en *Madrid Cómico* algunos cuentos. Entre ellos uno de los mejores que se han escrito en nuestro idioma, *Adiós Cordera*, reproducido luego infinidad de veces en las revistas de España y de América.

Ese era —a grandes rasgos— el *Madrid Cómico*. Una revista fina, amable, popular, que, en un momento poco propicio para las letras, se deslizaba en los hogares más modestos y despertaba en ellos el gusto por la lectura. Cumplía, sin pretensiones, sencillamente, una eficaz labor cultural.

IV

De lo que era —para sus amigos y colaboradores— el *Madrid Cómico*, nos han dejado testimonio escrito algunos de ellos.

Vital Aza, en una serie de artículos publicados en *La Esfera* de Madrid, en los que recuerda los años de su iniciación literaria, refiere su primera visita al gabinete que servía de sala de redacción al semanario, y cómo Sinesio Delgado, persuadido de que el nuevo colaborador tenía condiciones para abrirse camino en la literatura, incluyó en el sobre que encerraba los originales destinados a la imprenta, dos cuartetas intrascendentes, escritas allí mismo por el neófito.

Luis Taboada, en sus *Intimidades y Recuerdos*, relata cómo entró a formar parte de la redacción del *Madrid Cómico*, por mediación precisamente, de Vital Aza, quien le pidió —en nombre del director— tomase a su cargo el artículo de fondo semanal, que se titulaba *De todo un poco*.

Y para demostrar hasta qué punto tenían libertad para explayarse los redactores, cuenta Taboada que, a pesar de la íntima amistad que con D. Cándido Lara tenía Sinesio Delgado —yerno de Da. Balbina Valverde,

uno de los más firmes puntales del Teatro Lara—, publicó sin hacer la menor observación una crónica en la que Taboada se burlaba donosamente del famoso Teatro de la Corredera.

El propio Luis Taboada cuenta —al referir su paso por el *Madrid Cómico*— dos hechos que si no son reales —él asegura que lo son— merecerían serlo.

En una crónica se refirió a dos señoritas —imaginarias, por supuesto—, feas, cursis y pintarrajeadas, que rabiaban por casarse y de cuyo padre —un capitán carlista, muerto en los campos de batalla— habían heredado un enrevesado apellido vizcaíno.

Pues luego resultó que tales señoritas existían, con todos sus atributos, incluso el padre carlista y el apellido vizcaíno. Evidentemente, no el mismo utilizado por Taboada, pero otro que se le parecía bastante. Hicieron falta Dios y ayuda para desagraviar a las ofendidas señoritas y convencerlas de que sólo se trataba de una enojosa casualidad.

El otro suceso fué más grave aún, porque esta vez la burla involuntaria no iba enderezada a dos señoritas inofensivas, sino a un caudillo electoral, un cojo llamado Patagalana —la coincidencia llegaba aquí hasta el mote— que le envió al desconcertado cronista una carta llena de injurias en la que, lo menos que le prometía, era comerle los hígados cuando, para San Isidro, bajase a Madrid. Afortunadamente, no llegó la sangre al río.

Tan característico era el *Madrid Cómico*; se amoldaba tan bien a los gustos de su público, que cuando Sinesio Delgado —para ponerlo a la par de las nuevas revistas madrileñas que iban surgiendo, poco a poco— quiso modernizarlo, aumentando su número de páginas y variando más y más las colaboraciones, empezó a declinar. Y el propio Sinesio resolvió un día matarlo, antes de que llegara a morir de inanición. Y ese fué para Sinesio Delgado un golpe terrible. *Madrid Cómico* formaba parte integrante de su vida, y se complacía en hablar de él siempre que hallaba ocasión. Recuerdo aún dos versos suyos. Rememorando los tiempos idos volvía los ojos a su periódico y decía:

*Y dos chicos que prometen
son Pérez Zúniga y Fiacro*

Fiacro Iráizoz, naturalmente.

V

En ese clima espiritual empezó a publicar José Estremera sus fábulas. A decir verdad, ya antes que él algunos escritores habían publicado

fabulillas que cabían dentro del género satírico que cultivó Estremera. Pero eran chispazos esporádicos; no había propósito alguno de continuidad ni se pretendía crear nada nuevo. Así, Miguel Agustín Príncipe, que escribió un libro de fábulas para niños, tiene una, "El hombre y el burro", en la cual —suprimida la moraleja— podría verse un atisbo del nuevo género.

*Aunque parezca broma,
conviniéronse un hombre y un borrico
en enseñarse el respectivo idioma,
y el burro —suerte impía—
no aprendió ni un vocablo solamente
en dos años de estudio y de porfía,
entretanto que el hombre, en sólo un día,
aprendió a rebuznar perfectamente.*

Hurgando en las fábulas de Campoamor, de Hartzenbusch y, sobre todo, de Iriarte, encontraríamos no pocos antecedentes. En muchas de ellas la conclusión aleccionadora, la moraleja, ha sido reemplazada por una reflexión irónica. En "El burro flautista" comprueba el autor que

*borriquitos hay
que una vez aciertan
por casualidad.*

Mientras en "El oso, la mona y el cerdo", es el propio oso bailarín quien dice, desengañado:

*Cuando me desaprobaba
la mona, llegué a dudar,
mas ya que el cerdo me alaba
¡muy mal debo de bailar!*

VI

Abierto por Estremera el camino, muchos poetas de la época se aventuraron en él; pero sin arriesgarse demasiado, haciendo una que otra incursión aislada... un *picnic* literario, como quien dice.

Y así, la fabulilla que sigue pertenece a Manuel del Palacio, ingenio fecundo que no dejó género alguno por cultivar.

EL CERDO

*No hay chico que no le embrome,
ni grande que lo tolere;
yo no sé si se le quiere,*

*pero sé que se le come.
Suele en el fango vivir
y allí le van a buscar
más que por verle engordar
por ayudarle a morir.
Le llaman puerco y marrano,
y aquel que más le moteja
no perdona ni una oreja
cuando le viene a la mano.
Por lo cual llego a crecer
—y acaso estoy en lo cierto—
que sólo después de muerto
se le viene a comprender.*

Y un periodista español, Don Manuel Ossorio y Bernard, incluyó, entre otras fabulillas de tipo corriente, la que sigue, que el propio autor titula "Fábula moderna":

*De un teléfono el botón
mueve en Madrid Alcover.
Sigue el toque de atención:
—¿Central? Comunicación.
—¿Con dónde?
—Con Santander.
—Ya está.
—¿Quién es?
—Soy Mercedes.
—En la voz la he conocido.
—¿Está Vd. bien?
—Bien ¿y Vds.?
—Muy bien. Tutearme puedes
porque mi madre ha salido.
—Dichosa casualidad.
—Aquí, junto a mí te escucho.
—¡Ojalá fuera verdad!
—¿Qué? ¿Hay alguna novedad?
—Que te quiero mucho, mucho.
Mi bien, mi amor, mi embeleso.
—Ya hemos hablado un buen rato.
No hay que abusar con exceso...
—Adiós; beso mi aparato
para que te mande el beso.*

*Edison, cuando tu invento
soñabas, no pensarías
que tan sublime portento
fuese a ser... un instrumento
para decir tonterías.*

Y aquí mismo, en la Argentina, un escritor español que por razones íntimas dejó su patria y se refugió en América, Federico Leal de Sacwe, Vizconde de San Javier —nombre que olvidó en Buenos Aires para popularizar el seudónimo de Christian Röeber— escribió varias encantadoras fabulillas satíricas de las que sólo daré aquí la más breve y acaso, también, la más intencionada.

PERROS

*Un pachón salamanquino
salvó a un sabueso de Cieza
que se cayó de cabeza
a la balsa de un molino.
Al emprender el camino
a través del bosque espeso,
juntos pachón y sabueso
en excelente amistad,
puso la casualidad
ante sus ojos un hueso.
Por él, debajo de un pino,
lucharon en la maleza.
Triunfó el sabueso de Cieza,
y el perro salamanquino,
ensangrentado y mobino,
dedujo en su soledad
esta penosa verdad
como lección del suceso.
"En donde se encuentra un hueso
se concluye la amistad".*

VII

¿A qué proseguir? Patente queda que la fábula satírica se cultiva en España, por lo menos, desde los tiempos de Iriarte. Y aún creo yo que, si alguien se lo propusiera, hallaría antecedentes mucho más remotos. Claro está que tales antecedentes no tendrían por sí solos mayor valor, si no hubiera venido, luego, un hombre capaz de elaborar con esas aportaciones y con su propio ingenio —eso sobre todo— un nuevo género literario.

El hombre fué —ya queda dicho— José Estremera. Y su encuentro con Sinesio Delgado, en el *Madrid Cómicó*, la ocasión, la oportunidad— por falta de la cual muchas iniciativas se malogran— de crear sus fábulas.

Ya hice notar que los versos que escribían Estremera y Sinesio —así llamaba todo Madrid al director del *Madrid Cómicó*— no eran meramente los versos festivos en boga a la sazón. Uno y otro picaban más alto. Aspiraban a hacer verdadero humorismo, a aclimatar en España un género

literario picaresco y fino a la par; a poner en solfa las costumbres —las malas costumbres— escondiendo la intención moral bajo un ropaje de frívola apariencia. Por ello —aunque Sinesio Delgado no pretendió nunca escribir fábulas— publicaba composiciones como la que sigue, titulada

“HOY POR TI...”

*Creció en la tumba de un prócer
una mata de tomates
cuyos gérmenes, sin duda,
llevó en sus alas el aire.
Y de la dorada verja
por los hierros, empinándose,
surgía el modesto fruto
entre los pulidos mármoles.
Por tamaño atrevimiento,
que no corregía nadie,
vino el alma del difunto
a dirigirle estas frases:
— ¡Cómo es esto! ¿Quién permite
que rastrera, vil e infame
oses manchar mi sepulcro
y mi memoria profanes?
¡Vivir una planta humilde
de mis jugos, de mi sangre,
con que sólo hermosas flores
debieran alimentarse!
¡Ira de Dios! Sólo siento
no tener en este instante
ni boca para escupirte
ni manos con que arrancarte.
— Cálmate —dijo la mata—
ni me escupas ni me arranques
porque, creciendo, recojo
la vida que tú dejaste,
y fijate en que, si vivo
sobre tus restos mortales,
¡también para que vivieras
murieron muchos tomates!*

Aunque no intervienen en ella animales ni plantas, no deja de estar vinculada al género literario que me ha dado materia para este artículo, una “Leyenda feudal”, del propio Sinesio, que resumiré en breves palabras.

El Conde Fernán González, guerrero y mujeriego a la par, se pasaba la vida ensanchando sus tierras a expensas de sus convecinos, y conquistando por buenas o por malas, según el caso, a las garridas mozas de los

contornos, en tanto que su esposa, Doña Sol, se moría de aburrimiento, olvidada por su marido y sin distracciones de ninguna clase. Iba ya habituándose a ello, cuando un día hizo un descubrimiento que la enloqueció de rabia, y, precipitándose en la estancia del conde:

—¡Traidor, infame —le dijo—
 ¡es muy digna hazaña vuestra
 introducir como pajes
 en el castillo, mancebas!
 Callóse Fernán González;
 mas de pronto, una sospecha
 le turbó, y airado y ronco
 gritó, arqueando las cejas:
 —¿Cómo lo sabéis, señora?
 Doña Sol, se irguió altanera,
 fué a contestar, y... se puso
 colorada de vergüenza.

VIII

Y ocupémonos ya —creo que es hora— de José Estremera.

Nacido en noviembre de 1852, falleció en enero de 1895. Es decir que vivió apenas cuarenta y dos años. Vida brevísima que él supo hacer fecunda.

Aunque, como la mayoría de los españoles cultos de su época, siguió la carrera de derecho, prescindió de su título para dedicarse a las letras. A los veinte años —a principios de febrero del 73— estrenó su primera obra teatral: una pieza en un acto que hubo de dejar a los pocos días el cartel, porque el teatro en que se estrenó —el Español— cerró sus puertas con motivo de un trascendental acontecimiento político: la proclamación de la primera república. Cuatro años más tarde estrenó su segunda obra —otra pieza en un acto, *Noticia fresca*— y continuó, luego, escribiendo regularmente hasta el fin de sus días.

Estrenó más de cuarenta obras —zarzuelas y comedias, en uno o más actos— entre ellas algunas que alcanzaron éxito rotundo, como la zarzuelilla en un acto *Música Clásica*, con música de Chapí, que fué traducida al alemán. Merecen ser citadas, especialmente: *El Hermano Baltasar*, *Antón Perulero*, *San Franco de Sena*, *Las Hijas del Zebedeo*, *El Organista*, *La Zarina*, entre las zarzuelas grandes y chicas. Y *Hay Entre-suelo*, *Ni Visto ni Oído*, *Tentar al Diablo*, *Perros y Gatos*, *El Ventanillo*, *La Cáscara Amarga*, *La Cuerda Floja*, entre las comedias breves.

De fijo alguno de los lectores —de los que tienen años y no los ocultan— evocará, vinculados a algunos de esos títulos, sucesos que, arrum-

bados hoy como trastos viejos en el fondo de la memoria, parecían tener en aquellos lejanos días una importancia y una trascendencia capitales.

Junto a su labor como autor dramático, realizaba Estremera su obra periodística. El *Madrid Cómico* fué —ya queda dicho— su verdadero hogar espiritual, y en él aparecieron la mayor parte de sus artículos literarios y poesías. De todo ello sólo alcanzó a reunir en volumen, antes de morir, sus *Poesías y Fábulas*, libro pronto agotado y nunca reimpresso en su totalidad. Las fábulas, sí, merecieron que el editor Antonio López, de Barcelona, las acogiera en un tomito de su "Colección Diamante". A esa edición pertenece el ejemplar de que me valgo en este momento.

IX

Esas fábulas —ochenta y cinco en total— no han sido clasificadas por géneros, posiblemente para evitar toda monotonía, pero se las podría distribuir, con facilidad, en varios capítulos. Al primero de ellos le vendría de perlas como título "El eterno femenino". Sus protagonistas son, habitualmente, gatas.

"Cosas de Gatas", se titula, en efecto, la primera fábula del volumen:

*Zapaquilda y Miulina,
gatas de aristocrática cocina,
hablaban una vez junto al brasero
del gran Marramaquíz aventurero.*

Hermoso gatazo cuyas calaveradas traían alborotado al vecindario y al que ambas gatas —doncellas en estado de merecer— juzgaban poco menos que el azote del género gatuno.

