SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

ENERO DE 1938 AÑO VIII

BUENOS AIRES

SUMARIO

ALFONSO REYES
UTOPÍAS AMERICANAS

BENJAMÍN JARNÉS
RED INVISIBLE

CARLOS MASTRONARDI
LA ROSA INFINITA

LEO FERRERO
LA NOVELA Y LA CONCIENCIA MORAL

JULIO IRAZUSTA
LUCIO V. MANSILLA

NOTAS

Victoria Ocampo: Ravel ☆ LETRAS HISPANOAMERICANAS ☆ *Ramón Gómez de la Serna*: Oliverio Girondo ☆ *Enrique Anderson Imbert*: Alfonso Reyes y "Las vísperas de España" ☆ *Emile Gouiran*: Una interpretación argentina ☆ *C. M.*: "Silverio Leguizamón" ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Attilio Rossi*: Víctor Cúnsolo. Una idea ☆ CALENDARIO ☆ (Revista de temas del mes) ☆

UTOPIAS AMERICANAS

I

En el Segundo Congreso Internacional de Historia de América realizado recientemente en Buenos Aires, el delegado chileno, Dr. D. Domingo Amunátegui y Solar, mantenía que, durante la dominación española y desde Carlos V hasta Felipe IV, el Nuevo Mundo se encontró sometido a un empírico socialismo de Estado. También he oído decir que López del Paraguay, al captar toda propiedad en manos del gobierno, instituyó el primer socialismo de Estado en la América independiente. Creo, en todo caso, que conviene distinguir entre el procedimiento y el propósito. Las mismas tijeras sirven para cortar una capa y un sayo. Y el quid no está en la economía dirigida, sino en el punto a que se la quiere dirigir.

Continuando su exposición sobre los antecedentes del socialismo americano, el Dr. Amunátegui se refirió después al ensayo de comunismo jesuítico en el Paraguay.

La acción de la Compañía se extendió por la Guayra a fines del siglo XVI, creando diversos "reductos" — como se llamaron las fundaciones — y determinando, en 1606, el establecimiento de la primera Misión, foco de toda una cultura concebida en comunidad cristiana, a

que puso término la expulsión del siglo XVIII, y que en pocos lustros la selva comenzó a reabsorber.

Los reductos servían de amparo a las poblaciones de indios, blandas y sumisas, que venían huyendo de los esclavistas desembarcados en el Brasil. En el centro del reducto, la ostentosa Casa de Dios (recuérdese el famoso altar de Yaguarón) servía de núcleo a las viviendas de los padres, los talleres y escuelas, los lazaretos y almacenes de provisiones, las huertas, las residencias de indios, espaciosas y concebidas para una familia numerosa. Luego venían las tierras de labor, las praderas, los ganados, los criaderos de caballos. Las carreteras, hoy desaparecidas, ligaban entre sí las varias misiones. En cada reducto, dos jesuítas tutelaban a unas 2.000 almas, y la población total era de unas 30.000. La vida se regía a toque de campana y era modelo de organización. Aquel pequeño Estado utópico no poseía ni necesitaba dinero, y el que se obtenía mediante la venta de artículos o cosechas a los extraños, se invertía todo, al instante, en servicio de la comunidad.

Los paulistas caían una y otra vez sobre los reductos. Los jesuítas pedían protección a la Corona, y de aquí las primeras rivalidades entre el Brasil y la Compañía.

Un día tuvieron que abandonar el Alto Paraná, transportando sus bagajes y sus fórmulas jurídicas a las regiones de río abajo, donde se sentían más seguros. Esta tremenda Anabasis sufrió todos los embates de una naturaleza impracticable y bravía, y de paso resistió la lucha con razas indígenas hostiles. Al fin, ya en tierra prometida, los supervivientes se establecieron en Candelaria, Corpus, Santa Ana y otros lugares de menor importancia. En previsión de nuevos males, se creó

por 1648 el Estado Jesuíta Armado, que pronto dispuso de unos 3.000 hombres de tropa.

Por medio siglo creció y floreció la república cristiana, extendiéndose hasta la costa occidental del río Uruguay. En 1750, con las particiones entre España y Portugal, toda esta región — donde había cosechas, pero no minas, que eran el objetivo español — pasó a poder del Brasil, como parte de Río Grande do Sul. A la sola idea de que los jesuítas tuvieran que abandonar el país, los pueblos se levantaron. Los jesuítas, envalentonados, encabezaron la lucha. Y así se mantuvo una existencia precaria, combatida y sobresaltada, hasta que sobrevino la expulsión de la Compañía. Los indios entonces, entre medrosos y reacios, huyeron y se reintegraron poco a poco en su antigua vida silvestre.

II

Mientras en Buenos Aires un grupo de investigadores era, así, invitado a considerar la utopía política de los jesuítas entre los indios guaraníes, en México andaban todavía por la prensa los últimos ecos de una discusión sobre otro intento semejante que Vasco de Quiroga llevó a buen término entre los indios de la Nueva España.

El joven y ya autorizado historiador Silvio A. Zavala acababa de publicar, en el nº 4 de la Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas que dirigía Genaro Estrada, un folleto de apretada sustancia que inaugura en forma metódica el estudio de la filosofía jurídica mexicana

en el siglo XVI. El cual — como dice el prólogo de Estrada — tiene que partir de la Bula de Alejandro VI y tomar en cuenta los *Tratados* de Las Casas, además de la *Recopilación de Indias,* y se injerta en el gran tronco hispánico de Vitoria, Vázquez-Menchaca, Soto, los Covarrubias.

El folleto de Zavala — *La "Utopía" de Tomás Moro en la Nueva España y otros estudios,* México, 1937 — consta de tres monografías enlazadas: 1) la influencia de Tomás Moro en Vasco de Quiroga; 2) la doctrina de Palacios Rubios sobre la conquista de América, y 3) la teoría escolástica de la guerra justa en Hernán Cortés. Sobre este último punto, y casi por los mismos días, se reproducía también en México el ensayo del catedrático chileno D. Mario Góngora del Campo (*Abside,* núms. 5 y 6, mayo y junio de 1937).

Ahora bien, como por ahí se recuerda que R. W. Chambers, en su obra fundamental, *Thomas More* (Nueva York, 1935) declara que a la lectura de la *Utopía* debe su vocación y carrera cierto ministro británico, y asegura además que la conversión socialista de William Morris debe más a Moro que a Karl Marx, el tema adquirió una actualidad mordiente: repercutió en cierta conferencia de Justino Fernández y en cierto ensayo de Edmundo O'Gorman, que poco después se publicaron en el mismo folleto (*Santo Tomás Moro y la "Utopía" de Tomás Moro en la Nueva España,* México, "Alcancía", 1937); y aun se derramó por los diarios, según puede verse en los artículos de Ermilo Abreu Gómez (*El Nacional,* 3 de mayo) y Juan Franco (*Excelsior,* 4 de mayo), favorable el primero y opuesto el segundo a que se destaque el pregusto de socialismo que hay en la *Utopía* de Moro y en las fundaciones de Quiroga.

Y todavía quiero considerar como una última onda de esta piedra en el agua, el artículo de Jesús Guisa y Azevedo, *El único y necesario comunismo según Santo Tomás,* esta vez Santo Tomás de Aquino y no ya Santo Tomás Moro, que concluye con estas palabras intencionadas: "El siglo XIII tiene mucho que enseñarnos y mucho con qué escandalizar a los primarios" (*Excelsior*, 6 de mayo).

Dos resultados se han obtenido: que la figura de Don Vasco de Quiroga, Obispo de Michoacán, resulte mejor situada en el punto de intersección de la tradición cristiana y la renovación renacentista; y que se conozca la singular hazaña de realizar la "Utopía" entre los indios de México, hazaña de éxito increíble cuando se considera que los "hospitales" se sostuvieron por un par de siglos más o menos.

III

Vasco de Quiroga era conocido como apóstol, gobernante, jurista, pero hasta ahora no se había puesto en claro la pauta de su obra social y el verdadero sentido de su reforma. Trazó su biografía Juan José Moreno (1766); Riva Palacio (*México a través de los siglos,* II) juntó en dos páginas un acertado resumen de su labor; Nicolás León, en 1903, aportó algunas precisiones documentales. Cierto es que ya Moreno había dicho, refiriéndose a las *Ordenanzas* de Quiroga: "Según este plan, en estos pueblos habría aquella igualdad de bienes que se vió en la primitiva iglesia, y que tanto deseaban Solón, Licurgo y Platón".

Faltaba decir — y probarlo — que la idea platónica de la república perfecta, Vasco de Quiroga la encuentra, como en comprimido, en la *Utopía*, y la transporta y vincula de hecho en nuestra América, campo que siempre pareció propicio a los renacentistas para nuevos ensayos en busca de una sociedad más feliz. El solo descubrimiento de América produjo, como todos saben, una proliferación de sueños políticos entre los pensadores de Europa.

Vasco de Quiroga, jurista eminente, antiguo miembro de la Audiencia de Valladolid, poseía a su muerte más de seiscientos volúmenes, que legó al Colegio de San Nicolás, en Michoacán (el primer seminario mexicano que él mismo fundó y por el cual había de pasar más tarde D. Miguel Hidalgo), y sus escritos revelan una vasta cultura en autores sacros y profanos, propia de los letrados de la época. Nueve años después de la conquista, por 1530, Quiroga viene a ser Oidor en la segunda Audiencia de la Nueva España, que estaba empeñada en enderezar los desmanes de la anterior. Al año siguiente, envía al Consejo de Indias un *Plan* sobre la creación de poblaciones agrícolas bajo la tutoría de los frailes. Después, mandó un *Parecer*, que se ha perdido, donde descubre por primera vez el utopismo fundado en Moro. Más tarde, en cierta *Información en Derecho* (1535), completa y refunde su proyecto, y opone su paraíso agrícola a "la confusión e infierno de las minas". Y nótese aquí, como en los jesuítas del Paraguay, el propósito — característico también de nuestra última política — de insistir en las ventajas de la agricultura, contra la absorbente codicia minera de los conquistadores. No de otro modo el cura Hidalgo — padre virgiliano de la independencia — luchaba contra el poder español para

implantar en México los dulces cultivos de la vid y la seda. En esta *Información*, el mismo Quiroga declara las inspiraciones que ha recibido de las *Saturnales*, de Luciano (la visión de la edad dorada y la teoría pre-rousseauniana del "buen salvaje"), y varias veces afirma expresamente que sacó de Moro la idea de su *Parecer*. Quiroga quiere aprovechar la sustancia plástica, la sustancia candorosa del indio, para modelar con ella una sociedad mejor, y no quisiera que los españoles traigan al Nuevo Mundo su "decadencia de Occidente", los males de la edad de hierro venida a menos. Más tarde todavía, ya en la vejez, redactó las *Ordenanzas* de sus "hospitales" o poblaciones, precioso documento que Moreno desenterró en el Archivo de la Catedral de Valladolid, de Michoacán; cuerpo de reglamentaciones en que enfoca y reduce a términos prácticos el ambicioso sueño de las 54 ciudades imaginadas en la *Utopía*. Finalmente, en su *Testamento* (1565), manda cumplir las *Ordenanzas* para que sirvan siempre de norma a sus centros hospitalarios. Tales son los cinco testimonios de su obra: *Plan*, *Parecer*, (perdido), *Información*, *Ordenanzas* y *Testamento*.

Pero el testimonio real quedaba en los "hospitales" mismos. La verdad es que su convencimiento lo hacía impaciente y, sin esperar la respuesta del Consejo de Indias, se lanzó al experimento por cuenta propia, para lo cual comenzó por comprar, con ahorros y sacrificios, unas tierras a un par de leguas de México, donde fundó el primer "hospital" de Santa Fe.

En 1533, fué a Michoacán en funciones de Visitador, y allí estableció un segundo centro. Cuatro años más tarde, siendo ya Obispo de Michoacán, encontró facilidades para crear todo un sistema de pueblos

que cambiaban entre sí sus industrias. En el *Testamento* se declara satisfecho del resultado obtenido durante treinta años. Moreno afirma que los "hospitales" aun se mantenían en pleno siglo XVIII; y en el siguiente todavía se veneraba entre los indios michoacanos el nombre y recuerdo del piadoso reformador. Aquellos indios conservan todavía las industrias que aprendieron de "Tata Vasco".

Zavala procede a un minucioso cotejo entre los principios de la *Utopía* y las *Ordenanzas*, en materia de organización comunal, familias, campo y ciudad, distribución de frutos, oficios útiles, moderación de costumbres, jornada de trabajo, magistratura familiar y electiva. Como en Platón, como en la doctrina tomista, como en Moro, en los "hospitales" de Quiroga la propiedad es comunal, y sólo son privados el usufructo en ciertos casos y la administración en general, rasgo que, por lo demás, — en los orígenes de la colonia al menos — la Corona española se esforzaba por conservar, a través de la autoridad eclesiástica, entre las poblaciones indígenas donde de antiguo existía, oponiendo así una defensa colectiva contra la voracidad individual de los conquistadores y sus descendientes. El usufructo es hereditario bajo ciertas reglas, y los fondos raíces inalienables. Las agrupaciones familiares son extensas y se rigen por la antigüedad paternal. Los varones pueden casarse a los 14 años; las mujeres, a los 12. Entre la población urbana y la rústica se admiten rotaciones. El oficio agrícola es obligatorio, y a éste se añaden, por libre elección, los demás. Si hace falta, el tiempo consagrado a la agricultura se descuenta de las horas consagradas a la doctrina, pues "esto es también doctrina y moral de buenas costumbres". Las niñas, a más de hender la tierra, aprenden los que llamaría Gracián

"oficios muliebres", en lana y lino, algodón y seda. El turno bienal de vida campesina puede prolongarse con licencia de los regidores. Así como los urbanos cuentan con huertos privados para su recreo personal, los campesinos tienen sus cultivos de fruta, hortaliza, lino, cáñamo, trigo, maíz y cebada; pero las grandes labores campestres son comunales. En los recesos del cultivo, se saca piedra, se raja madera, se busca grana o cochinilla, que es como decir que "se descansa haciendo ladrillos". Se siembra cada año más de lo necesario, y sólo se enajena el sobrante cuando hay la seguridad de un año fértil. Los frutos se reparten equitativamente. El trabajo sólo debe consumir un esfuerzo tolerable y plácido. Los excedentes de la ganancia se destinan al alivio de mutilados y enfermos, huérfanos, viudas y ancianos desvalidos. Se descartan los oficios de lujo. La jornada útil es de seis horas diarias. El reposo es libre para cualquier diversión o ejercicio lícitos. En punto a religión, Moro es tolerante, y por eso advertía Quevedo que "no han faltado lectores de buen seso que han leído con ceño algunas proposiciones de este libro, juzgando que su libertad no pisaba segura los umbrales de la religión". Ya se comprende que Quiroga, en cambio, se preocupa de consolidar la fe católica y arrancar las viejas idolatrías. Ya se comprende también que, al igual de Moro, Quiroga rechaza la comunidad platónica de mujeres, y combate la poligamia indígena. También rechaza la esclavitud, todavía aceptada por Moro. Se prescriben las fiestas y celebraciones religiosas, los banquetes y regocijos en común. Hay enfermerías y despensas, almacenes, cofres del tesoro social, colegios, magistraturas jerarquizadas, desde la base familiar hasta el tribunal popular, con votación calificada. Fuera del rector,

jefe supremo que debe ser siempre un sacerdote español, la población es exclusivamente indígena. Después del rector, vienen el principal y los regidores, cargos de elección periódica. Todos se reunen en un Ayuntamiento, y en esto como en el sistema de jurados, Quiroga redibuja a Moro de acuerdo con la tradición democrática hispana de municipios y concejos. Los pleitos se deciden entre el rector y los regidores, sin trámites ni procedimientos, conforme a la sola equidad. Se admite el destierro del indeseable y pernicioso.

De tal manera resulta luminoso el cotejo entre Quiroga y Moro que, como han declarado a una voz los críticos, asombra que nadie haya reparado hasta ahora en un hecho tan manifiesto. Cada día hay nuevas sorpresas. Moro, en cierta epístola, habla de un hombre tan virtuoso que merecía ser nombrado obispo de Utopía. He aquí que el legítimo y verdadero obispo de Utopía andaba por tierras de América, y apenas lo hemos averiguado. Pero ¿quién ha dicho que América ha sido descubierta?

ALFONSO REYES

R E D I N V I S I B L E (*)

Cuando Julio llega al refugio endoselado por la densa fronda, Eufrosina aguarda ya, sonriente. ¿No faltan unos minutos para la hora convenida? Es que Eufrosina ha querido regalar a Julio una inquietud inesperada. Tres veces mira el reloj en el minuto en que tarda en recorrer el espacio que lo separa de ella. Cree — ingenuamente — en un retraso que no existe, y prepara una prolija y enrevesada disculpa. Eufrosina lo comprende así y prepara, a su vez, un discurso de reproche.

Se saludan desde lejos, y Julio se dispone — en el trecho que le falta por recorrer hasta llegar a ella — a examinarse de garbo y gallardía en el andar. Examen del que espera salir con la nota de "suspenso". Porque avanza torpemente, como si le hubiera tocado en el examen la lección más complicada. Está constituído para vivir estáticamente, no como hombre dinámico. Bien puede decirse de él que apenas si ha aprendido a andar.

Eufrosina lo advierte — ella, maestra de vidas nómadas — y cada vez se recrudece más en ella ese deseo de reír. Pero esta vehemencia — como no podía menos de ocurrir en Eufrosina — se le derrama por todo el rostro y por todo el cuerpo en risueñas armonías, como un vivo chorro de agua que al querer iniciar un salto ruidoso tropezase con una

(*) Fragmento inédito del libro *Eufrosina o La Gracia.*

válvula de armoniosa distribución que la repartiese en policromados surtidores. Lo mismo ocurriría con cualquiera tormenta pasional: en lugar de un torbellino oratorio, brotaría de su boca una ardiente melodía, purificada de cualquier escoria retórica.

Al llegar Julio, le tiende gallardamente la mano que él recoge como si recogiese aquel pañuelo que las damas medievales tendían al paladín vencedor en el torneo. Y, sin enturbiar el gesto con palabra alguna, le invita con la mirada a sentarse junto a ella. A tiempo que un gorrión vuela hasta sus pies como buscando alguna migaja convenida. Como no la encuentra a los pies de Eufrosina, el gorrión se vuelve a la rama, desde la cual parece protestar del agravio.

EUFROSINA

Algún amigo de los pájaros suele sentarse aquí, diariamente. El gorrión se ha equivocado de proveedor, porque usted no trae miguitas. Vea usted cómo se reune la asamblea de los pájaros para protestar del intruso.

JULIO

No debió usted cambiar de banco.

EUFROSINA

Nos internaremos un poco más. Huiremos del sol y de los pájaros... Pero corremos el peligro de tropezarnos con nosotros mismos.

JULIO

¡Terrible encuentro! Pero aquí también van a aturdirnos los pájaros. Vea cómo saltan aquellos dos, peleándose.

EUFROSINA

O amándose. No conocemos su idioma.

JULIO

Pero podemos hablar de su vuelo. Vea usted que es gracioso porque da la impresión de que el pájaro se está liberando en cada instante de una ley. De la ley de la gravedad. Energía invertida en burlar una ley — ya lo hemos dicho — eso es la gracia. Pero la ley está ahí. Cuando el ángel — como vimos en los cuadros de fray Angélico y Tiziano — viene anunciando la gracia, es porque trae consigo un telegrama de indulto. Pero la ley continúa amagando. La gracia del doncel que hemos visto en la catedral de Sigüenza consiste en que la estatua realiza constantemente un esfuerzo por permanecer erguida. Es que, en todo momento, está triunfando de la muerte, de la línea horizontal. Burlando una ley. Por algo cuando las mitologías crean ese personaje milagroso que va a anunciar la gracia, le ponen alas. Es para juntar — graciosamente — el cielo con la tierra.

EUFROSINA

Sorprende que el cielo tan acreditado por su clara ordenación, adopte por hija a la gracia, la eterna rebelde, fugitiva de todas las normas.