*Pero, tiempo después, ambas doncellas
víctimas se miraron
del gran Marramaquíz, a quien amaron
y él, al cabo y al fin, burlóse de ellas.
—¿Si ellas sabían que era tan travieso,
porqué le hicieron caso? —Pues, por eso.*

La "Gata Presumida" tenía, en cambio, un marido fiel, obsequioso y complaciente, pero no era feliz porque se veía reclusa en el hogar, sin poder pasearse a su antojo por los tejados.

Y cuando él le pregunta ¿no te basta mi amor? contesta iracunda:

*Es verdad que me quieres,
verdad que me regalas;
pero eres un pazguato si imaginas
que a gatas y a mujeres*

*bastan amor y galas .
que no causan envidia a las vecinas.*

“La Gata Corrida”, por su parte,

*Era una gata casada
virtuosa, pura, honesta,
muy comedida y modesta,
muy pulida y recatada*

que, cansada de ver, en el tejado de enfrente, un gato que no hacía sino mirarla y suspirar le interpeló decidida, rogándole que la dejara en paz. Pero él la desengañó, en el acto, haciéndole ver que sus suspiros no se enderezaban a ella,

*sino a cierta vecinita
que vive en aquel tejado,
que está algo más elevado
que la casa que usted habita.
En aquel punto no sé
lo que la gata pensó,
más lo cierto es que volvió
más indignada que fué.*

Y, para terminar con este capítulo, vaya una fabulilla breve, pero rebosante de ingenio y de malicia:

EL LUNAR

*Vióse una gata de Angola
en un espejo un lunar
muy gracioso, en el lugar
más oculto de la cola,
y, aunque de muy recatada
fama universal tenía,
siempre va —desde aquel día—
con la cola levantada.*

X

Las fábulas que se podrían recoger en un capítulo titulado “El bien y el mal”, son muchas.

En “Buenos y Malos”, vemos subir por una áspera cuesta una galera tirada por dos mulas, mansa la una, brava la otra. El zagal, para estimularlas, va a repartir equitativamente algunos latigazos, cuando el mayoral le previene:

*¡A esa no, no le bagas nada!
¿no sabes que tira coces?*

Pues ¿y “La oveja descarriada”? Harta de vivir apretujada en el redil,

*buscando la libertad
una noche se escapó.
Dichosa y alta la frente,
de su libertad gozando,
pasaba el día triscando
y balando alegremente.
Y entre tanto, en la manada,
más de una tierna ovejita
exclamaba: “¡Pobrecita
compañera descarriada!”*

“El Lobo Reo” debe comparecer ante el tribunal por haber devorado cerca de cien corderos. Un perro, al ver la tranquilidad con que acude a presentarse ante sus jueces, le pregunta:

*—¡Cómo! ¿no tienes miedo?
Y él contesta: —¿Por qué,
si los que han de juzgarme
serán lobos también?*

Y cuando, en “Lo ideal y lo real”, un gato que empieza a vivir le dice a su preceptor cuán agradable sería tener alas,

*—¿Esas ideas propalas?
—con sorna el otro le dijo—
¡afila las uñas, hijo,
que valen más que la alas!*

XI

“Virtudes y Pecados”, se podría titular un tercer capítulo: la fidelidad, la modestia, la vanidad, el desinterés, la adulación, desfilarían por sus páginas.

“El Perro Cariñoso”, cuando se enferma su amita, se acurruca a sus pies en la cama, y apenas se mueve de allí. Todos se hacen lenguas de su fidelidad,

*Mas cuando al fin la niña
se puso buena,
le dijo así el faldero:
—¿Por qué no enfermas
hasta el estío?
¡Estaba yo en tu cama
tan calentito!*

No peca de modesto “El pavo” que

*Allá en el cortijo
del tío Facundo*

hízose gran amigo de un asno sólo porque éste, contrariando la opinión de los demás animales, le manifestaba ruidosamente su admiración.

*Pero cierto día,
no sé que otro bruto,
al pavo le dijo:
— Modera tu orgullo
pues sólo consigues,
¡pobre animalucho!,
que rebuzne el asno
en elogio tuyo.
— ¿Que rebuzna dices?
Pues de mí te juro,
que nunca su elogio
me suena a rebuzno.*

En "La Lección de Moral" no es —contra lo que podría esperarse— un profesor el que la da, sino el que la recibe oyendo, por casualidad, un diálogo entre una zarza y un rosal.

*Dijo el rosal: —¡Ay, querida!
la sociedad de las plantas
se encuentra ha tiempo con tantas
iniquidades, perdida.
.....
Tú, con tus brazos rapantes
constantemente procuras
desgarrar las vestiduras
de todos los caminantes.
La cicuta da veneno,
el cardo pincha, y la biedra
hipócrita, vive y medra
a expensas del tronco ajeno.
—Amigo rosal, me llenas
de pesadumbre. ¿No hay modo
de que se remedie todo?
—Sí. —¿Cuál es?— Hacernos buenas.
—No entiendo bien esas cosas
y no sé lo que ha de hacer
una planta para ser
honrada y buena. —Dar rosas.*

En "El Incienso", una vieja espera que cierto santo milagroso le procure alivio a sus males, y hace arder constantemente, ante su altar, grandes cantidades de incienso. Pero un día, llena de temor, se dirige al santo:

*¡Ay santo de mi alma, que ahora pienso
que pudiera atufaros el incienso!
En vez de abumaros tanto,
desde hoy haré por vos otra obra pía...
A lo cual dijo el santo:
—¡Atufar el incienso! No, hija mía.*

XII

‘Egolatría’, podría titularse otra serie de fábulas. Vayan dos como ejemplo.

LA ESPIGA, EL CABALLO Y EL GUSANO

*Dijo la espiga de cebada, viendo
la tierra en derredor:
—El mundo se ha formado solamente
para que viva yo.*

*El caballo pastando, dijo luego:
—¡Cuán importante soy!
Esta rubia cebada sólo crece
para que coma yo.*

*Muerto, al fin, el corcel y putrefacto,
nació de él un gusano fanfarrón
y dijo: —Muere el bruto solamente
para que nazca yo.*

EL REY DE LA CREACION

*Contemplando un fanfarrón
la naturaleza un día,
Yo soy —entre sí decía—
el rey de la creación.*

*Para mí de verde alfombra
cubriéndose el campo va,
y para mí el árbol da
dulce fruto y fresca sombra.*

*La madre Naturaleza,
para recreo y sustento,
me dió animales sin cuento
con asombrosa largueza.*

*En esto salió un león
de la selva, de repente,
y se comió lindamente
al rey de la creación.*

XIII

No aborda Estremera, abiertamente, la fábula política. Y ello se explica, en parte, porque escribió sus fábulas en una época, más que de calma, de encharcamiento político: en los primeros años de la restauración. Pero en un capítulo —que podría muy bien titularse “Gramática Parda”— tendrían cabida fábulas en las que yace soterrado cierto sentido político. Vaya como ejemplo esta fabulilla breve y enjundiosa.

LA BURRA Y EL MORO

*Iba un moro peregrino
sobre una pollina enteca
siguiendo el largo camino
que hay desde Kalba a la Meca.
Atravesando el desierto
bajo un sol abrasador,
iba el pobre medio muerto
de cansancio y de calor.
Pero tanto mal soporta
con paciencia el mahometano
diciendo: —Esto ¿qué me importa
si así el paraíso gano?
Para llegar más ligero
pegar a la burra quiso,
y ella dijo: —Eh, compañero
¡yo no gano el paraíso!*

Y esta otra “El río, el dique y los campos”, que parece enderezada a prevenir a los gobiernos fuertes y despóticos, que desoyen la voz de la opinión pública, cuál es el fin que les aguarda.

*Dijo el río al dique:
—Quitate de enmedio,
mira que me estorbas
y pasar no puedo.
.....
Repetía el río:
—Vamos, no seas terco.
.....
Y el maldito dique
haciéndose el sueco.
.....
Y el río, rogando,
pasó años enteros.
Al fin, cierto día,*

de cólera ciego,

al dique se lanza
con tanto desnudo
que lo echa a su fondo
vencido y deshecho.
Los campos vecinos,
al ver el suceso,
al río suplican
que no paguen ellos
con inundaciones
rencores ajenos,
y el río les dice:
—Perdón, caballeros,
pero ya mi curso
detener no puedo,
y en alguna parte,
aunque lo lamento,
tengo que ir echando
el agua que llevo.

Y, por fin, una fábula que parece dedicada a ciertos políticos de todos los tiempos; se titula "Para las ocasiones".

Ganaba el pan Periquillo
rodando por esos mundos
con varios perros, tres monos,
un oso pardo y un burro.

Cada uno de esos animales tenía su habilidad, excepto el burro, que era incapaz de hacer nada. Por eso un día, Periquillo, cansado de perder el tiempo con él, lo arrojó violentamente de su lado. Pronto llegó el arrepentimiento. Al dirigirse hacia el pueblo vecino, una tarde de gran calor, echaba de menos al paciente asno, que más de una vez le sirvió de cabalgadura...

cuando vió que hacia él venía
el pobre borrico, mustio,
porque andaba tras de un amo
y no encontraba ninguno.
Hacia él corrió Periquillo,
dando señales de júbilo,
y le dió besos y abrazos
como si fuera hijo suyo.

—¡Ay, cómo cambian los tiempos!
 —dijo el asno—. No hace mucho

*por burro no me querías
¡y ahora me quieres por burro!*

¿No es verdad que, en el acto, piensa uno en esos caballeros que combaten la democracia, so pretexto de que el pueblo no está aún suficientemente educado, mientras se valen de esa misma falta de educación como de un trampolín para alcanzar posiciones que de otro modo les estarían vedadas?

XIV

Ahora correspondería comparar el estilo de Estremera con el de Trilussa. Se vería, entonces, cómo —a través del tiempo— han seguido el mismo proceso renovador. ¿Porqué, pues, se olvida al primero mientras se enaltece al segundo? Entiendo que es sólo cuestión de perspectiva. Estremera publicó sus fábulas, poco a poco, en medio de una copiosa producción de versos festivos —de distintos autores y géneros—. Como siempre, lo malo prevalecía allí en número. Y el descrédito que sobrevino fatalmente no hizo distingo alguno entre lo bueno y lo malo, lo vulgar y lo original. Trilussa, en tanto, estaba solo, utilizó el libro antes que el periódico... le favorecía el ambiente.

Por lo demás, el género —un género eminentemente popular— tenía que nacer en España. Todo lo que algo vale y algo representa —más que en cualquier otro lugar del globo— viene allí del pueblo. Se me dirá, probablemente, que lo mismo ocurre en esta América, pero eso no hace sino comprobar, una vez más, las leyes biológicas de la herencia.

JOSÉ GONZÁLEZ GALÉ

OXFORD

A fin de comprender a Oxford y su espíritu se debe considerarla como una ciudad medieval; como una ciudad del período del Renacimiento; como una ciudad del período de la Reforma; como una ciudad clásica; como una ciudad del siglo XIX y como una ciudad moderna. El nombre de Oxford aparece por primera vez en la crónica anglo-sajona por el año 912 y allí se hace referencia a él como a un lugar de cierta importancia. Sin embargo, su importancia como centro de estudios data del año 1167 y su fama académica creció gracias a la excelente enseñanza de los frailes Franciscanos y, hasta cierto punto, gracias a la enseñanza de los padres Dominicanos.

Oxford es esencialmente una ciudad universitaria, y la Universidad misma que, en realidad, no es una universidad en el sentido que se da a esa palabra en éste y otros países— está compuesta por veinticuatro colegios para varones, que alojan de 200 a 350 estudiantes cada uno, y cuatro colegios para mujeres. Además de éstos, existe una sociedad que funciona como un colegio y a ella pertenecen aquellos estudiantes que, por razones financieras o por otros motivos, no pueden vivir en un colegio. Esta sociedad cuenta aproximadamente 200 miembros del sexo masculino. Del mismo modo, existe una sociedad que funciona igualmente como un colegio y a la cual pertenecen las jóvenes que, también por razones financieras o por otros motivos, no pueden vivir en un colegio. Aparte de estos establecimientos, hay cuatro o cinco colegios católicos y tres o cuatro colegios protestantes. La posición de todos estos colegios es casi similar a la de las sociedades que acabo de mencionar. Ahora bien, todos estos colegios para varones y mujeres, y esas sociedades, forman colectivamente la Universidad. Sin embargo, cada colegio o sociedad es completamente independiente. Se asemeja, diremos, a una orden religiosa católica, en cuanto la orden, a pesar de formar parte de la Madre Iglesia, es independiente de cualquier otra.

Tenemos numerosas facultades: de Literatura, Ciencia, Historia, Lite-

ratura y Filosofía de Grecia y Roma, Medicina, Economía Política, Derecho, Teología y Lenguas Modernas. El estudiante es libre de estudiar el tema que elija. El período mínimo de estudios prescriptos es de tres años. Algunos permanecen cuatro años. Los exámenes son regulares y muy frecuentes. Hay, asimismo, dos exámenes principales, uno al final del primer año, y otra al final del tercero y cuarto. El estudiante no necesita presentarse a esos dos exámenes principales si siente que aún no está listo, pero tiene que presentarse a los subsidiarios, porque dan a las autoridades del colegio una idea del ritmo de sus progresos o de su falta de progreso. Cuando el estudiante ha pasado satisfactoriamente todos sus exámenes, pero particularmente los dos principales, se le otorga lo que llamamos una clase. Tenemos cuatro clases de honor: 1ª, 2ª, 3ª y 4ª. Tenemos también lo que llamamos una aprobación, que no implica una graduación de honor. Además de esas graduaciones, tenemos graduaciones más elevadas para trabajos de investigación; la mayor de ellas es, naturalmente, un doctorado. Pero el estudiante no puede preparar u obtener un doctorado a menos de haberse graduado ya en la Universidad o, a falta de ello, en otra universidad de Gran Bretaña. Un doctorado es un gran honor y una prueba de condiciones superiores.

Todos los estudiantes deben residir en su colegio, por lo menos durante un año. Después de ese tiempo, reciben permiso oficial para residir en pensiones autorizadas por la Universidad. La admisión en la Universidad se hace por medio de la admisión en un colegio. En otros términos, para comenzar su carrera universitaria, uno elige el colegio del cual desea ser miembro. Ese colegio puede aceptarlo o no. Ello depende de muchas cosas. El ingreso no es, de ningún modo, tarea fácil. Asimismo, si uno es aceptado, el colegio lo matricula en la Universidad, es decir que uno se convierte en un miembro de la Universidad, autorizado, en calidad de estudiante no graduado aún, a preparar una graduación. Pero ser miembro de un colegio significa que uno no es, ni podría ser, simultáneamente, miembro de otro. No se puede renunciar a ser miembro del propio colegio, pero, para ser más exactos, el colegio nos puede pedir que dejemos de ser miembros de él, por causa quizá de una conducta no satisfactoria. Cuando uno se siente, por decir así, fuera de su ambiente, puede tratar de hacerse aceptar en otro colegio. Será aceptado o no. Ello depende de muchos factores. Sin embargo, hablando de una manera general, al que deja de ser miembro de un colegio le resulta muy difícil ingresar en otro; esto, naturalmente, si el hecho de haber cesado de ser miembro de un colegio ha sido por culpa de una conducta no satisfactoria. Pero la cuestión es que, una vez instalado como miembro de un colegio, y correspondientemente, de la Universidad, el estudiante es puesto en manos de un tutor, es decir de una alta autoridad de aquél,

que dirige sus estudios y toma un interés personal en su bienestar y en el desarrollo de su carácter.

No es poca cosa ser un graduado de la Universidad de Oxford. Ser un hijo de esa gran Universidad es un honor y una distinción.

Ahora bien, ¿cuál fué el primer colegio que se estableció en Oxford? Es difícil decirlo. Merton reclama ese honor. Se penetra en él por una entrada que no es imponente. Al entrar, uno se encuentra frente al "hall". Debo decir que el "hall", la capilla y el patio de un colegio son cosas características. En cierto modo, ellos forman el colegio. A la derecha del "hall", en Merton, se encuentra la tesorería; más allá el primero de los patios de Oxford, conocido por todas las generaciones bajo el nombre de *Mob Quad* —el patio de Mob—. A los lados sur y oeste de este patio se halla la biblioteca, cuyas pequeñas ventanas de arco puntiagudo datan de 1370. La biblioteca es la más antigua de Oxford. Originalmente todos los libros que contenía estaban sujetos a los estantes por medio de cadenas. En el ángulo noroeste del patio de Mob se levanta la capilla, cuyo coro fué construído hacia el final del siglo XIII. El estilo de esa época era el "Decorado", en el cual las ventanas de arco puntiagudo empezaban a ser reunidas en grupos para formar una ventana compuesta, más grande que las anteriores, y de tamaño variable. Originalmente, la capilla estaba destinada a ser inmensa y a tener una nave para equilibrar el coro; pero el edificio progresaba lentamente. La parte exterior del lado oeste de la capilla, o sea la antecapilla que, en este caso, debiera en realidad llamarse "el crucero", tardó más de un siglo en ser construída, y en ese tiempo ya dominaba el estilo Perpendicular. Finalmente, la noble torre de estilo perpendicular fué agregada en 1450. Estos son algunos de los rasgos prominentes del colegio. Naturalmente, hay otros edificios notables dentro de sus límites. Unos son más históricos que otros. Su conjunto forma el colegio.

El siguiente es *New College* —el Nuevo Colegio— llamado así a pesar de tener 600 años. Su capilla es un maravilloso recinto de suprema belleza. Es de estilo perpendicular y un noble ejemplar de arquitectura gótica. La gran ventana del lado oeste de la antecapilla ostenta un notable motivo pintado en el vidrio. Los vidrios superiores representan la Natividad y la Adoración; los inferiores, las Virtudes. Más allá de la capilla, hacia el oeste, se hallan los incomparables claustros. En ningún lugar de Inglaterra perduran los años con tanta paz como en este silencioso y sagrado lugar. El jardín del Nuevo Colegio es un rincón de belleza. Resguarda una hermosa y antigua porción de la antigua muralla de Oxford —un monumento medieval—. El grupo de árboles, en medio del césped,

oculta los restos de un gran túmulo levantado allí muchos siglos atrás. En verano se hallará el jardín lleno de estudiantes. Una atmósfera de decoro flota sobre el césped, los árboles y las paredes, y está manifestada en la inscripción familiar, grabada en las rejas de hierro que guardan la entrada del jardín: "Los Modales hacen al Hombre".

Pero sigamos adelante y visitemos otro colegio. He aquí *Al Souls* —Todas las Almas— fundado hace aproximadamente 600 años. Es un lugar de una pureza y un refinamiento escolásticos. El "hall" y la capilla —ambos de una belleza imponente— están alineados a lo largo del lado norte del patio. Tiene una magnífica biblioteca que parece una catedral y es rica en libros de jurisprudencia.

Nuestro próximo colegio es *Magdalen* —Magdalena—, seguramente el más hermoso de los nuestros. Su atmósfera es majestuosa. Su capilla, una joya rara. La capilla fué terminada unos veinte años después de la fundación del colegio, es decir, antes del siglo XVI. Ha conservado, entre otras laudables tradiciones, su música. Sus servicios corales son famosos, aun en Oxford que, como se sabe, es una ciudad que cultiva la música. Aparte del "hall", que es uno de los más bonitos, hay en los terrenos del colegio unos famosos, muy famosos e históricos paseos. Estos forman un circuito completo alrededor de una isla de prados que tiene como una milla cuadrada. Esos paseos son sumamente hermosos. El colegio tiene también una torre que es una de las joyas de Oxford y es además histórica. Su forma delicadamente afilada y sus plácidos detalles son característicos del último estilo gótico en su mejor expresión.

Desgraciadamente, no podemos detenernos a admirar en todos sus detalles la exquisita belleza de este colegio. Por lo tanto, recorramos *High Street* —la calle Alta— llamada la más hermosa de Europa hasta por los más exigentes artistas y entendidos en arquitectura. Es una calle que el mismo Magdalen y su famoso puente contemplan sin duda con admiración; una calle donde encontraremos *Queen's College* —el colegio de la reina— uno de los más encantadores edificios, variado y distinguido; y se hallan los colegios *All Souls*, *Brazenose* y el Colegio de la Universidad, que pretende ser el primero fundado en Oxford; una calle donde están establecidas las escuelas de exámenes, terror de todos los estudiantes. En esa calle también se encuentra la Iglesia de Santa María. Iglesia del siglo XV, en ella, durante la Edad Media, fueron procesados dos obispos; y siglos más tarde predicó el Cardenal Newman en la época en que todavía era anglicano. Es también una calle donde está establecido el hotel más antiguo de Oxford: el hotel Mitre. Este tiene varios siglos y, aunque confortable, es ahora igual a lo que era cuando lo crearon.

A la izquierda del Hotel Mitre está la *Turl Street*, una calle histórica, que trae un poco al recuerdo algunas calles de Toledo. En ella está *Lincoln College* —el colegio de Lincoln—; también *Jesus College* —el colegio de Jesús—; y *Exeter College* —el colegio de Exeter—; tres fundaciones famosas, cada una con su personalidad propia y su gloria arquitectónica. Caminemos un poco más allá de Exeter y llegaremos a *Broad Street* —la calle Ancha— donde está *Trinity College* —el colegio de la Trinidad—; un distinguido edificio con una capilla distinguida y un “hall” no menos distinguido; pero lo más bonito de todo es el jardín, uno de los más famosos de Oxford. Es un verdadero ensueño. A la izquierda de él está *Balliol College*. Un gran colegio, grande en sus dimensiones, no tanto en belleza, pero sí, en perfección académica y en sabiduría. Dió a Gran Bretaña muchos hombres famosos: escritores, estadistas, eclesiásticos. ¿Qué es lo que no ha dado? Ha tenido siempre una admirable fama. Y hace cuanto puede por mantenerla. Regresemos por *Turl Street* y volvamos a la Iglesia de Santa María. Casi frente a ella, hay un corto camino que lleva a *Oriel College*. El Cardenal Newman fué miembro de él. Antes de tener a Newman, tuvo otros hombres célebres. Desde *Oriel College*, se puede caminar hasta *Corpus Christi College*, uno de los más pequeños y de los más atractivos. Parecería que ha surgido de las praderas como un exquisito cantero de flores.

Pero volvamos a *High Street*. Sigamos las paredes de *Brazenose College* o de *All Souls College* y, caminando, nos encontraremos frente a la biblioteca Bodleyan, la más grande y la más famosa de Oxford y de Gran Bretaña. Frente a ella, a la derecha, está mi propio colegio: *Hertford College*. No cuadraría que yo describiese sus bellezas o que dijera cuáles son mis sentimientos hacia él. Para mí, naturalmente, es el más atractivo. El Cardenal Newman fué en cierta época nuestro director. Hemos tenido hombres célebres que se graduaron en él, muy eminentes filósofos y sabios ingleses. Uno de ellos es Fox, el gran protagonista de la libertad en Gran Bretaña y uno de los más grandes oradores que haya producido Inglaterra. A unas 100 yardas de Hertford, se halla *Wadham College*, otro altar de ciencia y de belleza. Pero regresemos a *High Street* o más bien a *Carfax*. A nuestra izquierda está *St. Aldate's* —la calle de St. Aldate—, una calle histórica. Allí encontraremos *Christ Church College*, el más grande de Oxford. Se llega a su “hall” atravesando un arco bajo el campanario. Aquí hallaremos una gran escalera de piedra enroscada como una sola columna y apoyada en la columna. Es uno de los más notables ejemplos de abanico que existan en el mundo entero. Es notable no sólo por su efecto sino por su origen, pues fué construída en 1630. Al pie de esa escalera está el

“hall”, indudablemente el más hermoso de Oxford, con su amplio techojabalconado y la alta ventana abovedada que ilumina su estrado. La amplitud y dignidad de la sala son las mismas que en la época en que Enrique VIII realizaba allí sus banquetes. La catedral de Oxford, una de las más grandes y famosas de Gran Bretaña, se halla también dentro de Christ Church College, aunque en forma poco visible.

Se preguntará ¿en ese lugar rico en rancias tradiciones, donde abundan el encanto y la belleza y donde dominan las cosas del espíritu, existe algún interés por el deporte? Pues bien, sí, los deportes despiertan un interés considerable. Porque en Gran Bretaña los deportes son como una pasión, una disciplina. Su llamado es irresistible. Veamos cuáles son los ideales del británico en materia de sport. El conocimiento de esos ideales dará una idea exacta de su carácter. Pues bien: en Gran Bretaña colocamos el juego, o deporte, por encima del premio. Disfrutamos del encuentro, ante todo por él mismo, no por lo que pueda proporcionar. Desde luego, nos gusta ganar; eso es humano; pero nos gusta ganar por el equipo, no como individuos. Además, los juegos tienen reglas y nos place respetar sus reglas escrupulosamente. A nadie le agrada ganar —ya sea por el equipo o por sí mismo— si es injustamente. Todo esto se aplica, naturalmente, a cualquier juego, ya se trate de cricket, fútbol, golf, boxeo, regatas o cualquier otro. No nos satisface ganar por causa de alguna desgracia de nuestro adversario. La lucha debe ser justa, con probabilidades iguales, y la victoria no debe ser demasiado fácil. Cuando perdemos, nos gusta ser buenos perdedores y cuando ganamos nos gusta ser buenos ganadores. ¿Qué entendemos por un buen perdedor? Pues bien, tan sólo esto: si perdemos, perder sin perder también nuestra propia estima o nuestros modales y sin maldecir nuestra mala suerte, y sin olvidar las cualidades del ganador. ¿Y qué entendemos por un buen ganador? Pues bien, tan sólo esto: ser modestos sin mostrarnos condescendientes y sin pretender sentirnos afligidos por el perdedor, si en realidad no sentimos por él ninguna simpatía.

Este es, pues, nuestro Oxford. Quisiera tener el poder de dar la bienvenida a todos mis lectores, como miembro de nuestra Universidad; pero si no tengo ese poder, ellos pueden ayudarme a conseguirlo. ¿Cómo?

Lo primero, aprendiendo a fondo el latín o el griego; también matemáticas, ciencias, el idioma inglés y su literatura. No pediré que aprendan un idioma extranjero, pues ya tienen su propio y armonioso idioma. Ahora bien, cuando sepan todo eso, centenares de nuestros estudiantes los ayudarán a abrirse paso. Nuestros colegios les ofrecerán hospitalidad y una cordial bienvenida. Entonces recibirán las vestiduras. La túnica será negra y el color sentará a todos. El Vice-Canciller de la Universidad,

que es generalmente uno de los directores de los colegios, les dará la bienvenida y los matriculará, por medio del propio colegio, como ya lo he explicado. Una vez terminada la ceremonia, que nunca se olvida por mucho que se viva, regresarán a su alojamiento, en el colegio. Pero me temo que deban proporcionarse los muebles, porque tal es la regla. No es una mala regla; pues los que gustan de los muebles antiguos pueden entregarse de lleno a su afición; los que no tienen ese gusto pueden usar lo que elijan.

La carrera universitaria empezará entonces. El alumno es libre de elegir su tema de estudio. Estoy seguro de que trabajará mucho; pero no más de diez horas por día, porque no desearía que se cansara. Continuará trabajando así durante tres o cuatro años. Preferiría que trabajara cuatro años porque me gustaría que obtuviera una graduación de honor. De todos modos, al final de esos cuatro años —deliciosos y felices años— se presentará al examen final. Estoy convencido de que lo aprobará. Si así fuese, recibirá su graduación, y, en ese día, que es como un día de bodas, llevará unas primorosas túnicas —de preferencia de seda, por favor— que cuestan más o menos 15 libras cada una, o sea, 260 pesos. Llevará también un capelo universitario y una corbata blanca. Dije tres o cuatro años de arduo trabajo. No es mucho tiempo y son años que nunca se olvidan. La atmósfera de Oxford se apoderará de su imaginación y su corazón. Tendrá numerosos amigos con quienes pasará las horas más deliciosas. Hablará de poesía, de prosa, de ciencia y de filosofía. Hablará de Gran Bretaña misma y de Europa, y de su América. Hablará de este mundo y del otro; de Dios, del hombre, de la bestia, de la naturaleza y de la belleza en el pliegue, la forma, la actitud, el pensamiento y el sentimiento. Hablará de los tesoros intelectuales de Gran Bretaña y de los del mundo. Hablará de la historia y de los que la hicieron, como también de aquellos que no pudieron o no quisieron hacerla. Discutirá sobre los errores del mundo y la crueldad de la sociedad humana. Hablará, en fin, de la vida, de su belleza y de su fealdad, de sus alegrías y de sus penas.

Todo ello constituirá una inapreciable experiencia espiritual.