JULIO

La gracia no se pone frente a las normas; nunca huyó de la ley. Pero sabe en todo momento esquivarla. Es la espiral que tiene la energía de la recta y la flexibilidad de la curva. Alguna vez he llamado, a la espiral, línea del arte. Es la línea de la gracia. Va esquivando

siempre, coquetona, la ley de la gravedad. La ley de la gravedad, la ley de *la pesadez.* Lo sabe el pueblo muy bien: llama *pesado* al hombre sin gracia. Instintivamente, da en la médula de la definición, si es que la gracia puede ser definida. La gracia no rompe ninguna ley; a lo más se limita a suspender los rigores de la ley. El individuo en gracia pasa por debajo del arco gracioso que forma la ley al curvarse: observemos que *para no pesar sobre el agraciado,* la ley pierde su rectilínea dureza. Vimos cómo Gabriel, frente a María, traza el arco bajo el cual se ampara la esclava del Señor, curvada por la humildad. Una ley alza su milenaria pesadumbre para que María pase de un Testamento a otro. Ley de dolor, de fatiga, de cansancio, impuesto a la mujer que, por la gracia, pierde toda su rigidez. María *está llena de gracia.* Le era imprescindible tan graciosa plenitud, ya que la ley no podía ser más dura.

EUFROSINA

Día aquel de fiesta para la mujer. Pero el ángel se contentó con detenerse en María.

JULIO

Día aquél de fiesta para el espíritu. Fué entonces cuando se reconoció a la gracia como supremo valor humano. Un ángel venía a anunciarla al mundo, al anunciarla a una mujer. La gracia pasaba a ser ley: comenzaba la *Ley de Gracia.* San Pablo diría poco después: *Nosotros no somos la Ley, somos la Gracia.* El cristianismo era todo gracia. Era el perdón de todo, la Ley Vieja era una serie de venganzas, la Ley Nueva, una cadena de indultos.

EUFROSINA

Hábleme no de la gracia teológica sino de la poética. ¿De veras es un libre regalo de las musas? Son muchas hermanas para ponerse de acuerdo. Nosotras somos tres y nunca lo logramos.

JULIO

Es que las musas operan cada una en su terreno. Y, efectivamente, la de la poesía — por quien usted pregunta — suele visitar al hombre. Así nos lo dicen los poetas. Aunque no falta quien añada — Paul Valéry — que sólo dejan sobre la cuartilla el primer verso.

EUFROSINA

¡Qué falta de generosidad!... ¿Y el resto del poema? Recuerdo ahora *El cementerio marino.*

JULIO

También en derredor de la gracia poética van y vienen pelagianos, terribles pelagianos. Para ponerlos en fuga haría falta otro contundente Agustín. Son los falsos admiradores del hombre... *Todo* — dicen — *arranca de él, todo puede él hacerlo, sin el concurso de fuerzas extrañas*: *un acto heroico y un libro genial.* Y, efectivamente, esas fuerzas extrañas son tan dudosas, que apenas si tímidamente podemos apuntar su existencia. No sabemos en qué consiste la genialidad. ¿Cómo podemos contentarnos con las definiciones del genio? ¿Ni con las definiciones de la gracia? Genio — se dice — es el poder de engendrar; del talento se dice que tiene el poder de construir. Gracia es la sensación, al construir, de un sobrante de fuerzas que se invierte en gallardía. Genio es la invención, gracia es el primor que ante todo nos seduce en lo

inventado... Pero esto es decir bien poco. A veces se toman los efectos de la gracia por la misma gracia. Decir, como Leonardo Coimbra, que gracia es *sensación de libertad,* ¿no es dejar poco menos que intacto, el problema? O la gracia no existe o es un don recibido de alguien. El pelagianismo en arte es mucho más discutible que en la teología. El mismo escéptico Valéry, implacable analista, con su *único verso* por todo regalo, ¡es tan recusable!

EUFROSINA

¿Cree usted, en fin, en la gracia original?

JULIO

Creo en la gracia original, como creo en la virtud genial. Y en una gracia original que nada tiene que ver con ningún *bello frenesí* — como Shakespeare mismo llamó a la poesía — ni con una *hermosa locura* — como la llamaron otros —. Me parece impertinente decir que *el entusiasmo no es un estado de alma del escritor,* que el escritor ha de tomar una ducha fría, antes de cada página, para prevenir incendios espirituales.

EUFROSINA

A eso le llaman intelectualismo. Lo aborrezco.

JULIO

Y yo. Verdad es que el entusiasmo no es muy buen amigo de la técnica, como el *homo románticus* es poco amigo del *homo faber;* pero, en el pleito, yo me decido siempre a votar por un tercero, por el *románticus faber,* por la vehemencia vigilante. No es esto eclecticismo, es *integralismo,* por llamarlo de algún modo. Ni planear, como el román-

tico en sola la región del penacho heroico, con la fugitiva cabellera en lucha con el huracán, ni maniobrar especialmente, como el realista, en la clara zona de las cosas tangibles. Menos, navegar como el tenaz freudiano por las alcantarillas de lo inconsciente, enfangándose en la patología, en lodos subterráneos. ¿Por qué no llegar en arte a contar con los tres planos, el subsuelo, la tierra firme, el luminoso y vago azul?

EUFROSINA

La potencia creadora suele ser limitadilla... El artista ¿no debe cultivar el trozo de jardín que le adjudiquen las musas? Y, en todo caso, no tener en cuenta ese y todos los demás insoportables *ismos*. Hay quien se contenta con hacer de su vida un perenne sueño.

JULIO

El sueño está muy bien, pero también lo está el ensueño. Y, con el sueño y el ensueño, con las encrucijadas de la sexualidad y las destrenzadas nubes, la vigilia. La vigilia inquieta, la razón temerosa de perder su equilibrio o de congelarse en él. La inteligencia. Nunca un tercio de hombre, sino los tres fundidos, ensamblados, armónicos. Busco al hombre — poeta, filósofo, científico — a quien las enmarañadas prolongaciones subterráneas y los vivaces penachos románticos interesan igualmente. Ese hombre triple, integral, gavilla de lozanos ímpetus...

EUFROSINA

¿Todo un hombre? ¡Gran hallazgo!

JULIO

Algo más. *Todo el hombre.* El hombre en plenitud. La gracia auténtica supone una gran riqueza espiritual acumulada, y a lo largo de muchas generaciones. El salvaje como el civilizado, pobres de espíritu, no pueden tener gracia.

EUFROSINA

¿Y el enfermo? Recuerdo en este momento a Baudelaire, a Heine.

JULIO

El enfermo, sí puede vivir en gracia, pero sólo en cuanto la obra triunfe de la propia enfermedad, se burle de ella, la sobrepase. Gracia equivale frecuentemente a lozanía vital. Por eso, los puros instintos — lo instintivo — raras veces puede ser gracioso. Ni el alma y sus borrascas, por eso lo sentimental llega tan pronto a producir fastidio. Es — vamos a repetirlo — la armonía de facultades, bajo la tutela del espíritu, quien produce la gracia, la obra *graciosa.* Por eso hay un ritmo y debe haber un freno en toda obra de gracia; porque sólo el ritmo y el freno pueden dar la *sensación de libertad.* ¿Quién tiene en cuenta la velocidad de un caballo desbocado? — decía Jean Cocteau —. Cuando se rompe en el autor una ley de armonía la obra ofrece disonancias que, como tales, no pueden ser nunca graciosas. Es preciso que, como en el *jazz-band,* se sujeten a leyes nuevas, capaces de producir una *gracia* de matiz y calidad diferentes.

EUFROSINA

¿También las disonancias pueden entrar en el orden?

JULIO

También las disonancias. Tener gracia original es poder manejar ciertos hilos invisibles que enlazan lo más distante. Las imágenes de las cosas están, al parecer, sin tentáculos; pero la gracia sabe encontrárselos y urdir sus misteriosos choques. Estar en gracia equivale a poder, en un momento, conectar las más lejanas corrientes, acertar con los más escondidos interruptores, dar luz súbitamente a una idea que acaso forcejeaba en las sombras.

EUFROSINA

Ese poder mágico no podrá — naturalmente — adquirirse en bibliotecas.

JULIO

Ese poder mágico — el de desmontar el mundo real y volverlo a montar según una ordenación más alta — es un regalo de ignorada procedencia, es un *plus* espiritual de incógnitas raíces.

EUFROSINA

Un *plus* que se concede, naturalmente, al hombre en estado de pureza y al que ardientemente lo busca, ¿no es cierto? Porque hay gracia original y gracia adquirida... Lo tengo aquí apuntado.

JULIO

El entusiasmo, en efecto, suele preceder a la gracia. *El entusiasmo poético* — ha escrito Hebbel — *es un estado de sueño. Prepara en el alma del artista algo que él mismo desconoce*... Pero no siempre el entusiasmo es la mejor antesala. En él, todo llega a empañarse; es un estado de apasionada incubación, que provoca demasiados vapores...

La gracia sólo podemos concebirla ya desprendida de su matriz o de su andamio... Lea, lea en el cuadernito.

EUFROSINA

Si hay delirio en el arte, es un delirio sobrepasado. Aprendamos a soñar, amigos. Después, quizá encontremos la verdad. Pero guardémonos bien de publicar nuestros sueños antes de haberlos sometido a la criba de la razón despierta. ¿Quién es este autor?

JULIO

Esto lo decía un químico poeta. No debemos declarar infalible a un químico en achaques de poesía, pero sí escucharlo. La razón es una aduana indispensable.

EUFROSINA

Pero usted no atiende a mi división de la gracia. Ya que no podemos definirla, dividámosla para vencerla. ¿Se puede llegar a una división de la gracia, paralela a la establecida por los místicos? ¿Hay en verdad una gracia original? ¿Podemos hablar de una gracia adquirida? En arte, ¿puede conservarse fértil la primera sin el oportuno concurso de la segunda? O, también: ¿puede explicarse aisladamente la adquirida, sin contar con la gracia original? ¿Podemos con sólo nuestro esfuerzo adquirir la gracia artística, aun más, la poética?

JULIO

Sus preguntas, Eufrosina, son abrumadoras. Y, si somos fieles a nosotros mismos, debemos contestarla con un rotundo *no* que no podremos apoyar en razones, pero sí podemos apoyarlo en hechos. Ahí está la historia del arte universal. Hubo autores que, desde hace miles de

años, dialogan con nosotros, como hubo autores — de extrema laboriosidad — incapaces de cambiar con el lector moderno, una sola palabra. Libros, cuadros, mármoles, nos hablan en un idioma universal que comprendemos y glosamos. Menandro está tan cerca de nosotros como lo está Juan Pablo. De Menandro quedan trozos; de Juan Pablo, la obra entera; pero uno y otro están siempre presentes en cada fragmento de su obra. Algo emana de ella — seguramente una última esencia inclasificable — que se nos filtra por las rendijas del espíritu. No puede ser un perfume adquirido en las tiendas del saber, es difícil comprarlo en bibliotecas... ¿Es un valor *estético*, o se trata, sencillamente, de un valor *vital?* Lo que nos seduce en esas obras indestructibles no es seguramente lo que tienen de saber adquirido sino lo que tienen de sabor excepcional y entrañable. ¿Cómo adivinar éste? ¿Cómo distinguirlo de cuanto en una obra se fué adquiriendo en los grandes almacenes del pensamiento? He aquí la cuestión reducida a dos palabras: *saber* y *sabor*. Técnica y vida. La primera sin la segunda es incapaz de producir obras graciosas, la segunda sin la primera, ¿no las produce endebles, ingenuas, nunca plenamente armónicas? El hombre no está allí bien representado, *todo el hombre* de que hablábamos no ve en ellas su expresión completa.

EUFROSINA

Pero considerar a la gracia como un valor vital, ¿no equivale a hacerla hincar demasiado sus raíces en la tierra? ¿La gracia, no corta siempre todas las amarras? ¿No quema siempre sus naves?

JULIO

El fenómeno *gracioso*, el hecho poético en gracia, corta sus raíces y quema las naves, sube a las alturas y allí se sostiene como un asteroide...

Pero hay por debajo — como por debajo de algunas *estrellas* de circo — una red. En el circo, la red es visible, lo que les resta gracia a las estrellas; pero en nuestro caso, la red es invisible. El fenómeno producido en gracia, volando, se mantiene en el aire, rompiendo — al parecer — con toda pesadumbre; pero algo vigila debajo, haciendo posible la más arriesgada pirueta, el vuelo rítmico más audaz: hay una invisible red. Piense usted cuánta gracia adquiririan los ejercicios de un funámbulo si bajo él se extendiese una red, pero invisible. También anularía las leyes más abrumadoras. Pues, esto ocurre con la gracia. El hecho gracioso — repito — disfruta de esa red invisible.

EUFROSINA

¿En qué consiste?

JULIO

Es cierta eléctrica maraña que dispara contra el cielo lo más tosco y pesado, convirtiéndolo allá arriba, al girar, en un astro resplandeciente. Es la humilde vida humana, tejido inexplicable de energías que desde lo más bajo sustenta el relampagueo más vivaz, más arriesgado, del espíritu.

EUFROSINA

Una red invisible... La misma vida.

JULIO

Exactamente. Sin la cual, el fenómeno poético se limitaría a dar tumbos risibles, a volar torpemente de trapecio en trapecio, a cabecear — como un globo grotesco — hasta caer desinflado entre las risas del público.

EUFROSINA

En efecto... Yo los vi caer. No tenían red. O era demasiado visible.

JULIO

La invisible es magnética. Por ella aún podemos mirar hacia arriba, al paso de la gracia... Y, ahora, vámonos. ¿Mañana?

EUFROSINA

Mañana, sorpresa. Le llamaré por teléfono, para fijar la hora y el punto de nuestro *casual* encuentro.

Valencia, diciembre, 1937.

BENJAMÍN JARNÉS

LA ROSA INFINITA

Había una niñez, unos jinetes y árboles,
—también sus cariñosos —
un portal conocido por sus flores,
algún brazo aquietado entre perfumes
y la sombra central de la madre.
Las miradas seguían
el tránsito dichoso de la aurora,
y el decaimiento de las azucenas.
Quien entrara buscando los cariños de adentro,
debía pasar
bajo aquella herradura de la suerte
que a través de los años sostenía
los bienes de la casa.
Recuerdo la secreta frescura del aljibe:
en su hondura temblaban nuestras risas
y un eco más profundo tenían las tormentas.
El zorzal prisionero, en el tiempo agradable,
ensalzaba los montes natales.

Desde nuestras esquinas se contemplaba el campo.
Había claras mañanas, sucesos de esplendor,
atravesadas siempre de carros y silbidos,
y en el umbral alguno se tardaba,
callado frente al pueblo
y admirando esos hombres que entraban con un canto
en que había una morocha prendada de un paisano.
Esto era en la provincia,
en la infinita rosa donde se holgó la infancia.

El campo se daba a la brisa,
y el alba era cantora
en los árboles del fondo de la casa.
Las crecientes, los soles, las incansables aguas
conmovían al viejo vecindario,
y el hombre trabajaba con dulzuras
en aquella quietud de esplendores durables.
(En todo lo que diga estará el cielo,
pues era en la provincia,
las bandadas cruzaban una luz melodiosa
y eran los años vueltos hacia el campo).

En los desnudos brazos que el verano vencía,
jugaban los reflejos
y vi pasar la iluminada siesta.
Las calles empezaban con sol y jovencitas.
Una clara sonrisa
a veces detenía tormentas de jinetes.

Entre buenos recuerdos digo un hombre del monte,
y no quiero olvidar esos rosales
que repetían al viento su delicia
y en cuya hondura generosa
nosotros y los pájaros andábamos.

Había una niñez, una fronda y sus amigos,
luces a las personas semejantes,
una boca pesando virtudes y pecados,
y en el invierno, el reino
de los cantos distraídos.

Aquí rememoro un galope
cortando la dura medianoche
y el viento enloquecido en los parrales.

En el verano, la unidad de la alegría.
También las sucesiones afectuosas
de los brazos ligados,
y las glicinas, en el segundo patio,
junto a la cadena del pozo,
tan sonora en su anunciamiento del agua.
El cielo en nuestras predilecciones.
Sabíamos algunas palabras
para ayudarlo a Dios.

Por las tardes, el habla lenta del padre,
que andaba por el campo
y que volvía convocando la cena.
(Después, con la luna sobre el pueblo,
descansando en los crespos corredores,
nos explicaba el cielo).

Demorando en los patios, las conocidas voces.
Bajo el aire sereno, una mano
ordenando la dicha;
cada uno combatiendo por sus ángeles,
y flores por fragancias agrupadas
continuando las imaginaciones
y la obscura riqueza de los sueños.

Cerca, el dormido río,
y la verde cintura que aromaba
la población, perdida en esa gracia.
El cielo, vecindad; el campo, al lado.
La calandria y la flor del espinillo
fueron el horizonte de aquellos suaves años.
Y campanadas lentas,
en la suspensa tarde del domingo,
confirmaban la paz de nuestros pechos.

Había una niñez, un silencioso y pájaros.
Lejos, la queja sola del ganado,

la brisa pordiosera del crepúsculo
y la noche de trébol,
ya dura en la maraña que tupía
las afueras con muerte y con guitarras.
(Y nada más había: yo y esto que nombro).

El amparo de todos era un árbol sombrío;
la campaña, el regalo de los hijos varones.
La calle polvorienta fué patria del coraje,
y en el dormido pueblo
un silencio más grande recibía
las risas y los juegos.
Yo no era el más alegre de los cinco.

Desde nuestras esquinas se contemplaba el campo,
y recuerdo un obscuro galope
retumbando en el pobre anochecer.
Entonces, yo decía:
es alegre vivir en una estancia
y pasar temporadas en el monte.

Allá quedó la infancia, en ese umbral, mirando
el claro movimiento de los días.

CARLOS MASTRONARDI

LA NOVELA Y LA CONCIENCIA MORAL

Algunos países poseen una espléndida literatura novelística, otros no. Todo el que se haya ocupado un instante de materias literarias lo habrá advertido. Digo literatura novelística y no literatura, porque la floración de la novela puede faltar en un país literariamente grande en otro aspecto, en la lírica, por ejemplo.

Este hecho por sí solo plantea un problema.

Si vemos pueblos que durante toda su historia no han tenido novelas, y pueblos que las han tenido siempre (y por novela no entendemos solamente en estas páginas el género literario cultivado más que ningún otro por el siglo XIX, sino cualquier narración con personajes fantásticos que se mueven dentro de un ambiente) quiere decir que para prosperar la novela necesita cierta atmósfera.

¿En qué consiste, a punto fijo, tal atmósfera? ¿Qué tierra, qué agua, qué aire requiere ese árbol literario para echar raíces?

Puede decirse desde luego que la novela necesita cierta libertad. La circunstancia de que muchos países no fuesen libres hasta la Revolución francesa explica en parte por qué los escritores se inclinaron a la lírica, pues la expresión de los sentimientos individuales ofrece menos peligros que la crítica social. Explicación insuficiente: la verdad es que la novela sólo puede florecer entre pueblos que tengan profundo sen-

timiento de la justicia precisamente porque la novela es "la creación de la conciencia moral".

Tal observación, fruto del sentido común más sencillo, podrá maravillar quizá a los estetas modernos que se han habituado a no ver en el arte más que el problema de la forma; pero nosotros, que no somos estetas y que estamos hablando ahora con público que lee simplemente las novelas y da sobre ellas su juicio emotivo, trataremos de seguir siendo humanos aun en medio de nuestros raciocinios.

¿Qué es, pues, una novela?; ¿de qué materia está hecha?

Recorramos, por ejemplo, la literatura francesa desde fines del siglo XVIII, en que Rousseau y Voltaire inician la guerra contra el viejo régimen, desde principios del siglo XIX en que Balzac reconstruía grandiosamente la historia de la sociedad francesa, en sus momentos cruciales, en que Musset escribía *Les confessions d'un enfant du siècle* y Víctor Hugo *Les misérables;* hasta Flaubert que escribía *L'éducation sentimentale,* crítica sentimental, y *Bouvard et Pécuchet,* crítica cultural de su generación; hasta Zola que con los ásperos *Rougon-Macquart* llenaba de ecos el universo; hasta Anatole France que en cada libro rehacía la historia de aquel grandioso y tempestuoso proceso Dreyfus en el que habían tomado gloriosa parte todos los intelectuales, hasta Barrès que escribía *Les Déracinés,* cuadro social y político de Francia después del 70. Desde todos los puntos de vista, entrecruzados como las cintas luminosas de los reflectores que vagan en la noche, estos novelistas iluminan, critican, atacan, defienden en tumulto grandioso y fructífero, la vida social, política, sentimental y filosófica de Francia; viven y crecen con el país; participan de sus luchas políticas porque son hombres como los otros hombres, ponen la pluma al servicio de las grandes ideas morales y sociales que se renuevan en el curso de su historia. No por eso omiten el examen psicológico, el estudio de los dramas privados y de las pasio-

nes individuales, pero lo insumen en la gran tragedia del momento. Hasta un novelista rigurosamente psicológico como Maupassant, escribió sus obras maestras cuando se hallaba a merced de una pasión nacional, el odio contra los prusianos, pasión concreta, sangrienta, que nadie podrá coronar de laurel porque no se nutre de ritmos.