Tal es la Universidad más grande de Gran Bretaña: Oxford, incomparable sede del saber, donde incontables generaciones de jóvenes británicos han sido educados y capacitados para mantener sagradas pláticas con lo mejor que se ha pensado, sentido y expresado en la misma Gran Bretaña y en otras partes. Un poderoso trabajo ha sido el que ha conferido a Oxford esa distinción intelectual y ese refinamiento espiritual que son ahora su reconocido mayorazgo. Pero, ¿cómo lo hizo ella en el pasado y cómo lo sigue haciendo ahora? Pues bien: respetando rigurosamente las

antiguas tradiciones de la enseñanza clásica que, iluminadas por los tesoros de profunda y permanente espiritualidad contenidos en el cristianismo, ayudaron y ayudan aún a construir, influenciar y enriquecer poderosamente el legado espiritual e intelectual de Gran Bretaña: esa es su cultura. Naturalmente, Oxford no fué la única en edificar la elevada estructura de esa cultura. Cambridge, y otros altares del saber han aportado su contribución, pero me estoy ocupando ahora de mi propia Universidad de Oxford, cuyo resplandor espiritual, moral e intelectual, no ha sido empañado por 1.000 años de vida —¡mil años!

Imaginémonos las generaciones de estudiantes que han respirado en sus santas capillas, patios y "halls". Imaginémonos sus esperanzas, su paciencia e impaciencia, sus fracasos y sus triunfos. Imaginémonos sus realizaciones en las esferas de la literatura, de la filosofía, de la ciencia y del arte. Imaginémoslos cuando desempeñaban su legítima parte en la esfera del gobierno, o cuando, atraídos por una santa vocación, servían o dirigían los destinos de esa gran institución que se llama la Iglesia de Inglaterra. Imaginemos a aquéllos que se relegaban deliberadamente en una oscuridad relativa, porque juzgaban que el contacto con el mundo destruye lo que más importa en esta vida: el alma humana. Imaginemos también a aquéllos que, dotados de un espíritu práctica, vivían útilmente acrecentando el intercambio comercial de Gran Bretaña con el mundo, o desafiaban los mares y trabajaban en otras tierras a fin de representar dignamente los intereses de Gran Bretaña.

Ningún hijo de Oxford, de esa indulgente y muy querida madre, omite jamás de recordarla en todo momento. Ningún hijo, cuando está solo, olvida su orgullo de haber adquirido familiaridad, en sus sagrados y encantadores recintos, con los múltiples tesoros del pensamiento y del sentimiento de los poetas y escritores que forman la mejor y más durable tradición británica. Es un orgullo que dura toda la vida. Se convierte en una parte integrante del bagaje de tradiciones individuales que el hijo de Oxford forma y lleva consigo en su paso sobre la tierra.

Me agrada pensar que cuando los hijos de Oxford van al otro mundo, cuentan a San Pedro, en el cielo, la belleza de su "alma mater" y lo que ésta hizo por ellos. Quizá al mismo San Pedro le hubiese gustado ser un antiguo "oxonian", como llamamos a los hijos de Oxford. Existe asimismo un consuelo para aquellos hijos de Oxford que, habiendo llegado a las rejas del cielo, no pueden entrar en él. Es éste: han estado en el cielo terrenal que es Oxford —relicario de inefable belleza.

FRANCIS M. SCULLY

MUSICA POPULAR DEL BRASIL

CUALQUIER forma expresiva artística que se quiera estudiar en el Brasil, deberá ser buscada a través de las raíces del pasado. El pasado brasileño, lejano, remoto, próximo o cercano, es el pasado que nos legó la pintoresca contribución africana.

En lo que se refiere al elemento musical, podemos hablar de “mestizaje afro-brasileño” antes que nada, porque la música indígena, por ser esencialmente primitiva y limitada, no dejó marcas muy profundas en el alma popular.

El indio tuvo para los brasileños un sentido más decorativo que emocional, más romántico que real, más colorido que sonoro. Los negros, ya por su cualidad melódica específicamente desarrollada, ya por el factor cantidad, también por la penetración hecha lenta e insidiosamente en las casas-grandes —célula formadora de nuestra sociedad colonial— llenaron las calles, los bosques, las tierras, los campos y los cerros con sus cantos y sus instrumentos primitivos. El elemento colonizador portugués, con la plasticidad que es considerada hoy por los entendidos en la materia, la mejor cualidad conocida entre los pueblos conquistadores, supo aprovechar, tolerar y compenetrarse de esa ola melódica que, salida de las más hondas entrañas del alma esclava, era como un lenitivo y tal vez la única forma de expresión de los pueblos subyugados por el régimen de entonces.

Reconocida la superioridad melódica del elemento negro —a pesar de la formidable incorporación del blanco portugués— y de otros pueblos llegados de otras partes del mundo; establecida esta primicia, pasan los negros a ser estudiados más detalladamente bajo este nuevo aspecto, y la música brasileña, tomó, por extensión, el nombre popular de “afro-brasileña”.

Como las comidas más populares del país son afro-brasileñas, como el vatapá, el carurú, el mungunzá; como los rezos, las supersticiones, las leyendas, los hechizos y las mandingas, los candombes, — la música negra despertó un marcado interés por su fuerza nacional.

La mayor dificultad para la comprensión del problema, estaba en que existía una enorme confusión con respecto a las diversas “culturas” negras

trasplantadas del continente africano al Brasil. Es, además, sabido que los negros entraron en levás provenientes de varios puntos del Africa, entre las que había negros bantúes, nagôs, yorubas.

La diferencia religiosa e idiomática, además de las distintas "culturas" en estados más o menos elevados, dificultaron la obra de clarificación en las influencias artísticas, sobre el alma popular.

Los negros facilitaron, con toda esta diversidad, la obra de los colonizadores, pues la inmensa masa esclava no se entendía entre sí, y era, por tal causa, más fácil de manejar, toda vez que los grupos se hacían por idioma o por religión; destacándose, naturalmente, los de cultura más elevada —los negros mahometanos—. Pero, la influencia más profunda que se dejó sentir en el Brasil, fué, evidentemente, la ejercida por la "cultura nago".

La aceptación formal de la religión católica, fué un fenómeno típico de la influencia ejercida por los colonizadores portugueses en la masa esclava. Pero la reacción de ésta, se hizo sentir en forma indirecta en el formidable proceso de conjunción religioso y cultural: la transformación operada por las religiones y cultos animistas, fetichistas y totémicos, en el correr de los siglos, fué enorme y poderosa y constituye uno de los fenómenos más interesantes para el estudio de las diversas culturas negras en el Brasil.

Transcribo aquí un fragmento del ensayo *Sincretismo religioso de los negros brasileños*, de la Sra. Lidia Besouchet: "Después del intenso sincretismo religioso, cuyo proceso se produjo en los largos siglos de la esclavitud, las religiones afro-brasileñas, estaban suficientemente desfiguradas y mezcladas para que se pudiese establecer cultos puros "nagôs", mahometanos, "bantús", etc. A medida que las "macumbas", los "candombes", los "terreiros", los "catimbós", fueron surgiendo en todos los puntos del Brasil en que las influencias africanas se hacían sentir, se comprobó la imposibilidad de diferenciar los mitos, los fetiches, los "orixas", los "santos", los "gris-gris", los instrumentos del culto: las plantas, las piedras, las comidas, las "cosas hechas", para determinar a qué religión pertenecían. Eran San Jorge, San Damián, San Benedicto y demás santos católicos refundidos en las prácticas bárbaras de un culto negro. Eran piedras-tabús autorizadas en altares sagrados, semejantes a los altares católicos. Eran palabras indígenas cantadas con música africana, eran espíritus "caboclos", en las fiestas de Navidad. Eran palabras hebraicas en estandartes totémicos, plantados en "terreiros" africanos. Toda una inmensa obra de sincretismo religioso, de la que ningún brasileño, aun el más culto, puede escapar enteramente, pues en el propio fondo de nuestra alma duermen

espíritus, genios, santos, leyendas, ritos, creencias, que las generaciones esclavas nos transmitieron con su leche, haciendo de cada uno de nosotros un ser un tanto místico y fatalista.”

Destacándose en las esferas artísticas y en las expresiones populares, la música brasileña hiere más a fondo la sensibilidad nacional. Justifícase este fenómeno, por cuanto las otras artes exigen una relativa preparación cultural. La música, por ser la más instintiva, la más pura, la más lógica de las expresiones humanas, no precisa otra cosa que el pensamiento abierto a la belleza, el corazón deseoso de alegría y el cuerpo caliente de ritmo. La música brasileña, después de haber sufrido, en lo que se refiere a su proceso de “oficialización”, las transacciones impuestas por el formalismo romántico; llegó hoy, por caminos varios, a una solución lógica: establecióse el axioma de que la expresión folklórica puede, debe ser considerada como “música” en el sentido más elevado del vocablo. Después de Villa Lobos y del grupo que alrededor, en contra o al lado de él trabaja, la música brasileña empieza a ser encarada con la misma seriedad que la pintura de Portinari, la escultura de “Aleijadinho” de Villa Rica, la sociología de Gilberto Freyre y la ciencia de Arthur Ramos. Existe una correlación estrecha en todas esas manifestaciones, ligadas por la base a un eje común: la interpretación del “inconsciente racial”, dormido en el fondo del alma brasileña.

La música, llegada a este punto, empieza a ser aceptada hasta por los que, creyendo en la genialidad de Carlos Gomes, no sabían diferenciar un “samba” de una pésima *aria* de Verdi.

Para ese proceso de clarificación, de entendimiento, de penetración y de interpretación social de la música brasileña, no puede ser olvidada en ningún instante la obra desarrollada por el poeta Mario de Andrade con su libro poemático *Macunaíma*, que no pasando de una rapsodia en siete colores del Brasil venidero, puede ser considerado el primer paso serio para el reconocimiento de la belleza dormida en el folklore nacional.

Refiriéndose a la evolución de nuestra música, dice Mario de Andrade: “De todas las fases por que ha pasado la música brasileña en su evolución, la más importante es, sin duda, esta contemporánea. Todas las otras fueron más o menos inconscientes, movidas por las fuerzas deshumanas y fatales de la vida, en tanto que la actual, también necesaria por ser un escalón evolutivo de cultura, es orientada, dirigida y torcida por la voluntad, por raciocinio y por las decisiones humanas. Ella viene por eso, llena de interés más dramático, derivado de la lucha del hombre contra sus propias tradiciones eruditas, hábitos adquiridos, y de los esfuerzos angustiosos que hace para no ahogarse en las condiciones económico-sociales

del país, siempre en la esperanza generosa de dar forma a su aspiración en las manifestaciones cultas de la nacionalidad, en una creación más funcionalmente racial."

Tomando este concepto de Mario de Andrade, podemos decir que el pasado musical del Brasil se resume en una lucha inconsciente contra el "inconsciente racial", por parte de nuestros más inspirados compositores. Hoy, es una búsqueda consciente de ese mismo "inconsciente racial". Por más paradójal que parezca esta afirmación, la conclusión lógica a que llegamos, es siempre ésta: Francisco Manuel y Villa Lobos; Carlos Gomes y Luciano Gallet; el mismo Enrique Osvaldo y Lourenço Fernândes, en esta oposición de conceptos y de aspiraciones.

Este esfuerzo por olvidar la vasta base en que se asentaba el imperio brasileño, este afán de superar el mestizaje, en el sentido más elevado de la palabra, fué típico de nuestros artistas del pasado: músicos, pintores y escritores. Hoy existe el drama de la búsqueda de la realidad viviente, dormida, aplastada bajo el olvido de los tiempos, de aquel mismo contingente expresivo de fuerzas colectivas. El artista sabe adónde va a buscar la verdad, sabe dónde debe investigar y si falla la inspiración, si flaquea la técnica, si la realización desmaya, no puede ser eso invocado como causa. Es una cuestión puramente individual que nada tiene que ver con la realidad folklórica existente, y la reconocida acción de esta base.

Antes, el esfuerzo por ignorar la realidad tampoco era satisfecho, porque en la más "italiana" de las arias de Carlos Gomes repica el sabor mestizo, y por todos los poros de su música, asoma el brasileño verdadero, caldeado...

La oposición entre las dos actitudes, la del pasado y la del presente, es ahora más nítida. La clarificación de los valores impide negar lo que existe y empuja a una persistente pesquisa que a veces cae en el extremo opuesto. Abandonando la diferencia entre la técnica y la realización musical de los artistas brasileños del pasado y del presente, abriremos un paréntesis para destacar aquí, lo que, verdaderamente, puede ser considerado en el Brasil como música popular.

A más de la modalidad afro-brasileña del "samba", tan gastadamente popularizado por Carmen Miranda, la música nacional más típica, más profunda, posee innumerables variedades que todavía no fueron exportadas. Carmen Miranda hace del samba, lo que Gardel hizo del tango: le dió el encanto, le dió el toque elegante, le dió la forma más accesible al extranjero. Pero, si dijéramos a un argentino que el tango representa el máximo de su expresión musical popular, seguramente, si se trata de una persona

culta, reaccionará violentamente contra esta afirmación. El tango, como el "samba", son dos manifestaciones del alma popular, en lo que respecta a su modalidad más "arrabalera", más ciudadana, más próxima al centro urbano, donde hay cafés, casinos, cabarets de lujo, grandes hoteles.

Pero, más allá del "samba", como más allá del tango, están los antiguos bailes, los ritmos primitivos, los profundos sones, los milenarios ritos. Más allá están los negros, los indios, los portugueses de las carabelas, los "galegos" del tiempo de la conquista. Más allá están las sectas religiosas, los instrumentos venidos del Africa, las creencias no depuradas, las imágenes, los símbolos, los cantos. Así, en ese pasado lejano y con todo tan próximo, encontraremos la expresión más dura y más áspera del pueblo que trabaja el campo, que hace girar los trapiches, que labra la tierra, que planta, que baila, que sufre y fermenta en las largas noches de batuque y esclavitud.

Es necesario un paso atrás en la escala del tiempo, es necesario dejar que las puertas del sótano oscuro de las "sensalas" se abran de par en par. De los sombríos techos de paja bajarán los negros de sus cerros y las manos de los blancos traerán los espíritus más sombríos de sus divinidades embrujadas. De las selvas verdes vendrán pájaros vistosos, y vendrán los indios pintarrajeados de rojo, tal como los vió Gandavo, tal como los vió Pero Vaz Caminha, en la aurora del siglo XVI.

El estado de salvajismo, o el estado de barbarie no permanece, pero algo de esta etapa está siempre por madurar en esas almas infantiles frente a la civilización.

Es preciso dejar hablar libremente a este pueblo, a esa gente que despertó hace mucho tiempo. Ninguna imposición impidió que ellos cantasen, ninguna escuela, ninguna religión y ningún sistema político fué capaz de hacer que se olvidaran de sus mares, de sus mitos, ríos, faunas, símbolos y creencias. Hoy estas creencias son las nuestras, así seamos ateos, profanos, insípidamente civilizados.

Tomaremos los varios grados de esta música todavía viva, a pesar de los siglos de sacrificio hechos a la llamada civilización: tomaremos la música africana y sus diversas formas de adaptación geográfica, ritual y popular, para mejor expresar la música nacional.

Tomaremos primero la "macumba", ritual africano en su aspecto más primitivo. Seguiremos el camino de esa transformación y nos detendremos en el "maracatu", alegre comparsa del nordeste; en el "batuque" violento, en el "catereté" paulista; en la "embolada" compleja y graciosa, donde resplandece el ingenio de nuestros improvisadores populares; en el "samba" carioca, el más liviano, el más fino y más aristocrático de nuestros bailes.

Daremos así una idea rítmica y evolutiva de nuestra música popular en sus varias modalidades y adaptaciones geográficas y artísticas.



Empecemos por la “macumba”, “candombe” o “xangó”.

La melodía aquí recogida, expresa la danza y el canto del ceremonial de los negros brasileños. Tiene finalidades místico-religiosas y es el ritual obligado de las diversas religiones africanas trasplantadas al Brasil.

“Los cantos de hechicería, acompañados exclusivamente por instrumentos de percusión, son las manifestaciones más ricas del folklore brasileño. En ellos es donde se revela más clara, más fácilmente identificable, la contribución africana a nuestra música popular”. (1)

Llegados en masa los negros al Brasil, como dijimos al comienzo, fueron forzados por contingencias sociales a una adaptación religiosa: el proceso de los ritos bárbaros de las antiguas religiones africanas, unidas al calor de la nueva religión oficial, la católica, se revela en las modernas expresiones musicales brasileñas de este tipo. Los negros, no pudiendo por sus condiciones de retardo cultural, adaptarse completamente al catolicismo, fundieron sus ritos y de la unión un poco extraña de sus expresiones religiosas, del sincretismo de sus santos y sus mitos, su ritual creó esta música que tiene mucho de bárbaro, pero que ofrece ya cierto compás solemne de alta comprensión religiosa. La “macumba”, hasta la más pura, de las que todavía hoy pueden resaltar en el Brasil, ya refleja este proceso de conjunción cultural-religiosa a que me refería.

Disco: macumba: *Mironga de moça branca*. Victor 33.586 B. — *No terreiro de Ali Bibi*. 33.586 A.

El “maracatú” del nordeste del Brasil, es una comparsa de negros que en Pernambuco, especialmente en Recife, sale por las calles cantando y bailando, después de haber prestado su homenaje a Nuestra Señora del Rosario, danzando frente a su iglesia. “El cortejo se compone de rey, reina, dignatarios de la corte formados atrás; hombres y mujeres en dos filas entre las cuales va un personaje —la Dama del Passo— llevando una muñeca llamada calunga, y dos personajes más llevando un gallo de madera y un yacaré relleno de paja. Tras del cortejo quedan los músicos, cuyo instrumental es exclusivamente de percusión”.

El gallo y el yacaré son considerados por Arthur Ramos vestigios

(1) Oneyda Alvarenga.

del totemismo africano. En cuanto al nombre de calunga, que no tiene para los negros actuales sino el sentido de muñeca, Mario de Andrade, lo liga a un término bantú que significa "señor, jefe grande" y por extensión político-religiosa, dios".

Los maracatús se constituyen en sociedades llamadas naciones: nación de la Cabinda Vieja, nación de la Cabinda Nueva, nación del Pavo Real Dorado, nación del León Coronado, etc. La primera fué famosa en Recife a principios de este siglo y la última es hoy día una de las más importantes. Lujosísimos en aquella época, los "maracatús" se están empobreciendo y tienden a desaparecer.

Disco maracatú: *Bagé*. Victor 34.336 B.

"El batuque es una danza cantada, violenta y muy popular en el Brasil de los tiempos pasados, sobre la que existen referencias a partir del siglo XVIII. Está en desuso.

"Consta de una rueda en la cual toman parte, además de los bailarines, los músicos y los espectadores. En el centro de la rueda, queda un bailarín solista o una o más parejas, a quien pertenece generalmente la coreografía consistente en meneos violentos de caderas, zapateado, palmas, repiquetear de dedos, y presentándose como elemento principal la "ombligada" que el bailarín o los bailarines dan a los componentes de la rueda para que los reemplacen en la danza. Al bailarín corresponde entonar la estrofa musical que los de la rueda contestan en coro con el refrán.

"El batuque es generalmente considerado proveniente de Angola del Congo.

"El acompañamiento instrumental del batuque es preferentemente hecho de varios tipos de tambores, de nombre afro-brasileño. Entre nosotros adquirió el nombre genérico de "Danza de Negros o Baile de Negros".

El batuque es una reminiscencia de las sublevaciones de los negros brasileños de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, reunidos por espacio de medio siglo en la sierra de la Barriga, donde los negros fundaron su república que llamaron de los Palmares.

La república sobrevivió a los ataques organizados de las tropas regulares del gobierno brasileño, hasta que, después de haber parlamentado con emisarios del príncipe de Nasao —entonces gobernante de parte del nordeste brasileño que estaba bajo la dominación holandesa—, luego de haber sido considerado casi en el moderno sentido del término, como beligerantes, cayeron los negros bajo las armas de una de las más famosas expediciones

organizadas contra la república de los Palmares. Murió ésta, pero quedó en el alma brasileña su canto nostálgico, su lamento guerrero, su protesta libertadora.

Disco: *Batuque dos Palmares*. Victor 55.052 A.

Una transformación coreográfica con pequeñas diferencias rítmicas con el batuque es el "samba-jongo"; el jongo, samba rural. Probablemente la palabra samba es derivada de semba, "designación africana de la ombligada característica del batuque. La palabra samba sufrió la misma generalización que la palabra batuque. Con frecuencia el pueblo designa una u otra indistintamente".

Disco: Samba jongo: *Navio Negreiro*. Odeon 6.311.

"La embolada es originaria del nordeste brasileño. Tiene como característica melodía más o menos declamatoria, en valores rápidos e intervalos cortos, letra generalmente cómica, satírica o descriptiva, llena de intenciones onomatopéyicas, de dicción complicada, complicación que la rapidez del movimiento musical aumenta. Inicialmente rural, la embolada al llegar a las ciudades vió su complicación verbal y rapidez acentuadas, lo que hizo que en sus manifestaciones urbanas pierda algo del lirismo que la adorna en las zonas rurales del nordeste.

"No obstante poseer vida propia, independiente del baile, la embolada es más un proceso poético-musical que una forma o un género particular".

Disco: *Embolada de Laranjeira Propiá*. Parlophon 3.197.

El "catereté" es otra derivación del "batuque". Característico de las regiones del interior de Minas y Sao Paulo, tiene un compás vivo y es solamente danza rítmica y no canto.

Disco Catereté: *Na Boca da Noite*. Victor 34.386 A.

El "samba" es la forma más popular y más difundida de nuestros bailes. Tiene el mismo sentido nacional que el tango para los argentinos; ambos, además, con reminiscencias africanas. Como dije anteriormente, parece que la palabra samba deriva de semba, que en lengua africana quiere decir "ombligada". Hoy el "samba" sufre el natural proceso civilizador y Carmen Miranda lo popularizó entre los más defensivos admiradores de danzas de negros: los norteamericanos.

Se designa generalmente "samba" al baile brasileño de compás vivo y requiebro sensual y alegre. Los "sambas" bajan de los morros de Río de

Janeiro de la Favela, del Salgueiro, etcétera. Y son por eso mismo, medio malevos y mitad bohemios. Pero hay "sambas" que guardan el calor de su origen primitivo: los "sambas" bahianos, los que vienen de puntos más apartados de Río de Janeiro. Pero, en forma general, se puede decir que el "samba", tal como gusta en el extranjero, tal como brota en los carnavales, tal como lo exige el gusto popular, es típicamente carioca, esto es, de la ciudad de Río, pero que por extensión se tornó nacional.

Entre los compositores más famosos de "sambas" se cuenta Ari Barroso y entre sus intérpretes más apreciados, Carmen Miranda.

NEWTON FREITAS

TRES IMPRESIONES INTIMAS

I

Y aquello fué una tarde
LEOPOLDO LUGONES.

•

Sí. Fué una tarde.
Tú algo me dijiste.
¿La estrella? ¿El aire?
No lo recuerdo bien.
Mas la brisa era dulce,
y en torno mío,
la noche y el crepúsculo
flotaban con un grato perfume indefinido.
¿Después?
Es todo tan lejano,
y los días aquellos tan borrosos . . .
Cuando el recuerdo me pregunta: ¿sabes?
No sé, —le digo—,
Pero fué una tarde.

II

*Les souvenirs sont cors de chasse
Dont meurt le bruit parmi le vent.*
GUILLAUME APOLLINAIRE.

Y A vas por las regiones,
donde el aire es ligero y la luz suave.
Ya tienes la sonrisa
sutil de los ausentes.

La mirada descubre
tu vida imaginaria.
Pálida sombra, desde aquí te veo,
alejarte con paso silencioso.

III

Les fruits, ornement de l'automne.

JOACHIM DU BELLAY.

PASÓ, pasó. Tenía del Otoño
Cierta embriaguez y el gesto que declina.
A su presencia de visión secreta,
correspondía alguna imagen pálida:
La breve flor, el vino y el perfume,
la mano temblorosa que diseña
letras entrelazadas. La guirnalda
que el verso ciñe a la serena frente.
Instante raro de ligero paso,
ya levantado en impetuosa onda,
ya susurrando entre las hojas, ténue.
Su ráfaga sagrada, mitológica,
mueve corolas, riza el agua inmóvil.
Suyo es el sueño, el fuego que consume,
el canto grave y la flexible rama.
De Eros enciende con acento lánguido
en la memoria un aire ya olvidado,
y hace brotar entre laurel o hiedra
el arte sabio de su antigua fábula.
Tuvo en su firme pulso de vertiente
el metal limpio de los nombres nuevos
el signo apresuró su noble marcha,
y la hora imposible, cristalina,
huyó sonriendo, y penetró en la noche.

C. SAÚL VILLAR

OMBÚ SECO

TE quedaste arañando el cielo ardiente,
también como una araña en la llanura;
y el aire labrador, tan inocente,
te fué féretro, y cirio, y sepultura.

Cuánto sol, cuánto estío incandescente
se empinó para herir tanta verdura;
hoy no amparas galopes al relente,
ni hasta los nidos va tu savia, oscura.

Morirse como tú, cuando el verano
tiende en azul la enardecida mano,
con la cara apretada al campo liso.

Gris, sobre el plano verde te derramas.
Y si un pájaro canta entre tus ramas
pienso que resucitas sobre el piso.

HÉCTOR VILLANUEVA

ESPEJO

MAR inviolable, mar lunar, de exacto
perímetro, de inmóviles oleajes,
mar circunscripto de infinitos viajes,
yo he sido su viajero estupefacto.

En tersa soledad gocé el intacto
misterio especular de sus paisajes,
altamares de sombra y luz, mirajes
donde halla el sueño su elemento abstracto.

A la honda superficie afluía a veces
entre espumas astrales la secreta
fauna abisal de ángeles y peces.

Y crecía en el ámbito profundo
la muerte una marea verde y quieta.
Tu plenamar, trasmar, mar de trasmundo.

CARLOS MOREIRA

ENRIQUE LARRETA Y UN NUEVO AMANECER DE POESÍA

TODA poesía ha vivido su mañana, su tarde, su ocaso. Poesía y tiempo tienen una consubstancialidad. La poesía es la expresión sintética del tiempo en el sentido humano. Esta hipóstasis del tiempo y de la poesía no la advierten los críticos. Puede apreciarla un historiador de la cultura que sea a la vez un historiador del arte y de la política. Nunca, en realidad, se ha acudido a la historia para explicar la poesía; pero cuando se haga se comprobará, con asombro, que la historia no sólo explica los misterios del tiempo, sino también de la poesía. La poesía es, a su vez, luz auxiliar de la historia. Sin el *Cantar de los Cantares*, los poemas de la India y las sagas de Escandinavia, ignoraríamos hechos y culturas de una enorme transcendencia. Los poemas de Homero valen más para la historia que los restos de Troya. Hoy podemos decir la época de Homero o la época de Dante.

,



Estas líneas son un ensayo sobre una nueva poesía. “¡La poesía! Cuando muchos aseguraban su desaparición —escribe Enrique Larreta—, héla ahí de nuevo más anhelante, más hermosa y, casi pudiera decirse, más necesaria que nunca. Concentrados valores. Hoy día, vuélvese a ella como se corre a las joyas en los naufragios”.

Vivimos, en efecto, un gran naufragio que comenzó en 1914. Antes del 1914 habíamos tenido una paz, de casi medio siglo, que había empezado después de la guerra del 1870. El 70 y el 14 son dos fechas cruciales en la historia moderna. El 70 significó un fin para un largo período que había arrancado de Napoleón y vivía de sus creaciones y de su leyenda. Fué el fin, también, definitivo, del romanticismo. Los espíritus empezaron a admirar otra poesía, otra sensibilidad. Se dieron cuenta de que los años napoleónicos, del romanticismo exaltado, eran un recuerdo y ya no interesaban ni en las novelas. Surgió Carlos Baudelaire. Con él empezó la poesía

que podríamos llamar moderna. Un resumen de esta poesía nos ofrece un cuadro harto interesante. La poesía romántica fué un instante sincera, cuando vivió el drama de la libertad perdida y cantó la lucha contra el opresor. Luego se hizo bohemia, llegó al decadentismo y se transformó en exótica, orientalista, cultora de las drogas y amante de los cortinados llenos de polvo y de divanes rotos y cansados. El parnasianismo nació de la influencia de una Grecia de cartón. El superrealismo tuvo aciertos casuales. Luego se lanzó a lo insensato, como la pintura cubista, hasta producir hilaridad y caer en el descrédito. Inquietud de siglos que no ha tenido reposo y ha hecho ensayar a los poetas mil intentos y mil esperanzas. Las novedades pronto se han hecho viejas. Los ritmos antiguos muchas veces han vuelto como nuevos. Reglas fijas y libertades absolutas han alternado en las mentes de los poetas para expresar lo inefable. Es así como llegamos a nuestro tiempo y nos situamos un instante entre nosotros para contemplar desde nuestro cielo otra vez el mundo.



En América hubo accesos de poesía en distintas épocas y momentos históricos. Tuvimos, en albores de la Independencia, una poesía clasicista y otra romántica que se prolongaron hasta mediados del siglo XIX. Vino luego una poesía parnasiana, a la moda francesa, y una poesía de tipo español que repetía las viejas normas y medidas. Un innovador —Rubén Darío. Ahora una voz nueva da a la poesía española lo que Baudelaire dió a la poesía francesa.