La creación en efecto es casi siempre como una blanda compresa que se extendiera sobre el cuerpo: con las pasiones invade a los hombres la necesidad de crear. ¿Y qué pasión posee valor universal como la justicia, que es, en suma, el sustrato verdadero y profundo de toda pasión política? Empezando por Tácito — antes novelista que historiador — que, acabados los tiempos solemnes y terribles de la tiranía, escribía para vengar el dolor que había sufrido frente al espectáculo de su país, hasta Gogol y Chekof, animados por la visión de una Rusia moribunda en su estéril inmensidad, casi todos los más grandes novelistas sufrieron los males que afligían a su época y a su patria; sus escritos no son más que una rebelión de la conciencia expresada en espléndido estilo.

¿Qué otro sentimiento puede animar a un novelista fuera del sentimiento moral? Vemos que a veces de la pura observación pueden brotar primores, pero jamás surge una vasta obra ni una gran literatura; porque el sentimiento moral engendra por lo regular las pasiones del hombre y determina su tragedia, y un novelista debe ser ante todo un hombre.

La ley moral que ofrecía a Kant un espectáculo no menos grandioso que el del cielo estrellado es en verdad la piedra angular de la vida humana. El hombre experimenta por vez primera un sufrimiento puro de todo interés, cuando ve hollado en sí el sentido de la justicia. La naturaleza profunda del dolor ¿qué otra cosa fuera del sentimiento moral puede revelarle como no sea la mera tortura física? Porque aun en el dolor sentimental hay una armazón moral; cuando sufrimos de amor

sobreentendemos siempre, quizá equivocadamente, que se ha violado un principio de justicia. El escritor que juzgara el mundo sin tener sentido moral sería como el pintor que juzgara los colores sin tener ojos; cuando un novelista renuncia a ser hombre o como más decorosamente se dice "se refugia en su torre de marfil" no podrá hacer sino preciosos e inútiles alardes de estilo. Se puede escribir una novela partiendo, como Gide, de un sentimiento polémico de inmoralidad, pero no de la indiferencia a lo justo y a lo injusto, al bien y al mal.

Para ser europea una novela debe inspirarse en un sentimiento moral; pues en cuanto a este sentimiento, ante todo, se entienden y reconocen los hombres de una misma civilización. Y podemos decir por otra parte que ningún novelista podrá pintar a los hombres en forma que apasione a todos los europeos si no le anima el más universal de los sufrimientos.

LA TRADICION

Pero para ser europea una literatura, no ya una novela, no basta aquel requisito: es necesario en primer lugar el sentido de la tradición. Cualquier país que produzca obras maestras solitarias está destinado a enmudecer: las obras se difunden cuando se continúan espíritualmente, perpetuándose una en la otra. El caso de *I promessi sposi* es ruidoso.

En el extranjero ya no se lee *I promessi sposi.* De cuando en cuando aparecen todavía traducciones (el año pasado salió una en América) pero se engañaría quien quisiere tomar estos hechos como testimonio de que *I promessi sposi* vive todavía en la cultura europea, pues casi todas las novelas italianas están traducidas y en Europa nadie las lee. No se

puede decir que una obra literaria viva por el hecho de estar traducida sino por rodearse como de un halo de constante interés y de muchos ecos. Hay traducción de *I promessi sposi* pero su desnudez continúa. No es cosa de echar las culpas a la novela. Podemos justificar el silencio del mundo entero ante Verga si se repara en que Verga escribió novelas regionales, cuyos tipos, conflictos y ambiente eran más claros para un italiano, y particularmente para un siciliano, que para un europeo. Por lo demás, Verga ni siquiera fué leído en Italia (no creo que hasta hoy se hayan vendido seis mil ejemplares de *Mastro don Gesualdo*); sería raro, pues, que el mundo leyese lo que no han leído siquiera los italianos, que ya conocían la clave de muchas tácitas premisas. Pero *I promessi sposi* es una novela universal. Los personajes y el drama no son particulares del siglo XVII ni de la Lombardía. Su técnica es la del siglo pasado, grandiosa y casi meticulosa, que lleva de la mano al lector suavemente del principio al fin, explicándoselo todo. La novela no se basa en nada sobreentendido que sólo puedan conocer los italianos: tuvo, en efecto, al nacer, éxito europeo: fué traducida, leída, estudiada y admirada en todos los países europeos como modelo internacional de buena novela. Tampoco puede decirse que Manzoni en Lombardía estuviese fuera del mundo, pues en los países de habla francesa encontró, además de mujer, amigos y admiradores, y su epistolario demuestra cómo para expresar sus ideas, sabía servirse de aquella lengua con gracia, elegancia y desenvoltura.

¿Cómo se explica el silencio de hoy?

Examinemos el caso de una novela escrita más o menos hacia la misma época, también famosa entonces pero más afortunada porque es leída siempre, *Las Almas muertas* de Gogol. Si pensamos en el éxito de la novela rusa y en el silencio en que naufraga la italiana, no podemos

menos de maravillarnos por que el libro de Gogol es mucho más regional que *I promessi sposi*, menos entretenido, y además, inconcluso.

Frente a la clásica opulencia de *I promessi sposi* en que alternan con destreza las escenas de psicología y las de acción, las aventuras y la moral, el paisaje y la historia, en que el ritmo del interés está pulsado en forma magistral, en que el sobrio esplendor del estilo se adapta ágilmente a todas las actitudes del escritor, infinitamente cambiantes, siempre humanas, de tal suerte que sin cesar mantienen en suspenso el ánimo del lector; frente, pues, a esta novela universal no sólo por la técnica y el largo aliento del autor sino también por su conflicto y por sus azarosas vicisitudes, tenemos una novela incompleta en la cual triunfa desde el primer renglón y continúa hasta el último una sola actitud irónica constante, lúgubre, monótona, fatigosa; en la cual no hay sombra del *clímax* que, según enseñaban los griegos, es necesario para excitar el desarrollo dramático de los hechos; nos hallamos con una novela que es una interminable procesión de bribones, alineados uno después de otro, como en un catálogo; una novela, en fin, que por su tema y ambiente debería desorientar al público europeo, más bien que conmoverle.

Acabo de ordenar las razones por las cuales la lectura de *Las almas muertas* entretiene menos que la de *I promessi sposi*, adoptando ante todo el punto de vista ingenuo del gran público europeo y me parece que estas razones no son pobres ni escasas. ¿Cómo entonces se lee en Europa *Las almas muertas* y no *I promessi sposi?*

Se lee todavía *Las almas muertas* porque en Rusia no se ha extinguido la tradición de Gogol. No se lee *I promessi sposi* porque la novela ha quedado literariamente aislada. De aquí resulta que en general un libro puede durar en el mundo misterioso en que reinan las obras que se leen — círculo iluminado en medio de tinieblas — sólo cuando tiene descendencia. Es común creer que una obra maestra cuando queda ais-

lada triunfa en el esplendor de su soledad; pero, por el contrario, decae porque no bien entra en el pasado, la gente deja de leerla.

Veamos lo que le sucede a cada uno de nosotros. Lector de este artículo, dé usted una ojeada a su mesa de trabajo: si hay libros, muy probablemente serán contemporáneos: libros de amigos que debemos criticar o por lo menos conocer; libros leídos por amigos sobre los cuales queremos hablar con ellos; libros que hemos cogido de los anaqueles de un librero o que acaban de aparecer; libros comprados después de haber leído un artículo.

Los libros contemporáneos se nos imponen necesariamente con mucha más fuerza y urgencia y en mayor número que los antiguos porque entran a formar parte de nuestros intereses y de nuestra vida, no tanto espiritual cuanto cotidiana. El que va a almorzar con un escritor que ha publicado un libro recientemente se pondrá a leer ese libro antes que el *Orlando furioso*. Pero además de este juego de intereses y compromisos, debemos confesar que, en igualdad de belleza, un libro contemporáneo nos divierte más que uno antiguo; en los libros contemporáneos además del placer del arte con que está contado un suceso, hallamos también el placer de poder verificar la fuente en los acontecimientos del mundo: placer vivaz que nos permite medir más de cerca las dificultades de que ha triunfado el libro. El libro contemporáneo, sátira de costumbres y partidos que tenemos la alegría de adivinar con facilidad. Sí, la literatura contemporánea nos acompaña más en la vida que la antigua. Es fácil de advertir, luego, el valor de sugestión histórica que adquieren las obras que derivan de una obra pasada. Cuando en una novela sentimos la presencia difusa de un modelo o de una tradición, remontamos naturalmente el curso de la historia literaria. Con la curiosidad de ver en qué medida el autor moderno deriva del antiguo y en qué medida se separa de él, despertado a veces nuestro interés por verdadera propaganda

como nos sucede precisamente al leer a los rusos, que citan con frecuencia a sus mayores, o sencillamente impulsados a leer a los clásicos después de habérnoslo propuesto en vano por tanto tiempo sólo porque sus continuadores nos ofrecen en un libro el pretexto y la ocasión que esperábamos, la obra de hoy nos lleva sin ningún esfuerzo a la de ayer.

Así pues, los públicos de Europa continúan leyendo *Las almas muertas* porque después de Gogol han florecido Tolstoi, Dostoievski, Turgenief, Chekof, Gorki, a quienes han leído antes. "Todos hemos salido de *La capa* de Gogol" ha dicho una vez Dostoievski. El público, después de haber admirado a estos descendientes, se remonta a *La capa* y a *Las almas muertas.*

De la misma manera, ¿cuántos de entre nosotros no han leído a Voltaire y Chateaubriand para rastrear el origen estilístico de France y de Barrès? La literatura francesa antigua está así presente en la vida literaria sólo porque todos los modernos se adhieren a un viejo maestro. Ningún escritor, ningún filósofo puede envejecer: si Valéry, seco y brillante, es un cartesiano, Alain ha renovado el estilo suculento y magnífico de Montaigne. Todo escritor nuevo trae al proscenio a su lejano garante; tampoco existe entre antiguos y modernos esa ruptura que es tan desventajosa para los antiguos como para los modernos... cuando se conviertan en antiguos: los escritores de todos los tiempos, son siempre modernos y se los relee contínuamente.

Nos encontramos, pues, ante una solemne alternativa, porque hoy la literatura de toda Europa se ha ido unificando; una obra literaria que no sea europea es mal tolerada en su propia patria. Vemos que en cada país el público no pierde el hilo de las glorias europeas pero se extravía entre las nacionales, aun cuando sean de su nación; al punto de imponerse a los escritores el deber de verterse al exterior para triunfar en el propio terruño. Paradoja, no sé si trágica o grandiosa, del des-

tino, que justifica por una parte los esfuerzos afanosos e inútiles con que tantos escritores nacionales procuran conquistar Europa. Pero creemos haber planteado el problema en sus términos humanos: es inútil hacer propaganda en Europa si no se hace literatura europea. Es preciso que los escritores no se dejen cegar por el orgullo cándido de inaugurar un nuevo género literario cada vez que escriben un libro; por el contrario, deben perpetuar, renovándolas, las grandes tradiciones, y sobre todo, deben abandonar el desierto y volver a ser hombres.

LEO FERRERO

LUCIO V. MANSILLA

Nació bajo el signo del romanticismo, el 23 de diciembre de 1831, un año después de la batalla de *Hernani;* y antes de tener letras le tocó vestir en su niñez y mocedad el chaleco rojo que Teófilo Gautier enarbolaba como símbolo romántico la noche de aquel famoso estreno.

Era hijo de don Lucio Mansilla, gobernador de Entre Ríos, y de Agustina Rosas, la más bella de las hermanas del Dictador; matrimonio desigual por la diferencia de edades y caracteres que separaba a los esposos, realizado pocos años antes, y probablemente más por motivos políticos que sentimentales, pero de ninguna manera mal avenido. Don Lucio había sido rivadaviano, agente del ministro de Rodríguez para someter Entre Ríos después de la muerte de Ramírez, y corifeo de la Constitución unitaria en el congreso de 1826. Por lo tanto, adversario de la familia con la que debía aliarse muy luego. Y Agustina había inspirado una gran pasión al joven pintor Carlos Pellegrini, sin que el hijo de aquella supiera decir, llegado a viejo, por qué su madre no se había casado con el que fué padre del presidente Pellegrini.

Cualesquiera fuesen sus causas, el matrimonio resultó afortunado. Lucio Victorio fué evidentemente el hijo del amor. Heredó de sus genitores por partes iguales: el sentido práctico, la sutileza, la palabra persuasiva de su madre, y de su padre, los gustos literarios y artísticos, la comprensión rápida y el don de adivinación; y de ambos la preocupación

por el cuidado de la persona, que en el uno era manía de higienista y en la otra simple distinción.

La familia de su madre era tan importante que influiría más que la de su padre en los primeros años de nuestro personaje. Cuando no tenía más de cuatro, es decir en 1835, época en que Rosas maniobraba para obtener la suma del poder, doña Encarnación lo llevó a la estancia del Pino. Y allí, en una cama muy ancha, Lucio Victorio había dormido entre sus dos tíos el sueño de la inocencia. Las vicisitudes de la guerra civil en que los suyos tenían tanta parte repercutían en el seno de su hogar. El cuco del día era el jefe del partido contrario. "Dormite, dormite, hijito, mirá que sino ahí viene Lavalle a comerte", les decían a los niños sus negras niñeras. Desde que tuvo uso de razón, empezó a verlo todo rojo, símbolo de la bandería en que le había tocado nacer: rojas eran las persianas de puertas y ventanas en su casa, rojos los confites de Córdoba que le regalaban en casa de su tío el gobernador, rojo el paraguas del tío Tomás que lo iba a buscar a la escuela los días de lluvia.

Para el niño era sólo un color. Las sombras que la posteridad se ha acostumbrado a ver en la época, no provenían entonces para nuestro personaje de los mismos motivos, políticos, que aquella tiene, sino de causas materiales, como la poca higiene de la ciudad, como la falta de alumbrado, que por la noche hacía tenebrosos el hogar y la calle. Pero esos detalles, que no constituyen más que un suplemento a la proporción de terrores infantiles, no ahogaba la sensación de juego que también le es habitual a la infancia.

Las calles de Buenos Aires eran alegres, "con sus borrachos clásicos, con sus locos inofensivos". Cuando llovía se inundaban, y transformaban en arroyo, eran campo de exploración para los chicos. Descalzos, arremangados, éstos salían a chapalear el agua o el barro; "sin sombrero en verano, sin miedo de resfriarse en invierno". El aguatero, el

panadero y el lechero, el pescador, el botellero y los vendedores de chicha, algarroba, tripas y mondongo, con sus gritos respectivos, hacían de la calle una verdadera fiesta para el gusto infantil. El caballo del médico servía para hacer los primeros ensayos de equitación, o el paseo del hijo de la casa que aquél visitaba.

El hogar de Mansilla era, no obstante su importancia, modesto como lo fueron hasta no hace mucho los de toda la burguesía alta y media del país. Nada que trascendiera a vana ostentación, a deseo de aparentar lo que no se es, ni siquiera lo que se es. Decorado modesto, como en casa de su abuela doña Agustina López de Rosas, y en las de sus tíos, excepto el matrimonio Rivera, que tenía muebles de lujo, traídos de París, alfombras de triple rizado en las piezas principales, mucha caoba maciza y esterilla de crín, procedentes de Inglaterra o los Estados Unidos, en la sala y la antesala, y en el costurero de su madre la única pieza de lujo, un reloj *Imperio* que regulaba todo en aquella casa, "que era otro reloj".

Agustina Rosas "sahumaba y sahumaba. Ella no padeció jamás de la cabeza (yo como ella)" diría más tarde el hijo en sus *Memorias;* su padre sí. "Algunas veces solía decir: *Qué fuerte está esto.* La casa, en efecto, los muebles, la ropa interior y exterior, todo, estaba saturado de alhucema, de benjuí, de pastillas del Perú, de pebetes, de mezclas de todas clases, e *ainda mais,* de muchas flores, rosas y junquillos, claveles y violetas, nardos y jazmines, aromas y azahares, cedrón y cedrín". El niño empieza a advertir que su madre es mujer muy hermosa, y elegante. Y tiene ya recorrida buena parte del camino en la educación del gusto.

En el colegio de Clarmont fueron sus profesores, un presbítero irlandés, Gannon, y Juan Francisco Seguí. Extraña sentir que no le sirve de nada ser sobrino del amo del país. Los otros chicos le daban del *mazorquero degollador* con una libertad de palabra que los mayores ha-

bían olvidado. Le pegaban. Y él, en vez de contestar, lloraba y se quedaba con los golpes, posición ridícula que no anunciaba al futuro duelista famoso.

Además, no parecía servir para el estudio, no anunciándose tampoco el futuro escritor. Lo sacan del colegio y lo ponen en una casa de negocios. Los sábados eran sus fiestas de hortera. Días de cobranza, que hacía a caballo, saco en mano, jineteando cuando los perros le salían al cruce. Entretanto, Buenos Aires había ido dejando de ser lo que en 1840 o 1842. Mucha gente empezaba a acomodarse, a ir a Palermo con más espontaneidad. La vida de teatro se hace más intensa. El dandysmo aparece en la persona de un joven educado en París, de donde traía los refinamientos de la última moda masculina: Santiago Arcos. Lucio Victorio, amigo suyo, frecuenta cada vez menos las casas morosas de su parentela en la ciudad, y empieza a ir a Palermo, que llegó a gustarle mucho, mucho, por el movimiento, el ruido, los soldados, su tío — a quien ve con más frecuencia — la tertulia de Manuelita, las cabalgatas, los diplomáticos extranjeros, visiones de una realidad lejana, que ya lo empezaba a alucinar.

Por la dialéctica de las cosas prácticas, que al excederse en un sentido acaban en el exceso contrario, la reacción, austera al comienzo de la dictadura, se había tornado liviana. La suma del poder había creado una corte en torno del Dictador. Y de la corte salió fatalmente la cortesanía, el libertinaje de que habló *El Comercio del Plata* cuando la fuga de Camila O'Gorman con el cura Gutiérrez, asegurando que el hecho quedaría impune. En ese medio, el joven Mansilla no podía resistir el influjo de las novedades que su amigo Arcos, el modelo de los paquetes, le traía de allende el océano, las lecciones de una cultura liberal, que contrastaba con la que recibiera en su casa. Enamorado de una modistilla de la calle Victoria, soñó con los héroes de las novelas del día, con

la romántica exaltación de los humildes, y decidió casarse con ella. Pero como estaba seguro de que sus padres se opondrían a una boda morganática, preparó la fuga para el día del casamiento.

Denunciado por un amigo, fué sorprendido por la policía en el momento de embarcarse y mandado por sus padres a la estancia de su tío Gervasio. Devuelto por desobediente y revoltoso, fué fletado con rumbo a las Indias Orientales (vía París), en la barca americana *Huma*, con propósitos de terapéutica sentimental. Viaje seguramente útil para su cultura, pero innecesario para su curación, pues al volver de la estancia de su tío ya había olvidado a su amada Pepita... por una de sus primas.

De regreso en Buenos Aires el 49, fué sorprendido tres años después por la caída de Rosas, cuyo gobierno, con su larga duración, remedaba una ley de la naturaleza. Pero no tardaría en ponerse a tono con la nueva situación. En su mezclada ascendencia hallaba los elementos para despojarse del *viejo hombre* de la dictadura, volviendo por los fueros del rivadavismo de su padre. Este, de otro lado, no se había plegado nunca de todo corazón al régimen de su cuñado. Y su hijo recordaba ahora que don Lucio, antes de Caseros, no iba mucho a Palermo, ni recibía en su casa a los advenedizos que componían el núcleo de los serviles y allegados del Dictador, ni tenía otros amigos que los dorreguistas, hacía mucho tiempo desconformes con Rosas.

Su evolución fué no obstante de una digna lentitud. Embarcado con su padre en el *Prince*, rumbo a la emigración, conoció al autor de *Facundo*, que lo juzgó muy favorablemente y de una cordura superior a sus años. La común amistad con Domingo de Oro era un terreno de inteligencia para Sarmiento y don Lucio Mansilla. Como éste era impresionable y aquél muy persuasivo y voluntarioso, el cuñado de Rosas estuvo a punto de seguir a Chile al "aleve conspirador" del Mensaje de

1849, y en tren de conspiración. El hijo fué quien disuadió al padre de dar semejante traspiés.

Era el primer paso que daba, en política, propia. La sorpresa experimentada en 1852, por no haberse tomado el trabajo de seguir los acontècimientos, lo curaría para siempre de su inatención pasada. Y sin abandonar el dandysmo, la frivolidad, el oficio de elegante, nunca más descuidaría interpretar los hechos de la política por sí mismo.

Varios años en Europa le sirvieron para aumentar su cultura. Pero sin perfeccionarla. Ni era época de adquirir una cultura perfecta, ni, caso de haberla sido, él tenía temperamento para semejante empresa. Volvió a su patria. Pero la halló dividida en dos campos irreconciliables. Y el Estado a que pertenecía lo había proscripto. Se fué al Paraná, refugio de los federales más comprometidos en la dictadura derrocada. Y allí advirtió que su idiosincrasia paterna le hacía pensar como sus enemigos. Sobrino de Rosas, coincidía con los liberales que rodeaban a Urquiza desde el 1º de Mayo de 1851.

Fué diputado al Congreso del Paraná, *alquilón*, como llamaba la prensa de Buenos Aires a todos los porteños que participaban en el gobierno de la Confederación. Urquicista, pero anti-ministerial, rareza más aparente que real, pues es de las que se producen en el sueño de todos los gobiernos de coalición, como el de Urquiza. Era también Mansilla turiferario oficial, pues ya había empezado a cultivar el oficio de borroneador de papel que más tarde aseguraría la perpetuación de su nombre. Pero no era servil, no tenía la psicología del puesto. A un ministro que le pedía apoyara en el periódico una intervención ilegal, le contestó: "Yo no soy máquina de votar el servicio de los ministros; la intervención a mano armada en una provincia no rebelde, no sólo no es constitucional, sino que no puede convenirnos... Mi *bestia* la sacrifi-

caré a la causa política a que pertenezco, pero mi personalidad moral, nunca jamás".

En la pequeña ciudad capital lucía su silueta inconfundible de *dandy* formado en los últimos años de Palermo y en el París de Napoleón III. Su abundante cabellera, ondulada y fina, le llegaba hasta el cuello del gabán, un poco más allá de lo que comportaba el peinado a la moda en 1858. Talle erguido, como su padre. Cabeza en escorzo, actitud tan suya después. De su negra pupila salía una mirada de vivacidad y penetración inquisitivas, que a los contemporáneos les pareció como palpable, y con la cual recogió tesoros de observación que luego transformaría en bellas páginas descriptivas de hombres y cosas.

El desengaño político del joven suele hacer la madera de un oportunista. Mansilla fué secretario de la Convención reunida después de Cepeda y el Pacto de Noviembre con el objeto de allanar las diferencias entre Buenos Aires y el gobierno del Paraná por la reforma de la Constitución Nacional. Insertó su nombre en ésta. Y del contacto con los convencionales sacó un acabado conocimiento de la situación política. Con mucho menos espacio que en su primera evolución del rosismo al urquicismo, resolvió dejar la causa de la Confederación, encarnada ahora en un hombre que él había combatido y formar en las filas de Buenos Aires sin darse tiempo para hacer viable el cambio. Mitre lo admitió en su ejército como capitán. Y combatió en Pavón, cargando la espada que su padre había usado en Ituzaingó y el Tonelero y cuyo peso le pareció abrumador, como si la noble arma se hubiese rehusado a intervenir en la guerra civil.

Mansilla había sido en el Paraná una de las dos únicas personas (la otra era Emilio de Alvear) que no llevaban la divisa punzó, de ordenanza para todos los políticos en la capital de Urquiza. En Buenos Aires tenía que proceder a la inversa para ser constante con su modalidad de des-

afiar la opinión de la sociedad en que vivía. La capital del Plata le vió lucir, terciada al brazo, una inmensa capa colorada de incondicional rosista que jamás había usado en tiempo de Rosas.

Fué a la guerra del Paraguay, gran crisol fundidor de localismos, y que por sus características y duración le serviría a Mansilla, más que a nadie, para tomar contacto con el paisanaje que hasta entonces poco había conocido, y luego sería su compañía durante muchos años, en la vida de guarnición. Para no dejar de ser quien era, y emular en lo que podía al general en jefe, escribió también su carta de Tuyú-Cué, lanzando la candidatura de Sarmiento a presidente de la república en 1867.

Habiendo trabajado como pocos en la campaña electoral, se creyó con derecho a un puesto en el gabinete del futuro Presidente. Una noche que el electo estaba solo en su casa, encerrado, preparando el mensaje de recepción, Mansilla golpea a la puerta de Sarmiento. Este se asoma a la ventana, candil en mano, y al ver quien era la visita le dice que no puede abrirle, porque se había quedado sin la llave para evitar interrupciones en su trabajo. Como Mansilla insistiera en comunicarle una serie de nombres ministeriales, Sarmiento le tira una soga, en cuya punta ató su lista el visitante. Leída a la luz del candil, el presidente electo exclama: "¡Vd. ministro de guerra! Hombre, necesitaré un ministerio muy sesudo y muy calmoso para morigerarme a mí mismo. Nos tildan de locos; a Vd. menos que a mí tal vez, por no haber adquirido méritos para ello todavía. Juntos seríamos inaguantables. Buenas noches..."; y deja a su gran empresario electoral afeitado y sin visita.

Los dos personajes hacen bien su papel en la anécdota. Y ahí no había para un rompimiento entre ellos. Mansilla fué empleado para una misión de confianza, menos de su gusto, pero que le daría materia para un libro que lo hará recordar más que su probable desempeño en

el ministerio. Sarmiento le encargó negociar la paz con los indios ranqueles, lo que hizo en la forma que nos cuenta en su *Excursión.* A la vuelta escribió la obra célebre que como descripción literaria de la pampa argentina no tiene, en sus aspectos más delicados, otro rival que, guardando las distancias, las obras del gran escritor inglés Guillermo Enrique Hudson, autor de *Un naturalista en el Plata.* Mansilla reveló conocimientos del hombre universal y eterno que no se asocian comúnmente con su recuerdo de dandy alocado y superficial.

Por esta época acabó de ganar la fama de loco que Sarmiento le decía en 1868 no ser igual a la suya. Sus salidas de tono, sus travesuras y calaveradas, su seriedad en las bagatelas y su chacota en las cosas importantes, le dieron tanta notoriedad como el premio que su *Excursión a los indios ranqueles* obtuvo en la exposición internacional de París, en 1875. Groussac le dedicó un artículo en que fijó los rasgos salientes de su personalidad. Lo llamó el "Childe Harold de las ciudades indiferentes" que "recomienza el viaje sin novedad, llevando en grupa al tedio incurable y fatal". Lo calificó de "autor de dramas y actor de tragedias", aludiendo a un duelo en que el discípulo de Santiago Arcos había muerto a su adversario.

Sin perder sus ilusiones políticas, siguió entretanto fiel al régimen liberal, hasta el punto de ver su propio pasado en una perspectiva falsa. Cada renovación presidencial lo encontró con el mismo entusiasmo, y el mismo acierto para decidirse de antemano por el ganador. Así estuvo con Avellaneda, con Roca, con Juárez hasta el último, cuando muchos fundadores del régimen y muchos *ralliés* como él se habían congregado en un movimiento de pueblo, que volvía a la escena por primera vez con tal ímpetu desde la caída de su tío. Señalóse entonces por el celo intempestivo con que defendió a Juárez, transformando un noble senti-

miento, que pudo ser el retrato de la lealtad, en su caricatura, por el objeto a que se aplicara.

Antes que llegara para él la época de gobernar pese a las locuras y singularidades, ella había pasado para todos. Dedicóse más que nunca a revolver sus recuerdos de infancia, juventud y madurez, y a trabajar en las letras con la seriedad de que era capaz y que no había puesto hasta entonces en sus trabajos periodísticos. En pocos años dió a la estampa *Retratos y recuerdos, Rosas,* unas *Memorias* que desgraciadamente quedaron inconclusas.

Con el libro sobre su célebre tío, disgustó a su madre, que idolatraba a Juan Manuel. "Yo no sé de dónde habrá sacado Lucio eso..." decía la anciana entristecida. Con sus recuerdos sobre los hombres del Paraná disgustó a muchas familias que hacía mucho estaban de vuelta en Buenos Aires. Presunción de imparcialidad, virtud fácil para Mansilla por su situación de hombre que se había educado en el antiguo régimen y vivido la mayor parte de su vida en el nuevo y que por su egocentrismo no podía renegar de ninguna etapa de su vida. Pero la imparcialidad no es toda la historia. Y a Mansilla le faltaba la preparación intelectual necesaria para reconstruir un pasado próximo o remoto. Su cultura era muy irregular, y por añadidura formada en una época desfavorable para la verdadera cultura. Su capacidad de observación era muy notable. Pero cuando su impresión personal había sido, por causas extrañas a él, deficiente, su juicio no le permitía reemplazarla con el estudio o la reflexión. Y aun lo que observaba directamente, solía deformarlo con las absurdas nociones psicológicas de su tiempo, pudiéndose decir que Mansilla era literariamente un hombre de vista sana que, por seguir la moda, usa para mirar una lente deformante. De los tres libros citados, en que, con la *Excursión a los indios ranqueles,* se fundan sus pretensiones a perdurar en las letras argentinas, el

menos imperfecto, es *Retratos y recuerdos*, por la mayor adecuación entre el asunto y las facultades del autor. Los otros dos son valiosos fragmentariamente, en lo que tienen de observación directa de lo que puede observar un niño, es decir lo concreto, lo visible, lo inconexo. O por las anécdotas familiares agregadas a aquella observación. Anécdotas que son como guijarros pulidos por el tiempo y que pertenecen al tesoro común de una familia.

Hasta su muerte el 8 de octubre de 1913, no cesó su varia actividad de escritor y de hombre que aspira a hacer de su vida una obra de arte. Este último propósito es difícil de juzgar, por la fugacidad de los elementos compositivos y la intrínseca inferioridad de su inmanencia, de su ensimismamiento, de su umbilicalismo. Con todas sus irregularidades, los libros de Mansilla son tablones de una barca que permitirá a su nombre atravesar el golfo del tiempo, con más seguridad que sus otras actividades.

JULIO IRAZUSTA

NOTAS

RAVEL

(Una visita a Montfort l'Amaury)

Ciboure, marzo de 1875.
París, diciembre de 1937.

Entre esas dos fechas, la de su nacimiento y la de su muerte, si no hubiese escrito más que *Ma mère l'Oye* o el *Cuarteto de cuerdas*, o *Jeux d'eau*, o la *Sonatina*, o *Daphnis et Chloé*, o *Le Tombeau de Couperin*, podríamos decir de ciertas frases de su música: "... su suerte está ligada a la realidad de nuestra alma, de la que son uno de los adornos más particulares, mejor diferenciados". Podríamos decir, con otro gran francés: "quizás sólo la nada sea verdad y todo nuestro sueño, inexistente; pero entonces sentimos que será necesario que esas frases musicales, esas nociones que existen con relación a él, tampoco sean nada. Pereceremos, pero tenemos por rehenes esas divinas cautivas que seguirán nuestra suerte. Y la muerte con ellas tiene algo de menos amargo, de menos inglorioso, tal vez de menos probable".

Sí, esas "divinas cautivas", al ligarse a nuestra condición humana, es decir, al hacérsenos sensibles inscribiéndose en un registro adecuado a nuestros sentidos, tienden, por su presencia irrecusable en nosotros, un puente sobre "las espesas tinieblas inexploradas" de que ellas participan. Y estas "espesas tinieblas inexploradas", en que se juntan la vida y la muerte, se vuelven así menos impenetrables, si no menos oscuras.

Maurice Ravel era de la raza de esos exploradores de lo invisible a quienes Proust ha sabido seguir la pista, a quienes ha cercado con palabras precisas allí donde hasta entonces sólo habían podido llegar las siete notas del teclado. Esas siete notas que son siete palabras enmascaradas; siete palabras que contienen todas las palabras de todas las lenguas; siete palabras apretadas unas contra otras, parientas unas de otras y, sin embargo, distintas como hermanas; siete palabras que sólo llegan a encenderse prendidas en el silencio como las estrellas en la

noche; siete palabras que carecen de significado mientras carecen de cierta ordenación; siete palabras que se unen sucediéndose y cada una de las cuales no alcanza su completo valor sino por transubstanciación, al borrarse volviéndose pura alusión a las demás; siete palabras que acaban entonces por ser una sola: quizá la de los ángeles.

La verdadera música, para los que de ella y en ella viven, es eso: un lenguaje de ángeles. De esos ángeles a propósito de los cuales se escribe en la *Summa* que el número de palabras que emplean disminuye a medida que aumenta su perfección, de modo que los ángeles más perfectos ya no necesitan más que una sola palabra.

Maurice Ravel sabía de ese lenguaje. Sabía que las siete palabras del teclado son una. Lo sabía, claro está, a la manera de los hombres de genio, que son, entre todos los humanos, los que más apasionadamente sufren por no ser ángeles, que tienen genio en la exacta medida en que sufren por las limitaciones humanas, y que sufren por las limitaciones humanas en la exacta medida en que entreven una perfección angélica. Por eso, también, tienen tanto de demonios a veces. Que la proximidad con el demonio es ya una categoría, puesto que los demonios son ángeles "qui ont mal tourné".

Cuando Debussy murió, en 1918, fué grande mi amargura al pensar que nunca lo conocería. La idea de que ese hombre, cuya música me tuteaba desde la adolescencia, se había ido para siempre sin que yo hubiese estrechado su mano, mirado su mirada, sin que yo le hubiese dicho mi fervor y mi gratitud, me llenaba de tristeza. La felicidad de haber sido contemporánea suya, de haber hecho "el viaje" junto con él no la había podido aprovechar completamente. Una visita mía a Mme. Debussy agravó esa tristeza. Salí de aquella casa envuelta en esa melancolía particularmente penetrante que sube como un vaho de los objetos que han pertenecido a un muerto querido aunque desconocido.

Maurice Ravel, muerto querido y conocido, me fué sin embargo, a pesar de ese conocimiento, tan desconocido como Debussy. Pues durante años he conservado la impresión de no haberlo conocido y de haber almorzado un día, en una aldea de Francia, con alguien que se llamaba Ravel y a quien yo habría querido preguntar por "Ravel" sin atreverme a hacerlo. Este Ravel parecía ignorar a "Ravel"; pensé que era más discreto simular ignorancia yo también.

De izquierda a derecha: Jean Hugo, Victoria Ocampo, Baba de Faucigny Lucinge, Valentine Hugo y Maurice Ravel, en casa de este último (Monfort l'Amaury, 1928).

Recuerdo esa mañana de sol frío, sol de invierno hace 10 años. ¿Cuánto tiempo pusimos en ir de París a Monfort l'Amaury? Me pareció bastante largo el trayecto. Éramos varios: Jean y Valentine Hugo, Baba de Faucigny Lucinge y Godebski (uno de los niños — ya había dejado de serlo — a quienes fué dedicada *Ma mère l'Oye*). Ravel nos esperaba en su casa larga y estrecha, apretada entre una callecita de aldea y los árboles, las praderas, el campo francés (francés a más no poder).

Me parecía, durante el viaje, que ese almuerzo en lo de Ravel era un sueño y que me iba a despertar al bajar del automóvil.

Pero bajé del automóvil sin que el sueño se interrumpiera, sólo que el sueño tuvo, como todos los sueños, un desarrollo que yo no preveía. Al ver a ese hombrecito menudo, pulcro, con su cara perfectamente afeitada, perfectamente dibujada, perfectamente cerrada (no creo haber conocido una cara con mejor cierre) me sentí detenida como ante un muro. Sentí que ahí estaba Ravel, pero un Ravel sin las comillas que a ese nombre agregaba su genio musical; un Ravel sin comillas por el momento, y que hacer alusión a esas comillas estaba fuera de lugar. Por primera vez compadecí al enamorado que llevando una carta de amor frenético se encuentra frente a su amada distraída, ausente y se queda con la carta en el bolsillo.

El autor de *Daphnis* se entretuvo en darle cuerda a un pajarito mecánico, diminuto, en su jaulita dorada, para hacerme oír lo bien que cantaba. Todavía estoy viendo sus medias violeta; había violeta en su traje, su camisa, su corbata, su pañuelo.

Un guiso nos esperaba mal — así esperan todos los guisos, pues exigen que se les sirva a punto —. Si yo tuviera veleidades de creer que he soñado mi visita a Ravel, el recuerdo de aquel guiso las borraría. Estaba delicioso, pero casi escupí en mi plato el primer bocado: tenía ajo. Era la primera vez que probaba ajo; hasta ese día el olerlo me había bastado. Ravel y Jean Hugo, uno a mi derecha y otro a mi izquierda, me miraban en ese momento angustioso: tragué con desesperación. Aparte de ese mal momento el almuerzo fué encantador. Se comió mucho y bien (golosamente, como suelen comer los franceses). Se habló de todo y de nada (espiritualmente, como suelen hablar los franceses) y, a medida que pasaba el tiempo, yo sentía disminuir las probabilidades de decirle a Ravel lo que "Ravel" significaba para mí. Timidez invencible de parte

mía; ironía y gracia de parte de él... El hecho es que a fuerza de imaginar que Ravel pudiese creer que yo exageraba mi entusiasmo por su música (había tragado ajo por ella, cosa inaudita, tormento al que probablemente no volveré jamás a someterme) acabé por no decir nada de ese gran amor.

Pasó el tiempo. Volví a París después de haber hablado toda la tarde con el autor de la *Sonatina* sin haber hecho la menor alusión a lo que me interesaba.

Valentine, muchas veces me has oído lamentarme de esa cobardía. Tú eres testigo.

Desde aquel día se me presentaron varias ocasiones de volver a ver a Ravel, pero nunca me decidí. Tenía demasiadas cosas que decirle para no sufrir, en su presencia, de guardármelas. Y su presencia me cohibía. Por más que yo pensara en aquellos compases de *Laideronnette, L'impératrice des Pagodes*, o en los diálogos de *Le belle et la bête* o en el *Jardin féerique* que durante años me habían acompañado sin que el encanto se desvaneciera, sabía perfectamente que no lograría articular ni un simple: "señor: me gusta tanto su música" y, a fin de cuentas, yo no tenía otra cosa que confiarle.

Frente a Ravel irónico, frente a Ravel "causeur", el "Ravel" del *Cuarteto* se me aparecía como otro ser diferente, inasible. Entre Ravel hecho música y Ravel hecho hombre había una distancia que recorrer y yo me había perdido en el camino. Me había perdido como se perdió Pulgarcito cuando los pájaros se comieron las migajas de pan. ¡Y de nada me valía el estar convencida de que mucho debía saber Ravel de Pulgarcito y de sus emociones, puesto que las había descrito con tan admirable, tan dulce, tan burlona ternura!

Diez años han pasado ya desde aquella mañana de sol frío en Monfort l'Amaury. Ravel se ha ido dejándonos su fortuna: ¡toda esa música suya que es mía! Que es tuya, lector, si la sientes. Que sería de todos si todos la sintieran. Este oro no disminuye con el reparto. Y me ha tocado tal cantidad que ni sé cómo agradecerlo.

Maurice Ravel:

Tu sonrisa, tu maliciosa sonrisa (que tantas veces pasó a ser sonido) ya no me obligará a disimularte mi admiración. Como no pude decírselo a Debussy mientras vivía, tampoco habré podido decirte a tí la certidumbre que tu música

me ha traído: con ella la muerte tiene, para mí, "algo de menos amargo, de menos inglorioso, tal vez de menos probable". Esa muerte que no te mata en nosotros y que al matarnos no te matará. Esa muerte que al no poderte matar en nosotros, ni con nosotros, tampoco podrá matarnos por lo que de ti llevamos dentro.

Mar del Plata, enero 1938.

VICTORIA OCAMPO

LETRAS HISPANOAMERICANAS

OLIVERIO GIRONDO

(SILUETA TOTAL A PROPÓSITO DE SU NUEVO LIBRO "INTERLUNIO")

Hace quince años, el año 1923 llegaba a mis manos un gran libro titulado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* lleno de magníficas y originales metáforas y con unas ilustraciones en color debidas también al escritor y en las que había espléndidos aciertos.

¿Quién era aquel sonoro Oliverio Girondo que aparecía como autor del ancho y venturoso libro?

Sólo se atisbaba que era "un argentino", y sin más antecedentes le dediqué mi artículo de primera plana en *El Sol* de Madrid, excepción dedicada a los *Veinte poemas,* porque yo nunca "hacía libros" en mi sección.