Larreta fué siempre un poeta. Hay en todos sus libros el soplo oculto de un alma de poeta. Sus obras históricas —*Las dos fundaciones de Buenos Aires* y *Santa María del Buen Anre*— son más que obras de investigador y de dramaturgo, obras de poeta. Sus personajes hablan como poetas. Groussac fué el primero en advertir que los conquistadores de nuestras tierras eran poetas inconscientes. Nosotros lo pusimos de manifiesto en varios de nuestros libros. Nuestra tradición poética es, en verdad, la más antigua e ininterrumpida en América.

La crítica actual de nuestro país ha recibido con elogio una obra de poesía que a nuestro juicio señala una época en nuestra historia poética: *La calle de la vida y de la muerte*. La crítica ha sido justa; pero no ha comprendido el valor, verdaderamente transcendental, de este libro. Su destino se presenta como el de todas las obras maestras. Su tiempo no les da toda su importancia. Es el futuro el que trae la gloria. Los poetas, según sus sentimientos, sus gustos y sus prejuicios, admiran o no admiran. Los críticos comprenden o no comprenden. Sólo los años, el juicio acumu-

lado de varias generaciones, dan solidez a las opiniones y fijan, de un modo inmovible, los verdaderos méritos. El presente, no obstante, en algunos casos, puede adelantarse al porvenir y avanzar una afirmación.

La calle de la vida y de la muerte es la expresión máxima de Enrique Larreta. Ya hemos dicho que toda su vida Larreta fué un poeta. Nuestra afirmación equivale, por tanto, a sostener que esta obra es la superación de sus obras anteriores. No opinarán así, estamos seguros, muchos lectores. Un libro de poesías se juzga siempre inferior a grandes novelas sólidamente construidas. Un libro de poesías, en cambio, puede encerrar valores muy superiores a los de cualquier obra humana. *La calle de la vida y de la muerte* es una obra extraordinaria, no sólo por su valor poético, sino por lo que ella significa en la historia de la poesía con su creación de ritmos nuevos, y en estos años de transformación mundial, con su evocación histórica de un mundo que todos nosotros hemos conocido y hoy es un recuerdo muerto para siempre.

Universo de un alma y una vida. Obra alada que tiene el mágico don de encerrar la poesía en la historia y la historia en la poesía. En ella hay sombras y luces, huellas apasionadas, color de un tiempo histórico. Fantasmas que surgen y se animan. Músicas que tornan a sonar. Salones que se iluminan. Paisajes llenos de sol. Almas que vuelven a amar. *Requiem* y evocación maravillosas. Nunca, como en estas páginas, puede comprenderse mejor la razón suprema de la poesía.

Poesía sin gesticulación. No sabe de tropicalismos. No reproduce lápidas pesadas. No es poesía de bohemia ni de decadentes ni de parnasianos insensibles. No hay ninfas ni sátiros. No hay frases absurdas de superrealistas incongruentes e ilógicos. Muchas cosas no se dicen con palabras, sino con sugerencias e intenciones.

Vivimos un instante de transición, de renovación: paso rápido a un más allá que no sabemos qué nos depara. Larreta, en su poesía, interpreta esta inquietud de ayer y de hoy, este vértigo, esta rapidez. Después de esta poesía quizás venga la decadencia, quizás otros poetas la transformen. Lo indudable es que hoy señala un punto máximo.

Estos sonetos son la historia de la peregrinación de un poeta a través de la vida. Una vida rica de emociones, de ensueños y de hechos reales, agitados, magníficos. No es posible explicar la llama misteriosa de esta obra. Mezcla de ritmos nuevos, de palabras modernas y añejas, de emociones y evocaciones. Hay mucho de magia. Rondas de poesía giran sobre todos los vocablos. Rara obra de arte en la historia de la poesía. Nada hay de superfluo. Todo es puro, transparente. Pensamiento de cristal. El esplendor de las frases no es el de un sol, como en otro género de poesía, sino el

de un brillante de la más pura agua. En ella palpita el arte de las esculturas inmortales, la elegancia y el misterio de una catedral. Todo contagia un estremecimiento de inquietud y de espera. Estilo sabio, que apresa lo inapresable. El lugar común, la ampulosidad de tantos poemas, no se encuentran ni por excepción en este libro de obrero metafísico y soñador. Inspiraciones de una emoción calma y honda, como las de todas las obras auténticas, superiores, de inmortalidad asegurada. Además, hay una gran serenidad en este libro de recuerdos y reflexiones. La muerte y el amor se entrelazan en su grandeza. El dolor callado y la "soledad sonora".



La calle de la vida y de la muerte, como *Las flores del mal*, parece, en algunos instantes, tener algo de obscuro "a causa de su excesiva luz". La obscuridad no está en el arte de hacerse entender, del autor, sino en el arte de comprender, del lector. El autor, como Baudelaire, tuvo que componer una lengua, un ritmo y una paleta. Así lo explicó Teófilo Gautier hablando de Baudelaire. Así ha ocurrido, en el caso presente. Es un paralelo que sitúa la poesía española frente a la francesa en aquel instante de su renovación separado de nosotros por todo un siglo. Como entonces, hay lectores que se sorprenden y dudan. Críticos de vistas cortas elogian por intuición, con oculto temor. Otros no comprenden y niegan. Es la incertidumbre que, en los comienzos, han recibido las obras geniales. Ya lo hemos dicho: ningún libro inmortal de poesía ha nacido con el ruido y la gloria que le han dado los siglos.

Hemos mencionado a Baudelaire y debemos aclarar el paralelo. Larreta, a nuestro entender, significa en la poesía española lo que Baudelaire en la francesa; pero no es ni un continuador ni un imitador del autor de *Las flores del mal*. Por el contrario: es su antítesis en lo que respecta a emociones y visión del pasado y del futuro. Baudelaire gustaba lo que los críticos llaman inmoral. Larreta no cae en los refinamientos dudosos de Baudelaire. Baudelaire es casi siempre la alcoba. Le faltaba *plein air*: todo lo que Larreta ha dominado y lo lleva a través del espacio y del tiempo.

En las páginas de este libro se descubre un sentimiento trágico de la vida (tan bien estudiado por Unamuno) que anida en su espíritu y en todas sus obras. Su poesía, a ratos, es la de un monje que evocara sus años de conquistador. Hay en su sucesión un desarrollo lógico e histórico. Encierran el principio y el fin: la vida y la muerte, como lo dice su título.

El soneto no es como otros géneros poéticos. Es una promesa que debe cumplirse. Tiene una geometría metafísica que puede contener el infinito. Hoy vivimos un gran momento del verso. Por ello el poder de

concentración y de síntesis que tiene el soneto lo hace más actual que en cualquier otro tiempo. La poesía actual, sin perder un instante su esencia de poesía, rechaza la amplificación y la declamación teatral. Larreta no ha querido tampoco hacer medallas cinceladas, como Heredia, sin infinito, sin misterio. El valor que toman estos sonetos con esta cohesión, con esta arquitectura, es el de un universo. Encierran el dolor, la embriaguez, la ilusión, es decir, una existencia, y hacen sentir su misterio, su infinito, por medio de su poder, de sus palabras y de sus ritmos.



Ante todo está la parte espiritual, indefinible. Es la interrogación eterna y honda del autor que vibra en todo el libro. En los catorce versos de un soneto puede encerrarse un mundo. Así lo hicieron los grandes sonetistas de la literatura mundial y así lo hace Larreta. El verso no es verso de moda, que pasa. Tiene la eternidad de una gran riqueza espiritual. En seguida viene el hechizo del vocabulario. Es la elección culta, erudita y exquisita de las palabras. La innovación técnica está en la creación de ritmos nuevos. Es toda una revolución musical. El hechizo está en la puntuación que rompe la cadencia común. Desde siglos, los poetas han dado al soneto una misma, idéntica, cadencia. Cada cuarteta y cada terceto tienen un punto de reposo, infaltable y obligado. Es siempre el sonsonete martilleante, como en el endecasílabo. Siempre el mismo compás, la misma cadencia. Larreta ha tenido el talento y la valentía de reaccionar contra esta tradición. Ha puesto un fin al redoble y ha creado una música nunca oída. Son los sonidos de una orquesta que cambió su ritmo acompasado y monótono, siempre igual desde siglos, en una sinfonía de infinitos compases. Es como la transición de la música italiana a la música de Wagner. Los ritmos nuevos alternan en esta poesía con los itálicos y alejandrinos, en una riqueza de modos que es como el movimiento de un agua, que escapa a todo precepto y a toda regla y sólo puede ser determinada por la música interior del poeta.

Esta es, para nosotros, la nueva poesía de *La calle de la vida y de la muerte*. Hechizo en el arco inmaterial de la ilusión. Un mundo histórico y un mundo abstracto mezclados metafísicamente. Obra de nuestro siglo vertiginoso y trágico. Obra concentrada y a la vez insondable.

ENRIQUE DE GANDÍA

SILUETAS AMERICANAS

EL OCASO DE DON ANDRES LAMAS

EL doctor don Andrés Lamas —erudito historiador, sabio ensayista, poeta de elevada inspiración, diplomático avezado, periodista de tesis, polemista de vastos conocimientos—, luego de ser ministro de Hacienda, en el vacilante gobierno de don Pedro Varela, durante el “Año Terrible”, teniendo que soportar furiosos ataques y torpes denuestos de sus más enconados adversarios, pasó a residir a la ciudad de Buenos Aires, donde vivió algo más de tres lustros, constituyendo su personalidad “algo” que reverenciaron hasta la hora de su muerte, los más ilustres varones argentinos.

Aquí comienza lo que llamaríamos el ocaso de don Andrés Lamas; ocaso, sí, pero sólo para sus conciudadanos, duro es decirlo, ya que el benemérito Jefe de Policía de la “Nueva Troya”, se ausentó amargado del terruño natal y siguió irradiando, desde la capital hermana, las luces de su saber, su probidad y su patriotismo.

Este ilustre patricio pasó, como hemos dicho, los últimos años de su proficua existencia, en Buenos Aires, la “Ciudad Acústica de Sud América”, como diera en llamarla cierta vez don Eugenio Garzón. Y al igual que aquel otro cantor eximio del romanticismo y de la libertad que fué Juan Carlos Gómez, trabajó sin desmayos en pro de la pacificación de su patria, mancillada de continuo, en aquellas épocas, por la sucesión de las tiranías y los “gobiernos títeres”, valga el término de actualidad, del coronel Latorre, el doctor Vidal y el omnímodo Capitán General Máximo Santos.

Lamas vió con pena y horror el drama que se sucedía implacablemente en el Uruguay.

Patriota sincero y aguerrido; militante fervoroso de cuanto ideal reivindicador surgiera; estadista de garra; esteta de visión certera y recta actuación, no pudo menos que abrir un paréntesis a su vida pública y partir hacia tierras lejanas, buscando en ellas ansiosamente, la realidad que reflejaba utópicamente, la poesía inmortal de José Sienra y Carranza:

...abrazos fraternales, himnos de redención,
grandezas, realidades, amistad, paz y amor...

Y esta decisión la adoptó Lamas al ver que todo lo que él había ayudado a forjar, con esfuerzo y tesón, se derrumbaba estrepitosamente, ante las mazorcadadas que, como bien las definiera el doctor Luis Melián Lafinur, "se iniciaban en el 5º de Cazadores, y finalizaban en la Sala Mayor de "El Fuerte"...

A los muchos años de estar en lo que llamaríamos su exilio voluntario, el entonces gobernante de su país, Máximo Santos, hombre "vivaz y calculador", conforme lo catalogara su secretario Carralón de la Rúa, encomendó a Lamas la confección de una *Historia Nacional*, esperando con ello pasar a la posteridad, juzgado por una pluma gloriosa y eminente.

Don Andrés Lamas aceptó el encargo. Pero sólo pudo escribir un tomo, olvidado lamentablemente por las generaciones actuales, aunque constituye un verdadero documento sobre las civilizaciones precolombianas existidas en América; el erudito escritor deseaba partir desde lo que llamaríamos el "génesis continental", para describir su evolución, sus luchas por la Independencia y llegar luego, culminando la obra, a nuestro país, incorporado en 1830, al concierto de las naciones liberadas.

Fundadamente se ha dicho que Santos remuneró a Lamas por este trabajo. Pasemos por alto este detalle. Pero lo cierto es que —y dejando a un lado críticas y recelos—, benéfica hubiera sido para el país una historia objetiva y científica como la que debió confeccionarse de no haber ocurrido la caída del joven tirano y la ascensión del general Tajes, el magnánimo vencedor del "Quebracho".

Al entregar el primer capítulo de su trunca *Historia*, Lamas regaló a Santos numerosos originales que pertenecieron al general Rivera y una biografía del ínclito Fundador de la Nacionalidad, escrita en Buenos Aires, por el propio Lamas.

Desgraciadamente, jamás se encontraron esos papeles importantes. Pero no cabe duda que existieron, ya que así lo prueban las cartas cambiadas entre Santos y su patrocinado, y que hoy pueden verse en el Archivo General de la Nación.

Su amistad con D. Máximo, le ocasionó momentos de amarguras. No fueron sus enemigos tolerantes con él. Pero la historia, que todo lo juzga serenamente, ha dictado su juicio definitivo. Y nosotros pensamos que si Lamas, aunque tan indirectamente prestó su concurso a la situación, si es que así puede decirse, lo hizo salvando sus principios y encarnando,

de esa manera simbólica, el espíritu honorable de la ciudadanía y la probidad, frente a la reacción, al odio, al peculado y al crimen.

Desde 1886, ninguna o poca noticia se tuvo ya de él. De vez en vez, un pequeño telegrama perdido en las gruesas columnas de la prensa de la época.

Y nada más.

Pero Lamas continuaba su trabajo. Escribía incesantemente; y su voz se hacía sentir, en el relato de la anécdota amena durante las largas tertulias del Club del Progreso, o en las fundadas tesis que exponía a menudo, desde los grandes rotativos argentinos.

Empezó a decaer su salud. Una terrible dolencia lo fué consumiendo. En frecuentes delirios, solía evocar las horas gloriosas del Janeiro, sus pláticas con Dom Pedro, el Emperador, y las meditaciones junto a Ildefonso García Lagos . .

Tras largos sufrimientos, la muerte llegó. Fué en la madrugada del 23 de setiembre de 1891. Con los últimos restos de su vigor físico y de su elevación espiritual, la esperó de pie, frente a su escritorio de trabajo, recordando quizás, en su recuerdo de anciano glorioso, las horas terribles de 1843 cuando, junto a Mitre y a Paz, estaba parado detrás de las baterías que rechazaban los arrestos funestos de la tiranía y proclamaban, en sus estampidos, la voluntad de liberación y justicia que era el numen de un pueblo que supo siempre de rebeldías y jamás de claudicaciones.