Intimamente me dije: "He aquí un poeta en prosa hijo de los tiempos que corren, descubridor, *precursivo,* digno de compartir nuestro derecho a la primogenitura y sentarse a nuestra mesa sin previo aviso".

En seguida se me apareció en persona.

De voz simpática, profunda, número uno en la voz de su raza, noté que

había dado ese mismo tono de voz valiente, amistosa y varonil a lo que había escrito.

La primera voz autoritaria que dialogó con España desde la Argentina tuvo sin duda ese tono capitán de la voz de Girondo, elevada voz sobre las voces melosas y canturrientas que mestizaron el tono rotundo, bronco y, al mismo tiempo agradable, de la voz americana erguida en la pura nacionalidad.

Porque yo he dado el título de la voz del mejor amigo a la voz de Oliverio, he de atestiguar que ese tono da valor a su obra y ha logrado imponerla en su estilo.

En vista del feliz encuentro cenamos en mi café de Pombo y con la última botella de un licor de rosas, un Rosoli que quedaba en la bodega del viejo café desde tiempos de Espronceda, brindamos por una amistad que había de intensificarse con el tiempo.

Hoy, que ya sé quien es Oliverio Girondo y lo que representa como precursor de la nueva literatura universal en la Argentina, voy a hacer su biografía de creador y de personaje.

Nace en Buenos Aires a últimos del siglo pasado.

Desciende por su padre de vascos de Mondragón — cuya casa blasonada ha caído en los últimos bombardeos — y por su madre, apellidada Uriburu y Arenales, de los conocidos próceres también vascos, destacándose el general Arenales, aquel militar valiente y campechano del que se cuenta que abandonado como muerto en una batalla en que había recibido tajante mandoble en la cabeza, un fraile le lavó el cerebro en un regato próximo, se lo volvió a colocar en su sitio y el general se levantó de su muerte y siguió por su pie a sus huestes.

Aquel gran general que llevó el título de "hijo del sol" como uno de los libertadores del Perú, tenía cosas que parecen ya anécdotas del nieto. Aficionado a la carpintería en sus ratos de vagar en las marchas forzadas de su ejército, tomó un día el formón de su caja de herramientas y desesperado de no poder seguir andando por las malditas durezas, se quitó la bota y las trató a martillo y escoplo dejándolas detras de sí mientras decía: "¡Maíz para los cóndores!".

El niño Girondo tiene una infancia llena de rabonas, de paseos por el puerto para saborear el olor de las bodegas y toma parte en las primeras huelgas estudiantiles, tirando un huevo pocho de avestruz a D. Calixto Oyuela.

Va a Europa con sus padres y allí estudia en el colegio Epson de Londres pasando después a la Escuela de Albert le Grand, en Arcueil, siendo expulsado porque un día arrojó un tintero a la cabeza del profesor de Geografía porque habló en su lección de los antropófagos que existían en Buenos Aires, capital del Brasil.

Vuelve a su patria y comienza su adolescencia literaria, en lucha con el falso modernismo, con la postal, con las intrincadas medusas de yeso que aparecieron en las fachadas.

Patrocinado por él y por otros dos jóvenes inteligentes y destacados, René Zapata Quesada y Raúl Monsegur, aparece un periódico efímero y teatralizante que se titula *Comœdia.*

Es la hora en que se reunía con la tertulia del Dr. Ingenieros en el Hotel París, donde Oliverio aprende las grandes bromas de la vida, las atrocidades divertidas que son principio del humorismo, esas bromas mezcladas de seriedad que le dan el secreto del trampantojo. Allí conoce al inventor que había inventado un aparato para subir muy alto pero que al preguntarle cómo descendería después se quedaba patidifuso por que no había pensado en eso; de allí sale para misteriosas logias donde con sorna doctoral preparan modelos de constituciones y hasta algún imaginario atentado que les pone en un brete porque había tomado demasiado en serio su papel aquel al que le había tocado cometerlo después del sorteo que habían amañado.

Como una veleidad de muchacho y ya que estaba viviendo la gran farsa, estrena en el Apolo, en colaboración con Zapata Quesada *La Madrastra,* obra maeterlinkiana que tiene éxito, les da dinero y a cuyo primer personaje hay que internar poco después en el manicomio.

Como para definir su suerte, para ver en perspectiva su época de jolgorio, de luces psiquiátricas, de proyectos en las tertulias de los cafés de Buenos Aires, se va a París, hace un viaje a fondo por toda Europa y consigue sus ya definitivos hallazgos, los que ya han logrado su propio estilo, los que formarán los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.*

Oliverio reacciona contra lo sublime, como desprendiéndose de la gran camama, encabezando sus poemas con este lema: "Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime".

Los poemas son de 1921 y de 1922 y están llenos de visiones y matices rotundos. Ve cómo "el sol pone una ojera violácea en el alero de las casas", presencia al cura "que mastica una plegaria como un pedazo de "chewing-gum", descubre "una señora que hace gestos de semáforo a un vigilante, al sentir que sus mellizos se están estrangulando en su barriga", ve en Douarnerez cómo entran en la iglesia los viejos con gorros de dormir:

Para emborracharse de oraciones
y para que el silencio
deje de roer por un instante
las narices de piedra de los Santos.

En Venecia ve "remos que no terminan de llorar", y ya están allí sus primeras visiones de una Andalucía llena de "chulos con los pantalones lustrados de betún".

Ese es el momento de nuestro encuentro, cuando yo escribí sobre su obra suponiendo haber leído sus poemas en un verdadero tranvía, en el Nº 8 que es el que hace mayor trayecto en Madrid, pues va del Hipódromo a la Bombilla y aun así tuve que sacar dos billetes porque todavía seguía leyendo el libro después del recorrido y entonces pedí al cobrador: "Billete hasta el último poema".

Con su primer libro publicado Oliverio va a emprender de nuevo el viaje a Buenos Aires y en su despedida ya me habla de su proyecto de una gran revista que se titularía *Martín Fierro* y me pide colaboración para ella — no falté a mi palabra — y se despide con optimismo, diciéndome adiós con una muestra de papel aun no impreso en lugar de con el pañuelo.

Trae a Buenos Aires su inquietud, su facundia, su espíritu renovador y funda *Martín Fierro* y después de una temporada precaria ingresan en la dirección junto a él y Evar Méndez, las lúcidas figuras de Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch y Sergio Piñero.

En ese momento voy yo a visitar Buenos Aires. *Martín Fierro* me dedica un suplemento especial. Tengo proposiciones magníficas. Se me prepara un

banquete circulante en que todos íbamos a ir comiendo como sucede durante la procesión de semana santa con el paso titulado la Cena, sentados en camiones preparados para el banquete.

Pero iba a venir con D. José Ortega y Gasset que era el que me había animado al viaje y Don José lo dejó para después y yo no me atreví a lanzarme solo a un mundo desconocido aunque lleno de amigos.

Oliverio aparece en Madrid de nuevo como llevando la representación del hemisferio cordial que aun me atemorizaba.

En ese breve interregno de apariciones y desapariciones pasan dos años y en 1925 aparece *Calcomanías* editado por Espasa-Calpe y también con portada del autor. Completaba en mayor extensión y ya en plena zona convincente la originalidad de un argentino que es el primero de todos en soltar su lengua para la nueva habla de la paradoja y de la fantasmagoría desopilada.

Maestro en visiones escuetas y blasfematorias ve en Toledo:

Perros que se pasean de golilla
con los ojos pintados por el Greco.

Su visión de Sevilla se acrecienta y dice:

"Los parroquianos de los cafés aplauden la actividad del camarero, mientras los limpiabotas les lustran los zapatos hasta que puede leerse el anuncio de la corrida del domingo".

Ve unos curas, esos curas que se afeitan en "'cuatrocientos espejos a la vez" y "cuando salen a la calle ya tienen una barba de tres días".

Ve en las juergas andaluzas esas cantaoras que tienen "los párpados como dos castañuelas".

Su procesión de Semana Santa es un poco impía pero magistral y la sigue desde que "de repente se abren las puertas de la iglesia como las de una esclusa y comienzan a salir pasos y pasos".

Hasta cuando se encara con El Escorial deja tamañas todas las descripciones y en aquel páramo de resonancias y piedras dice: "y se contienen las ganas de toser por temor a que el eco repita nuestra tos hasta convencernos de que estamos tuberculosos".

En ese tiempo nuestra amistad se reafirma en Madrid, en París, en Portugal.

Oliverio erguido como una bandera pasa englobando las cosas en sus ojos salientes y congestivos.

Visito con él los comedores solemnes de París sobre todo el del desaparecido Foyot y encontramos cafés y rincones en que se prolonga nuestra tertulia hasta el amanecer.

En Lisboa nos enseñábamos mutuamente las sorpresas más inauditas y yo le llevaba a comer a Cascaes donde tiraba de pez espada y hacía que el bodeguero nos despachase un vino antiguo con un gato en la etiqueta y que había sido adquirido en la subasta de la bodega de la casa que allí tenía el rey portugués para sus conquistas, y Oliverio me llevaba a una plaza lisboeta donde el vendedor del mejor callicida del mundo presentaba en sus vitrinas los desprendimientos pedestres de tan grandes personajes como el Ex. Sr. Almirante Fernando Silva Moreira Fonseca y Campoforte.

En Madrid vivimos noches inolvidables de Botín y de Pombo, y en Segovia don Daniel y Don Ignacio Zuloaga dan una corrida de toros en su honor, con Belmonte como lidiador.

Sigue los viajes en zig-zag y aparece en Tetuán presenciando la guerra de España con el infiel marroquí y vive en el Hotel Excelsior de Roma con Nicodemi, rodeado de perros y de heroínas d'annunzianas o en una carpa instalada en el "Palais-Royal", en una Feria a beneficio de los huérfanos y las viudas de los artistas teatrales, junto con Ricardo Güiraldes, baila tres días danzas flamencas, de beneficencia.

En todos los sitios del mundo Oliverio Girondo vivía la bohemia vital, madre suprema del verdadero arte y de la no equivocada opinión.

Ha mantenido su bohemia toda su vida porque se dió cuenta con suficiente heroicidad, que esa es la luz que agracia con la picardía del tiempo la obra literaria.

Tuvo fuerza para soportarla sometiéndose al largo insomnio de los mejores, pues sin ese interminable insomnio no se es artista y poeta en la acepción antiprofesional de ambos conceptos, corregido su empaque y su decorativismo.

A través de esos laberintos de la bohemia se encuentra la metáfora que sólo puede aparecer después de los programas absurdos y desvelados. No se me olvidará el recuerdo de aquella excursión de Oliverio con un ruso a través de tres

días y tres noches de París en que a cada momento cuando parecía que no podían más, el ruso exclamaba "¡Le vrai programme commence maintenant!"

Oliverio vuelve a América y hace un viaje por el Pacífico recorriendo todas las repúblicas hasta llegar a Méjico.

Está en su plenitud. En *Martín Fierro* que ha seguido teniendo varios avatares emite *Membretes* y estudios, hasta que un día tiene que verle desaparecer.

Aun hace un viaje a Europa, quizás en despedida para mucho tiempo, y de este viaje vuelve con una estupenda barba negra, tan negra que me obligó a decirle que le había salido una barba teñida.

Al despedirse de París en la terraza del Napolitano, nota que un señor le mira mucho y al fin se le acerca presentándosele como el director artístico de la Paramount y ofreciéndole el papel de protagonista de un film que habría de desarrollarse en Sierra Morena y en el que habría de ser "contrabandista violinista" pero Oliverio renuncia como ha renunciado a tantas otras cosas representativas en su vida, entre ellas la secretaría de la Embajada en Washington y últimamente el nombramiento de académico.

Al pasar por Norteamérica, en su viaje de vuelta, los niños norteamericanos le preguntaban señalándole la barba "¿Pero por qué es Ud. tan sucio?"

En Buenos Aires su barba es triunfal, gauchesca y flamante aunque una tarde en una cancha de fútbol veinte mil almas comenzaron a gritar "¡Chivo! ¡Chivo!", venciéndolas Oliverio con su sonrisa estoica.

En mi primer viaje a Buenos Aires el año 31 recorro con él la ciudad y me doy cuenta de sus misterios, comprendiendo cómo Oliverio me había anticipado en España, como legítimo cabecilla literario, la verdad argentina, dándonos a los españoles la sensación de un país paralelo a la España nueva, en idéntica lucha por las nuevas formas y los nuevos ritmos.

Por cierto que una noche en el Paseo de Julio después de un banquete conmemorativo, Oliverio entra en una de aquellas barberías de dos sillones y sentándose en uno de ellos dice al barbero "¡Pronto, aféiteme la barba!".

Nunca he visto más consternado a un *Fígaro*, pero tampoco lo he visto más digno, pues se negó al afeitado y para no ser incorrecto le dijo "Si persiste en la idea vuelva mañana".

En 1932, cuando yo me vuelvo a España, surge su libro *Espantapájaros* con todo el escándalo que merecía tan decisivo libro. Oliverio alquila nada

menos que un coche coronario — es decir el coche que va detrás de la carroza fúnebre llevando las coronas — y en ese coche tirado por seis caballos y con cochero y lacayo vestidos a la moda del Directorio, eleva un gran espantapájaros con chistera, monóculo y pipa, alrededor del que revolotean unos cuervos y lo hace pasear por las calles de Buenos Aires durante algunas semanas anunciando su libro.

Merece tal reclamo ese libro que es su mejor libro, en el que ya está lo que después ha de reaparecer en los libros de los jovencitos.

En ese libro admirable del que no ha hablado ni un solo crítico de las grandes publicaciones y al que la envidia ha evitado toda alusión, está la enjundia del talento irrespetuoso que es lo mejor de lo argentino.

En *Espantapájaros* todas son fecundaciones del porvenir y lo inventado en ese libro no tiene aun nombre. ¿Quién ha podido superar sus imágenes? ¡Nadie!

Es uno de los pocos libros libres que no recomendaré para los colegios, pero que ayudan a vivir la vida manumitida sin necesidad de inducir a la libertad desesperada y violenta de la calle. Con esa libertad del espíritu conseguida por un espíritu prócer como el de Oliverio se calma y se satisface, sin ofuscación, sin compromiso político, el gusto de evasión del alma.

Todo es sugerente y soberbio en este libro con sus mujeres que vuelan, con sus embajadores de Inglaterra con un bigote usado "como uno de esos cepillos de dientes que se usan para embetunar los zapatos", con frases tales como "¡La imitación ha prostituído hasta a los alfileres de corbata!" o "A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el dominó. A mí me encanta la trasmigración", con lirismos como este "Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad o de amarillo".

El escritor es hombre solitario, pulcro, superior y por eso se burla de las solidaridades. Así dice con un estilo que descubriréis imitado más de una vez en la literatura actual y en la próxima futura: "Se podrá discutir mi condición ornitológica y la eficacia de mis aperturas de ajedrez. Nunca faltará algún zopenco que niegue la exactitud astronómica de mis horóscopos ¡pero eso sí! a nadie se le ocurrirá dudar, ni un solo instante, de mi perfecta, de mi absoluta solidaridad".

"¿Una colonia de microbios se aloja en los pulmones de una señorita? Solidario de los microbios, de los pulmones y de la señorita. ¿A un estudiante se le ocurre esperar el tranvía dentro del ropero de una mujer casada? Solidario del ropero, de la mujer casada, del estudiante y de la espera".

Oliverio en ese largo capítulo sobre la solidaridad venga lo que hay que vengar en la idea suplantadora, y son de oir por lo menos dos solidaridades más:

"Solidario de las olas sin velos... sin esperanza. Solidario del naufragio de las señoras ballenatos, de los tiburones vestidos de frac que les devoran el vientre y la cartera. Solidario de las carteras, de los ballenatos y de los fraques..."

"Solidario de las olas sin velas... sin esperanza. Solidario por predestinación y por oficio. Solidario por atavismo, por convencimiento, por convencionalismo. Solidario a perpetuidad. Solidario de lo insolidario y solidario de mi propia solidaridad".

Todo tiene calidad en este libro, cualquiera de sus frases: "te has jugado la vida tantas veces que posees un olor a barajas usadas" o "Fuí célibe con el mismo amor propio con que hubiera sido paraguas" o "¿Resultará más práctico dotarse de una epidermis de verruga que adquirir una psicología de colmillo careado?"

Su burla de la sublimidad ha llegado al colmo y tiene un capítulo reticente y retozón en que después de sostener que hay que sublimarlo todo acaba con estas palabras: "Que otros practiquen — si les divierte — idiosincracias de felpudo. Que otros tengan para las cosas una sonrisa de serrucho, una mirada de charol".

"Yo he optado definitivamente por lo sublime y sé, por experiencia propia, que en la vida no hay más solución que la de sublimar, que la de mirarlo y resolverlo todo desde el punto de vista de la sublimidad".

Espantapájaros es el libro de Oliverio, de este gran señor del espíritu y de la pampa, y este libro ha tenido una tirada de cinco mil ejemplares y es escandaloso y es totalitario.

Por fin, en el filo del 37 al 38, Oliverio Girondo acaba de publicar un libro extraño, pintado de negro y con el título de *Interlunio*. Ha querido guardar en este libro algo muy logrado y estricto y lo ha adornado con admirables, abismáticas y complejas aguafuertes de Spilimbergo.

No ha pretendido Oliverio en este libro más que lo que ha conseguido, troquelar una idea, captar un tránsfuga, practicar virilmente la obra bien hecha.

Salido al mercado estos días voy a archivarlo en su obra para trazar, por fin, el resumen de la figura representativa de Oliverio Girondo, aclarada allá y aquí en mis viajes de 1931, de 1934 y por fin en este viaje último y definitivo en que el español a salvo ha conseguido tal ciencia de los hombres, que si señala como su mejor amigo a alguien lo señala con mano de mármol, inmortalmente.

Este *Interlunio*, es algo más que un cuento, es el luto y la cercioración de un caso de fracaso del extranjero incomprendido en la capital de las pampas, estacionado en los cafés y lecherías de la madrugada, llevado por el tranvía primero del día a la pradera de los cardos en las afueras donde la vaca, su madre definitiva, le consolará con consuelo postrero.

Yo que he vivido ya en tres viajes y en tres estadas de años la noche porteña, he visto cuajarse en ella este tipo de *Interlunio*, impotente, desorientado, portentoso de falta de destino, solo, tembloroso, insucediente, problemático, de riguroso luto.

Se podría decir que este libro es el "tango" de Oliverio y, como siempre, traza la silueta de su personaje como no hay quien, viéndole "un esqueleto capaz de envejecer los trajes recién estrenados" y "una sonrisa de bolsillo gastado".

El personaje tiene definiciones como esta: "Europa es como algo podrido y exquisito; un Camembert con ataxia locomotriz".

Oliverio como siempre también continúa único en la síntesis de los ambientes.

"Recuerdo — dice — que fué en uno de esos cafés que no pegan los ojos. Las sillas ya se habían trepado a las mesas para desentumecerse las patas, mientras que — con un gesto que ha olvidado hasta el campo — un mozo sembraba serrín sobre las baldosas humedecidas".

Más adelante da la mejor definición del suelo de la ciudad al amanecer: "el asfalto iba perdiendo su coloración de film sin revelar".

Oliverio Girondo será ya siempre él mismo, contundente, antimelifluo, revelador y ahora hay que esperar ese libro de trescientas páginas que se titulará: *Diario de un salvaje americano* y que escribe en su isla del Tigre.

Él en pocos libros ha dicho muchas más cosas que los otros en muchos y sobre todo ha fijado su figura representativa de verdadero prócer de las letras y de la vida argentina.

Ve una vida espeluznante y repeluznada de la que es el humorista. Sobre todo lo que dice está el hombre culto, el poeta que sabe lo que le es cursilería y lirismo fácil.

Hay una creación girondina, girondiana o girondesca, en que está marcado el imperio de lo argentino y que sólo un legítimo descendiente de los caudillos y de los primeros terratenientes, podía hallar con pauta tan categórica.

En medio de todo el engolamiento de la magistratura literaria y de la traición intrigante, Oliverio Girondo, se dedica a ser el vigía y sin buscar un tema rusticano y nacional, mantiene en su pureza y agilidad ese encararse original del argentino con el mundo, conservando todo el purismo de ese encaro lenguaraz, expeditivo, genial.

Él no se ha dejado tentar ni por la cárcel blasonada del soneto ni por ningún premio y eso que la vanidad del lauro le podía haber tentado. Él sólo ha procurado acrecentar la inteligencia y la tensión de sus días, uniéndolos con desgarrada inquietud para poder encontrar a su hora la frase y la metáfora insólita.