Al caer fulminado en su sillón, lo hizo balbuceando el nombre de la patria lejana, bendiciendo a los suyos, y con el hálito postrero, recordando la memoria de Suárez, el ilustre patriota "que no presentó cuentas a su Madre" . . .

E. RODRÍGUEZ FABREGAT (HIJO)

Montevideo, 1942.

ESPEJO DE REVISTAS

SUR, 94. Buenos Aires, julio de 1942.

DESACRAVIO A BORGES. Prestigiosas firmas concurren a este desagravio. **JAIME TORRES BODET**: *Visita a Francia*. En este capítulo de una autobiografía, erizado de nombres propios, la mirada del lector puede hallar alguna fina reflexión como la que se hace sobre Giraudoux a propósito de Jouvett. **PIERRE GUÉDENNET**: *La previsión en Valéry*. Una tentativa casi lograda, de fijar a Valéry (¿es posible?) en el propio centro de sus reflexiones.

CONDUCTA, 20. Buenos Aires, mayo-junio de 1942.

MARÍA GRANATA: *Viaje, Puerto*. Dos poemas anunciadores de auténtica poesía.

AGONÍA, 9. Buenos Aires, octubre-diciembre de 1941.

WILLIAM JAMES ENTWISTLE: *Santo Tomás Moro*. De mucho interés. **AUGUSTO JOSÉ DURELLI**: *La desesperanza*. Al lado del reticente "Manifeste de Catholiques Européés Séjournant en Amérique" se alzan las palabras de Durelli. Pensamos que el cielo ha de ser de los violentos, no de los hábiles. **ANGEL GARMA**: *Psicoanálisis de las guerras*. En esta exposición del profesor Garma la tesis expuesta se acerca asombrosamente al dogma del pecado original.

FILOSOFÍA Y LETRAS, 5. México, enero-marzo de 1942.

HEINZ WERNER: *Interdependencia funcional de los sentidos en el organismo*. De las últimas investigaciones resulta que existen indudablemente más propiedades intersensoriales que las admitidas por la vieja psicología. Por ejemplo Hornbostel ha establecido, gracias a sus experimentos, que la claridad lo mismo que la intensidad, se encuentran por igual en todos los dominios sensoriales. En cuanto a la synestesia no es algo patológico sino que todo hombre puede encontrar esas conexiones de índole intersensorial. Este interesante artículo va acompañado de una bibliografía que puede prestar utilidad a los interesados en el tema. **ANTONIO CASTRO LEAL**: *Juan Ruiz de Alarcón y la moral*. El autor de este artículo observa que para el lector libre de prejuicio las consecuencias éticas que se podrían derivar de las comedias de Alarcón no son tan evidentes como se suele creer, y que la brillante teoría de Angel Valbuena Prat que sostiene que la moral de Alarcón está fundada en el resen-

timiento es, en el fondo, falsa. BENJAMÍN JARNÉS: *Perfil de Fernando el Político*. Fernando V de España es presentado en un ágil bosquejo que descubre las distintas vetas de su personalidad humana e histórica.

RUECA, 2. Méjico, 1942.

ALFONSO REYES: *Hamadriada*; ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: *Lo mío*; ISA CARABALLO: *Mar de Octubre*, *Mar sin tí*. Manojó de bellos poemas.

MUNDO LIBRE, 2. Méjico, mayo de 1942.

RAFael DORANTES: *El Vaticano y Mussolini*. Reproducimos esta cita: "Italia tiene el privilegio singular de ser la única nación europea que sea la sede de una religión universal. Esta religión nació en Palestina pero se convirtió en católica en Roma. Si se hubiera quedado en Palestina, posiblemente hubiese formado una de las numerosas sectas que florecían entonces en ese medio incandescente y se habría extinguido allí sin dejar huella de su tránsito" (Mussolini). Las relaciones entre la Italia fascista y el Papado se exponen claramente. Las sucesivas violaciones del gobierno fascista al Concordato no dejan dudas de que "la moral del Estado Fascista es diametralmente opuesta a los principios del Cristianismo, al respeto de la persona humana y a la libertad." Recomendamos, incluso a los católicos, su lectura.

REVISTA CUBANA, 2. La Habana, marzo-abril de 1942.

JORGE L. MARTI: *Economía mundial y soberanías nacionales*. Es difícil prever, si no es con la fe de un querer que sea ésta o aquélla, la variación y modificación que experimentarán las naciones en su función económica y política, cuando cese la guerra. Algo nos parece, sin embargo, indudable, y es que no podrá decirse: "todo está como era entonces". En el plano económico-político en que se sitúa el autor, las soberanías nacionales no son, como lo afirma, "incompatibles con la civilización", como no lo es, tampoco, la unión de naciones; salvo, claro está, que esa nación soberana diga: todo para mí, o la liga de las naciones: nosotros y después el diluvio. EVELIO TABIO: *Consecuencias de la eutanasia en el orden penal*. Desde el punto de vista estrictamente jurídico es aceptable la opinión desarrollada por el autor en el sentido de considerar que el homicidio piadoso no constituye delito o contravención, y que si no es posible incorporarlo así a la legislación positiva lo sea como eximente de responsabilidad criminal. JULIO CÉSAR TRUJILLO: *Sobre Safo de Lesbos*. Continúa el interesante trabajo que señalamos ya en otro *Espejo*.

MERCURIO PERUANO, 182. Lima, mayo de 1942.

ESTE número está dedicado íntegramente a exaltar la personalidad del poeta JOSÉ MARÍA ECUREN. Se recogen algunos poemas inéditos.

MERCURIO PERUANO, 183. Lima, junio de 1942.

HÉCTOR VELARDE: *Apuntes sobre arquitectura medioeval*. Discreto.

REVISTA DE LAS INDIAS, 40. Colombia, abril de 1942.

JORGE ZALAMEA: *Rodeada de agua por todas partes*. Introducción al estudio de la literatura inglesa. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Ramón*. La ramonísima voz de Gómez de la Serna inicia aquí —y anuncia continuar— su auténtica autobiografía. Muestra: “Nacer es no sólo nacer en una determinada calle y en una determinada casa, sino pertenecer a un aparador con una determinada vajilla y someterse a un reloj que se ha de encargar en seguida del niño”. ENRIQUE ESPINOSA: *La síntesis genuina de Lugones*. Este muy a vuelo de pájaro intento de situar a Lugones como vértice de un triángulo en el que convergen Sarmiento y Hernández, sugiere la tarea —en la que estamos muy remisos los argentinos— de revisar nuestros valores tradicionales.

REVISTA DE LAS INDIAS, 41. Colombia, mayo de 1942.

LUIS DE ZULUETA: *Espronceda*. Juicio ajustado y reivindicatorio de su valor poético. GERHARD MASUR: *Chateaubriand*. “Fué el discípulo del siglo XVIII y el maestro del siglo XIX; partidario de Rousseau y el restaurador del cristianismo; librepensador y creyente”, etc., etc. GERMÁN ARCINIEGAS: *¿Volverá el Romanticismo?* En este superficial y ameno artículo se hace del siglo XIX el arquetipo romántico; además de la levita y las barbas con que gusta imaginarlo, el autor lo habita de un corazón tierno y lírico, exaltado, ruidoso. No está mal. Hablando de Cernuda nos dice Pedro Salinas: “Se viene señalando en la nueva poesía española un predominio del acento romántico”. Algunos jóvenes se han atrevido a las barbas. Estamos en primavera. ¿Las golondrinas? Quién sabe... LEÓN DE GREIFF: *Son*. Uno no sabe con qué quedarse, si con: “Retáñe añafil o fagoto, / tam-tam (o su afine huitoto)” o con: “Retáñe pueril ocarina / si el órgano no te fascina”. Al huitoto con el dilema.

REVISTA DE LAS INDIAS, 42. Colombia, junio de 1942.

JORGE DE ZALAMEA: *La alegre Inglaterra*. Continuación del tema iniciado en el N° 41. HERSCHEL BRICKELL: *Dos escritores de América: vida y obra de David Thoreau y Robert Frost*. De mucho interés. Incidentalmente se opina así: “Creo que los “Pantanos de Glynn” de Lanier, por ejemplo, son superiores con mucho a todo lo que Poe escribiera y constituiría una magnífica contribución al entendimiento panamericano el hecho de que uno de los poetas de este continente tradujera ese poema al español, aun cuando, a decir verdad, no le envidiaría yo la tarea”. Admiramos con toda la amplitud que nos permite nuestro defectuoso manejo del inglés a “The marshes of Glynn” del poeta Sidney Lanier (1842-1881), lo mismo que a “Evening Song” y especialmente a “A ballad of Trees and the Master”; pero en nuestro sentir Poe es tremendamente superior.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUÍA, 51. Colombia, marzo-abril de 1942.

LUIS EDUARDO NIETO ARTETA: *La interpretación exacta de la teoría pura del derecho*. Comentario a la teoría del filósofo Kelsen. La interpretación

exacta de esta discutida y discutible teoría pura del derecho sería a juicio del autor la de Carlos Cossio, y esta opinión parecería ser aprobada por el mismo Kelsen que rechaza la interpretación de Carl Schmit y la de Hermann Heller. GASTÓN FIGUEIRA: *Doce poetas de Haití*. El autor traduce y recoge en una preciosa antología las obras, los nombres, de algunos poetas de Haití, "esa bella y luminosa república".

AMÉRICA ESPAÑOLA, 44-45-46. Colombia, octubre-noviembre-diciembre de 1941.

EMILIO ROBLEDO: *Una página maestra del refranero antioqueño*. Este trabajo no se refiere únicamente al refranero antioqueño sino que considera también el origen del refrán y su relación con el valor del adagio, proverbio o términos similares. ANTONIO DEL REAL TORRES: *Marcelina Desbordes Valmore*. Ensayo regular.

TRISTÁN FERNÁNDEZ

CRONICA

Nuestro director

EL 21 de octubre nuestro director Alfredo A. Bianchi regresó de Córdoba, después de una estadía de varios meses en esa ciudad a donde había ido en busca del restablecimiento de su salud. Desgraciadamente su estado continúa siendo delicado y exige un completo reposo.

Al sanatorio donde nuestro director se asiste y a la revista NOSOTROS han llegado en estos días muchos mensajes de afecto y adhesión al querido enfermo, que él agradece profundamente por intermedio de esta noticia.

Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores

ESTA activa asociación de intelectuales, más conocida bajo el nombre de A. I. A. P. E., que fundó el nunca olvidado Aníbal Ponce para agrupar a los hombres libres consagrados a las tareas del espíritu, ha renovado sus autoridades. Después de una fecunda labor de años desde su presidencia, el Dr. Emilio Troise, animador incansable, ilustrado y valiente, ha sido relevado por el Dr. Gregorio Bermann, antiguo militante en la lucha por la libertad y la democracia, palabras que todavía no han perdido su inmortal significado. El banquete que a mediados de este mes los amigos de Emilio Troise le ofrecieron en el Prince George's Hall, en testimonio de gratitud a su obra esforzada y que reunió a unos 600 comensales, fué una reconfortante manifestación de solidaridad política y espiritual en la lucha común de los hombres libres de cualquier tendencia, contra las ideologías totalitarias y esclavizadoras.

La A. I. A. P. E., como una de las diversas expresiones de sus actividades culturales, edita una revista, *Nueva Gaceta*, ágil, viva, moderna, que se lee con interés y placer. NOSOTROS le está muy agradecida a las palabras generosas y cordiales con que ha saludado en el último número, su 35º aniversario.

Premio de poesía "Martín Fierro"

HA sido adjudicado una vez más por la Sociedad Argentina de Escritores, el premio de mil pesos donado por la dirección de la recordada revista *Martín Fierro*, destinado a los poetas nuevos menores de treinta años.

El jurado, formado por los poetas Enrique Banchs, Evar Méndez y Amado Villar lo otorgó por unanimidad al libro *Umbral de tierra*, de María Granata, del cual se ocupó NOSOTROS en el número anterior.

La joven poetisa, triunfadora también en los recientes juegos florales de Mercedes, fué muy agasajada en la comida anual que la Sociedad Argentina de Escritores celebró el 31 de octubre.

Francis Michael Scully

HA visitado nuestra redacción el profesor D. Francis Michael Scully, de la Universidad de Oxford (Hertford College) que ha venido a la República Argentina como representante de la Asociación de Editores de Gran Bretaña e Irlanda, y con el propósito de fundar una entidad que facilite la difusión del libro británico en América. Bajo los auspicios del British Council, de Londres, el Dr. Scully está dando en esta capital una serie de conferencias que han de contribuir, a no dudarlo, a una mayor vinculación y conocimiento de las literaturas inglesa y argentina.

Nos es especialmente grato anunciar a nuestros lectores que el Dr. Francis Michel Scully, quien colabora en este número con una interesante descripción de la Universidad de Oxford, se encargará de la sección "Letras Inglesas" en NOSOTROS, en forma permanente.

Un libro argentino juzgado en el extranjero

EL prestigioso jurista e historiador peruano JORGE BASADRE, que acaba de visitar a Buenos Aires, ha juzgado en los siguientes términos en la REVISTA DE LA FACULTAD DE DERECHO de Lima (agosto de 1942) la obra del Dr. RICARDO LEVENE, LA ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LA VIDA DE SU FUNDADOR MANUEL ANTONIO DE CASTRO, publicada el año pasado por el Instituto de Historia del Derecho Argentino de nuestra Universidad:

En una nota que esta misma Revista publicó el año pasado, di cuenta de la creación del Instituto de Historia del Derecho Argentino anexo a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires, bajo la dirección del maestro Ricardo Levene. Al mismo tiempo hice referencia a la "Colección de Textos y Documentos para la Historia del Derecho Argentino", de la cual han aparecido dos volúmenes: las *Instituciones elementales sobre el Derecho Natural y de Gentes*, de Antonio Sáenz y los *Principios de Derecho Civil* (reedición facsimilar), de Pedro Somellera, correspondiente a comienzos del siglo XIX.

No es un hecho derivado del azar la publicación de los dos textos aquí mencionados. Ellos representan, según aclara Levene, "el primer sistema de enseñanza del Derecho en la iniciación del Departamento de Jurisprudencia de la Universidad de Buenos Aires". Pero hay un texto más que es preciso agregar a los de Sáenz y Somellera, filosófico el uno, de derecho positivo aunque inspirado en Denthan el otro, un tercer documento que representa la corriente del Derecho Indiano y Argentino propiamente dicho. Se trata del *Prontuario de Práctica Forense* de Manuel Antonio de Castro, publicado dos años después de la muerte del autor con notas y ampliaciones por el autor del Código Civil Argentino, Dalmacio Vélez Sarsfield.

Ahora, iniciando el Instituto de Historia del Derecho Argentino al lado de la *Colección de Textos y Documentos*, una *Colección de Estudios*, se edita

un estudio del propio maestro Levene acerca de la Academia de Jurisprudencia y la vida de su fundador Antonio de Castro. Cuando pluma tan eminente se ocupa de este personaje, tiene él que tener un auténtico interés histórico. Levene parte de la "concepción cultural de la historia" para enfocar el primer ciclo de reformas de la educación en su país desde 1810 hasta 1821 y ubicar allí a Castro, al lado de Mariano Moreno, Pueyrredón y Rivadavia. Empezó Castro su vida pública en el Foro, se hizo conocer aún más por sus estudios sobre la administración de la Justicia iniciados ya en 1812 y proseguidos en 1820 y 1821, fué nombrado vocal en 1813, inspiró la creación de la Academia de Jurisprudencia, intervino activamente en política cerca de San Martín y de Belgrano y fué no sólo un publicista notable, un gran juez y un destacado político sino también un hombre honrado. Amó a la Justicia, respetó a la cultura y trabajó por la organización de su país.

La Academia de Jurisprudencia de Buenos Aires (formada sobre el modelo de la Academia Carolina de Charcas) tuvo una función múltiple, a la vez cultural y profesional, técnica y práctica hasta la fundación de la Universidad. Luego su tarea fué principalmente de carácter práctico reservándose la instrucción doctrinaria en las cátedras universitarias. Aquí el término "práctico" alude por cierto a los ejercicios y disertaciones de la profesión; pero también al estudio de la realidad jurídica nacional y respecto de la necesidad de reformar la legislación y las costumbres. Precisamente los escritos de Castro aclaran ese aspecto de su labor. Cuando el Departamento de Jurisprudencia de la Universidad de Buenos Aires fué adquiriendo mayor importancia, se fué agudizando el conflicto entre la teoría de la enseñanza y el ejercicio judicial; encerrada la una en la Universidad, encarado el otro en la Academia. Viejo conflicto siempre renovado que en Lima también fué conocido durante mucho tiempo, cuando en las aulas se enseñaba Derecho Romano y Derecho Canónico, pero no Derecho Patrio, ni práctica judicial. A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX se comenzó a enmendar rumbos y una de las pocas cátedras de la Universidad de San Marcos, efectivamente dictadas, fué precisamente la de Don Manuel Antonio Noriega sobre instituta, derecho patrio y práctica. (Como es sabido la vida académica y docente era hecha entonces en el colegio de San Carlos y la Universidad confería los grados). Manuel Pérez de Tudela que más tarde intervendría tan activamente en la preparación del Código Civil en 1852, discípulo de Noriega, continuó la misma enseñanza. La existencia simultánea de la Universidad de San Marcos y del Colegio de San Carlos, dió, pues, a este problema en Lima, un cariz que no tuvo en Buenos Aires. Las reformas sugeridas o, iniciadas en el período pre-revolucionario en San Carlos, trataron de abordarlo. Otra institución más tuvo intervención en el asunto aquí: el Colegio de Abogados. En Lima la junta particular del Colegio estuvo constituida sobre el modelo de la del Colegio de Madrid con la sola diferencia de la creación de un nuevo oficial, de iniciativa esencialmente limeña: el director de conferencias prácticas (Constituciones de 1807, Art. 11, Estatuto 3º). Ya años antes, la Audiencia de Lima había mandado que sólo fuesen admitidos a los exámenes de Abogados aquellos que, después de graduados de bachilleres, hubiesen cursado la jurisprudencia práctica en estudio de abogado por cuatro años cuya certificación debían presentar. Además, primero una comisión de Abogados, y luego el Colegio, debían expedir un

certificado sobre la aptitud del postulante en la teoría y práctica del Derecho. Dos años necesitaba todavía el Abogado recibido ante la Audiencia, para ingresar en el Colegio y para defender en los Tribunales y juzgados; durante este período debía hacer especial estudio del Derecho Indiano, asistir a las conferencias y desarrollar en público algún punto jurídico.

Volviendo a la personalidad de Castro, conviene insistir en la importancia de su *Prontuario de Práctica Forense* escrito en relación con la obra de la Academia de Jurisprudencia. "Es (dice Levene) una exposición sintética de 617 párrafos utilizada por abogados y estudiantes de la Academia y se impone por el conocimiento de su autor y la información que revela de los antecedentes del Derecho Castellano, Indiano y Post-revolucionario." Interesante sería comparar este *Prontuario* con el famoso *Cuadernillo de Gutiérrez*.

Era éste también un manual de práctica forense que se divulgó en forma manuscrita durante mucho tiempo; logró en Buenos Aires una rarísima primera impresión y sirvió como libro de texto a los estudiantes y casi como código a los abogados y jueces en el Perú, Chile, Bolivia y Argentina, alcanzando varias reediciones. El Colegio de Abogados de Lima lo adoptó oficialmente en 1818 para las conferencias de práctica. El *Cuadernillo* comenzó a ser divulgado hacia 1782 en Chuquisaca.

Muy generalizado y antiguo es el error de llamar José Gutiérrez a su autor. Pero ni así se llamó ni fué chuquisaqueño. Peruano de nacimiento, oriundo del partido de Chuquito, se llamó Francisco Gutiérrez de Escobar. No hay que confundirlo tampoco con otro Gutiérrez llamado Gabriel, que publicó hacia 1885, en Lima una *Práctica Forense Peruana*, reproduciendo, ampliando y modificando el *Cuadernillo*.

Si Gutiérrez de Escobar yace en el olvido, Castro adquiere hoy vida imperecedera con el trabajo del maestro Levene, pleno de cariño, versación y destreza. Se trata de un libro que es un aporte a la historia educacional, jurídica y política, así como una bella demostración de técnica histórica. Como fuentes le sirven, no sólo las impresas (incluyendo periódicos de la época) y pictóricas, sino también numerosos manuscritos pertenecientes al Archivo General de la Nación, a la Biblioteca Nacional, al Archivo de la Provincia de Buenos Aires, a la Biblioteca de la Universidad de La Plata y a varios archivos particulares. El apéndice de la obra contiene 27 documentos inéditos. Valiosos facsímiles adornan el texto. Las notas en él son frecuentes y exactas.

Honra en verdad al gran país argentino, la obra de esclarecimiento de su pasado jurídico y es de lamentar que no exista un Instituto de Historia del Derecho Peruano para estimular el surgimiento de una obra análoga.

JORGE BASADRE

Ultimos libros recibidos

NOVELAS, CUENTOS, POEMAS EN PROSA

FERENE KOERMENDI: *La aventura de Budapest*. Ed. Sudamericana. Colec. "Horizonte". B. A., 1942.

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ: *Cuando la sierra florece*. Club del Libro A. L. A. Buenos Aires, 1942.

- MARQUES REBÉLO: *Stela me abriu a porta*. Porto Alegre, 1942.
- LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ: *La caravana infinita*. Ed. Cultura. México, 1942.
- ALEJANDRO DENIS: *El país del recuerdo*. Ediciones Orfeo. La Plata, 1942.
- ANTONIO ZAMORANO BAIER: *Gente menuda*. Chile, 1942.
- JULIO CAMBA: *Aventura de una peseta*. Espasa-Calpe, Colec. Austral. B. A., 1942.
- THOMAS MANN: *Las cabezas trocadas*. Ed. Sudamericana. Colec. "Horizonte", B. A., 1942.
- ARMANDO PALACIO VALDÉS: *La alegría del capitán Ribot*. Espasa-Calpe, Colec. "Austral", Buenos Aires, 1942.
- ROSA BAZÁN DE CÁMARA: *Alma de la Tierra*. Ed. del Instituto Cultural Joaquín V. González, B. A., 1942.
- LUIS VAN TROSSERO: *Hombres y esperanzas*. Eds. "Saeta", B. A., 1942.
- JUAN BORSELLA: *La casa*. B. A., 1942.
- ENRIQUE MOULIA: *Aguafuertes Entrerrianos*. Ed. "Heroica", B. A., 1942.

POESIA

- RAFAEL ALBERTO ARRIETA: *Antología* (2ª ed.). Espasa-Calpe Argentina, B. A., 1942.
- JORGE MANRIQUE: *Cancionero*. Prólogo, edición y vocabulario por Augusto Cortina. Espasa-Calpe, Madrid, 1941.
- OLIVERIO GIRONDO: *Persuasión de los días*. Ed. Losada, B. A., 1942.
- MATEO BOOZ: *Aquella noche de Corpus...* Santa Fe, 1942.
- FEDERICO ANGEL ROSELL: *Mi jazminero*. Ed. "La Facultad". B. A., 1942.
- T. PASSAPONTI: *La larga espera*. B. A., 1942.
- GASTÓN GORI: *Mientras llega la aurora*. B. A., 1942.
- JOSÉ LUCAS: *El río de las cañas sonoras*. Uruguay, 1941.
- MIGUEL DE ARZUBIAGA: *Los aires argentinos*. B. A., 1942.
- OTILIA GARCÍA DE RIVAS: *Albura*. Ed. "Evolución", México, 1942.
- JULIO PACHECO: *Mundo de Imágenes*. Eds. "La Pajarita", del Teatro del Pueblos, Buenos Aires, 1942.
- ABELARDO VÁZQUEZ: *Advenimiento*. Eds. "Pámpano", Mendoza, 1942.
- FERNANDO LIZARRALDE: *Ceniza de sueños*. B. A., 1942.

CRITICA, HISTORIA LITERARIA, ENSAYOS

- ATILIO CHIAPPORI: *Luz en el templo*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires, 1942.
- ATILIO CHIAPPORI: *La inmortalidad de una patria*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, B. A., 1942.
- HÉCTOR F. MIRI: *Elogio de la tristeza*. Bibl. Nueva, B. A., 1942.
- EMMA NAPOLITANO: *Francisco A. Sicardi*. Fac. de Filos. y Letras de la Univ. de Bs. As. Instituto de Literatura Argentina. B. A., 1941.
- VÍCTOR PÉREZ PETIT: *Humaniores Litteræ*. Obras completas. Crítica, Tom. I. Edición Nacional. Montevideo, 1942.
- VÍCTOR PÉREZ PETIT: *De Weimar a Bayreuth*. Obras completas. Crítica, Tom. II. Edición Nacional. Montevideo, 1942.

HISTORIA, CRONICA, BIOGRAFIA, VIAJES, ETC.

- RAOUL AUERNHEIMER: *Metternich*. Ed. Sudamericana. B. A., 1942.
- MIGUEL LUIS ROCUANT: *En la Barca de Ulises*. Impresiones de Grecia. Ed. Nascimento. Santiago de Chile, 1942.
- C. ROLANDO RAMÍREZ JUÁREZ: *Recuerdos de mi tierra*. B. A., 1942.
- SALVADOR DE MADARIAGA: *España* (Eusayo de Historia Contemporánea). Ed. Sudamericana, B. A., 1942.
- C. SKOGMAN: *Viaje de la Fragata "Eugenia"*, 1851-1853. Eds. Argentinas "Solar", Buenos Aires, 1942.
- JUAN PORTEÑO: *Los Guarangos en septiembre*. B. A., 1942.

POLITICA, DERECHO, ECONOMIA, SOCIOLOGIA

- VICENTE GÉIGEL POLANCO: *El despertar de un pueblo*. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. San Juan de Puerto Rico, 1942.
- J. M. MONCADA: *El Hemisferio de la Libertad*. Ed. Cultura. México, 1941.
- JORGE MALA: *Um decênio de política externa*. Brasil, 1942.
- HIROSÍ PIMPÃO: *Getulio Vargas e o direito social trabalhista*. Rio de Janeiro, 1942.
- VICENTE DÁVILA: *Problemas Sociales*. Tomo II. México, 1942.
- JULIÁN HUXLEY: *El hombre está solo*. Ed. Sudamericana, Colec. "Ciencia y Cultura", Buenos Aires, 1942.
- ROGER CAILLOIS: *La roca de Sísifo*. Ed. Sudamericana, B. A., 1942.

FILOLOGIA

- A. BENVENUTO TERRACINI: *¿Qué es la lingüística?* Universidad Nacional de Tucumán. Fac. de Filosof. y Letras, 1942.

CIENCIA

- GEORGE GAMOW: *Biografía de la tierra*. Espasa-Calpe. B. A., 1942.
- WARREN T. VAUGHAN: *Una enfermedad singular: La historia de la Alergia*. Ed. Sudamericana. B. A., 1942.

FOLKLORE

- PEDRO INCHAUSPE: *Voces y costumbres del campo argentino*. Ilustraciones de Juan Hohmann y un retrato de Ramón Subirats. B. A., 1942.
- NEWTON FREITAS: *Alôs Afro-Brasileños*. Ed. Emecé. B. A., 1942.

TEATRO

- ALEJANDRO DE ISUSI: *La Galerna*. Eds. "Órfeo", B. A., 1941.
- ROBERTO MARIANI: *Un niño juega con la muerte*. Eds. "Conducta", B. A., 1942.

MUSICA

- RICARDO WAGNER: *Lohengrin*. Texto alemán. Traduc. castellana y comentarios por el Dr. Carlos J. Duverges. Ed. Pro Arte. B. A., 1942.

FOLLETOS, CONFERENCIAS, VARIOS

- JOSUÉ GOLLÁN (h.): *Estados Unidos de Norte América vistos con ojos argentinos*. Univ. Nacional del Litoral. Inst. Social. Santa Fe, 1942.
- PERCY ALVIN MARTIN: *Sarmiento and New England*. University of North Carolina Press, 1942.
- MANUEL AVILA CAMACHO: *México en Estado de Guerra*. Secretaría de Relac. Ext. México, 1942.
- VICENTE LECUNA: *Las cartas apócrifas del señor Colombres Mármol en su obra "Conferencia de Guayaquil"*. Ed. de la Soc. Bolivariana de Venezuela, Caracas, 1942.
- VÍCTOR H. ESCALA: *Belleza de la Lengua Castellana y Don Juan Montalvo*. Panamá, 1942.
- CARLOS R. MELO: *La escuela juridico-política de Córdoba*. Univ. Nacional de Córdoba. Inst. de Estudios Americanistas. Córdoba, 1942.
- DOMINGO BUONOCORE: *La biblioteca como instrumento de cultura universitaria*. Santa Fe, 1942.
- BLAS F. A. BURZIO: *Xénopol, Rickert y el Problema Lógico-Gnoseológico de la Historia*. Ed. "Celta", B. A., 1942.