Pero no importa la condición delirante de la obra sino esa rigidez moral que hay en ella, la moralidad por encima de la aventura, la dignidad por encima de la farsa.

Ha sido uno de esos pocos escritores que han soportado y sobrepasado la prueba de la pintura, la prueba por 2 de la condición de artista del escritor.

Oliverio comprendió en su hora la pintura nueva, la pintura más piedra de toque que ha habido para saber si se estaba capacitado para la literatura nueva.

Él se supo rodear de esa pintura y en su aceptación de lo inaudito pictórico adquirió la facultad de escribir lo inaudito.

Es uno de los pocos seres que he encontrado en el mundo en los que la ecuación persona de literato está en la más perfecta coordenada con alma de literato.

Cuando todos los climas personales son difíciles de soportar, en Oliverio se da un caso excepcional, que agranda, dignifica y vuelve caballeroso al mundo, dándole además anchura inteligente y gracia persuasiva y humorística.

Al conocerle bien me dije: "He aquí el creador simpático, espontáneo, arquetipo de morador del mundo que podrá llegar en sus creaciones hasta donde quiera su pereza".

Esa franqueza, ese haber llegado a la verdad de América está en Oliverio, en el que el vasco ha aceptado la encarnación americana en la latitud del primer capítulo de la Argentina, de su cabecera en el mapa, por su elemento salteño.

Ya en Europa antes de conocer América había encontrado en Oliverio por primera vez con seducción, lejos de doctores antiparrados y de personajes oficiales de exagerada carátula, la netitud de América, su tono original, su afinidad diversificada, su indeclinable comprobación del universo que venía a cerciorarnos de su alegre veracidad.

Para mí ha sido un tipo comparativo, fiel contraste de lo que iba sucediendo, por primera vez creador de la fraternidad absoluta entre lo argentino y lo español, inteligido lo argentino a través de él e inteligido lo español también mejor, a través de él.

Personaje efusivo y traslaticio de la vida, testigo humorista y necesario de las grandes solemnidades del vivir, no ha podido dedicar mucho tiempo a crear, pero con ese ex-libris sobrio y seguro que ha compuesto con media docena de libros ha dejado sentado un marchamo admirable, una clarividencia sin tribulaciones ni barbilindismo que nadie ni nada podrá hacer desaparecer ni disimular siquiera.

Una arquitectura nueva del comprender, en estilo limpio y sin dubitación, adquiere toda su evolución en Oliverio Girondo y con parquedad divisa lo español como se divisa desde España lo americano. Por primera vez la respuesta tenía el mismo calibre de la pregunta, amén de su originalidad aureolada de una luz inédita.

No aprovechó ningún tópico de la vida de su alrededor sino el alentar universal situándose como hombre que amanece al mundo eterno y total. Quiso que se viera que la reacción de un argentino frente al espectáculo del mundo, tenía igual grandeza, igual orgullo ofendido y sarcástico, la misma locuacidad metafórica que en el sitio de más acendrada civilización literaria. Lo consiguió y atrajo en mi la seguridad y la necesidad del viaje, pues tengo que confesar que Oliverio me dió la fe en la feliz arribanza.

Cuando en la hora fuera de la hora circunstancial de las componendas y del intercambio de los falaces hispano-americanismos, se reúna en una antología la voz de los claros varones de las letras americanas, Oliverio Girondo dará una de las primeras evidencias de América con el título envidiable de precursor.

Osadía, valor, sobrepasación habrá en las páginas de él que se escojan y señalada la fecha se verá que fué el primero en lanzarse a la prosa desmedida, libre, paradójica y temeraria que había de volver a inventar el mundo y a encararse con su más sincera inspiración.

No podemos, no debemos consentir por todo eso que el signo de la muerte sea el que consagre y descubra a los grandes hombres como aquí suele suceder muy a menudo.

A Oliverio hay que darle en vida la respuesta a su exuberancia, a su fidelidad literaria, a su clarividencia fulminante.

Audaz, sin haber dejado que se haga vulgar ninguno de los días de su vida, su obra está bien escrita y puede entrar en la antología de lo español, lo cual es muy importante porque la literatura española es una literatura universal y hay que ir por sus cien millones de lectores.

Por eso merece la pena del apurado trabajo, del trágico esfuerzo, porque es universal — sin necesitar ser traducida como otras literaturas para lograr ser universales — gracias al extenso límite que puede conseguir en su propio idioma, aceptado en su pureza por pueblos tan diferentes.

No le importa lo circunstancial a Oliverio Girondo y por eso vive tranquilo con los mejores pectorales de oro de las civilizaciones incaicas, entre sus primitivos castellanos, su Maître Moulins del siglo XV, sus cuadros modernos, su botella de coñac "el Cometa", su espejo de señorío desde el que hace los honores como nadie desde mayores haciendas, representante máximo del pueblo de los conciliados en contraste con el de los irreconciliables, este pueblo a cuyas playas me he acogido indefinidamente para conservar mi independencia sin remordimientos y sin claudicación.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

ALFONSO REYES Y "LAS VISPERAS DE ESPAÑA"

La gran sorpresa: ¡Alfonso Reyes era, de veras, el escritor magnífico que predica la fama! En América los escritores viven de crédito, aunque nadie los lea. Y muchas veces porque nadie los lee. Fenómeno muy americano, entonces, que el prestigio de Alfonso Reyes vaya por delante del conocimiento de su obra. (Además, Reyes sólo se ha mostrado a sus amigos en ediciones mínimas). Muchos de los que lo agasajan ni sospechan lo que se trae Reyes en cada página. ¡Casi nada!: el idioma español afinado con sensibilidad tan exquisita que los más sutiles movimientos del espíritu (y aun las intenciones) son iluminados dulcemente. Alfonso Reyes da más de lo que le piden. No gran escritor de América, sino uno de los grandes escritores del Imperio de la Lengua: eso es Reyes.

Naturalmente, no todo lo que ha escrito es de calidad pareja. Ya llegará la hora del juicio final y ha de decirse entonces qué es lo que de Reyes se ha frustrado a las puertas de la gloria. Entretanto, *Las vísperas de España* (*), en cambio, son antología. De sus mejores aciertos Reyes ha elegido aquellos que podían presentar unidad de tema: España desde 1914 a 1924. Y — cosa curiosa — estas páginas heterogéneas, dispersas, se organizan como si hubieran florecido en un mismo impulso de creación poética. En el fulgurante desfile de anécdotas, memorias de viajes, poemas en prosa, ensayos diminutos, crónica y filosofía que es *Las vísperas de España,* se nos revela plenamente Alfonso Reyes, que no es autor que pueda estudiarse por una de sus ramas sino en su totalidad. En Alfonso Reyes se integran, en haz de graciosa y leve luz, todas las virtudes de la inteligencia, el sentimiento y la estimación que suelen darse por separado. Es erudito en el ensayo filológico y chispeante en la ocurrencia divertida; escribe poemas de intensísima belleza y penetrantes glosas críticas, su prosa es atisbona y su verso va y viene del laboratorio donde maceraba los suyos Góngora a la llanura clara por donde transita el pueblo.

La pluralidad de vocaciones de Reyes — hombre del Renacimiento — no se mide tan sólo por el vasto repertorio de sus motivos, sino también por la

(*) Editorial Sur. Buenos Aires, 1937.

riqueza estilística de cada giro. La inquietud de Reyes lo dispara a todos los horizontes y, al mismo tiempo, comunica a su estilo una marcha zigzagueante, saltarina, traviesa y sensual. Reyes circula rápidamente entre las cosas sin maltratarlas ni quedarse enredado. Las goza un segundo y luego las deja. Ha introducido en nuestro idioma los modos del movimiento. Del movimiento sensual, voluptuoso. Es una revolución estilística que se asocia a la que realizaron, cada cual en su diapasón, los hombres del 98. Es posible que el malhumorado Baroja esté en lo cierto y que la generación del 98 no tenga la trascendencia social con que se la pinta. Pero tuvo, sí, una función renovadora del estilo. Hasta entonces el lenguaje era un bien colectivo, sin perfiles individuales, forjado en los troqueles de la tradición clásica. Se escribía en un español convencional y duro, veteado apenas por alguna nota singular. Pero los escritores de aquella generación y los que vinieron luego empiezan a acuñar el idioma para su personal creación estética. "Si antes todas las prosas se parecían como mellizas — escribe Amado Alonso —, ahora en cada página es inconfundible el timbre de voz de Unamuno, de Azorín, de Valle-Inclán, de Juan Ramón, de Ortega y Gasset, de Pérez de Ayala, de Gabriel Miró. Y nuestra lengua ha multiplicado su potencia expresiva en todos los modos del espíritu: para las sensaciones y para los sentimientos, para la fantasía y para el pensamiento especulativo, y hasta para los modos de la voluntad (¡ese gran don Miguel!)".

Alfonso Reyes ha cumplido con igual talento una brillante hazaña estilística, para lo cual le ha bastado con dejar que el espíritu sople sobre el idioma y se haga la forma que convenga a cada uno de sus instantes. Y como su espíritu es puro movimiento, el estilo ha salido también huidizo, tenso, veloz, repleto de alusiones y caricias en fuga, amigo de hacer cosquillas y disparar alegremente. Su prosa es dinámica, va a la carrera por esos caminos de Dios, con la imaginación desmelenada al viento y enlazando con paréntesis lo que le llama la atención. A veces parece detenerse. Pero pega un fustazo — "¡*Largo de explicar*!", pág. 42 — y arranca al galope otra vez: —¡Adiós, adiós! Tú y yo nos entendemos, ¿verdad lector?... Y ya no vuelve sobre sus pasos. Reyes no transita dos veces por el mismo camino. Por eso su prosa está limpia de "tics", de imitaciones a sí mismo: es renovación, fluidez, siempre cambiante y hecha piel sobre las volutas de la inspiración. No teme andar "a los estrujones con la estética" y suele escribir a contrapelo para que no queden ni los resquicios sin su expre-

sión cabal. Tan pronto su estilo se desliza como un pincel descriptivo dejando tras sí un paisaje de dos dimensiones ("*Las niñas desaparecieron revoloteando, llevándose a las alturas del aire el cesto colmado de cerezas, como vuelan los ángeles con la corona en las apoteosis de los Reyes*", pág. 95), o bien penetra en tirabuzón hasta la raíz de un mundo cerrado y lo descorcha provocando el milagro de la champaña metafísica (*La prueba platónica, Noche en Valladolid*, etc.). Porque si bien el estilo de Reyes es, esencialmente, movilidad, este movimiento no es siempre horizontal, no consiste en un mero desplazarse entre los objetos. Alfonso Reyes (cuya cortesía personal es hermana gemela de una aptitud finísima para instalarse en el corazón de los libros, de los problemas y de los hechos) se traslada también del sujeto al objeto y viceversa, suprimiendo las distancias, subvirtiendo las categorías del conocimiento y estableciendo un diálogo vertiginoso entre el protón y el electrón de cada cosa. Va disgregando el universo y aun a la última partícula le imprime un movimiento de torbellino. Visto el mundo a semejante velocidad, desaparecen todos los contornos y las partes se reintegran a una estructura total, universal: "*Y la danza, entonces, como en un organismo único, tiembla a un tiempo mismo en toda aquella red humana tendida por la pradera. El gaitero, que tiene una inquietud divina, se balancea, entornando los ojos de pestañas rubias*", pág. 27.

¿Metafísica? ¿Impresionismo? Como gustéis. Leed, por ejemplo, el ligero poema sobre el Ventanillo de Toledo. ¿No os da vértigo? El mismo autor está transido, tembloroso, por el mareo panteísta: "*Y todo aquel universo de formas, colores, sones, ráfagas, apunta, como a una boca de concentración, al Ventanillo: centro del mundo, aéreo camarote de tres pasos por cuatro, que se encarama, travieso, sobre la onda cristalizada y poliédrica de tejados*".

Y lo maravilloso en Alfonso Reyes es su nitidez (lograda con un esfuerzo de estilo que se disimula en virtuosa transparencia). No es un espíritu geométrico. Al contrario. Es un sensitivo resonador de todas las voces del universo, hasta de las irracionales y sobrenaturales. Pero Reyes satura de luz esa bullente realidad y entonces toda entra ordenadamente en el período: el dibujo claro de lo inteligible, la certera alusión a las nieblas de lo sobreentendido, los jugos rezumantes de la emoción y la voluntad... Ved con cuánta realidad deslumbra Reyes esta veloz escena de realidades y surrealidades empujadas por la locura: "*La riqueza del carnaval plebeyo consiste en que es una creación. Aquí no se*

ha comprado el disfraz, ya hecho, en los almacenes, ni el que se disfraza quiere repetir siluetas de la historia. Aquí la mascarada ha brotado, como del ombligo de la tierra, del montón de los despojos, del bagazo de la ciudad, de la basura y del estiércol. Así es: del saco del trapero surge la creación del Carnaval. Y he aquí cómo esta sutilísima industria de recoger lo que otros tiran — fábula del sabio más sabio, o del más pobre, que todo es uno —, halla por fin su justificación plena y estética el día en que el chico del arrabal, con un chispazo del fuego hereditario, se encaja hasta las orejas el hongo desgarrado, mete las piernas por las mangas de su blusa, se envuelve en un trapo habido de limosna, y llega botando y girando hasta la Pradera del Carnaval", pág. 27.

La sonrisa y la seriedad — las dos expresiones de la inteligencia — se equilibran en *Las vísperas de España*, obra tan rica, tan completa, que constituye un universo con sus rotaciones propias y sus mensajes radiantes.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

UNA INTERPRETACION ARGENTINA

Historia de una pasión argentina de Eduardo Mallea es la confidencia autobiográfica de un argentino que pretende transubstanciar un paisaje y una sociedad en un alma viva, que pretende existir como argentino en una Argentina real. En dos formas ve manifestarse tal existencia: en una Argentina visible y en una invisible. La primera es la mediocridad del presente oficial; la segunda es la realidad del pasado y del porvenir gracias a un presente consagrado en algunos, a una "exaltación severa de la vida", circunstancia que le lleva a la solución única: la realidad magnífica de una Argentina real se hará por dentro. Es necesario sustituir las abstracciones de los manuales de historia y del pensamiento oficial por la concreta acción diaria de los que están empeñados en la búsqueda inquieta de un ideal. Tengo la impresión de que Mallea intenta precisar el sentido de esa inquietud que le ha quedado de su infancia, transcurrida junto a

un padre leal y devoto de un ideal estricto, y junto a compañeros preparados desde el colegio para tareas definidas, y de su adolescencia, pasada entre la mediocridad de la enseñanza oficial y las mentiras de la gran ciudad. Inquietud que se precisará en ocasión de dos encuentros, a mi parecer esenciales, con Waldo Frank y con una mujer de la Florida; literariamente, su precisión se encarnará en ocasión de un viaje a Europa (*Nocturno Europeo*).

Waldo Frank, a quien consagra páginas entusiastas, le revela el sentido de su inquietud: es la creación de un nuevo continente, de una nueva cultura. Sin decir, como Romero, que Europa antes del Descubrimiento padecía de la ausencia de América, no oculta con todo su esperanza de que las dos Américas, así como forman un solo cuerpo, no sean bien pronto más que una sola alma. Pero sin perder el sentido de sus vocaciones distintas; y esto se lo revela una mujer de la Florida: el porvenir de la América del Norte se elabora en el sentido de la acción positiva frente a Dios; el porvenir de la América del Sur se elabora en el sentido del "desprendimiento" y de la libertad, con coquetería de heroísmo. Adivinamos el lugar de la Argentina en América. El norteamericano es moral; el sudamericano es místico. Pero en su acción y en su pensamiento está en juego un nuevo mundo. ¿Cómo realizarlo? Tal será lo que por reacción le habrá enseñado Europa y sobre todo la Europa en que las dictaduras se han convertido en tiranías: "La tiranía cesárea me daba náuseas". En este punto llamaré de pasada la atención de Mallea sobre el hermoso mensaje de Mauriac aparecido en el *Bulletin du Centre d'Informations documentaires* de noviembre de 1937 y que *La Nación* del 5 de diciembre publicó en extenso y le enseñaré el ejemplo de Francia: "Nuestra Francia, laica y nacionalista, es casi la única en la Europa de 1937 que cree en el valor de una sola alma humana". Y yo, francés con la misma pasión con que Mallea es argentino, me atrevo a afirmarle que no hay vocaciones más auténticamente idénticas que las que rigen el presente de Francia y el porvenir de la Argentina.

Todo este libro está escrito en soledad absoluta o mejor dicho en una purificación cada vez mayor, que llega a verdaderas bellezas de estilo y de tanto en tanto a pasajes enteros que, traducidos al francés, sostendrían la comparación con el estilo de Pascal. No obstante, Mallea está más cerca de San Agustín, el rétor, que de Pascal, el matemático apasionado. Todavía su lengua canta de-

masiado. Se deja llevar por su frase; cuántas veces deseé al leerle que la frase se detuviese: una estrella vale más que un cometa. Y puesto que estoy en tren de crítica, hubiera preferido que la confesión fuese aún más desembozada y evitase los nombres propios: el pensamiento de Mallea es bastante fuerte como para no necesitar sostenes. Por mi parte, yo quisiera que conservase un solo nombre, el de Waldo Frank, y una sola presencia, la de la misteriosa y seductora mujer de la Florida. En cuanto a Keyserling, ¿para qué nombrarlo?

Lo que amo en este libro es el sentimiento de lo humano que se abre camino en él. "Desde muy niño mi partido estuvo al lado de los que sienten, piensan y viven en términos de humanidad" (pág. 156) o sea, si no he comprendido mal, al lado de aquellos para quienes pensamiento y acción es una misma cosa, de aquellos para quienes la unidad esencial de la carne y del espíritu se ha realizado de nuevo, si bien la inquietud de Mallea es todavía demasiado carnal, demasiado deliberada, demasiado literaria y precede la verdadera noche oscura. Es todavía un nocturno, no una noche. Mallea cree haber pasado en su libro la etapa de las oscuridades. Pues bien, se lo digo con toda el alma: ahora debe empezar. La primera era todavía demasiado literaria, demasiado musical. La Argentina será grande el día en que sean grandes los que la viven. Y para vivir, hay que morir para consigo mismo. Hay que amar, hay que padecer de amor, *y esta pasión de amor sólo se alcanza por la adhesión voluntaria, cualquiera sea su precio, a una verdad de que dudamos.* Hay que pasar por la duda para conocer el objeto de la fe. Hay que estar a punto de ahogarse a solas en la noche negra y el océano que nos acosa para conocer el valor de una tabla. Por este camino va Mallea, en esta dirección veo tenderse su trayectoria espiritual. Pero aun no ha llegado realmente. Su estilo me lo dice porque apliqué el oído para escuchar en las palabras el latido de su corazón. Si me equivoco, perdone mi afectuosa torpeza o mi torpe afecto.

"El hombre es el animal impreciso" (pág. 293) dice Mallea. Es del alma la culpa. El animal responde al objeto, el hombre sólo responde a sí mismo y, no hallando en sí más que desorden, busca equilibrio en lo externo. La vida espiritual reproduce exactamente el sistema de la doble pesada en física. Es lo que Pascal, caro a Mallea, llamaba la diversión. Ahora bien: se me ocurre que la

exaltación severa de la vida, que Mallea juzga tan importante, no es sino una diversión, una doble pesada, en que el alma y el mundo se equilibran porque el alma viaja de un platillo a otro. Vivir, no representar. Bien está, pero a condición de vivir para comprender más que para sentirse vivir, y para servir más que para comprender. Y me parece que la pasión argentina de Mallea, sin negar ninguno de los términos de esta fórmula y aun requiriéndolos, subraya el sentir vivir. El peligro que veo en ello es el de un estetismo que, por heroico que sea, no está todavía bastante purificado del *representar*, no ha reunido todavía el valor de medianoche lejos de toda presencia, *aun de la nuestra* que invocan fervorosamente las últimas páginas de su libro.

De todos modos, es el libro más hermoso que me ha sido dado leer en la Argentina desde hace cinco años.

Córdoba, enero de 1938.

EMILE GOUIRAN

NOTA. — Estas páginas estaban concluídas cuando leí en el número 38 de SUR el artículo de Canal Feijóo. Comienza recordando el *Nocturno Europeo*. Es lo mejor de su artículo y revela alta cualidad crítica. En cuanto al resto, estamos tan sólo en el estadio de la elocuencia; porque lo cierto es que no ha realizado el don de sí mismo que requiere el héroe del *Nocturno;* la tierra — cosa que no ha observado Canal Feijóo y que quizá no ha advertido suficientemente Mallea — no es todavía más que un Nocturno: Mallea no ha *resuelto* su inquietud, la ha *asido*. La honda amistad que le profeso me obliga a señalárselo; por lo demás él ya lo sospecha pues sabe que se llega a lo general a través de lo individual y se llega a lo universal a través de lo particular. La *Historia de una pasión argentina* es en realidad un "nocturno americano" que continúa el "nocturno europeo", si bien más claro porque está encendido por una luz de embriaguez: ¿no dicen que la sangre se enciende bajo la influencia del alcohol? Lo que no le impide continuar su marcha en las tinieblas. Para Mallea la soledad comienza apenas y la Argentina se trocará en un Método de universalidad: pues si estamos supeditados a la herencia en cuanto al cuerpo, en última instancia sólo a Dios debemos dar cuenta de nuestra conciencia. La patria pertenece todavía al orden de los medios, al orden de la Fidelidad, que es por cierto uno de los más altos. El orden de la verdad está infinitamente más arriba. Mallea se ha puesto en camino.

"PASION Y MUERTE DE SILVERIO LEGUIZAMÓN"

Excepción hecha de algún taciturno jefe de partido, todos nuestros mitos populares se han plasmado en el campo. Es cierto que hombres de mucha urbanidad — Hernández, Leguizamón, Güiraldes — los trasladaron a la literatura, pero también es evidente que la vida ecuestre y cerril les deparó las mejores ocasiones de arte. El gaucho incontaminado y perfecto, ya convenientemente alejado en el tiempo, podía convertirse en materia de una épica nostalgiosa. Su decaimiento ofrecía excelentes posibilidades de piedad escrita. Prestaba su agonía y encomendaba sus numerosas hazañas a los cultores de un naciente género literario. Con estos materiales se fué consolidando una poética y una narrativa donde lo quejumbroso se vincula a lo heroico. Por lo demás, todo sentimiento de caducidad puede transformarse, sin mayores complejidades, en un manantial de efusiones.

Pasión y muerte de Silverio Leguizamón, relato parlante de Bernardo Canal Feijóo, continúa esa tradición literaria que dejamos señalada. Buena parte del asunto ha sido extraída — conforme lo expresa el autor — del Archivo Provincial de Santiago del Estero. Su personaje central es el incivil y corajudo Silverio Leguizamón, más conocido hacia fines del siglo XVIII por "el malevo Pedro, el santiagueño". Este personaje simboliza las primeras reacciones criticistas de la población criolla frente al desparejo régimen colonial.

Silverio, mozo andariego y servicial, es el arquetipo del buen hombre en desgracia. Gente de la ciudad le quita los bienes y el sosiego. En las numerosas alternativas de su fugas y malandanzas, lo acompaña la simpatía del pueblo y, en alguna ocasión, la piedad de las mujeres lo rescata de la muerte. Como Martín Fierro y Calandria, huye de la justicia y busca la soledad de los campos. Durante algún tiempo, rehusa toda convivencia humana, y, como el gaucho de Hernández, toma contacto con la indiada. Ese lado romántico y cerril de su temperamento ha sido trabajado con toda eficacia y simplicidad por Canal Feijóo. El protagonista ha sido bien delineado, pese al afán de justificar sus actos que se advierte en más de una página.

En *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón,* obra donde la acción predomina sobre los ambientes, no abundan los detalles circunstanciales. Su es-

quematismo severo y atrayente parece responder a las exigencias de la técnica teatral. Como algunos autores clásicos, Canal Feijóo nos ofrece los momentos de crisis, los hechos que son decisivos para el destino del protagonista. Por lo demás, no es fácil recoger circunstancias y pormenores relacionados con la vida santiagueña en las postrimerías del siglo XVIII.

Hay algo de requisitoria y de alegato en este nuevo libro de Canal Feijóo. Sus páginas dejan traslucir el descontento pre-revolucionario, y plantean someramente algunos problemas raciales. Un personaje imprevisto y simbólico — la Voz del Fuego — interfiere en la llaneza realista de la obra. Esa fogosa Palabra, esa inesperada intervención de lo sobrenatural, no agrega mayores encantos al bien conducido relato.

Merece destacarse, tanto por su poder de convicción como por su gracia fluyente y pintoresca, la escena del baile escandaloso, — cortesías y puñaladas — en que Silverio defiende a una viuda movediza. Asimismo, cabe subrayar la pelea que enriquece las primeras páginas, o más precisamente el instante en que Leguizamón, viendo caer al anciano que combatió a su lado, le dice con amistad: "¡No nos dejes, viejo!" — mientras sigue peleando.

El pago admira a ese cultor intensivo del coraje. Malevo bondadoso, Silverio se muestra interiormente dividido y a menudo se arrepiente de sus actos. Este es el aspecto menos grato de su idiosincrasia. Creemos que el duelo a cuchillo no era tan asombroso en la profunda campaña santiagueña de aquel entonces. El protagonista vive atravesado de remordimientos y, por otra parte, los criollos admiran demasiado las criolladas de Silverio. Su valentía parece un atributo escasamente compartido y no el común denominador de aquellos hombres tan semejantes entre sí.

Dentro del arte narrativo, los contrastes se obtienen mediante situaciones y caracteres dispares, mediante oposiciones psicológicas. Canal Feijóo ha logrado ese equilibrio que resulta de la buena graduación de fuerzas contrarias. Para ello, ha puesto el sentimiento frente a la ley. Esta contraposición, de eficacia ya probada, concede interés y vivacidad a *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*. Las violencias y los delitos circunstanciales del protagonista cuentan de antemano con nuestra simpatía. Su debilidad frente al poderío de la justicia y sus numerosos yerros favorecen al autor.

El pueblo protege a Silverio. En un momento dado, un hombre de la partida policial que viene a prenderlo — tal como en el primer encuentro de Cruz y Fierro — le ofrece su amistad y su vida. Hábil para zafarse de todo cautiverio, sus muchas fugas y evasiones, — no siempre convincentes — acrecientan su popularidad y su prestigio. Ya en poder de los jueces, Silverio logra escapar de la horca mediante un truco meramente físico, mediante un escamoteo final de justificación harto difícil. Nos referimos a la escena en que aparece el cadáver de un desconocido donde debió aparecer el cuerpo inanimado del héroe.

Canal Feijóo es dueño y señor de un estilo aplomado, directo y fluyente. Su libro es una sagaz evocación de la vida provinciana durante los últimos años del virreinato. El ambiente que nos presenta no había sido trasladado a nuestra literatura de modo orgánico y global. Pese a la belleza previsible y segura de algunas páginas, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* es obra que expresa con noble intensidad las esperanzas y los anhelos de un pueblo que parte al encuentro de su destino.

C. M.

CRITICA DE ARTE

VICTOR CUNSOLO

No hemos conocido personalmente a Víctor Cúnsolo; por eso podemos afirmar, en honor suyo, que la calurosa simpatía que nos ha invadido al recorrer las salas de "Amigos del Arte", emanaba de la sinceridad de sus obras, sin intromisiones de carácter humano y sentimental. La excelente idea de exponer un cuadro inconcluso, que han tenido los organizadores de esta exposición, si bien permite por una parte ver en lo íntimo cierta debilidad plástica, nos revela por la otra el procedimiento emotivo con que Cúnsolo pintaba. Por este trabajo precisamente se vislumbra una consciente necesidad de dibujar y luego un lento

cubrir de color, que tiende a rematar el detalle, sin la fruición intrínseca del empaste y de la atmósfera siempre misteriosa del boceto totalmente colorido. Tal forma, lenta y peculiar, de proceder con la paleta nos mueve a asegurar que Cúnsolo era más intensamente poeta que pintor y por ello componía sus cuadros describiendo casa por casa, detalle por detalle, después de haber asido toda la emoción humana de las humildes casitas y las embarcaciones llenas de color del Riachuelo: lo contrario, cabalmente, del pintor temperamental, que piensa primero en el color, y sólo tras de haber hecho desaparecer toda la tela en el goce casi físico del color, atiende a la estructura y a la vida del tema.

Insistimos en el marcado carácter poético de la pintura de Cúnsolo, porque explica de por sí que todos los problemas plásticos que dejó sin resolver y ciertas fallidas perspectivas que pueden observarse en casi todos sus trabajos, eran preocupaciones secundarias en relación con su primordial necesidad y sensibilidad poética.

En efecto: la primera resistencia formal, casi diría monótona, y ciertos verdes que carecen en absoluto de empaste y de armonía con el resto, también asumirán valor de detalle para el ojo crítico, si se intenta interpretar el impulso poético de este artista singular que, sin poseer trascendentales virtudes plásticas, ha sabido labrar y transformar tan bien la materia. Su ingenuidad constante en la construcción del cuadro le permite asir a maravilla el sentido provisorio y altamente sentimental que vive en la arquitectura de la Boca. A primera vista dicha ingenuidad parecerá contrastar con el esfuerzo formal y constructivo de las barcas multicolores, pero de inmediato, así que se abre el círculo visual a toda la extensión de la tela, esas mismas barcas se transforman, en la atmósfera del cuadro, en elementos de fantasía poética, juguetes de un mundo sentido y vivido por un alma de artista.

Ya hemos dicho que para entrar en el mundo de Cúnsolo es preciso atenerse no al rigor plástico sino al canon de la interpretación poética y de la especulación sentimental. Una comprobación más nos la ofrecen las obras pintadas en La Rioja, cuyas montañas eran inaccesibles a su vena sentimental. La niebla del Riachuelo es una niebla que parece querer cubrir un paisaje demasiado pobre; Cúnsolo la capta con todo su hechizo y con excelente cualidad pictórica. La niebla que intenta fijar sobre las montañas de La Rioja es extraña, escenográ-

fica, sin aquella meditación humana del Riachuelo y su debilidad plástica natural, agravada seguramente por el mal que le corroía, se estrella contra un paisaje demasiado amplio y, sobre todo, demasiado alejado de la psicología periférica de la capital.

UNA IDEA

También 1937 pasó sin que en las artes plásticas argentinas se definiera una justa autoridad en favor de los valores auténticos. Se dirá que es lo acostumbrado, y tal observación no es del todo desatinada, pero creemos que jamás hay que entregarse pasivamente a la rutina. Intervenir, discutir, criticar, es acto de virilidad que, cuando está apoyado en la inteligencia, siempre puede hacer brotar una idea. Y una idea ponderada, discutida, ampliada por personas capaces y optimistas puede llegar a romper la rutina que es tan perjudicial como cómoda de aceptar.

Todo el mundo sabe que las causas puramente ideales no triunfan gracias a las leyes físicas normales que levantan las toneladas, sino gracias al sacrificio espiritual y a la voluntad. Todavía no hay hombre de ciencia que haya logrado definir cuánta fuerza motriz — entendida como sacrificio espiritual y como voluntad —, necesita para funcionar la palanca capaz de levantar un principio ideal hasta m. 1, 5, o sea, hasta la altura de los ojos del burgués perezoso que no puede ver porque no piensa.

Tolérennos los escépticos la ingenuidad de nuestra fe en las ideas y en la acción. Conocemos la sabiduría, la esperanza, la caridad y tantas otras virtudes que el burgués reduce a su uso y consumo para esconder su pereza y sus intereses, y sabemos también que el burgués sabe oponerse a las ideas nuevas con la pasividad de los sacos de arena en que van a embutirse los proyectiles en las trincheras. Pero es probado que las ideas tienen más poder vital, que su trayectoria no es limitada como la de los proyectiles y que tarde o temprano acaban por vencer hasta la especial lógica burguesa. Así se realizó precisamente la evolución de las artes plásticas que hoy permite a tanta gente filosofar a su propósito sin haber comprendido la sencillez y la inevitabilidad de estos movimientos.

Pero entremos en materia: visitábamos atenta y ordenadamente la Exposición

completa de las obras de Cordiviola — organizada en julio del año pasado en los salones de la Dirección de Bellas Artes —, sin poder eludir la exigencia crítica que nos obliga a confrontar las serenas obras expuestas, firmadas de 1912 a 1937, con las fechas de la evolución de las artes plásticas.

Echamos de ver la utilidad vital de una exposición semejante, y nuestra fantasía hizo el resto: sustituyó aquellos cuadros cronológicamente expuestos, con las obras más representativas de los artistas modernos, respetando las fechas. Y esos veinticinco años, 1912-1937, que encerraban la existencia tranquila de un pintor, comprendían también el encanto de magníficas luchas: Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Superrealismo, o sea, los movimientos que después de haber revolucionado las artes, ejercen ya su influencia sobre todas las artes aplicadas, hasta sobre la cuchara que el burgués se lleva tranquilamente a la boca.

Una llamada más a nuestra fantasía, y hénos frente al panorama de la pintura argentina, frente a la idea de poder presentar al público en quince exposiciones, en la temporada 1938 de "Amigos del Arte", o recurriendo a amigos sinceros de las artes — en la imposibilidad material de aquel organismo, — la obra evolutiva de quince artistas modernos.

¿Quién no vería con el mayor interés, después de tantas polémicas y sobre todo después de ciertas confusas conclusiones recientes, la obra inicial y las fases más destacadas de los mejores artistas modernos argentinos? Fácil es comprender las enseñanzas y la orientación que proporcionarían a los jóvenes y en particular al público. Lo menos que se podrá conseguir es un ajuste cultural que podrá facilitar al público la comprensión clara y seria del vocablo *moderno*, siempre trastrocado y mal comprendido. Prácticamente tales exposiciones podrían organizarse en dos salas de cualquier galería. Bastaría además agregarles cuatro páginas biográficas inteligentes del artista, en relación cultural con sus inquietudes plásticas, características de nuestra época, y alguna conferencia, para consignar un gran saldo favorable en el activo de las artes argentinas. Es una idea inicial que ponemos a disposición de quien ame las artes. Si se la depura, estudia y discute se la puede indudablemente mejorar y aplicar con provecho.

ATTILIO ROSSI

CALENDARIO

(*REVISTA DE TEMAS DEL MES*)

Introspecciones de Paul Valery. — Cuando tras veinte años de silencio y de total apartamiento de la "cosa literaria" Paul Valéry, cediendo a una demanda de André Gide y del editor Gallimard, volvió la vista sobre sus poemas de juventud y empezó a componer otros nuevos, hubo de plantearse en su espíritu una serie de cuestiones sobre la naturaleza y el alcance de la obra artística. Tales reflexiones son las que hoy nos brinda (*Revue de Paris*, 15 diciembre 1937) en un estudio importante al que pertenecen los siguientes párrafos:

"*...Palissy sólo arrojaba los muebles al fuego de su horno de porcelanas. El escritor consume todo lo que es y todo lo que le afecta. Sus placeres y sus males, sus negocios, su Dios, su infancia, su mujer, sus amigos y sus enemigos, su saber y su ignorancia: todo se precipita sobre el papel fatal. Hay quienes se atribuyen aventuras, irritan alguna llaga, cultivan sus desgracias para escribir. Y desde el momento en que se inventó la "sinceridad" como valor de cambio literario (lo que es bastante admirable en un imperio de la ficción) no hay tara, anomalía, secreto que no se haya vuelto precioso; una confesión vale por una idea.*

"*Yo voy a hacer la mía y a denunciar, a la vez, mi anomalía. Si se considera* humano *ese sistema de exponer al público sus intimidades, yo debo declararme esencialmente* inhumano.

"*No es que dejen de divertirme, cuando se dan por lo que son, los efectos literarios obtenidos mediante el contraste bastante fácil de las costumbres medias con las costumbres particulares, y no las admita como posibles; en este género prefiero Restif a Jean-Jacques y, a veces, el Sr. de Seingalt al Sr. de Stendhal. La impudicia no tiene ninguna necesidad de consideraciones generales. Me gusta pura.*

"*En cuanto a los cuentos y a la historia, me acontece dejarme conquistar y admirarlas como excitantes, pasatiempos y obras de arte; pero si pretenden ser la "verdad" y alardean de ser tomadas en serio, entonces al punto revelan su arbitrariedad y su inconsistencia; además, en ese caso, me domina la manía de las sustituciones posibles*".

●

Sobre un "catolicismo ondulante". — Tomando como punto de partida y de réplica cierta frase de Mussolini, de aire desdeñoso, pronunciada no hace mucho, donde el dictador italiano aludía a "cierto catolicismo ondulante", con el cual un día "ajustaría las cuentas", según el "estilo fascista", Emmanuel Mounier escribe un importante ensayo (*Esprit*, Paris, diciembre 1937), que merece una atenta lectura por parte de todos los católicos, y al cual pertenecen los siguientes párrafos:

"*Ni siquiera cristianos carnales, sino más bien paganos deseosos de utilizar la fe, son*

los doctores que vienen hoy a dar a los católicos lecciones de catolicismo; a los fieles, lecciones de fidelidad. "¡Catolicismo político!", gime Berlín. "¡Catolicismo ondulante!", repite el eco más sutil de Roma. Nosotros conocemos bien, oh tierras de libertad, esas líneas ondulantes de nuestras tropas en marcha, pulsación de una comunidad de hombres, lugar geométrico de las almas libres sobre la trama de las disciplinas. Un catolicismo ondulante es, a su imagen, un catolicismo que se niega a ponerse completamente al paso. Un catolicismo ondulante es un catolicismo cuyo jefe, cuando acaba de censurar el estadismo sin Dios, pierde la ocasión de callarse estigmatizando el estadismo que se hace Dios. Mussolini conoce los secretos de la mejor elocuencia italiana; las palabras que se le ocurren tienen tres sentidos y sugiere el último simulando el primero, y dejando como por casualidad que el segundo corra su suerte. De modo que gana en las tres jugadas, pues cada una le protege de los riesgos de la otra. Al lanzar su más reciente fórmula, para que surta un efecto de intimidación, Mussolini ha simulado no mirar el fin. Sin dejar de prestar confianza a la "intelligenztia" vaticana para que registre la advertencia, se asombra de que no se haya reconocido en sus términos a "esos círculos católicos, franceses o belgas, que pintan al fascismo como a un adversario inconciliable de la Iglesia"; utiliza, en fin, para cuando sea útil, las resonancias que despierta la palabra en el resentimiento de las masas respecto a las "combinaciones" que en otro tiempo denunciaba ante ellas como el estilo astuto de la manera eclesiástica.

"Un fascismo ondulante, bien se ve, es un fascismo hábil en confundir las ondas verbales".

El testamento antipacifista de Spengler. — Al año de la muerte de Oswald Spengler acaba de publicarse un volumen póstumo — *Reden und Ausfätze* — que reune sus últimos escritos, muy diversos de tono, puesto que el primero en fecha procede de 1904 y el último de pocos meses antes de su muerte. Mas en su conjunto tal libro puede considerarse como un verdadero testamento del autor ya que todas las páginas reflejan perfectamente los aspectos contradictorios de su persona y de su obra. No obstante, entre otras ideas dominantes, aparece su mística de la guerra y su profundo sentimiento antipacifista. A título meramente documental, sin que la reproducción implique de nuestra parte la menor coincidencia — en todo caso, lo contrario — reproducimos la siguiente apología bélica:

"La paz es un deseo, la guerra es un hecho, y la historia humana nunca se ha preocupado de los deseos y de los ideales de la humanidad. La vida es una lucha entre las plantas, los animales, los hombres; una lucha entre individuos, clases, pueblos y Estados que puede tomar una forma económica, social, política o militar. Es una lucha por el poder, por imponer su voluntad, su interés, o su idea de lo justo o de lo necesario, y cuando los otros medios no bastan se apelará siempre al último: la fuerza.

"Es un hecho peligroso que únicamente los pueblos blancos hablen hoy de la paz universal; no los numerosos pueblos de color. Piensen lo que quieran algunos pensadores idealistas — lo han pensado siempre — de ello no se deriva ninguna consecuencia. Pero cuando pueblos enteros se hacen pacifistas, ese es un signo de envejecimiento. Las razas fuertes y jóvenes no son pacifistas. El pacifismo es una renuncia al porvenir, puesto

que postula un estado final que contradice los hechos de la vida. Mientras haya un desarrollo humano, habrá guerras.

"Ser pacifista es dejarse gobernar por aquellos que han nacido no pacifistas entre los cuales habrá también blancos, aventureros, conquistadores, hombres con voluntad de poderío. Si hoy en Asia comenzase un gran movimiento contra los blancos, se encontraría allí blancos innumerables para tomar parte, fatigados de la vida pacífica. El pacifismo seguirá siendo un ideal, la guerra una realidad y si los pueblos blancos resuelven no hacer la guerra, los pueblos de color la harán y serán los dueños del mundo".

●

AFIRMACIÓN DE LA NOVELA HISPANO-AMERICANA. — El novelista venezolano Arturo Uslar Pietri, autor de *Las lanzas coloradas*, publica (en el primer número de la revista *Maracapana*), un ensayo sobre la novela hispano-americana, del cual reproducimos los siguientes párrafos:

"Estos últimos diez años han sido los del desquite de la americanidad, al través de su género novelesco. El fenómeno de la aparición y del desarrollo de la novela hispano-americana es tan complejo, rico e inmediato, que no es tarea fácil señalar sus rasgos generales, ni penetrar su sentido. Por lo demás, y es ello una de las mejores señales de su calidad, parécese en lo abrupto, en lo continuo y hasta en el rico desorden, a la vida simultánea que la produce. Estamos apenas en los primeros pasos y en las primeras manifestaciones; lo que conocemos es sólo el preludio de una vasta y amplia evolución cuya etapa final ha de ser la creación de una cultura americana suficiente.

"No obstante, existe una relación estrecha, un aspecto unitario, entre obras aparentemente tan disímiles como El roto *de Edwards Bello,* Doña Bárbara *de Gallegos,* Los de abajo *de Anzuela,* Don Segundo Sombra *de Güiraldes,* La vorágine *de Rivera,* Huasipungo *de Icaza, etc. Esa correspondencia, ese parentesco interior, reside en algo más que el mero costumbrismo banal, que ya habían explotado, a su manera, nuestros satíricos de hace cuarenta años, en algo más que en esa fácil noción de lo "criollo", hecha a base de vocabulario, exotismo para la exportación y chabacanería".*

●

GOYA Y SUS "DESASTRES DE LA GUERRA" JUZGADOS POR ELIE FAURE. — Entre las páginas póstumas que van apareciendo de Elie Faure — el gran crítico últimamente desaparecido y cuya *Historia del arte,* hecha esencialmente a base de fugas líricas antes que de apreciaciones rigurosas es, con todo, una obra capital — sobresale uno de sus últimos escritos: el que consagró a glosar los "Desastres de la guerra" goyescos, como prólogo a una edición completa de las famosas aguafuertes que publicará las Ediciones Phaidon en varios idiomas. He aquí algunos párrafos que finalizan su estudio:

"Este es Goya, más libre todavía, más ferviente de vida y de espíritu, más colérico y más cruel, más justo y más injusto en sus aguafuertes que en sus cuadros, sin duda, porque en ellas la mano va más ligera y deja menos margen a las rectificaciones y a las nostalgias. Y también, hay que decirlo, porque Goya sólo las muestra cuando quiere y a quien quiere, y la mayor parte de las veces circulan clandestinamente. Los "Desastres de la Guerra" constituyen por ello el documento

más terrible, por ser el más verdadero que nos haya quedado de la guerra de independencia en España, y también de toda guerra pasada, presente o futura.

"Es la guerra, vista por un gran hombre, desde luego, pero ante todo por un hombre. Sin duda en esas planchas reina un sadismo constante que Goya se complace en evocar, entre el olor de carroña y de sangre que allí flota: vientres femeninos tendidos como al amor, rodillas abiertas, grupas carnosas, pechos abiertos y hermosos cuellos que hacen resbalar el deseo desde los senos rígidos a la barbilla vuelta...

"Goya no describe nada, evoca todo, pero su simbolismo secreto es, no obstante, continuo, aunque pueda ser involuntario. Véanse, por ejemplo, los uniformes del ejército francés. No sólo están mal ajustados, sino que apenas tienen una lejana relación con su aspecto verdadero y pueden convenir a cualquier pueblo, haciendo surgir de lo invisible no se qué ejército permanente de sádicos y de verdugos; y, sin embargo, multiplican el espanto y el horror del drama".

●

NUEVA DISCUSIÓN CON ANDRÉ GIDE. — La emprende Jean Guéhenno, el director de *Vendredi* (París, 17 diciembre 1937), dirigiéndole una carta abierta, cuyo tono respetuoso no disfraza un radical disentimiento, y oponiendo a sus últimas actitudes objeciones del siguiente estilo:

"... Ahora que usted canta la palinodia yo sonrío todavía. Yo no atribuí nunca, lo sabe usted bien, ninguna importancia a su pensamiento político. No le he seguido en ninguno de sus errores. He pensado constantemente que usted era el peor testigo existente en materia política, y por ello he lamentado, más que las propagandas inversas apoderándose alternativamente de su nombre, que dejase usted a tantos jóvenes perderse a su zaga y gastar su juventud y sus fuerzas en la afirmación y la denegación alternadas. Declara usted ahora: "la política no es mi fuerte". ¿Por qué no se ha dado usted cuenta antes de su incompetencia? Los errores sucesivos de los grandes hombres no engendran en aquellos que los siguen más que la debilidad y el disgusto.

"Todo hace pensar, querido André Gide, que usted ha hecho política del mismo modo que se hace literatura. Para el descubrimiento de usted mismo. Es un hecho que nosotros, en Vendredi, *tenemos un sentido diferente al suyo del compromiso político, un sentido diferente de la fidelidad. Cada uno de nosotros no se prefiere a todo, a* Vendredi, *a la revolución, al universo. Jamás nos abandona el pensamiento de que estamos en un combate.*

"Porque usted es un hombre sincero se ha creído un hombre verdadero. En cuanto a nosotros, bien sabemos que "nuestra" verdad no es la "verdad". La verdad no pertenece a cada uno de nosotros, pertenece a todos. Hay que contar con el buen sentido, con las reflexiones de todos y solamente bajo esta condición la verdad acabará por vencer.

"Nuestra profesión de intelectuales hace que el sentido de la verdad no nos falte, André Gide. Y quisiéramos que no nos faltase tampoco el sentido del combate. He aprendido de Nietzsche que los verdaderos pensamientos cuestan siempre. Lo que irrita a veces en los suyos es que parecen no costarle nada".

●

Poesía afrocubana. — La boga de esta poesía, sus numerosos cultivadores, ha determinado que tras la antología de Emilio Ballagas, publicada no hace muchos años, se anuncie ahora otra, que prologa el escritor cubano Ramón Guirao. A esa introducción (anticipada en *Revista Cubana*, Habana, septiembre de 1937) pertenecen estas líneas:

"Las referencias al negrismo como hecho de la cultura universal conducen, irremediablemente, a confesar una verdad que no debemos sustraer a los que se interesen por estos problemas. Nuestra poesía afrocriolla es un eco de la moda negra europea; consecuencia más que iniciativa propia. Esta modalidad poética, importada por el criollo blanco, responde en lo medular a su condición de raza trasplantada que ha olvidado, por intrascendente, todo lo que le rodea para transmigrar más fácilmente a lo europeo. El mestizo, poseedor de caracteres diferenciales de orden morfológico, bascula indistintamente inclinada a una u otra sangre, incapaz de generar cultura propia, ha suscitado nuevos conflictos estéticos. En los países de población indoespañola, polarizados hoy hacia una política indígena, se opera un retorno a las fuentes del primitivismo mágico. En el continente asistimos, bajo el epígrafe de "indigenismo", a un renacimiento de las culturas arcaicas, como reactivo contra las importadas o de 'invernadero". Se ha visto que el indio tiene una fuerza que le permite levantarse y vencer al polvo de la historia. Y esta fuerza, esta capacidad de angustia, de dolor, de resistencia la tiene, aunque en menor grado, el negro. El negro se encuentra de visita en América, es una raza desligada de su centro nutricio que no ha podido apagar la llama quemante de la selva, ni ha logrado sustraerse al decreto de su sangre. El indio se salva por el color, el negro por el ritmo".

"Hemos adquirido la mercancía oscura en otros mercados estéticos y la hemos hecho aforar en las aduanas sin percatarnos de nuestra realidad negra. Cuando averiguamos que por lo local se desemboca a lo universal, intentamos investigar las posibilidades líricas del hombre de piel tiznada. La modalidad afroantillana ha dado sus más cuajados frutos en Cuba porque contamos con el documento humano vivo, presente, racial y políticamente en nuestros destinos históricos. Con la aparición del negrismo se establece entre nosotros una corriente de simpatías, un ligamento, que nos lleva a una introspección más cabal, amplia y certera del alma negra. La poesía afrocubana, anecdótica, jitanjafórica, onomatopéyica, a veces asistida de actitudes demasiado elementales o infantiles, por no decir caricaturescas y deprimentes, fraguada en moldes impropios bajo un firmamento retórico de lunas y panderos de cobre repujados por los caldereteros del barrio gitano de Granada, herida de relucientes aceros de Albacete, entraña ya un acercamiento sincero, un deseo de acortar distancias, de salvar obstáculos que, por razón económica más que de color o matices, impedían la simpatía y la fraternidad. Este es a nuestro juicio el valor funcional de la poética negra".

●

"Hamlet" y el psicoanálisis. — Richard Prentis (en *John O'Londons Weekly Magazine*) hace muy curiosas consideraciones sobre "Hamlet":

"Hamlet no es esencialmente un estudio sobre la psicopatología de los estados melancólicos o de algo por el estilo. Es una obra

de teatro, escrita para ser representada por una determinada compañía de actores, en el escenario de un teatro elisabetiano, frente a un público elisabetiano y por el más hábil de los dramaturgos ingleses. Es, además, en su plena desnudez, un terrorífico melodrama elisabetiano con todos los necesarios ingredientes de crimen, adulterio, un espectro, una muchacha enloquecida, envenenamientos, cuchilladas y un total de seis cadáveres. Como Shakespeare, además de ser un dramaturgo de gran competencia, era un genio, la obra es naturalmente mucho más que todo eso, pero si permitimos que lo más oscurezca lo menos sólo podremos alcanzar una imagen confusa y desequilibrada de la obra".

"Todo lo cual es intensamente sano y su lectura del todo renovadora, tras las elucubraciones de los críticos que tratan a Hamlet como si hubiera sido escrito por el Dr. Freud para la delectación exclusiva del Dr. Jung".

●

Las "Ghost Stories" de Lord Halifax. — Los políticos ingleses, escriben. Duff Cooper, el actual ministro de la Guerra, a quien se debía ya una biografía de Talleyrand, acaba de publicar un libro sobre el Mariscal Haig. John Simon ha escrito una biografía de su madre que constituye actualmente un éxito de librería. En cuanto a Lloyd George y Lord Baldwin, han visto aparecer recientemente ediciones populares de sus libros más difundidos. Pero quien constituye la figura más curiosa entre ese elenco de políticos letrados es Lord Halifax, cuyo viaje de hace pocos meses a Alemania ha cobrado tanta significación.

Y es que Lord Halifax cultiva un género muy inglés, pero bastante diferente al de sus congéneres: el de las "ghost stories", o cuentos de fantasmas, de tanta tradición y éxito en Gran Bretaña. La nueva boga que este género ha reconquistado actualmente se debe en buena parte a Lord Halifax. El ex virrey de las Indias pasa por ser un espiritista convencido. Ultimamente, y no obstante sus preocupaciones políticas, Lord Halifax ha encontrado el vagar necesario para escribir un nuevo tomo de historias de duendes, hecho por un procedimiento muy curioso: el de la colaboración del público, de millares de lectores que indicaron a Lord Halifax cuáles "casos" debía tratar.

●

La "serendipity" en la novela policial. — El término de "serendipity" fué dado por Horace Walpole al arte de descubrir explicaciones razonables a las cosas en apariencia insignificantes e inexplicables. Y François Fosca, el mejor tratadista de la novela policial (en el número especial dedicado a este género por *Micromégas* de París, 10 noviembre 1937) hace de la "serendipidad" (?) el eje del detectivismo literario. Así escribe:

"Después de Voltaire, de Beaumarchais, de Lavater en sus tratados de fisonomía, Dickens y otros habían utilizado ese modo de razonamiento llamado inductivo que es base de las ciencias físicas y naturales. Ha sido también empleado en todo tiempo por los cazadores que examinan las huellas dejadas por el animal. Fenimore Cooper lo atribuyó a los pieles rojas que "leen" las huellas de los pasos. Pero fué Edgar Poe el primero que en El misterio de María Roget *y en* El doble asesinato de la calle Morgue *la utilizó aplicándola a la solución de un crimen misterioso. Después de él, Gaboriau y Conan Doyle desarrollaron esa manera en la forma que es notoria".*

Por una nueva ley de protección intelectual. — Los artículos publicados en el número 38 de SUR contra las ediciones fraudulentas, han logrado ya, además de remover el ambiente público, una consecuencia positiva. Es el manifiesto que un núcleo muy importante de escritores argentinos, entre quienes figuran los más calificados del país, ha dado a la publicidad, pidiendo una nueva ley de propiedad intelectual. He aquí el texto completo:

"La deficiencia del régimen de protección de los derechos intelectuales que establece la ley 11.723, *actualmente en vigencia, es pública y notoria, al punto de que el mismo órgano encargado de su aplicación, el poder judicial, ha reconocido explícitamente, en la última memoria de la Cámara de Apelaciones en lo criminal y correccional de la capital, que "la ley llamada de "propiedad intelectual" demanda que se precisen en su verdadero significado las distintas previsiones que contiene". La prensa responsable del país, con terminante unanimidad, acaba de señalar los errores de dicha ley, y el poder ejecutivo los ha considerado implícitamente como tales al auspiciar ante el Congreso de la Nación el proyecto de nuevo código penal, en cuya exposición de motivos se expresa que "la ley* 11.723 *que hoy rige, confusa y sin técnica, ha dado lugar a dificultades enormes en su aplicación".*

"Tales hechos, unidos al veredicto ya librado por la conciencia pública respecto a esta cuestión, nos exime de extendernos en consideraciones jurídicas u otros alegatos para demostrar la ineficacia del sistema implantado por la ley aludida, cuyas fallas prácticamente dejan a la producción intelectual en un irritante desamparo. Hoy, como ayer, los autores quedan burlados rudamente en sus derechos, despojados y perjudicados en diferentes formas; las ediciones clandestinas aumentan cada día; se adulteran y mutilan las obras reproducidas sin consentimiento; se usurpa los telegramas periodísticos; se avasalla el inalienable derecho moral del autor y se desconoce su legítimo beneficio, mientras la impunidad más absoluta estimula todavía a los culpables.

"Semejante insuficiencia del régimen legal actualmente en vigor en esta materia no sólo afecta los derechos de los escritores argentinos sino que perjudica también de manera muy considerable los intereses de los escritores extranjeros, cuyas obras circulan profusamente en nuestro país en ediciones ilícitas, lo que arroja gran descrédito sobre el nombre de la nación, que está siendo señalada en el extranjero como un centro de piratería editorial.

"Fundados en hechos tan significativos y concluyentes como los que acabamos de expresar, los escritores abajo firmados planteamos la necesidad impostergable de proceder al reemplazo de la ley 11.723, *cuyo régimen no nos sirve, porque es deficiente, erróneo e ineficaz, y cuyo espíritu rechazamos porque no coloca en su debida jerarquía a la creación intelectual.*

"Manifestamos, pues, nuestro propósito de llevar a puerto estas declaraciones, presentando con ocasión de la próxima apertura del Congreso la reclamación formal que corresponde, mediante lo cual no dudamos llegar a ser atendidos en aquello que el país nos debe".

Firman este documento los siguientes escritores:

Angel Acuña, Rafael Alberto Arrieta, Eduardo Acevedo Díaz, Margarita Arsamasseva, Enrique Anderson Imbert, María Ra-

quel Adler, Julio Aramburu, Enrique Banchs, Leónidas Barletta, Ernesto Mario Barreda, Angel J. Battistesa, Francisco Luis Bernárdez, José Bianco, Narciso Binayán, Mateo Booz, Herminia Brumana, Carmelo M. Bonet, Adolfo Bioy Casares, Alfredo R. Bufano, Augusto Bunge, Jorge Luis Borges, Susana Calandrelli, Rosa Bazán de Cámara, Miguel A. Camino, Cupertino del Campo, Bernardo Canal Feijóo, Arturo Cancela, Ramón J. Cárcano, Elías Carpena, Armando Cascella, Leonardo J. Castellani, Arturo Cerretani, Manuel Conde Montero, C. Córdova Iturburu, Abel Cháneton, Atilio Chiappori, Juan Carlos Dávalos, Augusto Mario Delfino, Antonio Dellepiane, Justo G. Dessein Merlo, Atilio Dell'Oro Maini, Leopoldo Díaz, Max Dickmann, Adán C. Diehl, María Alicia Domínguez, Osvaldo Horacio Dondo, Héctor I. Eandi, Juan Pablo Echagüe, Carlos Alberto Erro, Fermín Estrella Gutiérrez, Vicente Fatone, Macedonio Fernández, Tristán Fernández, José Fernández Coria, B. Fernández Moreno, Juan Filloy, Julio Fíngerit, Alberto Franco, Juan Fuscaldo, Lisandro Z. D. Galtier, Manuel Gálvez, Delfina Bunge de Gálvez, Juan Carlos García Santillán, Alberto Gerchunoff, Oliverio Girondo, Arturo F. Gonzáles, Bernardo González Arrili, Eduardo González Lanuza, Enrique González Trillo, Alcides Greca, Guillermo Guerrero Estrella, Ataliva Herrera, Benigno Herrero Almada, Eugenio Julio Iglesias, Julio Irazusta, Bruno Jacovella, Rafael Jijena Sánchez, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, Alfonso de Laferrere, Norah Lange, José Luis Lanuza, Enrique Larreta, Carlos Alberto Leuman, Ricardo Levene, Enrique Loncán, Raimundo Lida, Arturo Lorusso, Pilar de Lusarreta, Roberto Levillier, Eduardo Mallea, Juan Mantovani, Leopoldo Marechal, Roberto Mariani, Sixto C. Martelli, Alvaro Melián Lafinur, Arturo S. Mom, José María Monner Sans, Ernesto Morales, Enrique Mallea Abarca, Carlos Mouchet, Carlos Mastronardi, Conrado Nalé Roxlo, Carlos Obligado, Victoria Ocampo, Pedro Miguel Obligado, María Rosa Oliver, Héctor Olivera Lavié, Roberto A. Ortelli, Juan L. Ortiz, Luis Ortiz Behety, Arturo Orzábal Quintana, José León Pagano, Alberto Palcos, Francisco Reyró, José Pedroni, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, César E. Pico, Juan Oscar Ponferrada, Josué Quesada, Sigfrido A. Radaelli, Luis Reissig, Héctor R. Ratto, Emilio Ravignani, Horacio Rega Molina, Agustín Rivero Astengo, Francisco Romero, Erwin F. Rubens, Aníbal Sánchez Reulet, Luis Emilio Soto, Alfonsina Storni, Emilio Suárez Calimano, Pablo Suero, Saúl Taborda, Gastón O. Talamón, Fausto de Tezanos Pinto, César Tiempo, José Torre Revello, Ricardo Tudela, Manuel Ugarte, Mariano de Vedia y Mitre, Angel Vassallo, Arturo Vázquez Cey, Marcos Victoria, Pedro Juan Vignale, Amado Villar, Rómulo Zabala, Lisardo Zía.

INDICE

Pág.

Utopías americanas, por *Alfonso Reyes* 7
Red invisible, por *Benjamín Jarnés* 17
La rosa infinita, por *Carlos Mastronardi* 30
La novela y la conciencia moral, por *Leo Ferrero* 35
Lucio V. Mansilla, por *Julio Irazusta* 44

NOTAS

Ravel, por *Victoria Ocampo* 55
LETRAS HISPANOAMERICANAS: Oliverio Girondo, por *Ramón Gómez de la Serna* 59
Alfonso Reyes y "Las Vísperas de España", por *Enrique Anderson Imbert* 72
Una interpretación argentina, por *Emile Gouiran* 75
"Pasión y muerte de Silverio Leguizamón" por *C. M.* 79
CRÍTICA DE ARTE: Víctor Cúnsolo. Una idea, por *Attilio Rossi* 81
CALENDARIO: (Revista de temas del mes) 85

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Todas las colaboraciones que no llevan al pie indicación alguna respecto al lugar de donde proceden, han sido escritas en Buenos Aires.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Viamonte 548.

No se aceptan colaboraciones espontáneas ni se mantiene correspondencia sobre ellas.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 037921
Título de marca Nº 159.486.

ESTE CUADRIGÉSIMO NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA TREINTA
DE ENERO DE MIL NOVECIENTOS
TREINTA Y OCHO, EN LA IM-
PRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES