

# SUR

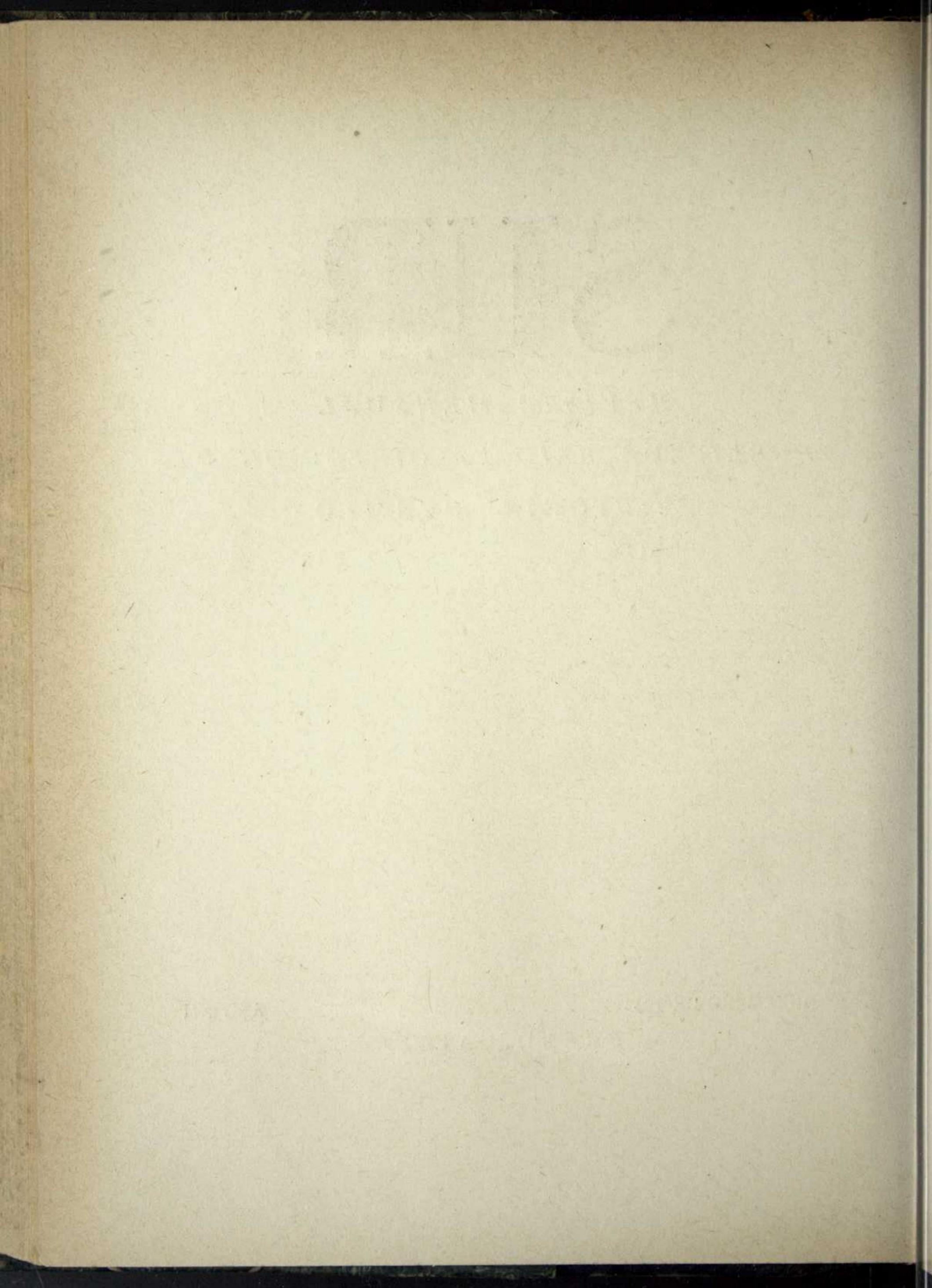
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE  
VICTORIA OCAMPO

DICIEMBRE DE 1943

AÑO XII

BUENOS AIRES



# S U M A R I O

V A N W Y C K B R O O K S  
*NOTAS SOBRE EL ESTILO*

S I L V I N A O C A M P O  
*SONETOS DEL RÍO*

F R A N C I S C O A Y A L A  
*UBICACIÓN EN LA SOCIOLOGÍA DE  
GILBERTO FREYRE*

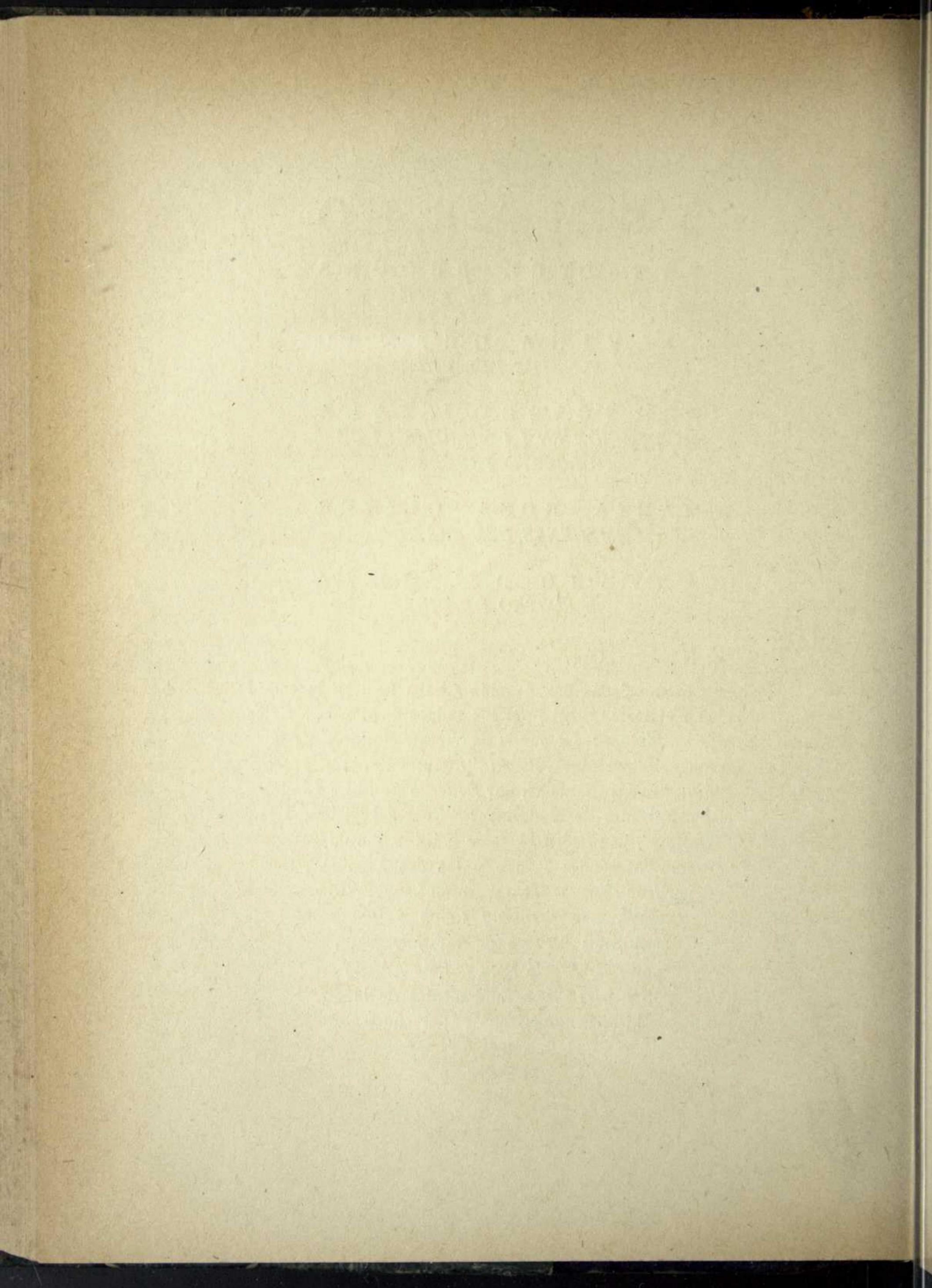
M A R Í A R O S A O L I V E R  
*IMÁGENES DEL BRASIL*

Á L V A R O D E S I L V A  
*EL ROSTRO DE DIOS*

N O T A S

Palabras pronunciadas por Antonio Castro Leal en la comida ofrecida a Victoria Ocampo por sus amigos de México ☆ César Fernández Moreno: La poesía de Vicente Barbieri ☆ LOS LIBROS ☆ Rainer María Rilke: "Auguste Rodin"; Jorge Pinto: "Lucas Cranach", por Eduardo González Lanuza ☆ Salvador de Madariaga: "Guía del lector del Quijote", por Pedro Larralde ☆ Guillermo de Torre: "Menéndez Pelayo y las dos Españas", por José Ferrater Mora ☆ Norah Lange: "Discursos", por Bernardo Canal Feijóo ☆ Sarmiento: "Prosa de ver y pensar", por Luis Emilio Soto ☆ Luis Alberto Sánchez: "Los fundamentos de la historia americana", por Enrique L. Revol ☆ LAS

REVISTAS



## NOTAS SOBRE EL ESTILO

Quiero reunir unas pocas notas de Oliver Allston sobre el estilo y el método literarios. No he de organizarlas rigurosamente, pero el que lea entre líneas hallará —creo— cierta continuidad. Comenzaré por un pasaje en que se define lo que Allston entendía por la expresión *gran literatura*:

Una prosa grande como la música de Bach, en trama densamente hilada, de colores apagados como los primeros tapices de los Gobelinos, sin énfasis, sin culminaciones, sin principio ni finales; sólo reanudaciones y transiciones; un espíritu tan sostenido que el lector no perciba esfuerzo alguno en el comienzo, y en donde la última afirmación casual sea igualmente grande.

Conociendo tal trabajo, ¿cómo puede dejarse de exigirlo, cómo puede dejarse de lamentar el que no se lo domine?

Por cierto que me gusta “escribir en forma directa”, y los escritores contemporáneos que cultivaron ese estilo han realizado una función valiosa. Reaccionaron contra lo indirecto de sus débiles predecesores. Pero creo que el escribir en forma directa ha cumplido su propósito, y siento lo mismo que B. Z. cuando se volvió contra la “pintura directa”, que sólo producía una mera “reacción emocional”. Había estado leyendo un libro alemán sobre los métodos técnicos de los antiguos maestros, y se asombró al descubrir que Rubens pintaba con rapidez aún mayor, que podía terminar un cuadro en uno o dos días, proyectando su obra sobre una base de subpintura. Del mismo modo, y contra el escribir en forma directa, creo en el estudio de la sintaxis, el sentido

de la etimología y de lo demás, que tanta solidez, tanta densidad y profundidad de tono confiere a los antiguos maestros de la literatura. ¿Y por qué habría de elegirse entre la profundidad y lo directo?

Pero, por supuesto, la profundidad presupone otro modo de sentir. Hay que ser un Bach para escribir a la manera de Bach. La profundidad de estilo sólo puede lograrse mediante una profundización de nuestra vida emocional. Eso es lo que verdaderamente exijo y me propongo.

En resumen, lo que a Oliver Allston le preocupaba era una modificación de la vida que está detrás de la literatura, y algunos de sus comentarios sobre estilo se refieren a ello. En el pasaje siguiente, ataca uno de los errores populares que han motivado la inferioridad de gran parte de nuestra literatura:

Los norteamericanos gustan, por cierto, de ese producto chato, superficial y pastoso que constituye casi toda nuestra literatura. Es su elemento nativo y les gusta, como les gustan las bebidas suaves y el pan de fábrica. La intensidad, la distinción, el fuego, y lo que llamo sinceridad, eso no les gusta y no lo quieren, a menos que venga provisto de un *cachet* extranjero.

Esto es para mí una prueba concluyente de lo falsa que es la teoría de que el periodismo es una buena escuela para los escritores. Es una creencia norteamericana universal que propagan los maestros de composición. Esa teoría de "ver la vida", y tal vez la razón de que los maestros le den tanto valor, está en que han visto tan poco de la vida. De todos modos, esta convicción ha reinado siempre desde que la popularizó Kipling, desde que Zola, con su atrayente método de tratar los temas con energía a la manera de un reportero, se convirtió en el dios del realismo norteamericano.

La mayoría de nuestros novelistas y autores teatrales han sido, en este sentido, discípulos de Kipling y de Zola. ¿Y cuál es el resultado? Una vulgaridad de puntos de vista demasiado general. Relatos vívidos, sí, pero no distinción de espíritu, y, en particular, ninguna nobleza de espíritu, como la que dió a *La Casa de los Muertos*, de Dostoievski, un valor

que el relato más vívido no puede conferir a una novela. Ni todas las evidentes ventajas del adiestramiento periodístico pueden compensar, en mi opinión, las asociaciones vulgarizadoras de la vida periodística, y esto lo digo a pesar de conocer a media docena de periodistas que no se han vulgarizado. En la ficción, como en todo, solamente la cultura personal del espíritu que hay detrás tiene a la larga importancia. Es por eso que, si bien admiro a Zola y a Dreiser como hombres de genio y de sentimiento y como amantes de la justicia, aun sigo creyendo que Hawthorne vale por una docena de Dreisers, y Flaubert por media docena de Zolas.

Análogo objeto tiene la nota siguiente:

El estilo norteamericano característico sugiere una plétora de estimulantes. Se encuentra a tal punto sazonado y condimentado que recuerda el rubor anormal del tuberculoso. Y la realidad es que estos escritores se están quemando. Escriben para que los puedan leer en el ruido del subterráneo o en una habitación en que haya mucha gente hablando. Tienen siempre el pie en el pedal y por cierto que, a la larga, se vuelven cansadores. De ahí el holocausto de los escritores norteamericanos que se produce todos los años, cuando la última "generación joven" se ve relegada al fondo y una generación más joven llama a la puerta.

El estilo que dura, el buen estilo que tiene sus recursos en sí mismo, casi nunca recurre al pedal. Evita inconscientemente la frase inteligente a menos que la frase sea más que inteligente, así como toda clase de énfasis, y por eso nunca cansa. La mayoría de los estilos modernos característicos, en música y en pintura así como en literatura, dan por sentada la "ley de la aceleración", enunciada por Henry Adams. Pero dar por sentadas esas leyes del mundo exterior, en el sentido de ajustar a ellas el ritmo de uno, es ser necio por definición. A la postre, los grandes compositores descuellan sobre los compositores del momento que pululan en medio de un mundo acelerado, y lo mismo ocurre con los escritores. Los escritores norteamericanos que ha sobresalido durante y después de la "época del jazz", son aquéllos para quienes existió la época, pero no el jazz dentro de la época. Los que han aceptado la "ley de la

aceleración”, han perecido en esa ley. Obedecieron a la ley del subterráneo: “¡Circulen rápidamente!” Los que tanto temían que les golpeara la puerta en las narices, vieron que les golpeaba en las espaldas.

Otras notas están más o menos relacionadas con lo anterior:

En todo lo relativo a escribir, prefiero el tono suave, sin énfasis, sin itálicas, las menos exclamaciones posibles, los giros inconclusos, ironía y buen humor, en cuanto no sean presuntuosos. Me gusta un estilo que nunca llame la atención sobre sí mismo. No las mercaderías en la vidriera. Una luz disimulada bajo una pantalla. Toda la dinamita posible, pero guardada en una caja con la etiqueta: “Inofensivo”. Todo el “embeleso” que se quiera, pero bajo un manto sobrio.

Del elogio del neologismo, de la composición heterogénea de las palabras como si denotaran iniciativa y atrevimiento, vida nueva y fresca, fuerza y valentía, digo que esto suele más bien denotar pereza y superficialidad. El deseo de explorar y de utilizar los recursos existentes es señal de buena economía. Esta costumbre del neologismo fácil forma un todo con nuestros apresurados procedimientos en la agricultura, nuestros casamientos a prueba y nuestro constante movimiento. Es una costumbre de colonizadores, como todo lo demás.

Está de moda decir que el buen gusto es cosa superficial, pero el buen gusto es más importante de lo que muchos piensan. He oído muchas veces a algún buen lector, de esos que los escritores debieran cultivar, decir de un autor del momento: “Verdad que tiene muchas ideas, ¡pero tiene tan mal gusto!” En otras palabras, “No puedo leerlo y no lo leeré”. Si algunos de nuestros escritores supieran con qué menoscabo trabajan, tomarían este asunto en serio y tratarían de aprender las leyes que infringen. Tenemos docenas de escritores de talento, que están completamente a oscuras acerca de las razones de su fracaso en las tentativas por hacerse reconocer. Están en la situación de esa muchacha que tanto utilizan los propagandistas comerciales y que no puede comprender por qué los jóvenes no la asedian. Se sienten siempre vejados y nunca aprenden.

Podemos reprochar a nuestros amigos cualquier falta, y lo tomarán en buena forma. Pero si por un momento les reprochamos el gusto, su amor propio se ofenderá. En la vida real es difícil que los amigos de la muchacha del aviso la llamen aparte y le murmuren al oído el terrible secreto. Los avisadores comerciales, en cambio, no son tan escrupulosos, ni la crítica debiera serlo tampoco. Pero aunque un escritor sin gusto pueda ganarse al gran público, nunca se ganará a ese pequeño público que da los grandes premios, pero que los da sólo a quienes hablan su lengua.

En las notas siguientes, Allston alude a otro error vulgar, el de los escritores "ininteligibles". Comienza con un comentario sobre un autor muy conocido cuyo estilo considera de lo más molesto:

Me impresiona la arrogancia de este autor. Me ofrece su libro, no personalmente sino por medio de su editor y me da una bofetada para que lo lea. Se equivoca. A menudo se han quejado los autores del público, esa "bestia de muchas cabezas", pero han sido lo bastante agudos para darle a entender a la persona que los lee que ella también ha sufrido por esa bestia. El autor de este libro no comunica tal sentimiento, tan halagüeño para el amor propio del lector. Queda solo contra todos, y ésta es una posición peligrosa. Uno puede ser una minoría privada para sí, con sólo quedarse en paz, pero cuando se convierte en una minoría pública, tiene que tener una convención y un voto. Este autor, como todos los autores, si tomamos en cuenta sus ideas, depende hasta cierto punto de sus electores. ¿Qué representa *en ellos* de que puedan estar seguros que los representa? Puede atacar a la mayoría cuanto quiera, pero al atacar a su propia minoría, esta minoría se siente inclinada a votar por otro.

Los grandes escritores suelen ser solitarios, pero de un modo diferente. Están solos con el Único. Este autor es un partido minoritario que no sigue las leyes de los partidos. Está en serio peligro de perder la próxima elección.

A más de abofetear a sus lectores, este autor no se ha tomado el trabajo de ser claro. A Oliver Allston lo fastidiaba su deliberada confusión:

El poeta Cowper observaba que no podía imaginarse que un hombre escribiera sin la idea de ser leído. Esto lo dice el sentido común, y no podemos dejar de recordarlo frente a los escritores de nuestra época que parecen estar tan ansiosos por no comunicar sus pensamientos. En su deseo, bastante natural, de no cooperar con un público vulgarizado, excluyen hasta al público consciente, con gran perjuicio para sí mismos. Porque la buena voluntad del público consciente es uno de los pre-requisitos de la buena literatura, y un escritor que por cualquier motivo no tenga en cuenta este hecho se halla, como dice Melville, “zumbando *in vacuo*”. Tan necesaria es esta cooperación, que Vernon Lee describió muy bien a la literatura como “el arte de manipular los contenidos del espíritu del lector”.

El buen prosista se encuentra ante su lector como ante un interlocutor. Tiene por lo tanto que ser un maestro en virtudes sociales. La respuesta del lector completa el trabajo del arte literario y la literatura pierde su cualidad de social, y, con ella, su perfección, cuando el escritor no puede sentir esta respuesta de afuera. No es un accidente que los franceses, que pertenecen a la más social de las razas, sean también los más grandes maestros de la prosa, y, si se considera el caos de nuestra sociedad, es natural que nuestros escritores carezcan tan a menudo de virtudes sociales. Es natural que carezcamos de serenidad y de claridad, sin mencionar el tacto, la discriminación y la gracia, que sólo se adquieren mediante la presencia habitual de oyentes simpáticos aunque exigentes. Tanta mayor razón, pues, para buscar a estos oyentes y cultivar las virtudes sociales. ¿Y qué decir de los escritores que cultivan lo contrario y que quieren, a toda costa, cerrarnos las puertas? ¿Y por qué quieren eso? ¿Por qué quieren asombrarnos? Porque sus personalidades son tan insuficientes que no se atreven a mostrarlas. Si fueran inteligibles, veríamos pronto qué pequeños son. “¿Cuántos autores —dice André Gide— no tienen una personalidad que se perdería en el conjunto de la humanidad el día

en que consintieran en usar los *quien* y los *cuales*, como todo el mundo?” Estos escritores son de aquéllos que, como dice Gil Blas, sólo engañan a su propia generación. Sin embargo, se permiten hacerse famosos entre sí. Tienen un modo de citarse unos a otros como si el no conocerlos equivaliera a vivir en una noche perpetua.

Y Allston prosigue:

La retórica es el elemento social del estilo, y esto explica por qué tantos escritores jóvenes la aborrecen. Tienen la idea fija de que la retórica es una patraña, como tienen en general la idea fija de la omnipresencia de la patraña. Consideran los pronombres relativos como delincuentes capitales, como *agents provocateurs* e intrusos en su encarnizada guerrilla con el público, al que detestan. Éste es uno de los nuevos errores vulgares del que deberá librarse el espíritu literario. Para una comprensión justa de la naturaleza humana y de las verdaderas relaciones entre la farsa y la realidad, nunca podrá leerse demasiado a menudo a los autores antiguos, y debe recomendarse este mismo procedimiento en cuanto a retórica se refiere. Nadie que los lea puede soportar las pueriles nociones de retórica que privan en nuestra generación. Los antiguos habrían despreciado el culto de lo antisocial que se oculta tras el culto de la mistificación y del odio moderno de la retórica. Todas las grandes épocas literarias han elogiado el estudio de la retórica.

Agrego unas notas aisladas sobre el estilo:

En cuanto a estilo, me gusta el dicho de Nietzsche: “Todo lo que es divino corre con pies livianos”.

Pero me gustan muchos estilos, hasta el florido. Mi amigo T. me está hablando en la esquina, y señala despreciativamente el arroyo. Dice que todos los autores del siglo XIX deberían estar allí. ¡Basta de Dickens, de George Eliot, de Ruskin y de De Quincey! Demasiados floreos, demasiadas palabras. Eran, todos ellos, unos llorones. (Aunque huelga decir que conservaba la admiración de moda por Melville, quizás el más palabrero de todos.) Bien, pues yo digo que lo florido

representa una abundancia emocional —aunque un exceso y un abuso de la abundancia—, y la abundancia emocional es una gran virtud.

El amaneramiento es característico de un espíritu de segunda categoría, y el orgullo en el amaneramiento es característico de un espíritu de tercera categoría.

Ese horrendo verbo: *relacionarse*. ¡Cuán sintomático es que haya entrado en uso, que la gente sintiera necesidad de él en nuestro período de caos, en que tantos miles están perdidos en el mundo y buscan relaciones que no pueden hallar. *Relacionarse* es el sueño de todos estos seres, que están universalmente “fuera de contacto”. Una pequeña revista fué llamada *Relación* por el mismo motivo y con el mismo deseo.

Aunque Allston era partidario del modo norteamericano de usar las palabras, prefería la llamada ortografía inglesa, que observó en sus libros. A este respecto dice:

Nuestros autores comunes son bastante inconsistentes en materia de ortografía. En la segunda edición de *The Scarlet Letter*, que poseo, y cuyas pruebas ha leído probablemente Hawthorne, sin duda en la oficina de correos, como acostumbraba a hacerlo, encuentro en una misma página *neighbour* escrito con *u* y *Honored* escrito sin ella. En otro lugar del mismo volumen, *colored* y *favored* figuran como los escribo, mientras que *demeanour* figura con su *u*. Las novelas de Howell son inconstantes en forma análoga; algunas de ellas se pliegan a la ortografía inglesa y otras a la norteamericana, como si, entre las dos, el autor no hubiera podido resolverse. Así, pues, en cuanto a la costumbre, el asunto sigue siendo facultativo, pero observo que entre nuestros autores contemporáneos, Ellen Glasgow, Willa Cather y Robert Frost utilizan en forma más o menos constante la ortografía inglesa.

Explicaré mi preferencia con una ilustración. Todos escriben *glamour*, aun ahora. ¿Quién ha oído hablar jamás de una *glamor girl*? ¿Por qué? Porque la *u* es parte del *glamour* (encanto). Pero la palabra *honour* tiene también su encanto. Todas las buenas palabras tienen encanto para mí.

Allston creía que nadie debe publicar jamás un libro sin haberse lo leído antes en voz alta a una mujer. Le encantaba una carta de Madame Roland, escrita alrededor del año 1790, que explicaba sus motivos: “¿Sabe usted que Massachusetts es un nombre muy bárbaro? ¿Y que nunca se ha sabido que un hombre elegante pronunciara una palabra como ésa al decirle cosas suaves al sexo débil? He oído de una señora que se escandalizó tanto al oír decir “Transilvania”, sonido muy nuevo para ella, que pidió que el impertinente orador saliera de la sala”. Y agrega el siguiente comentario:

Protesto por Massachusetts, pero el principio queda en pie. (Y hasta con relación a Massachusetts, los franceses aun mantienen sus derechos. Léon Balzaget'e, quien decía no poder soportar esta palabra pero que se veía obligado a usarla, escribía “Le Mass”.) Las mujeres son los árbitros de las palabras, y tendríamos que escucharlas, porque ellas viven pegadas al significado de las palabras. Los hombres se apasionan con las palabras en sí. Las mujeres están más cerca de la vida general, fuente del buen estilo, mientras que los hombres tienden a vivir la vida particular, fuente del mal estilo. Así, pues, las mujeres nunca permitirán que se diga “ofuscado” cuando “aturdido” sirva para lo mismo, se estremecerán al oír palabras como “historicidad” y no se consolarán si se las usa.

¿No es ésta la razón por la cual la prosa francesa es tan generalmente buena, y por la cual la prosa alemana sería mejor si los alemanes respetaran más a la mujer? Lo malo de la prosa alemana es un castigo que soportan los alemanes por su falta de respeto hacia la mujer<sup>1</sup>.

VAN WYCK BROOKS

<sup>1</sup> Un capítulo de la obra *Las opiniones de Oliver Allston*, cuya traducción española publicará próximamente la “Colección de Grandes Ensayistas”.

# SONETOS DEL RÍO

## I

Un barco se parece a una esperanza  
en la quietud del río anochecido;  
con dulzura de sueño compartido  
su mástil como el árbol nos descansa.

Mar será el agua dulce y también cielos,  
los cielos que al huir amaba Eneas  
buscando otros semblantes, otros vuelos  
que suben con la luz de las mareas.

Escuchando en la noche de esta orilla  
la persistencia astral de las sirenas  
resplandecen los mundos, las arenas,

el amor y la flor más amarilla,  
y en los vientos amados, marineros,  
memorias que nos llevan prisioneros.

II

“En un lugar del mundo yo he nacido  
en las costas de un río cuyo lecho,  
no de arena, de barro agradecido,  
daba sombras con formas del helecho.

Las Santas Catalinas y las almas  
de las plantas dormidas, tanto cielo  
y día memorable, algunas palmas,  
daban al corazón un dulce anhelo”.

Lo quisiera decir cuando haya muerto:  
“No deseo nacer en otra parte  
y no por patriotismo se ama un puerto,

jardines de un recuerdo prenatal,  
estridentes del alba, un dulce umbral  
y esta seguridad de siempre: amarte”.

*SILVINA OCAMPO*

# UBICACIÓN EN LA SOCIOLOGÍA DE GILBERTO FREYRE

Antes de que se constituyera la Sociología en disciplina independiente, la materia reclamada por ella como su propio objeto de conocimiento había venido siendo elaborada de las más diversas formas desde los ángulos de otras disciplinas intelectuales más o menos rigurosas, o captada directa, intuitivamente, por los medios de un conocimiento asistemático. Una vez constituída la ciencia sociológica, no cesó ese otro modo diverso y libre de tratar sus materias, sino que hubo de continuar y continúa en anchos márgenes fuera de sus cauces metódicos.

Esta producción al margen de la disciplina sociológica no puede, sin embargo, ignorar la existencia de ella. Por el mero hecho de existir, la Sociología impone unas ciertas modificaciones a los tratamientos de sus materias que son rebeldes o ajenos a su método, modificaciones que se hacen más apreciables conforme es más estrecha la pretensión de un conocimiento "científico" de tales materias por métodos de otras disciplinas, perdiéndose, hasta casi hacerse imperceptibles, en cambio, cuando tan sólo se pretende someterlas a una intuición "literaria". Así, las disciplinas concomitantes a la Sociología se hacen cuestión primordial del deslinde de sus fronteras con ella, y se esfuerzan en precisar la vertiente propia del objeto, separando, y con frecuencia disputando, el terreno que corresponde a la consideración sociológica.

En cambio, el libre cultivo y florecer de temas que la Sociología estima pertenecerle, ocupa, en la medida en que ignora por completo esta alegación suya, una posición aproximadamente igual a la que ocupara

antes de que esa disciplina se hubiese constituído. Aproximadamente, digo, porque, siquiera sea en forma indirecta, acusa también su influencia. Por de pronto, la aparición de una nueva disciplina científica no es fruto de la mera casualidad, sino de una necesidad interna de la Cultura en un momento determinado, necesidad que se percibe al mismo tiempo en todos sus sectores, y tanto más, en uno que se ocupe de aquellos mismos temas que originaron la necesidad de un tratamiento sistemático especial. Además de eso, el tratamiento libre no puede dejar de sentir el influjo de sus resultados, de sus aportaciones positivas. No es necesario tener un conocimiento especializado de una rama de la ciencia, del saber en general, para que llegue a cada cual noticia de sus logros. Esta noticia actuará con mayor eficacia sobre el escritor libre, el pensador, el ensayista, por el hecho de llegarle tan sólo su esencia, despojada de accesorios que tal vez le prestan su rigor, pero que también contienen probablemente su parte de error y de convencionalismo; por el hecho de que se les presenta en forma difusa, sugestiva, como estímulo para su personal reelaboración, dándole con frecuencia la impresión de ser ocurrencia suya, fruto de su propia minerva, — como lo será en el fondo, si bien se considera, bajo iguales títulos y derechos con que pertenece al científico sistemático que hubo de alcanzarla en distintas vías.

Sería, en efecto, muestra de una estrechez de miras incompatible con el espíritu de la verdadera intelectualidad menospreciar los esfuerzos cumplidos en el campo del conocimiento sociológico por el escritor libre, a pretexto de que no hace sino vulgarizar evidencias obtenidas antes en el laboratorio. Una Sociología del conocimiento tendría mucho que discutir sobre el origen de esas evidencias, y sobre la superioridad supuesta del pensamiento metódico sobre el pensamiento intuitivo. Ni siquiera la prioridad en la formulación tendría el carácter decisivo que se le suele atribuir... No es éste el lugar adecuado a tales precisiones; pero sí conviene dejar afirmada la posibilidad circunstancial de que las adquisiciones de conocimientos válidos para la Sociología sean obtenidas originariamente, no en vías de un sistema, sino por el camino de la libre

intuición. De hecho, esta clase de trabajos se adelantan muchas veces, y sirven de orientación a la Sociología sistemática, sobre todo en cuanto sociología aplicada. Basta pensar, por ejemplo, en lo que significan para la Sociología obras como el *Idearium español* de Ángel Ganivet o la *Radiografía de la Pampa* de E. Martínez Estrada, escritas con total despreocupación del hecho de que exista una disciplina científica llamada Sociología. En ellas se da un riquísimo complejo de valores, entre los cuales corresponde el puesto capital al valor estético de orden literario. Pero si se prescinde de ellos para atenerse, por abstracción, a su aspecto sociológico, cabe sostener, *primero*, que libros semejantes no hubieran podido escribirse sin un conjunto de estímulos ambientales que son los mismos a que obedece la Sociología, y *segundo*, que muchos de sus enfoques no hubieran tenido lugar sin el trabajo realizado ya por la Sociología, sobre todo al acentuar el sentido de determinados puntos de vista; pero, asimismo, *tercero*, que sus propios hallazgos anticipan resultados y sugieren perspectivas a la Sociología aplicada, y tal vez también problemas a la Sociología teórica. Su valor depende de la capacidad intelectual y de la fuerza creadora de sus autores; pero esto ocurre también en el campo de la investigación científica, donde el *sistema* no oculta, antes bien hace más enfadosa la mediocridad, al añadirle pedantería.

Sin embargo, por mucho que sea su valor intrínseco y su interés para la Sociología, esta producción libre cultivada con indiferencia o con ignorancia de sus pretensiones no debe ser incluida dentro del campo de la ciencia sociológica, donde, en cambio, tendrá su lugar adecuado la producción sistemática, — incluso la mediocre. Otra cosa equivaldría a borrar sus límites y destruir su entidad autónoma, a suprimirla como esfera ordenada de conocimiento científico.

Pero entre la producción incluida en los canales metódicos de la ciencia denominada “Sociología” y el libre tratamiento a sus márgenes de temas que ella ha acotado como propios, hay todo un sector de literatura —al que pertenece la obra de Gilberto Freyre— cuyo carácter

consiente vacilaciones acerca de la legitimidad o ilegitimidad con que puede aplicársele la calificación de sociológica. Es aquella literatura que, lejos de ignorarlas, inserta deliberadamente en su complejo las posiciones de la Sociología; pero que las mantiene como simples supuestos, andamiaje e invisible esqueleto de un trabajo que trata de abarcar y reflejar una plenitud de vida, y en el que abundan elementos que de ningún modo pueden imputarse, o que es difícil imputar a la ciencia sociológica.

El problema de esta literatura, desde nuestro punto de vista, puede reducirse a un aspecto del problema general de la ciencia y del conocimiento científico. La ciencia es sólo una parte del saber; es aquel saber que se adquiere dentro de unos presupuestos metódicos en cuya firmeza encuentra su criterio de certidumbre. Este criterio de certidumbre será, en principio, tan bueno o tan malo como otro cualquiera de que se sirvan ramas distintas, o distintas maneras, del conocimiento; pero a él habrá que atenerse siempre que se quiera hablar de ciencia. En su virtud, el conocimiento científico supone siempre un esfuerzo por reducir la realidad a teoría. Sin duda que este esfuerzo implica un acomodamiento que ha de efectuarse en una doble dirección: la mente impone sus moldes a la realidad; pero la realidad, por su parte, se impone a la mente, obligándola a adaptar sus moldes a su propia configuración. Mas, con todo, cualquier intento de captación científica de una realidad ha de violentarla y empobrecerla de modo inevitable. ¿Dentro de qué límites es lícita su deformación? El compromiso entre teoría y realidad consiente un juego de relativa amplitud, y muchas veces resultará difícil señalar el punto en que concluye la ciencia y empieza ese modo de intuición asistemática de la realidad que, convencionalmente, llamamos literaria.

Dentro de la Sociología hay un sector, próximo a la Filosofía, que se demora y hasta se agota en esquemas mentales, en puras abstracciones, y que cuando toma datos de la realidad es para emplearlos en calidad de ejemplos destinados a corroborar una conclusión teórica, o a aclarar una construcción intelectual mediante una referencia plástica. Otro sector

de la Sociología, próximo a la Ciencia positiva y afecto a sus principios, procede en cambio a recoger un copioso material de experiencia, y luego trabaja con él en la deducción de esquemas teóricos. Pero el contraste entre ambos sectores es sólo aparente: no les separa más que una diferencia de intensidad en el acento de realidad y teoría: pues las abstracciones del primero son resultado tácito de la realidad a que se pretenden aplicables, y el acopio y selección de hechos realizado en el segundo se cumple de acuerdo con unos tácitos fundamentos de teoría, sin los cuales no sería posible orientarse en la selva virgen de la realidad. El peligro de una y otra dirección está, por cierto, en desconocer el correspondiente bagaje tácito.

Pues bien: esa literatura que no ignora la Sociología científica, pero que tampoco se satisface en sus esquemas, sino que prefiere sumergirse de lleno en la realidad viva para captar los rasgos esenciales de su estructura y extraerlos y exponerlos en cuadros concretos, merecerá ser incluida en el campo de la disciplina sociológica siempre que sus construcciones estén apoyadas en un firme armazón teórico, que no necesita ser expreso, pero cuya presencia resulta ineludible.

Tal es el caso para la obra de Gilberto Freyre, que en cierto modo cae de lleno en la tradición sociológica de su patria, y en cierto modo la supera.

Al tiempo de constituirse como República los Estados Unidos del Brasil dominaba a tal punto en los grupos dirigentes del país el positivismo comtiano que esta concepción pasó a convertirse en ideología oficial del nuevo Estado, y hasta suministró el lema de su escudo y bandera: *Orden y Progreso*, fórmula inequívoca de la estática y dinámica sociales de Comte, a cuya filosofía se remiten por lo demás, para hacerla explícita, los razonamientos con que el creador de los emblemas, Teixeira Mendes, hubo de aclarar el sentido del lema.

El influjo comtiano del momento inicial, a partir del "Templo de la Humanidad" de Río de Janeiro, y de la Sociedad Positivista, se ejerció

por de pronto en el terreno de la política práctica. La ciencia sociológica, que sólo más tarde es objeto de cultivo académico y de elaboración literaria, obedece allí a dos principales influjos, que responden ambos, aunque de modo diverso, a las bases empiristas proclamadas por aquella filosofía: la escuela francesa de Durkheim, y la Sociología norteamericana. Con esta última enlaza el pensamiento de Gilberto Freyre, cuyo libro *Casa grande y Senzala* se acaba de publicar en traducción de don Ricardo Sáenz Hayes<sup>1</sup>.

Gilberto Freyre nació en 1900, en la ciudad de Recife, capital del Estado de Pernambuco, y se formó intelectualmente en Europa (Coimbra, Oxford y Cambridge) y Norteamérica, en cuya Universidad de Columbia hubo de cursar estudios. La influencia magistral que se ha acreditado como más intensa en su obra es la de Franz Boas.

Tres grandes libros: *Casa grande e Senzala*, *Sobrados e Mucambos* y *Nordeste*, representan substancialmente a esta obra. Una primera y precipitada impresión acerca de ella induciría —ha inducido a algunos— a poner en duda su carácter científico, o a situarla en el plano de una especie de literatura histórico-descriptiva cuyos análisis están llenos de atisbos y observaciones de significación sociológica, pero carente en definitiva de una sólida organización conceptual. Esa primera impresión —falaz desde luego— nace de la enorme riqueza de contenido que alojan sus páginas. Por de pronto, ofrecen un inestimable valor literario; presentan con frecuencia cuadros llenos de colorido, y muchas de ellas tienen una plasticidad y una fuerza expresiva de eficacia estética inmediata. Quizás por efecto de la complacencia del artista, gusta Freyre de abandonarse al encanto de los materiales con que trabaja y, lejos de proponerse demostrar una tesis, se deleita en reconstruir una realidad pretérita en toda su viviente complejidad.

Pero sólo quien sea incapaz de ver más allá de esta presentación literaria podrá desconocer la consciente y minuciosa preparación sociológica sobre cuya trama se ha ordenado el animadísimo tapiz. Ya los pro-

<sup>1</sup> Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1943.

pios títulos de sus libros resultan bastante indicativos acerca de su enfoque de las estructuras sociales: se trata del contraste de los grupos sociales básico, materializado en sus respectivas viviendas. Casa grande y Senzala, la morada del señor del ingenio y el pabellón de sus esclavos, formando la unidad patriarcal de la época de la colonia; los sobrados, residencias señoriales urbanas, y los mucambos, chozas de los esclavos liberados, correspondientes a la época de decadencia del patriarcalismo rural... Y luego, sobre estas antiguas estructuras esenciales de la sociedad brasilera, pasa revista Freyre a los más diversos problemas de la Sociología, tomados en su realidad histórica concreta: desde los residuos totemistas y la constitución de la familia primitiva, hasta la formación de ciertos rasgos típicos de la psicología nacional, pasando por todas las cuestiones de los contactos culturales, con sus contrastes e integraciones sucesivas.

Extraer el equipo conceptual que se encuentra en el fondo de la obra de Freyre sería una tarea interesante y promisoria, pero a la que no podemos entregarnos aquí. Debemos limitarnos a señalar su presencia y a enunciar la convicción de que se trata de algo muy orgánico y completo. Este esqueleto teórico justifica con creces la consideración de sociólogo —en el más estricto sentido de la palabra— que le es debida a su autor. Y no podrá menoscabarla, sino al contrario, el hecho de que, sobre semejante armazón, haya dispuesto el historiador los materiales de un pasado que investiga con crítica sagacidad, y de que el literato los haya presentado en páginas de deliciosa lectura.

No ha de pensarse con lo dicho que estos tres aspectos —sociológico, histórico y literario— sean como estratos independientes, cada uno de los cuales agota su sentido en sí mismo. Su integración responde a un concepto de la Sociología que tal vez su autor ha alcanzado por intuitivo acierto en coincidencia con los postulados de direcciones científicas de esta disciplina a las que probablemente permanece ajeno: me refiero a aquellas que proclaman el sentido de la Sociología como ciencia de la realidad y que se complacen en acentuar que el tipo de conocimiento que

le corresponde es un conocimiento en función de esa realidad proyectada hacia el futuro.

Pues Freyre ve en los conceptos sociológicos, no un mero saber, sino un instrumento para captar la realidad social. Y no se reduce a captarla en cuadros desprovistos de sentido, como acaso los que resultan de ciertos métodos norteamericanos de descripción social; sino que su construcción de la realidad está dirigida en forma concreta hacia posiciones que, por supuesto, se abstiene de formular en forma programática —cosa que excedería a la misión de la ciencia—, pero que, contenidas en la estructura social que reconoce al Brasil, tienden a desprenderse por sí solas y se imponen a la conciencia con tanto mayor vigor cuanto más estricto es el recato de quien las sugiere.

*FRANCISCO AYALA*

## IMÁGENES DEL BRASIL

De esa nación inmensa que es el Brasil, he visto una mínima parte; de sus muchos habitantes, grupos pequeños; pero he querido esos lugares y esos seres que en todo sentido se encuentran tan cerca de nosotros. Tan cerca, que parece locura que no exista entre nuestros dos países mayor intercambio espiritual y material. Tan cerca, que uno puede llegar al Brasil sin advertir que cambia de tierra.

Especialmente si se sube hacia el Brasil por el Paraná, donde ni el agua ni la selva permiten adivinar una línea fronteriza. Naveguemos entre las orillas argentinas, paraguayas o brasileras: siempre los mismos macizos de enormes tacuaras, las mismas playitas de arena blanca, abriéndose en abanico, donde duermen replegados sobre sí mismos, como apretapapeles de bronce, los yacarés; siempre los mismos atardeceres, con el sol rojo poniéndose en el Oeste y recortando en sombra chinesca las colinas de gráciles palmeras; siempre la misma niebla matinal subiendo del agua en hilos de humo gris, como si por mil pequeñas bocas invisibles el Río exhalara el aire aspirado durante la noche; siempre la misma mirada de esfinge en la gente que desde las márgenes observa pasar nuestro barco. “¿Hablarán ya el portugués —nos pregun'tamos—, o todavía el castellano?” En cuanto les dirigimos la palabra vemos que no hablan ni un idioma ni el otro. Su lengua es el guaraní, tanto en la costa argentina como en la brasilerá. No, ni frontera lingüística existe entre esa gente de perfil egipcio, impávida, vestida de “over all”, que junto a sus chozas de techo pajizo nos ve llegar, pasar y alejarnos.

Los cambios son casi imperceptibles y sólo empiezan cuando el río, al ensancharse, obliga a nuestro barco a navegar en zig-zag para que los pasajeros puedan ver las lianas, los helechos y los troncos blancos entre el follaje oscuro. Sólo entonces observamos que las tablas de las chozas se alejan más y más unas de las otras, convirtiéndolas casi en jaulas; que el ala de los grandes sombreros de paja se curva hacia arriba; que el “over all” es sustituido con pantalones flotantes como los de los plantadores que vemos en los grabados de comienzos del siglo pasado. En realidad nadie ha expresado con mayor exactitud la naturaleza tropical o semi tropical que los ilustradores románticos de *Pablo y Virginia* o *Robinson Crusoe*. Gracias a ellos el paisaje paranaense —que ellos desconocían— nos resulta en cierto modo familiar. Sólo al desembarcar nos encontramos —nosotros, los argentinos— en tierra ignota. Sólo entonces empezamos a preguntarnos lo que continuamente nos preguntaremos después en el Brasil: “¿Porque nadie nos ha hablado nunca de todo esto?”

Sobre todo si *no* desembarcamos por la famosa bahía de Guanabara; si no aterrizamos en el magnífico aeropuerto Santos Dumont; sobre todo si entramos al Brasil, como lo hice yo —en un amanecer helado— por esa puerta trasera llamada Porto Epitassio.

El día se anuncia apenas como una línea rojiza en el horizonte cuando subimos al tren que nos llevará durante veinticuatro horas a través del Estado de San Pablo. En nuestro vagón unos escolares van hacia un pueblito vecino. Sostengo mi primera conversación en hispano-portugués con una niña de unos once años. Tiene grandes ojos grises, pelo rubio y pesado de sirena, piernas largas y manos finas. Me muestra sus libros, sus cuadernos, me habla de su padre italiano, de su madre nacida a orillas del Paraná, de sus hermanitos, y su cara de ángel, su sonrisa llena de inteligencia y de serenidad, me infunden un extraño bienestar; es como si a través de ella el Brasil me diera su bienvenida.

Aclara sobre un campo ondulado. Las plantaciones de café alter-

nan con las de algodón y con los aserraderos. Pero la naturaleza no es tropical. Los zebús, de tonos tiernos, dan al paisaje suavidad china. No hay montes tupidos. Los troncos de los árboles suben rectos y lisos hacia el follaje alto. Grandes pájaros, negros y satinados como el carbón, pájaros pesados, de rojo pico deforme, los siniestros "urubús", están posados en las ramas, en los techos de las casas, en los postes de los alambrados. Y se diría que gracias a su extraño maleficio hay tantos árboles carbonizados recortando en un gesto de mártir, contra el cielo azul, sus ramas quebradas. Al pintor Dalí le gustarían esos troncos quemados, con placas lívidas, y las flores color de fuego que parecen, sobre el pasto ceniciento, brasas caídas junto a esos árboles sin vida.

Después surge poco a poco la tierra roja del Brasil. Esa arcilla color sangre de toro, hace parecer los pueblitos de casitas claras, con techos de tejas, juguetes recién pintados. Junto al barro punzó, donde las huellas dejan su marca honda, el pasto adquiere un tono esmeralda intenso casi artificial, y las grandes hojas de los bananeros se hacen más tiernas, más transparentes y livianas.

Esos pueblos y pueblitos muestran ya lo que después comprobaremos continuamente: la influencia de Portugal es mucho más visible en el Brasil que la de España en los países iberoamericanos, y especialmente en los de la costa atlántica. Para aquellos de nosotros que conocemos Europa, el aspecto de las poblaciones que acabo de describir nos es familiar: lo que nos extraña es encontrarlas en un país limítrofe. Acostumbrados a los pueblos chatos y monótonos de la pampa, esos racimos de casas escalonadas sobre los flancos de las colinas y coronadas por un campanario, nos encantan de manera inesperada. En cambio, la herencia portuguesa en el tipo físico no es tan evidente. Diferenciamos al portugués del brasileiro como entre nosotros al español del criollo. Tanto allá como aquí, la tierra marca a sus hijos nativos.

Como los nuestros, los paisanos paulistas van a la estación a ver pasar los trenes. El poncho ha sido reemplazado por la capa de paño azul o negro, forrada de rojo y cerrada en el cuello con una hebilla de

plata. Volví a encontrar esta prenda de abrigo netamente ibérica cubriendo a los soldados peruanos en una meseta andina. En cuanto al físico de los paisanos paulistas, es menos huesudo, menos sanguíneo que el de los paisanos de nuestro litoral, sus dientes no son tan fuertes. La mandioca y la feijoadá no tienen tantas vitaminas como el churrasco. Pero en general el tipo es hermoso, las caras enjutas son serias y expresivas; pálidas, en las mujeres de ojos soñadores, y los niños, siempre limpios y con el pelo brillante bien peinado, tienen una agilidad de gatos.

Por la ventanilla del tren se distinguen los interiores de las casas, ordenados con cierta preocupación de la belleza y con esa limpieza reluciente que siempre me llamó la atención en lo que pude ver del Brasil.

La causa de ese relativo bienestar es el gran empuje económico del Estado de San Pablo, donde además del café, el algodón y la madera, hay enormes tejedurías de seda, fábricas de loza, etcétera. La faz negativa de esa industrialización es el exceso de japoneses que ella emplea. Los hombres nipones abundan en las casas comerciales. ¿Es un peligro? Muchos amigos brasileros me contestaron que no. Estos japoneses se mezclarán seguramente con las otras razas que pueblan el Brasil. Quizá el proceso haya comenzado. ¿Quién lo sabe? Podemos hacernos la misma pregunta sobre los alemanes del sur del Brasil. Como no soy racista, creo que serán asimilados. Las circunstancias les demostrarán que es preferible pertenecer a un espacioso país, cuyo pueblo es magnánimo y de carácter dulce, que a ese Tercer Reich donde cabe tanto odio en tan poco espacio.

San Pablo, segunda ciudad del Brasil, debería ser la capital — según los paulistas. Alegan para ello su riqueza, su adelanto industrial, su intensa vida cultural, etcétera, y seguirán durante muchos años sosteniendo ese alegato. El destino ha decidido por ellos, y lo ha hecho sabiamente, ubicando a Río de Janeiro en el lugar natural más lindo del mundo. Y mucho tiene que serlo para superar en belleza la belleza

que rodea a San Pablo. Cadenas y cadenas de montañas, cuyos perfiles, en todos los tonos del verde azulado, se pierden en la lejanía.

Pero esta ciudad construída en diversos niveles, con calles que suben, bajan y serpentean, llena de puentes, de túneles, de panoramas inesperados y de plazas con terraza donde bajo palmeras gigantescas pían sin cesar los chingolos, se parece extrañamente a Buenos Aires. Se parece más a Buenos Aires que a Río. Por varias causas: primero, hay tanta sangre italiana allá como aquí y la sangre italiana ha influenciado el carácter arquitectónico del centro de la urbe, combinando, además, los dos ritmos; el dinámico de la *city* y el ocioso de las calles comerciales donde la gente circula lentamente por el simple placer de circular; segundo, porque la oligarquía que ha dado un estilo a la vida social y cultural de la ciudad es de tan puro origen portugués como la nuestra de origen español, y si alguna gotita de sangre no lusitana o ibérica se advierte tanto en la una como en la otra, ella nos recuerda que en la época colonial hubo esclavos. Porque ambas, también con las rentas de la "fazenda" o de la estancia, iban a Europa y volvían trayendo un refinamiento que prosperaba en el rico clima paulista o por'eño. Refinamiento que poco se parece al que dejaron en Río de Janeiro los años imperiales.

No, ni rastros hay en San Pablo de ese resplandor que en pleno trópico evoca la corte de Luis de Baviera. Al mirar hacia el pasado, San Pablo se enorgullece de sus rudos *bandeirantes*, los implacables conquistadores de la selva. Recuerdo a este respecto la conversación que sostuve en una *fazenda* paulista con dos de sus dueños, dos muchachos de dieciocho y veinte años, que me decían con orgullo que descendían de *bandeirantes*. Cuando les observé que según nuestro actual criterio moral los *bandeirantes* no eran un modelo de virtudes, estuvieron de acuerdo conmigo. Admitían que ellos aún vivían de los restos de ese pillaje, pero aceptaban el hecho de que esa herencia sería muy pronto dividida, repartida. Lo importante para ellos era que esas tierras, trabajadas, enriquecidas, pertenecerían siempre al Brasil: tanto mejor si

en un día no lejano a un mayor número le será dado gozar de los frutos de ese suelo antes salvaje.

Mientras los dos muchachos me hablaban, devorando con apetito de campesinos la succulenta sopa de gallina y arroz llamada *canja*, yo miraba la casa de habitaciones espaciaosas, donde el sol entraba por la puerta del patio, calentaba los tablones del piso o acusaba el ángulo de uno de esos muebles viejos y pesados que varias generaciones se transmitieron una a la otra. Ahora, cuando me pongo a pensar en el porvenir del Brasil, recuerdo siempre esa casa señorial, situada sobre el flanco de una colina y rodeada de árboles muy viejos, de senderos muy umbrosos y de plantas muy aromáticas, y oigo la voz de esos muchachos de veinte años que no sólo no temían al porvenir, que no sólo aceptaban el inevitable cambio, sino que estaban dispuestos a contribuir a él.

Volví a encontrar ese generoso y valiente espíritu en el grupo de los colaboradores de la revista literaria *Clima*. Son hombres y mujeres entre los veinte y los treinta años, estudiantes en su mayoría, que representan todas las tendencias ideológicas —menos la fascista. Su afán es encontrar nuevos valores y un camino que sea nacional y a la vez esté en armonía con lo universal. Alertas, literariamente al día y cultivados, los componentes de ese grupo son polemistas sin pedantería. Demostraron curiosidad llena de simpatía por nuestro país, que algunos de ellos habían visitado. Pasamos las horas cotejando sus problemas con los nuestros, y la reunión terminó casi a la madrugada, con cantos tristes y alegres, con cantos brasileros.

El director de esa revista es Alfredo de Mesquita, quien por tener algunos años más que sus compañeros de tarea no quiere escribir en *Clima*. Mesquita cumple el milagro de mantener unido al grupo y lograr que cada uno dé lo mejor de sí mismo. Además, es dueño de la librería *Yaraguá*, donde de cinco a siete se reúne la gente más interesante de San Pablo. En la librería *Yaraguá*, con sus paredes revestidas de madera antigua, cubiertas de viejos mapas, de grabados y de estan-

terías, se encuentran los últimos libros publicados en portugués, español, inglés y francés, así como todo lo bueno que en el Brasil se publica, o se ha publicado, desde el libro histórico hasta el de cuentos infantiles. Y al fondo de la librería, en una habitación de paredes blancas donde se realizan pequeñas exposiciones de pintura, junto a una gran chimenea se toma un chocolate solamente comparable al de las mejores chocolaterías de París.

La vida cultural en San Pablo es intensa y activa y participa del ritmo dinámico y cosmopolita de la ciudad. La mayoría de los grandes industriales permanece ajena a ella, pero no así la gente de origen colonial, cuyos hijos son alumnos del grupo de profesores franceses de la Universidad de San Pablo; hombres jóvenes, estos profesores, y conscientes de lo que de Europa se puede aceptar aún y de lo que de ella debe descartarse ya. La capital paulista, como la nuestra, necesita de esa discriminación. Hay vestigios de Europa ya caducos, que resultan un peso muerto en una sociedad joven. Y es en la expresión artística y literaria donde ellos más se evidencian.

En San Pablo, por ejemplo, se realizó hace 23 años *la semana de arte moderno*, que fué el primer movimiento de vanguardia en *toda América*, pero América estaba ausente en la expresión de ese grupo que sólo reflejaba los "ismos" europeos. Comparada con Río, San Pablo se resiente aún de esa falta de originalidad, de esa complacencia en la copia bien hecha, tan característica de las ciudades ricas, de las sociedades que han progresado sin mayor esfuerzo.

La generación actual busca con inquietud otros rumbos. De los promotores, sólo a uno respeta y sigue: a Mario de Andrade, porque Mario de Andrade —en una conferencia reciente y ya célebre— reprochó a ese grupo, que fué el suyo, su esterilidad de torre de marfil. He tenido ocasión de conversar varias veces con Mario de Andrade y siempre me sorprendió, como cosa nueva, la calidad a la vez tan hondamente humana y tan sutil de su inteligencia. Su distinción espiritual condice con su

distinción física. Alto, delgado, sereno, Mario de Andrade habla casi con orgullo de la sangre negra que corre por sus venas y que se evidencia en su rostro de tez blanca. Su voz es grave, con inflexiones irónicas y siempre un poco triste, como si ya, a los cincuenta años, nada más pudiera darle la vida. Pero dos pasiones siguen ardiendo en él: la tierra brasilera y el amor a la libertad. Vinicius de Moraes, el joven poeta carioca, presenta a Mario de Andrade de la siguiente manera en un ensayo publicado en SUR<sup>1</sup>: “Profundamente orgánico en los aspectos de su cultura, Mario de Andrade, poeta, novelista, cuentista, ensayista y crítico de música, arte y literatura, es la figura más total de nuestras letras contemporáneas. Su lenguaje nacido de una profunda ciencia musical y plástica, tiene el sabor más original de toda la nueva poesía del Brasil. Rapsoda, escribió *Macunaíma*, el documento de mayor importancia en el movimiento modernista, donde relata en un idioma de su invención la historia del “héroe sin carácter”, saga nacional de un regionalismo preponderantemente paulista”.

Una tarde vi a este conversador brillante guardar silencio durante una reunión dada por el pintor Di Cavalcanti en su estudio de San Pablo. La causa de ese mutismo fué la llegada de Osvaldo de Andrade, el autor de *Pan Brasil*, con quien Mario no está en los mejores términos. La corriente neutralizante que iba del uno al otro era casi palpable. Los demás invitados hablábamos como queriendo cortarla con nuestras palabras, inútilmente. Di Cavalcanti vino en nuestra ayuda atrayendo la atención hacia sus cuadros, esas pinturas fuertes, casi brutales, que habéis tenido ocasión de admirar aquí el año pasado, y hacia los finos dibujos de su mujer. De pronto entró al estudio una persona cuyo dinamismo, de tan intenso, despejó el ambiente como un chubasco: era Flavio de Carvalho, arquitecto, pintor y escritor, a quien muchos consideran el Cocteau paulista. Pero ese muchachote desgarbado, serio y loco es —si

<sup>1</sup> “La moderna poesía brasilera”, SUR, N° 96, pág. 19.

bien menos artista— más profundo que Cocteau en su irrespeto genial y valiente.

La antítesis de Flavio de Carvalho la encontramos en San Pablo mismo: es el poeta Ghillerme d'Almeida. No sé si pasados los años se verá una gran diferencia entre Cocteau y Géraldy, pero sí se la ve hoy entre Flavio de Carvalho y Ghillerme d'Almeida, el Géraldy de todos los adolescentes románticos del Brasil, que cuando se enamoran llegan a encontrarlo hasta sofisticado. Pero este poeta dulzón puede ser fuerte y épico si canta a su Estado de San Pablo.

El clima de San Pablo es propicio al artista de origen extranjero; lo asimila, lo obliga a expresar la tierra en que habita. Al hacer esta afirmación pienso en dos talleres que tuve ocasión de visitar: uno, el del pintor Segall, otro, el del ceramista Rossi. Segall, de origen judío y nacido en el centro de Europa, era ya conocido en el viejo mundo cuando hace más de dos lustros se instaló en San Pablo. Vive en un barrio suburbano, en una casa moderna, de grandes ventanas, rodeada de estrellas federales. En el interior de la casa, con sus muebles de metal y de madera oscura, uno se creería en el centro de Europa, pero mira hacia afuera y ve muy rojas, en el día claro, las estrellas federales. Igual impresión causan las pinturas de Segall: enormes cuadros de seres que huyen en masa o yacen en montón: *los progroms*, o de barcos repletos de gente que llora, reza o mira esperanzada hacia proa: *los refugiados*, pero junto a esas escenas de pesadilla hay otras donde sobre el suelo rojizo están hombres, mujeres y niños bien plantados, circundados de árboles, de gacelas y de zebús: el mundo nuevo, el de las estrellas federales.

El pintor Rossi ha instalado su taller de cerámica en una vieja casa de dos pisos situada en un barrio popular: la gente que circula por las calles de ese barrio —obreros, negros y vendedores ambulantes— es igual a la que vemos en los azulejos que se hacen en el taller. No recuerdo si Rossi nació en Italia o si sólo es hijo de italianos. Su físico, su acento, indican que no es un paulista al cien por cien; sin embargo,

sus cerámicas sólo nos muestran la flora, la fauna, las costumbres del Estado de San Pablo. Las imágenes que vemos en esas baldositas no son del todo ingenuas; hay travesura y picardía en su simplicidad un tanto estilizada. A veces se requieren varias para formar un cuadro, pero la mayoría de ellas valen por sí solas, como una flor o un caracol. El artesanado en el taller de Rossi, donde bajo su dirección trabaja un grupo de artistas jóvenes, me recordó la tarea realizada por el equipo de Walt Disney, y si bien los dibujos de Rossi no son “animados”, su calidad artística los hace más vivientes.

Podría evocar otras imágenes de San Pablo que se agolpan en mi memoria. No hay tiempo para ello.

En un tren Diesel se tarda casi un día en ir de San Pablo a Río de Janeiro. Por vías serpentinadas se atraviesa una región montañosa. De nuevo pasamos por aldeas con lindos campanarios, por pueblos más clásicos y menos industrializados. Entre el verde de los mangos y de los bananeros, las ropas tendidas —azul añil, azafrán, rosadas— parecen estandartes desplegados al viento. Las sierras aterciopeladas nos ocultan a trechos el sol, que de pronto brilla sobre estanques tranquilos o sobre ríos correntosos. Mientras el tren marcha pienso en este país que comienzo a conocer y que me parece descubrir — tan poco sabía sobre él. Pero San Pablo me ha gustado tanto, he dejado allí tantos amigos, que le temo a ese Río donde no conozco a nadie ¿o es que voy a él con prejuicios de paulista?

Llego de noche; nadie me espera en la estación, pero a la mañana siguiente, cuando abro la ventana que da sobre la bahía de Copacabana, me sucede lo que nunca me había sucedido antes: tan lindo es lo que estoy viendo que el corazón me late a golpes rápidos y fuertes. Por primera vez la naturaleza me ha conmovido como tan sólo el amor puede conmovernos. Es imposible describir una experiencia mística: la que yo experimentaba era casi de ese orden. Si fuera compositor, quizá podría

traducirla en notas. Con palabras, apenas podría pintar una mala tarjeta postal. Pero Alfonso Reyes, en sus *Romances del Río de Enero*, le dice a Río lo que yo hubiera querido decirle:

Madura en tu seno el día  
con calmas de eternidad;  
cada hora que descuelgas  
se vuelve una hora y más.

¿Qué enojo se te resiste  
si a cada sabor de sal  
tiene azúcares el aire  
y la luz tiene piedad?

Los habitantes de Río detestan que al hablar de su ciudad se mencione solamente la naturaleza— aunque no es así, no: Río son *ellos* y la naturaleza. Pero no es esto lo que nos reprochan, sino el que olvidemos lo que allí el *hombre* ha construído. Ellos olvidan, sobre todo si se trata de nosotros, habitantes de una ciudad chata, que la belleza natural de Río es avasalladora.

Hay que dejar pasar ese primer deslumbramiento para advertir que los blancos rascacielos aumentan la belleza de las playas, junto a las cuales están edificados; que las torres de las viejas iglesias le dan un verde más profundo a las colinas del fondo; que las calles bordeadas de palmeras reales encuadran en cada extremo, como vistos a través de un telescopio panorámico, el mar azul o la selva frondosa.

Hay el Río que salta a la vista, que se impone a nosotros: es el de las veredas de las avenidas, donde el mosaico negro dibuja un serpenteo en zig-zag: avenidas Beira Mar, Flamenco, Copacabana, y el boulevard Río Branco; es el del Jardín Botánico, con sus inimaginables columnatas de palmeras; es el que ven los pasajeros desde el vagón colgante que los lleva hacia la cima del Pan de Azúcar; es el collar de luces que se divisa al llegar por la bahía de Guanabara; pero lo es también el Río nuevo, el de los edificios modernos, como el Palacio del Ministerio de Prensa y Propaganda, de Educación Pública, etcétera, el de los nuevos barrios residenciales más allá de Copacabana. (Quiero decir al margen, que la Exposición de Arquitectura Moderna del Brasil que se

realizó hace algunos meses en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York, tuvo un éxito considerable. Muchos críticos estuvieron de acuerdo en que el Brasil es el país que mejor ha comprendido y ha sabido adaptar al medio ambiente la arquitectura funcional.)

Luego existe el Río secreto, el que uno descubre poco a poco: una callecita que sube en caracol, entre casas que se adhieren al flanco de las colinas, ocultas por arbustos y enredaderas; un pilar de puerta cancel sosteniendo una figura de mayólica blanca o un piñón esmaltado; una placita rodeada de tiendas viejas, donde entre horribles antiguallas puede encontrarse una transparente opalina azul o blanca; unos almacenes de cien años, que exhalan olor a especias tropicales; la vidriera de un fotógrafo popular que muestra retratos de negritas vestidas de primera comunión, arrodilladas en éxtasis ante un ángel rubio de cartón recortado.

En ese Río de los ocultos recovecos no se corre el peligro de topar con ninguno de los múltiples negocios que venden objetos hechos de alas de mariposas, ceniceros de ágata, o aguamarinas, o escarabajos, o la imagen del Pan de Azúcar reproducida en mosaicos de madera, porque ese Río desconocido permanece fuera del alcance de los viajeros. Inútil buscarlo en las tarjetas postales ni en las películas de propaganda turística. En ese Río, Portugal y los años del Imperio han dejado su huella.

No; no hay que visitar a Río como turista, pues entonces se pierden los detalles y los detalles importan. Hay que ver a Río con calma, seguir su ritmo de ciudad criolla; hay que mezclarse a su pueblo. Entonces se comprende porque el poeta mexicano le dijo:

Él que una vez te conoce  
tiene de ti soledad,  
y él que en ti descansa tiene  
olvido de lo demás.

Al llegar a Río, Gabriela Mistral me había dicho: “De todos los pueblos que he conocido ninguno tiene como éste el arte de la conviven-

cia". Conociendo la pasión que pone Gabriela Mistral en sus preferencias, escuché sus palabras sin dejarme influenciar totalmente por ellas.

Llevaba cartas de presentación para algunos cariocas. Gabriela Mistral envió a visitarme a sus amigos preferidos. Unos y otros, a su vez, me fueron trayendo a sus amigos: una semana después estaba rodeado por el grupo humano más encantador que he conocido. Poetas, escritores, periodistas y artistas plásticos componían ese grupo, quizá provisional en cuanto a grupo, pero todos, en ese momento, se combinaban para hacerme conocer su país, me llevaban sus revistas literarias, me daban libros sobre sus diversas regiones, me explicaban sus problemas, me mostraban cuadros y fotografías. Poco a poco, como se construye un juego de armar, geográfica e históricamente me fueron construyendo esos inmensos Estados Unidos del Brasil, en los cuales ni por un minuto llegué a sentirme extranjera.

Vinicius de Moraes, el joven poeta que ya he nombrado, que es crítico cinematográfico del diario *A Manhã* y cuyo talento le valió hace algunos años una beca de estudio en la Universidad de Oxford, me hablaba de su infancia pasada en las islas, entre los pescadores y sus barcas; de su adolescencia, aún tan cercana, transcurrida en las casas de campo llenas de primas, tías y jazmineros en flor; del barrio del mangué en Río, con sus mujeres del mal vivir, sobre el cual acababa de componer una balada considerada no sólo como la mejor de la literatura brasileña, sino también como uno de los más bellos poemas escritos en lengua portuguesa. Metafísico y sensual, grave y juguetón a la vez, Vinicius de Moraes lo es tanto en su creación poética como en su vida. Ese muchacho de mirada clara, de cara enjuta y marcadamente céltica, de descendencia casi puramente portuguesa, cuando baila o canta acompañado con su guitarra parece poseído por el demonio del ritmo que África ha legado al Brasil.

Vinicius de Moraes me trajo a su gran amigo Aníbal Machado. Aníbal Machado es un escritor y un poeta que publica poco e influye mucho. Su personalidad es fuertísima. Conversador ágil, lleno de inesperado

humorismo, su extraordinaria cultura le permite hacer comparaciones iluminadoras. Elemento aglutinante de la juventud de su país, mezcla los seres más antagónicos y les encuentra un terreno espiritual en donde logran entenderse. Por supuesto no le sería posible cumplir este milagro si su enorme bondad no viniese en su ayuda. No he conocido a nadie que no respete y quiera a este hombrecito cincuentón, calvo, muy flaco, y tan ágil que parece hecho de resortes de alambre. Aníbal Machado vive en una villa con jardín al frente en compañía de su mujer y seis hijas, todas diferentes en cuanto a físico y carácter, todas bonitas, inteligentes y alegres. En la larga mesa familiar, una de esas mesas que siempre tienen aire de fiesta, las discusiones más animadas terminan siempre en risas, cantos y bailes. Las muchachas cantan o se contorsionan, bajo la mirada aguda del padre que, observándolas a través de sus anteojos bordeados de carey, fuma sin cesar; alguna de ellas sirve el café o los licores, mientras otra, en medio de la batahola, acodada a la mesa, con el mentón apoyado en la mano, se pierde en sus sueños. El clima del hogar de Aníbal Machado tiene algo de cuento de hadas.

Otra casa en Río de Janeiro donde parece reinar un duende, es la del pintor Cândido Portinari. Con sus ojos chicos y muy azules que guiñan por cualquier motivo, con su vocecita nasal y burlona, Cândido Portinari puede mostrarnos sus pinturas durante horas, sin dejar de hacer, a media voz, observaciones divertidas, irrespetuosas y hasta geniales. Compréndase bien, no son chistes sobre sus cuadros — a menos que sean retratos de gente importante. No, admira demasiado lo que él hace para permitirse bromas sobre ello. Y basta que sienta que uno lo admira también, para que, siempre guiñando los ojos, nos complique en su manera socarrona de encarar la vida.

Es difícil no admirar sus cuadros, sobre todo cuando se conoce la tierra brasileña; cuando se *reconoce*, reproducida con impar originalidad, la arcilla roja de los caminos con huellas, los globos coloridos de la fiesta de San Juan, los espantapájaros sobre el cielo azul, los árboles calcinados, los negros con enormes pies de cariátides y vestidos de rosa,

los negros que tocan la flauta o el acordeón, los negros de manos ciclópeas que labran la tierra, los niños que remontan barriletes.

Mientras se admira ese mundo que Portinari ha creado, llega María, su mujer, trayendo a Jao Cândido en sus brazos. Entonces se observa únicamente a Jao Cândido, porque de todo lo que Portinari ha hecho, su hijo no es lo menos hermoso. Su padre conserva para él los cuadros preferidos, los que desearía guardar para sí mismo, pero que, sin Jao Cândido, no podría resistir a trocar en dólares.

Si llegamos a casa de Portinari durante la hora del almuerzo, Jao Cândido se está despidiendo para salir a paseo: sus mejillas rosadas y sus ojos celestes brillan bajo la visera de su gorrita inglesa. En cuanto Jao Cândido sale uno se sienta a la mesa. Dos, por lo menos, de los hermanos de Portinari nos acompañan, y diríase que para ello han bajado de un cuadro primitivo florentino, — suele estar allí también el ex jefe de Prensa y Propaganda, el extraño y astuto Lourival Fontes, y su mujer, la poetisa Adalgysa Nery que tiene tanto talento como simpatía y belleza. En la mesa todos los platos son brasileros. Mezclan su humo, cada uno en fuente aparte: el arroz; el guiso de liebre; los porotos negros; el pescado en escabeche; la harina de mandioca, las papas. ¡Que simple me parecía nuestro puchero en comparación con todo eso! ¡Por lo menos, cabe en dos fuentes! Portinari insiste para que uno repita de todo. “Sí”, pensaba, “para que este hombrecito pueda pintar tantos cuadros y tan grandes, necesita alimentarse”. Trabaja mucho; es nervioso, es maliciosamente maligno: Cândido Portinari no engordará jamás.

Entre otros artistas cariocas, tres llamaron mi atención. Uno de ellos es Jorge de Castro, el mejor fotógrafo del Brasil, que en esos días estaba rodando una soberbia película documental sobre la Escuela Naval. El pintor Alberto Veiga Guinard, que dibuja con trazo fino las ciudades barrocas del interior, especialmente las de Ouro Preto. El tercer artista es el viejo Cardoso, ese aduanero Rousseau carioca, que pinta —con meticulosidad de miniaturista y candor de niño— balcones que dan al mar, terrazas, flores, mariposas.

No conocí personalmente a Cardoso, pero uno de sus cuadritos atrajo continuamente mi atención la noche en que comí, por primera vez en Río, en casa de unos amigos. El anfitrión era Samuel Wainer, director del semanario *Diretrizes* y había invitado esa noche a un grupo de escritores y periodistas. Samuel Wainer es un joven judío de facciones eslavas, que con coraje y tenacidad logra publicar todas las semanas una revista ágil, combativa, culta y a la vez popular: la mañana misma en que es puesta en venta *Diretrizes* se agota.

Una poetisa que ahora vive un tanto al margen de las capillas literarias, Cecilia Meireles, me llevaba siempre, en altas pilas de discos, la música folklórica de su país. Me explicaba el origen y la evolución de esas melodías, y cuando era necesario traducía las palabras. Cecilia Meireles cuenta entre los buenos poetas de su tierra. El mar está siempre en sus versos, la infancia, y un amor triste y sereno como la mirada de sus ojos verdes. Siempre recordaré su cara con facciones de estatua griega y su piel dorada, cuando tocada con un turbante muy sencillo, blanco o negro, me ayudaba a recopilar el material con que más tarde se haría el número de la revista SUR dedicado al Brasil.

Ese número 96 de SUR da una idea bastante exacta de lo que produce hoy el grupo de Río de Janeiro, y los poemas de la pequeña antología que allí se incluye fueron traducidos en colaboración con sus autores.

Manuel Bandeira, que ocupa el primer lugar en esa antología, es silencioso, apagado y grave, pero su nombre está siempre presente en cualquier discusión sobre literatura brasilera. Igualmente Carlos Drummond de Andrade, ese taciturno a quien no tuve el honor de conocer, y que es uno de los cuatro grandes poetas del Brasil actual. Su lirismo es viril, sus estrofas resuenan con sonido metálico de campana y cantan el dolor y la esperanza del hombre nuevo. En esa antología se encontrará, asimismo, un poema breve de Murilo Mendes, ese místico con un largo rostro de personaje del Greco y una voz dulce de visionario romántico a quien se ha clasificado de diversas maneras: de surrealista, de católico, de comunista. Es quizá un poco de todo ello, y lo es con genio.

Bien distinto es Augusto Frederico Schmidt, de quien SUR publica un soneto. Mundano, comilón, conversador chispeante, alegre, nadie ve por primera vez al "gordo" Schmidt sin tomarlo por un banquero. Nadie, tampoco, que sin conocerlo lea un verso suyo, podrá imaginarle tal como es; no, nadie podría imaginar al poeta de los jardines nocturnos, de los príncipes vagos y de los vagabundos evangélicos, sentado después de comer, fumando un cigarro, en uno de los mullidos sillones de su departamento ultramoderno.

En cuanto a Ribeiro Couto, que figura en SUR con una breve y conmovedora balada, es el único escritor que en el Brasil se ocupa de la vida cultural de los demás países latinoamericanos. Lo hace regularmente en el suplemento literario del diario *A Manhã*, que él dirige.

La enfermedad de uno de sus hijos le impidió esos días a Carlos Lacerda colaborar en SUR, privándonos así de conocer uno de los críticos más agudos y lúcidos del país hermano. Economista, crítico y periodista, Carlos Lacerda, que se parece físicamente a los retratos de Savonarola joven, es sin duda, en la joven generación, quien ve con mayor acuidad e inteligencia los problemas de su país, especialmente los de la región amazónica. Pocos hombres he visto en nuestros países de América que tengan una cultura tan universal como la suya.

A Jorge Amado no lo encontré en Río; lo conocí en Buenos Aires, antes de que él partiera a Montevideo. Por él sabía ya algo de la literatura y de los problemas sociales brasileros cuando llegué a ese país. Además, a través de la prosa poética de sus libros *Jubiaba*, *Capitães da areia*, *Mar Morto* y la *Vida de Castro Alves*, me parecía conocer esa ciudad apenas entrevista por mí en una escala, Bahía. Bahía de todos los Santos, con sus iglesias barrocas, sus fondines de marineros, sus montes de mástiles y sus obreros, blancos y negros. En mi opinión, Jorge Amado es el mejor novelista del Brasil y uno de los mejores de la América entera.

José Lins do Rego, un poco mayor que Jorge Amado, que sólo tiene treinta años, le sigue en importancia como novelista. Su ciclo de novelas

sobre la caña del azúcar es casi una obra autobiográfica. Cuenta ahí la infancia y la juventud del hijo de un dueño de ingenio, de un *menino d'engenho*, como titula uno de sus libros, en los años en que las máquinas industriales, al sustituir la mano de obra, convulsionaron el régimen de las plantaciones. José Lins do Rego, cuya conversación es tan interesante como su literatura, parece más joven de lo que es, con su cara redonda de niño grande, donde se ve la marca del sol cearense sobre facciones de burgomaestre alemán.

Sangre de África se vuelve a evidenciar en Jorge de Lima, ese Claudel de los trópicos, que además de un gran poeta es el autor de la magnífica novela *Caalunga*, donde describe con fuerza la desintegración de un hombre por la vida monótona y malsana de la región de las lagunas.

Si he insistido en los orígenes étnicos de muchos brasileros lo he hecho en honor de su país. Me explicaré brevemente: Nuestra América es un continente de razas mezcladas, y debemos aceptar este hecho innegable para no crearnos problemas sin solución. En el Norte de nuestra República, allá donde la sangre autóctona y la del inmigrante europeo se han mezclado, la raza es linda y fuerte si tiene alimentación suficiente y buenas condiciones sanitarias. En el Brasil, la mezcla del negro y del blanco da un resultado magnífico cuando la población está bien nutrida. El tipo físico es sano, armonioso, de piel fina y satinada, de andar rítmico y de porte digno. El Brasil, al descartar ese elemento envilecedor que es el prejuicio racial, ha dado un ejemplo al mundo. De las tan discutidas democracias ha cumplido a la perfección por lo menos una: la genética.

Sí, Gabriela Mistral tenía razón: el brasilerero posee el arte de la convivencia humana. Su carácter es por lo general dulce, su inteligencia despierta, su imaginación activa, y su cultura viviente. Menos vanidoso que los demás latinos de América, evita las palabras hirientes, las observaciones duras. No se cree nunca más "vivo" que los demás. No

es “sobrador”. Intuyendo lo que los otros piensan o sienten, pocas veces hace “planchas”. Y aunque los encabezamientos de sus periódicos pudieran hacernos creer lo contrario, individualmente es sobrio al expresar sus sentimientos. Si evita el ridículo no es por desconfianza o por temor a la opinión ajena, sino por esa gentileza de alma que se llama espontaneidad. En los brasileros cultos la fineza de espíritu es tan natural como lo es en el pueblo el gusto de la belleza y el sentido del ritmo. En cuanto al humorismo, es general.

Esas cualidades reflejadas en el orden social hacen que las diferencias de clase no sean muy marcadas. No quiere decir que no haya ricos y pobres. No, los más pobres de los pobres, los negros, viven aún en las *fallavas*, esos montones de casas situadas en los flancos de la montaña y mejores sin duda alguna que las de nuestro barrio de las latas. Y los ricos, que no son los más ricos de los ricos, viven aún en sus casas rodeadas de jardines o en alguna islita tropical donde instalan un chalet normando. No, no se trata de una diferencia material, sino de un estado de ánimo: la riqueza cuenta poco para el brasiler, que no la respeta en tanto que riqueza. No tiene el esnobismo del dinero, y es demasiado sutil e inteligente para caer en el otro: el de los apellidos ilustres.

Cuando el Brasil entró en guerra, uno de los bisnietos del Emperador don Pedro, el joven don Juan de Braganza, era aviador militar. Un día revisando el motor de su avión con su mecánico, éste le llama: “Eh, Juan...” Don Juan se vuelve hacia él y le dice: “Por favor, llámeme don Juan...”, a lo que el otro contesta: “No, don Juan es ése que corre tras las mujeres, y usted es un buen aviador...”

Ése es el espíritu del pueblo brasiler, del mismo que ha inventado la palabra “granfino” para designar a un mundano, y “granfinagem” para el grupo que forman.

Y porque tiene ese espíritu libre de toda presunción, sabe admirar y valorar ciertos refinamientos que los años de imperio y de reinado le legaron. Le gusta pensar, sin notalgia y con humorismo, como si

oyera un aire de opereta fina, en esa época romántica y en el rubio Emperador que amó más profundamente a una brasilera que al Brasil.

Hay que subir a Petrópolis para ver uno de los regalos que los Braganza hicieron al Brasil: una estación termal alemana situada bajo la Cruz del Sur. En el aire fresco y puro, tan seco que los pasos resuenan sobre las piedras de las calles, bordeadas de álamos y recorridas de canales, uno levanta la vista buscando la Selva Negra y encuentra el Matto Verde. Pero a poco de alejarnos del centro de Petrópolis, nos asomamos a uno de los tantos panoramas que dan hacia el mar. A vuelo de pájaro vemos las islas doradas en el agua esmeralda. Bajemos hacia ellas. Una hora de ómnibus, bordeando fantásticas montañas, y estamos en Río; una hora de barquito, navegando por esa gloria que es la bahía de Guanabara, y desembarcamos en la isla de Paquetá. El cambio es tan grande que parece el que se produce en los sueños, cuando uno está en un lugar y, de pronto, ese lugar es otro.

Una victoria con caballos adornados de campanitas y cascabeles nos lleva a dar la vuelta a la isla. A un costado la arena fina, blanca, llena de caracoles minúsculos y de conchillas pulidas que el mar, sin olas, lame mansamente. Al otro, la tierra sube, cubierta de árboles, de maticos de helechos y de cascadas de Santa Rita. Ahí están las casas de los pescadores, que tejen las redes junto a sus barcas. Entre un ruido de campanitas el coche sube, internándose en la isla. En calles sombreadas por árboles de tronco grueso y follaje espeso y alto, detrás de sus rejas están las casas señoriales, grandes, bajas, que parecen dormidas entre sus arbustos y sus lianas. Las rodean jardines con senderos serpentinicos, bordeados de arrayán, oscuros de sombra, tan oscuros que allí parecen más blancas las figuras de mayólica portuguesa.

Esa isla florida, y tan linda que al verla por vez primera se tiene la sensación de haberla visto ya y que al alejarse de ella se cree haber soñado con ella, es, según dicen, peligrosa para los enamorados. No debe esa fama a una leyenda, sino a una novela de Macedo Suárez. Según la novela, hacia fines del siglo pasado una mujer de gran belleza, la

Moreninha, se arrojó al mar junto con su amante, desde una de las rocas de la isla. La felicidad les parecía imposible: la Moreninha tenía cuarenta y dos años y su enamorado diez y seis.

Sí, hubiera podido enternecerme sobre la suerte de la pobre Moreninha si otro drama, el grande, el verdadero, no le hubiera sucedido al Brasil en aquellos días.

Terminábamos de comer con Gabriela Mistral en su casa de Petrópolis cuando la radio anunció que un submarino alemán acababa de hundir cinco barcos brasileros. Nos miramos en silencio. Ella, la chilena, y yo, la argentina, pensamos en silencio lo mismo. Nuestras primeras palabras fueron: La guerra está en casa; ¿qué actitud tomarán nuestros dos países? Eso no dependía ¡ay! de nosotras. Nosotras, Gabriela y yo, no éramos neutrales; para nosotras no había más que un solo enemigo, y acababa de atacar, en sus aguas, a un país hermano.

Al día siguiente, volviendo a Río, encontré las calles centrales cerradas al tráfico; la juventud las llenaba gritando: “¡Muera el fascismo, queremos la guerra!”

Si se está de acuerdo con un movimiento colectivo y no se puede participar de él, la soledad que se siente es muy grande. Me refugié junto a la radio; por ella sabría la reacción que ese hecho provocaría entre nosotros. Y extrañamente, como si el locutor brasilerero hubiese hablado para mí sola, y respondiera a mi angustia, su voz generalmente monótona subía triunfante cuando anunciaba que la opinión pública y la prensa argentinas se sentían solidarias con el Brasil.

Una semana después el Brasil se declaraba en estado de guerra. Había en casa un grupo de amigos cuando la radio lo anunció. La mayoría de esos amigos tenían edad militar. Todos querían la guerra. Ninguno pronunció una palabra enfática, ninguno dijo una frase patriótera. Estaban serenos, alertas; al poco rato las bromas recomenzaron...

Por la noche volví a encontrar esa actitud en las calles céntricas. La multitud circulaba tranquila, sonriente, decidida, sin odio.

Eran las tres de la madrugada y yo con mis amigos brasileros aún

hablábamos del destino de nuestros dos países. Hablábamos, como siempre, con absoluta franqueza, como si esos dos países fuesen uno solo. A menudo, en la conversación ellos me hacían la misma pregunta: “¿De qué proviene ese antagonismo que se manifiesta a veces entre brasileros y argentinos? ¿Por qué algunos compatriotas de usted se burlan de nuestro modo de ser, de nuestro modo de hablar?”

Hubiera sido inútil negar ese hecho. “En todas partes hay imbéciles”, les decía yo. La excusa era insuficiente. A lo menos, para mí. Había que buscar las causas de ese persistente malentendido. Busqué en mis recuerdos y un día pude decir a mis amigos: “¿Se acuerdan ustedes de aquel tiempo, ahora tan lejano, en que los transatlánticos iban y venían de Europa cargados con vuestros ricos y los nuestros? Esos transatlánticos eran el único lugar donde brasileros y argentinos hacían por unos días vida en común. Esos niños grandes, maleducados y caprichosos, que habían trocado su café o sus novillos por trajes de lo de Paquin, alhajas de lo de Cartier y “amigas” de cualquier otra parte, aprovechaban de ese primer contacto para comenzar un torneo de vanidad — torneo que, por lo demás, era sólo un ensayo general del que harían después entre sus compatriotas. Pero como su lujo era generalmente superior a su cultura, después de comparar sus perlas, sus trajes y sus amantes, terminaban, carentes de argumentos, por comparar sus países. Países que mutuamente desconocían de una manera total y absoluta. El nacionalismo a flor de piel se exacerbaba, y cada grupo, escondiendo su complejo de inferioridad bajo un aire de superioridad, se ofendían con todo el poder de su soberbia. Todavía persisten los vestigios de ese espíritu, pero van disminuyendo a medida que disminuye la influencia de esa clase de gente”.

Mis amigos aceptaron esa explicación. Mis amigos eran intelectuales. Pero un chauffeur de taxi, al hacerme un día la misma pregunta, antes de que yo le contestara me señaló otro motivo: “Vea, señora, me dijo, la culpa la tienen sus jugadores de foot-ball; no aceptan que

los otros hagan un solo goal. Hay que prohibir los matches internacionales”.

Me quedé pensando que la conclusión a que llegó el chauffeur carioca no era, en el fondo, tan distinta de la mía. Estando la vanidad de por medio se termina siempre, materialmente o de otra manera, a “patadas”. El corazón y el cerebro se olvidan como cosas innecesarias.

Creo que la tarea inmediata debe ser la de poner nuestro cerebro y nuestro corazón al servicio de un verdadero entendimiento con el Brasil. Mientras no lo hagamos seguiremos oyendo sólo con los oídos, como un estribillo sin sentido, la frase de que “todo nos une y nada nos separa”. Sólo el conocimiento mutuo, ese que trae consigo el respeto y el amor, le darán a esta frase un contenido vital.

Al dejar el Brasil llevaba en mí ese convencimiento. Después de un año de ausencia en que he podido conocer y querer otra gran nación de América, en que he estado en contacto diario con otros *compatriotas* latinoamericanos o norteamericanos, el deber se me ha hecho más imperioso, y más urgente la necesidad de ponerse a la tarea.

Creo firmemente en el interamericanismo, pero para que éste sea fuerte y verdadero, no sólo hay que hacerlo de Sur a Norte o de Norte a Sur, sino en todas las direcciones de nuestro gran continente. Sólo entonces será una trama sólida, invulnerable a las puntas de lanza, no sólo tejida con la materia de nuestros sueños, sino con brillantes y fructíferas realidades.

MARÍA ROSA OLIVER

# E L R O S T R O D E D I O S

La casa estaba fría. Era a mediados de invierno y llovía sin cesar. Mis padres tenían entre sí mal entendidos que se convertían con frecuencia en violentas peleas: él empleaba palabras de cólera; ella lo insultaba y le arrojaba cosas a la cara; eran escenas penosas para todos. De pronto, mi padre se iba a Quintai y permanecía allí durante días, para volver inesperadamente. El malestar reinaba en nuestra casa; temíamos que algo serio pudiera ocurrir.

El patio de atrás estaba inundado; ni con los zuecos puestos era posible atravesar los charcos. No se nos permitía jugar en la embarrada calle Victoria, y la Alameda, con su acequia que corría como un río, era "peligrosa". Una tormenta se había llevado parte del techo y nos había obligado a vivir en el piso bajo.

Durante las cortas ausencias de mi padre, mi madre había llenado numerosas y grandes cajas con objetos y ropas sacadas de los cuartos de arriba y las había enviado a la estación. Tenía la intención de huir con nosotros a Santiago. Cuando mi padre estaba en casa, cualquier mención de los cuartos superiores o un ruido en el piso alto nos hacía retener el aliento.

El ininterrumpido rumor de la lluvia sobre los techos y los patios aislaba la casa, la separaba del resto del pueblo, especialmente de noche. Este rumor nos cuidaba y encerraba, y tenía la virtud de mantenernos quietos. Las puertas y ventanas permanecían fuertemente cerradas contra

el viento. Algo andaba mal en el gas, por lo cual teníamos que aguantar el olor sulfuroso de las lámparas de carburo.

El 16 de agosto de 1906 debía ser nuestro último día en Valparaíso. Pensábamos salir a la mañana siguiente para la capital. Era una triste tarde de agosto. De pie frente a las ventanas, mirábamos con alivio las nubes oscuras que parecían frazadas en el cielo. La creciente tormenta apaciguaba nuestra ansiedad, nuestro temor de ser atrapados y detenidos, antes de partir, por la repentina llegada de mi padre.

Mis hermanos y hermanas mayores vivían una vida propia, de la cual nosotros, los chicos, poco sabíamos. Pero ahora todos compartíamos algo en común: el claro sentido de la culpabilidad de mi madre. Ignorábamos en qué procedía mal, pero adivinábamos que mi padre era su víctima. No podía haber sido de otro modo; ella era fuerte, poderosa, la persona más poderosa del mundo, en tanto que mi padre era sólo un hombre.

Confiábamos en el éxito de la proyectada fuga, pero teníamos en el corazón el temor de que Dios nos hiciera sentir su mano, castigando a nuestra madre severamente y a nosotros también. Estábamos envueltos en una *maldad* contra mi padre, contra Dios y contra el señor Pérez, el cura párroco de la Iglesia de los Doce Apóstoles, a una cuadra de distancia.

Esa tarde, mientras estábamos sentados a la mesa, oímos el tañido de las campanas de los Doce Apóstoles. El lento, dulce repicar de las campanas me recordaba mi novena favorita, la del Niño Dios, que termina el día de su Nacimiento.

Durante los nueve días de esa novena se hacían preparativos para las buenas nuevas que habían de llegarle a la Virgen María. Plantábamos granos de trigo en macetas de barro y sobre las macetas construíamos una montaña con carbón esponjoso y ondulado, recogido por el co-

chero en las vías del tren. Las verdes briznas de trigo surgían una a una de entre los carbones. Los muchachos más grandes hacían el pesebre y la cuna con palos y los colocaban al pie de la montaña.

El niño de madera era gloriosamente blanco con adornos dorados; un círculo de carmín pintaba cada una de sus mejillas. Yacía reclinado dentro de la cuna, con los bracitos rollizos levantados, sobre un manojito de paja muy limpia. Los tres reyes llegados del Este eran de arcilla. El blanco ostentaba una barba negra de algodón sumergido en tinta; la barba del rey negro era blanca como la nieve: el tercer rey, cuyo rostro y manos eran amarillos, no tenía barba. Los colocábamos sobre la ladera de la montaña, moviéndolos hacia el pesebre un poquito cada vez, para que pudieran llegar a Belén en Nochebuena a ofrecer sus dones de incienso, mirra y oro al Niño Dios. Los buenos pastores, con presentes de corderos, leche y potes de miel, estaban listos.

Muy cerca del pesebre se hallaba la pareja sagrada, la Madre del Niño Divino y San José, que habían sido comprados en una juguetería. Los animales, colocados al alcance de los parches de trigo verde, y todas las otras figuras del Nacimiento, descendían por la montaña de carbón cada tantas horas. Después de moverlos, los chicos nos arrodillábamos delante de la escena sagrada y decíamos:

“Jesús nació en un pesebre y murió en una cruz, y yo vivo entre perversos placeres. ¡Contemplad a Dios! Fué encarnado en el seno de una madre virgen. Admirad la gracia de la virginidad que es el honor más alto otorgado por Dios. ¡Ah, el honor de la maternidad divina! De este acto de Dios que elige por madre a la más pura de las vírgenes, aprended la necesidad y la recompensa de la pureza. El Hijo de Dios podía haber elegido madre rica entre las clases altas, según las formas del mundo. Pero eligió la mujer de un pobre artesano”.

En Nochebuena, último día de la novena, se discutía mucho sobre la colocación exacta del burro que había traído en su lomo a la Sagrada

Familia, sobre el cordero, el pastor con el presente de las dos palomas, y los camellos que condujeron a los Tres Reyes. La vaca tenía que estar colocada de modo que su aliento pudiera dar calor al Niño, y el buey estaba cerca de la cuna para lamerlo.

La estrella de Belén, de latón, divisada por los Tres Reyes en el Este y que los había guiado, se detuvo en el cielo al llegar al lugar del Nacimiento del Niño y brillaba alegremente a la luz de las numerosas velas.

Un gallo con plumas verdaderas colgaba sobre el pesebre, y cada uno de los chicos, ahuecando las manos contra la boca, imitábamos el grito del gallo y anunciábamos la buena nueva:

—¡Cristo nació!

—¿Dónde nació?

—¡Allá en Belén!

—¡Vámosle a ver!

—¡Es un lindo niño!

—¡Cristo nació!

—¡Cristo nació!

Una mujer con una guitarra dirigía nuestras oraciones y cánticos:

—En nombre de Jesús: Cielo, Tierra e Infierno caigan de rodillas, —nos decía. Y todos nos arrodillábamos.

—Gloria a Dios en los Cielos y Paz a los hombres sobre la Tierra —repetíamos—. Nos unimos ante vuestra dulce Madre y su casto es-

poso San José. Arrodillados a vuestros pies os reconocemos como a Nuestro Señor Dios y Redentor. Nos unimos a los humildes pastores y a los Tres Reyes que os adoran y os ofrecen con reverencia sus presentes.

—Desearíamos, Señor, ofreceros un digno obsequio.

—¡Ah! ¿Qué podemos ofreceros en nuestra pobreza sino un corazón contaminado por las perversas pasiones y un alma manchada con mil pecados?

—¡Contemplad esta cuna y a este Niño Divino! Es el jefe de nuestro ejército. Todos nosotros somos criaturas nacidas al mundo para luchar. Aquél que rehusa la lucha no desea gloria. Nuestro Príncipe tiene el rostro de un niño, pero derrota a gigantes. Lloro en el pesebre, pero truena en el cielo. Duerme en los brazos de María, pero cuida de todos nosotros. Como el Divino Niño suframos hambre, frío, humillaciones, pobreza. Sigámosle, y la victoria será nuestra.

Luego cantábamos, acompañados por las guitarras:

“Venid, pastores, venid,  
Llegaos hasta Belén  
A contemplar a este Niño  
Que es la gloria del Edén.  
Que es la gloria del Edén.

Es tan precioso este Niño  
Que moriría por Él.  
Amo sus hermosos ojos  
Y su boquita también.

Reboza el padre alegría,  
Su madre se mira en Él,  
Y la gozosa pareja  
Contempla absorta a este Ser”.

Las campanas dejaron de sonar. Yo no encontraba placer en la comida. Mis hermanos y hermanas más amigos no comían tampoco. Mi madre no nos reprendía por ello. Sus ojos, llenos siempre de fuerza y decisión, tenían en ese momento una expresión vacilante y distraída.

Esa mirada extraña y lejana que pasaba sobre nosotros y parecía no vernos era desconsoladora; por vez primera se desmoronaba en mi corazón la confianza en su poder para llevar a cabo cualquier cosa contra todos los obstáculos, hasta alcanzar el éxito. Volví la cabeza con la sensación de que si seguía mirándola me pondría a llorar.

Participaba yo tanto de su vida, que su debilidad era mi debilidad. Me dejaba sin amparo, temeroso de que ella pudiera hacer algo desesperado —matar a mi padre, por ejemplo, si llegara en ese momento.

Nunca había tenido la experiencia de una comida semejante; ningún ruido, ninguna conversación, ningún pedido de servirse por segunda vez, ningún griterío —una comida inolvidable—. Todos esperábamos que ocurriera algo.

Como si supiera lo que hacía, como si advirtiese la necesidad de sus palabras, Rosa trajo la única nota de esperanza, la única nota alegre en esa ocasión. Su sonrisa, siempre bella, resplandecía más brillante a la luz de la lámpara de carburo, colocada en el otro extremo de la mesa.

—Hay budín de arroz —exclamó— y ahora voy a traerlo.

Salió, dejando la mesa envuelta en silencio. Mirando a nuestro alrededor, esperamos. La lámpara lanzó un resoplido y produjo un silbido entrecortado, anunciador de que se estaba quedando sin carburo. Ni siquiera eso pudo alivianar la quietud del comedor.

Por entre el viento que soplaba afuera y la lluvia que caía en el patio y golpeaba sobre las tejas del techo, oía los tranquilizadores, los queridos pasos de Rosa. Varias cabezas se volvieron en dirección a la puerta. Ella, de pronto, hizo un alto, detenida por el largo, inesperado grito de nuestra hermanita menor. El grito coincidió con un renovado y alarmante silbido del mechero de luz que pedía una nueva provisión de carburo.

Mi madre, días antes, a fin de prepararse libremente para su

huída, había despedido a todas las criadas con excepción de nuestra fiel Rosa. Su deber era atender al bebe, servir la mesa, hacer la comida y todo lo demás.

Rosa irrumpió en el cuarto con aire de satisfacción, y esta vez sus dos manos estiradas depositaron sobre la mesa el hondo y humeante bol de arroz. Luego se precipitó en la dirección del grito.

Una lluvia de sombras saltarinas tomó posesión del comedor. El tubo de carburo silbaba, suspiraba y desparramaba alarmantes sombras en torno de nosotros.

Se oyeron varias exclamaciones:

—¡Ah!

—¡Ah!

—¡Ah!

—¡Se está apagando! —dijo una de mis hermanas mayores.

Nadie se movió

—¡Apúrate, Rosa! —llamó mi madre con voz tan apremiante que, a pesar de la distancia de varios cuartos y de la tormenta, la contestación de Rosa se hizo oír en seguida.

—¡Voy, niña!

El último gemido de mi hermanita y la voz de Rosa llegaron a mis oídos como notas emitidas por la misma garganta. El lamento podía haber sido de Rosa. Yo hubiera corrido para ver si le había ocurrido algo malo. Pero me paralizaba la indeseable atmósfera de sombras que nos rodeaba. Hacía rato que miraba el bol de budín de arroz blanco y el cucharón de plata enhiesto contra las sombras. Ahora Rosa se acercaba a nosotros y entonces advertí el placer que me había dado el calor, el calor acariciador del budín de arroz que subía a mis narices. Sin pronunciar palabra, Rosa pasó de largo hacia la cocina, para llenar nuevamente el tanque de carburo.

La luz se apagó. La silla donde yo estaba sentado era la más

próxima a la puerta; mis piernas estaban frías, mis pies, húmedos y fríos, mis manos, endurecidas de frío. Ahí, a mi alcance estaba el bol humeante de budín de arroz. Estirando en la obscuridad las dos vacilantes y entorpecidas manos, abracé el caliente bol con el budín de arroz. Nadie podía verme.

El tufo del carburo llenaba el cuarto oscuro y frío. Cuando Rosa encendió la lámpara, el súbito resplandor nos encandiló.

¿Qué ocurría?

Mis ojos se dirigieron del bol a Rosa, y de Rosa a la luz, y de Rosa al bol, y de Rosa a la luz y al bol.

El bol temblaba, el cucharón de plata tintineaba, Rosa se sacudía, la luz temblaba, la lámpara se balanceaba. El mundo entero temblaba y resonaba.

Una voz aguda exclamó:

—¡Temblor!

Mi madre gritó algo. Sus palabras fueron ahogadas por otros sonidos más fuertes. Mis dos piernas colgaban de la silla, tensas. Me sentí lanzado contra el suelo. Algunos vasos de vino, verdes y rojos, volaron hacia arriba, chocaron unos con otros y se rompieron en una lluvia de rojo y verde. Otras cosas caían, con sonido metálico. La luz vacilaba angustiosamente. Todos nosotros, en montón, hermanos y hermanas, precipitándonos y chocando unos contra otros, recibíamos patadas y golpes de los muebles y las paredes. La casa, una vasta masa siniestra, crujía y gemía sobre nuestras cabezas. Debajo de nosotros el suelo parecía elevarse y ondularse, mientras crecía un sordo ruido profundo y aturdidor.

Me encontré solo arrastrándome a tientas en las tinieblas. Había perdido la confianza en mis piernas y no me atrevía a ponerme de pie. Llamé y grité mientras avanzaba por el pórtico sobre vidrios rotos.

Tardé largo rato en llegar hasta el patio del fondo. Cuando me

levanté y salí bajo la lluvia, el suelo cedió, y mis manos y mis rodillas se hundieron en el barro. Estaba perdido entre la lluvia y la oscuridad y el barro que temblaba y el estrépito ensordecedor de las cosas que caían. Voces que llamaban parecían venir de una gran distancia. La sacudida del suelo y el gruñido de la tierra se asemejaban a una furiosa bestia prisionera que escarbara hacia arriba, tratando de llegar a la superficie, socavando un camino hasta el patio.

Seguí avanzando en cuatro pies, al irme fallando el turbulento suelo, defendiéndome contra el peligro que sentía de ser tragado por él. Mezcladas con el rugir y el temblar que la tierra nos comunicaba, oía voces familiares.

Aunque la maligna bestia subterránea lanzaba zarpazos y gruñía, un súbito valor me animó y me puse de pie y me dirigí, dando tumbos, hacia las voces. De este modo me sumé al estrecho abrazo de mis hermanos debajo del tanque del agua. El círculo de nuestras cabezas chocaba una y otra vez, pero nuestros cuerpos entrelazados impedían que cayéramos por tierra. El suelo temblaba, pero estaba entero y seco debajo de nuestros pies, y el enorme tanque de hierro era un escudo contra la lluvia, los ladrillos y otros objetos que volaban.

Mientras aprovechábamos la seguridad ofrecida por esa maciza construcción de hierro que contenía agua de lluvia y agua bombeada del pozo cercano, pensé en mi madre, en Rosa y en una personita querida de quién, aunque era pecado recordarla en tales momentos, mi corazón estaba llena.

Alice era el nombre de mi amiguita. Sufría pensando en lo que podía haberle ocurrido. Era una chica grande y hermosa que días antes había cumplido siete años. Su cumpleaños había sido el único luminoso, asoleado día de ese mes invernal, y ella lucía un vestido blanco nuevo con bordados, tan corto que dejaba descubiertas sus rodillas.

En Alice yo admiraba esas rodillas y su boca risueña. Su rostro se componía de una máscara de pecas y un par de azules ojos de gato; nunca se sabía si lo miraban a uno o no. Pero sólo una gringa como ella podía tener piernas y rodillas tan blancas y rosadas. Su manera de correr y reír era bellísima. Siempre que pensaba en ella la veía corriendo y riendo.

Aquella tarde de su cumpleaños, jugando al vigilante y al ladrón, había corrido detrás de ella y, al alcanzarla, había saltado sobre ella derribándola. Ella era el ladrón y yo me aferraba a mi prisionero. Luchaba por soltarse, pero sólo cuando me dijo que la lastimaba, la dejé ir.

Cuando nos levantamos del suelo su vestido blanco estaba sucio, y una de sus rodillas raspada, roja y sangrienta. Sus ojos azules de gato estaban llenos de lágrimas de ira.

—¡Bruto! —gritó, y rengueando ágilmente desapareció por la puerta de su casa.

Ahora me tranquilizaba pensando que Alice no podía ser atrapada debajo de este mundo que se derrumbaba —era tan rápida para correr... Hasta con su rodilla lastimada había penetrado en su casa como el viento, seguida por el vestido blanco y vaporoso que volaba... Poseía una voluntad peculiar, una voluntad como sólo una gringa podía tener.

Se oían gritos en la oscuridad, algunos quedaban suspendidos, apagados por el tronar de ruidos horribles. Una voz delgada, aguda como la de ella, se alzó sobre muchas otras. Se acercó la voz, y luego el viento volvió a alejarla hasta que el lamento entrecortado y pequeño se desvaneció. ¿Sería la última vez que oiría su voz? Acurrucándome contra mis hermanos, temblé. Pero un enorme estruendo de cosas que crujían y se quebraban borró todo lo demás. Desde este abismo de impotencia nos llegó la voz de nuestra madre:

—¡Chicos! ¡Chicos! ¡Vengan! ¡Salgan! ¡Salgan de abajo del tanque! ¡Vengan!

Era difícil decidirse a abandonar el suelo seco debajo del tanque para salir al patio resquebrajado y lleno de barro, pero las palabras insistentes de nuestra madre nos impulsaron hacia el espacio abierto. Al adelantarnos, algo horriblemente grande, pesado y maligno cayó detrás de nosotros. Una furiosa ola de agua nos levantó y nos lanzó contra objetos duros y cortantes. El tanque de hierro había cedido.

Nos debatimos entre el agua y trepamos a la tapa circular de madera del aljibe. Nuestra madre estaba ahora junto a nosotros, empujándonos a todos fuera del aljibe que se estaba hundiendo.

Rápidamente, con una dulzura que era única en ella, nos pasó las manos sobre la cabeza y la cara, pronunciando cortas palabras consoladoras, tratando de asegurarse de que no habíamos sufrido ningún daño.

Evitando montones de ruinas y grietas, nos guiaba lentamente sobre el suelo estremecido. Llegaban a mis oídos rumores como de millones de pisadas que corrían en el segundo piso, y miré hacia arriba. El cielo negro —¿tenía algo que ver con el terremoto?— estaba cruzado por franjas rojizas; trozos de albañilería volaban por el aire como arrojados por alguien.

Al pasar por el corredor sentí una gruesa capa de vidrios rotos debajo de los pies. Resbalé y caí antes de alcanzar a los otros en el movimiento hacia adelante que el terremoto o mi madre nos comunicaba. Cuando llegamos a la calle, fuimos pisoteados por una lluvia de ladrillos caídos de la pared del frente que nos derribó a todos. Pero las sacudidas nos levantaron, nos ayudaron a llegar al centro de la calle.

Detrás de los edificios el cielo estaba teñido de un rojo profundo y las llamas se precipitaban hacia arriba. La ciudad gemía, ardía,

crujía y se derrumbaba. Gruesas nubes de tierra se arremolinaban y chocaban en el suelo y en el aire.

Mi madre se multiplicaba entre nosotros.

—¡Ruegen a Dios, hijos! ¡Ruegen al Señor! ¡Pídanle que nos salve!

Empecé una oración, mezclándola con otra y con la siguiente, sin poder decir la misma hasta el fin. Este fracaso me atemorizaba y desesperaba aún más.

Las llamas pusieron en evidencia un edificio, luego la tierra y el humo lo escondieron. El temblor del suelo aminoró y una copiosa lluvia empezó a caer, apagando los rezos y los gritos. Barro sucio y mal oliente me cubría por entero; tenía los ojos, la nariz, la boca y las orejas llenos de lodo. Esa agua de lluvia que atravesaba las llamas del cielo, me lavó. Con sólo cerrar los ojos, echar hacia atrás la cabeza y abrir las manos, me limpié y refresqué.

Mi madre nos reunió a todos en medio de la calle, luego ella y don Cayetano, un mecánico de la vecindad, se dedicaron a remover ladrillos de un sitio determinado.

Ahora la tierra temblaba suavemente. Formas familiares y otras nuevas aparecían, extrañamente agrandadas entre luces espasmódicas y sombras profundas que surgían entre los huecos de los costados de los edificios donde hubo puertas y ventanas. Advertí unas nubes amenazadoramente rojas, negras y blancas. Eran como montañas con la punta hacia abajo, y su proximidad, su solidez, hacían pensar que un nuevo temblor podía partirlas en mil pedazos.

Pero en ese momento, en el cielo amenazador, apareció una luz celestial y deslumbradora. Sobre este fondo de rayos semejante a una red, una forma lejana y brillante se tornó visible. Las gentes gritaban y señalaban hacia arriba:

—¡Una bola de fuego cae a través del cielo!

—¡La luna está cayendo!

—¡Un pedazo del sol ardiente!

—Es el rostro de Dios — dijo una voz potente, y un inmenso eco repitió:

—¡El rostro de Dios!

Todos caímos de rodillas y permanecemos con las manos entrelazadas en oración, hasta que las nubes se hincharon y escondieron esa maravillosa visión pasajera.

Mi madre y don Cayetano, ignorando el glorioso milagro que se había producido en el firmamento, aún trabajaban entre los ladrillos. Algo que dijo el hombre me hizo correr hacia ellos.

Mi madre estaba arrodillada, tanteando entre los ladrillos flojos. Entonces, entre sus suaves manos, vi una cara, ¡la cara de Rosa! Era difícil reconocer sus ojos, estaban blancos, y su boca, aunque firmemente cerrada, se hallaba torcida hasta casi tocar uno de sus párpados. Me volví atemorizado. Mamá y don Cayetano cargaron el cuerpo deshecho de Rosa y, colocándolo sobre una frazada, lo llevaron hasta la vereda.

Esta acera de alquitrán era lisa, la mejor del barrio. Corría a lo largo de un alto muro de ladrillo. Cuando nos referíamos a ese muro, lo llamábamos la pared de Kunn. Los fieros perros de policía que cuidaban la propiedad de Kunn eran tema de mucha conversación.

Bajo la protección de esa alta pared de ladrillo rosado, mi madre estaba atendiendo a Rosa. Los quejidos de la querida Rosa apenas se oían. Aunque casi continuos, los temblores de tierra eran débiles. Cuando se produjo uno más fuerte alguien gritó:

—¡La pared! ¡La pared se va a desplomar!

Mamá tomó las cuatro puntas de la frazada y levantó a Rosa, y doblada bajo el peso, como si cargara una enorme bandeja, se dirigió, cruzando la calle, hacia el atrio de la iglesia.

Un ruido ensordecedor me hizo volver la cabeza. La pared de ladrillo rojo de Kunn yacía sobre la calle.

Mamá nos gritó que nos paráramos sobre el piso parejo y seco que formaban los ladrillos caídos. Entró precipitadamente en lo que quedaba de nuestra casa y salió cargada con mantas y ropas.

Así empezó nuestro campamento sobre esa pared. La tierra palpataba aún. Los ladrillos sobre los cuales estábamos y la plazoleta frente a la iglesia parecían los únicos sitios seguros en ese mundo enloquecido. Esos ladrillos, tan admirados, de un rosado vivo que hacía decir a las gentes que eran pintados, habían adquirido un color rojo profundo.

Cuerpos luminosos iban y venían, danzaban encima de nuestras cabezas, pasaban rápidamente por sobre las ruinas y los cerros. Alguien dijo:

—Esas son almas en pena que han escapado de las rotas tumbas de los cementerios.

Otras personas se acomodaban sobre los ladrillos. Mi madre, ayudada por don Cayetano, había empezado a fabricar un refugio con las mantas cuando se presentó el señor Kunn.

Ese hombre gigantesco, de rubicundas mejillas bien afeitadas, cabellos muy cortos, cabeza redonda y grandes bigotes, adquiría un aspecto fantasmagórico en aquella luz vacilante. Su alto cuello immaculado brillaba con extraño resplandor. En ese momento aquel hombre era increíble. Hacía pensar en un tremendo gato rubio.

Estaba de pie, con la mirada fija de sus blancuzcos ojos azules, refunfuñando amenazador. Luego, con palabras guturales, ordenó a mi madre y a los otros que saliesen de su propiedad.

—¡Bajen de ahí! ¡Están estropeando mis ladrillos!

Mi madre se dirigió hacia el hombre. Hablaba con rapidez y movía agitadamente las manos. Luego corrió hacia nuestra casa, mien-

tras Kunn saltaba sobre la pared. Mantas, almohadas, cajas, botellas, fueron lanzados rodando al barro por los furiosos puntapiés de Kunn.

Grandes y chicos llorábamos cuando mi madre regresó. Traía en la mano un pequeño revólver.

Se detuvo, enfrentando a Kunn.

—¡Fuera! —dijo con voz serena— ¡Fuera!

Kunn bajó de la pared. Su voz áspera nos llegó desde atrás de los árboles de su jardín.

—¡Mis perros! ¡Ellos se encargarán de ustedes! —gritó.

El grupo que se hallaba en la pared se convirtió en una isla de silencio. A los pocos segundos, un perro feroz salió corriendo de entre los arbustos. El animal se detuvo y olfateó el aire. Vi saltar una llamarada del revólver de mi madre, y el perro cayó. De nuevo todos esperamos. Pero ningún ruido salió de atrás de los espesos árboles del jardín de Kunn.

Numerosas voces gritaban: “¡Las torres! ¡Las torres de la iglesia se mueven!” A la luz de un gran incendio que había detrás de ellas se podía ver cómo se balanceaban las dos torres de nuestra iglesia. Se balanceaban suavemente.

Un rosario dirigido por el señor Pérez, pidiendo piedad para las torres de la iglesia, nos arrastró a todos en su cadencia. El rezo en común crecía, haciéndose cada vez más fuerte. Se alzó sobre los otros ruidos. Las torres de la iglesia no podían caer. Las torres de la iglesia pertenecían a Dios.

Varios hombres barbudos que corrían y gritaban rompieron el encanto. Las gentes arrodilladas se pusieron de pie. Aquellos hombres gritaban algo que impulsaba a todos a correr detrás de ellos, hacia las colinas, en clamoroso tumulto:

—¡El mar está subiendo! ¡El mar! ¡Un maremoto! ¡Viene el mar! ¡El mar está enloquecido!

Soplaba un viento frío procedente de la bahía. Las voces se tornaban más altas:

—¡El mar está sobre nuestras espaldas! ¡Oh, Señor! ¡Señor Jesucristo! ¡Tened piedad de nosotros!

Mi madre convenció al grupo de vecinos que se había reunido alrededor de nuestra improvisada carpa que no se moviera mientras ella se alejaba, caminando en contra de la multitud. Gradualmente, todos los mayores congregados allí se sumaban a la muchedumbre que huía. Nosotros los niños quedábamos solos. Era difícil no correr, pero no podíamos desobedecer a nuestra madre; permanecemos en esa isla entre un mar de gente que corría.

Con mi imaginación veía el agua del mar precipitándose sobre las espaldas de ese enjambre de hombres y mujeres. Una mujer cayó cerca de nosotros, y pies presurosos pasaron sobre su forma postrada. Un hombre horrendo se detuvo para gritar:

—¡Viene el mar! ¡Las olas se llevan casas y gente!

Como en un sueño apareció mi madre, sujetando las riendas de un caballo blanco. Nos amontonamos junto a ella, y nos condujo, diciéndonos palabras consoladoras, hasta el suave césped del jardín de Kunn.

Por entre el ruido de pasos se percibían los quejidos de la gente pisoteada. Mi madre montó sobre el caballo, y ella y un agente de policía, también a caballo, se dirigieron hacia la muchedumbre que huía. Las dos figuras se irguieron sobre los estribos y dispararon sus armas al aire. Con toda claridad se oía la voz de nuestra madre ordenando a la multitud que se detuviera. Contra la luz de la aurora naciente, ella, en su caballo blanco, era un ángel.

La ola de gente se detuvo y oí:

—El mar sigue en la bahía. ¡Ni siquiera se ha retirado! ¡Ha sido un crimen! ¡Los presos escapados han querido saquear la ciudad!

¡Las paredes de la cárcel han caído! ¡Los criminales! ¡Deberían ahorcarlos!

Nunca había visto hasta entonces llegar a una calle la luz del amanecer. Recordaré siempre esa luz matinal que mostraba a mi ciudad natal medio demolida, incendiándose. Un silencio pesaba sobre las ruinas, un silencio desgarrado por un grito, por la caída de una pared, por una oración que era como un urgente pedido personal a Dios.

Mujeres pálidas entraban y salían de las casas destruidas. Cabezas vendadas se sacudían de un lado al otro, emitiendo gemidos de dolor. Cortinas y manteles blancos — vendas enormes — tratando de enroscarse alrededor de los rotos edificios, volaban a través de las ventanas de los pisos altos.

Un tropel de gente que regresaba de las colinas, moviéndose como un torrente, me llevó lejos de nuestra carpa. El suelo seguía vibrando y los edificios en ruinas mantenían posiciones raras, aterradoras. Los perros levantaban los ojos y les ladraban.

La luz del día era débil. Pero como algunas de las nubes de humo negro alquitranado desaparecían rápidamente detrás de los cerros, se puso de manifiesto un espectáculo aun más acerbo. Algunas casas, que habían rodado desde una colina, colgaban volcadas al revés, detenidas sobre un acantilado. Varios cuerpos yacían de costado sobre el suelo resquebrajado; podían haber estado muertos o heridos o durmiendo. Desparramados por todas partes se veían los despojos de las casas y tiendas. Se caminaba sobre pedazos de cabezas y brazos de los frontispicios, sobre trozos de muebles de brocato, sobre almohadas, cacerolas y fuentes, cajas de sardinas, fósforos, latas de aceite de oliva, velas aplastadas, y a través de charcos de vino rojo.

Los ojos de las gentes estaban muy abiertos y enrojecidos. Yo sentía los míos endurecidos e hirviendo. Las señoras no rezaban en sus

reclinatorios; se arrodillaban simplemente sobre la tierra blanda. Y los hombres que en la iglesia rezaban sobre una rodilla, se arrodillaban como las mujeres con las dos rodillas sobre el suelo.

De una farmacia, en una esquina, habían tirado a la calle cantidad de frascos y botellas rotos. Un grupo de personas señalaba hacia arriba.

—¡Miren el pie! —decían.

La parte superior de un edificio se había desmoronado. Una pared interior había caído y con limpieza había cubierto de ladrillos una cama, como una colcha, y de abajo de esos ladrillos salía un pie.

—¡Miren! ¡Miren! ¡Ahí está!

Con sorpresa advertí que, frente a ese edificio, los árboles se erguían derechos y sanos. Los había visto balancearse y tocar el suelo la noche anterior. Objetos domésticos colgaban de ellos, comunicándoles un aspecto de fiesta, casi de Navidad.

Un fuerte olor a madera quemada secó mis narices. El agua brotaba de los caños rotos y formaba charcos. Hombres uniformados levantaban los escombros y cargaban en brazos a la gente grande como si se tratara de niños. Junto a montones de ruinas vi casas enteras que no habían sido afectadas por el terremoto.

Un tranvía de dos pisos, rojo y amarillo, aparecía como un monstruo caído en el barro, sobre un costado. La campanilla del vehículo, juguete maravilloso, yacía en el suelo. Un perro ladraba enloquecidamente a un teléfono tirado en una zanja.

Como mendigos, algunos hombres escarbaban entre las ruinas. Las vacas y las ovejas circulaban en libertad. Mujeres azoradas permanecían junto a montones de objetos caseros; perros, gallinas y hasta palomas se acurrucaban contra ellas. Una mujer enjugaba el rostro de un niño, y pensé en mi madre.

Seguí caminando, traté de correr, saltando de obstáculo en obstáculo. Me era imposible reconocer alguna cosa familiar, hasta que

un espectáculo increíble detuvo mi carrera. Las torres de nuestra iglesia yacían juntas sobre la plaza. Una de ellas conservaba aún su forma de torre. La otra no era más que un alto montículo de materiales caídos. Sacerdotes y mujeres rezaban y lloraban junto a las torres caídas y deshechas. Me acordé de Rosa. Ahí, en la plazoleta, la había visto por última vez, inerte y gimiendo.

Un sacerdote pasó apresuradamente, salpicando agua bendita y haciendo la señal de la cruz sobre formas inmóviles. Colgado de un farol había un hombre barbudo con la cabeza inclinada sobre el pecho. Las gentes leían un letrero clavado sobre su cuerpo colgante.

Oía a mi madre que me llamaba. Mi madre venía hacia mí, y yo corrí hacia ella.

*ÁLVARO DE SILVA*

# NOTAS

## PALABRAS PRONUNCIADAS POR ANTONIO CASTRO LEAL EN LA COMIDA OFRECIDA A VICTORIA OCAMPO POR SUS AMIGOS DE MÉXICO

De paso para la Argentina, después de una excursión por los Estados Unidos, Victoria Ocampo ha querido quedarse unos cuantos días entre nosotros. México, cuya atmósfera transparente pero cargada de presencias ha respirado a plenos pulmones, le ha dejado una honda impresión. Al oírla hablar de su visita a la ciudad sagrada de Teotihuacán se siente que palpita en su alma esa capacidad para percibir el fondo de imponderables que es nuestra más secreta tradición.

Victoria Ocampo escribió en francés antes que en español, conoció primero el Continente europeo que el americano, y ha ido sintiendo las dimensiones de su propio mundo al recorrer el mundo de los demás. Vivió en ella misma, como una gota de agua que refleja el cielo, el drama de ciertos momentos de la cultura hispanoamericana. Nuestro Continente ha tenido que ir enhebrando su mensaje con palabras ajenas, expresarse en formas que sólo en parte coincidían con su perfil, y vivir dentro de un ritmo seguido con vigilante exactitud porque sabemos que nunca se convertirá en un movimiento reflejo. La música que llevamos dentro, cuyas líneas melódicas ya se pueden percibir, todavía no se ordena en el poema sinfónico que será expresión de nuestro ser y nuestra vida.

Pero Victoria Ocampo es de los nuestros. Ella lo ha dicho: "en cuanto se llega a los niveles altos, toda esta América es una e indivisible". Representa en esa altiplanicie espiritual a las escritoras hispanoamericanas en el campo, poco frecuentado por ellas, del ensayo y la crítica, del comentario tejido con emociones e ideas. Es una escritora que siente el mundo de su tiempo; un mundo de

horizontes tan amplios como su sensibilidad, y sentido a veces con angustia, porque sabe que vivimos “un momento de la historia en que todo cruje”.

Ese mundo le llega al corazón en los testimonios más fieles del arte. Desde la *Divina Comedia*, en la que siguió la línea de vuelo ardiente que va de Francesca da Rimini a Beatrice, hasta algunos de los más finos poetas, novelistas y músicos de nuestro tiempo. Y cada obra hondamente sentida ilumina su alma y le da razón y razones para afirmar que la puerta del laberinto de nuestro siglo cae hacia el espíritu. No es la suya una doctrina, sino una actitud. Su modo de ver y de sentir va dejando en sus libros, sus conferencias y sus artículos rastros insinuantes y vivos de su contacto con otras almas; del descubrimiento y la familiaridad con ellas, de la pasión que le inspiraron y, a veces, del olvido en que se fueron desvaneciendo. Pero cada uno de esos contactos le dieron un vislumbre de la verdad, un santo y seña, el principio de una ruta. Su credo es, para decirlo con sus propias palabras, que “los genios pueden revelarnos lo que hay de más secreto en el universo y en nuestra alma”.

Y aunque no ha dejado de pensar en el puesto que debe corresponderle a la mujer en este mundo que se renueva, y la colaboración y los derechos que le tocan, ha mantenido siempre una noble y elegante feminidad que no ha caído, por fortuna, en esa tensión beligerante que se llama feminismo y que no es más que un incidente de obvia resolución en la lucha más importante y más larga, para buscar, unidos, la solución a problemas que tocan por igual a los hombres y las mujeres.

Victoria Ocampo, vuelta hacia el arte, pide inteligencia a la vida, emoción a la inteligencia, finura a la emoción y renovados fulgores al espíritu. No la mueve más que la natural inclinación de su temperamento exquisito. Y en esta obra suya, que por modestia no quiere llamar cruzada, creo que todos estamos con ella desde hace mucho tiempo.

México, 18 de octubre de 1943

## LA POESÍA DE VICENTE BARBIERI

PLANTEO ARGUMENTAL A TRAVÉS  
DE SUS DOS PRIMEROS LIBROS

1. Vicente Barbieri cuenta entre los que han sabido definir felizmente su propia poesía. Su poema *Fábula del corazón*, que bautiza su primer libro, es la clara síntesis de su arte, desarrollado después en su obra ulterior: al estudiar diversas facetas de su poesía se pueden ir citando, y lo haremos, estrofas de esta composición que es un verdadero arte poético.

Considerado principalmente a través de sus dos primeros libros (*Fábula del corazón*, Buenos Aires, 1939; *Árbol total*, Editorial del Plata, Buenos Aires, 1940) el planteo argumental de la poesía de Barbieri puede sintetizarse así: el universo es disputado por dos principios: lo eterno o permanente y lo temporal o perecedero. Estos dos principios se entremezclan en confusa lucha: lo temporal lleva en sí elementos permanentes; lo eterno está poblado de elementos de destrucción y perdición. Aparentemente, el triunfo ha de corresponder a lo perecedero. Pero no: vence la esperanza, anunciada por su heraldo, el poeta, privilegiado ser.

2. Ilustremos este esquema con ejemplos. He aquí el principio malo:

Hay voces olvidadas  
gimiendo en agua y viento,  
hay ardientes cenizas postergadas  
en llanto y en lamento,  
y hay la amarga evidencia  
de muchos sueños en convalecencia.

*Árbol total*, pág. 55.

Esta actividad para la destrucción está presente y se diversifica en el hombre; en su maldad, en su avaricia:

Mira, y sabe que hay hombres pertrechados  
de hierros y magnolias y designios,  
y hombres pequeños que recuentan discos  
pequeños, relucientes, numerados.

*Árbol total*, pág. 23.

De esta rama de la poesía de Barbieri surge su sentido ético, nacido desde la niñez, como lo hacen constar las *Noticias de una infancia*:

Había aquella oculta  
intuición invencible:  
las cosas que eran buenas,  
las cosas que eran malas.

*Árbol total*, pág. 88.

3. Llegamos ahora al principio bueno: lo eterno, lo permanente. Está aludido algunas veces de una manera abstracta:

Y en lunas que le llueven permanencias.

*Árbol total*, pág. 22.

Pero, por lo general, aparece de una manera más carnal, más jubilosa, a continuación de enumeraciones correspondientes al principio opuesto:

Ah, pero hay un llamado  
desde claras vertientes,  
desde todo lugar predestinado.  
Y hay las voces urgentes  
desde la inexplorada  
comarca de la sangre amenazada.

*Árbol total*, pág. 60.

Y ya han aparecido las *voces urgentes*, los poetas, que perdurarán hasta *Las voces*, en su último libro:

Ah, pero no sabíamos del afán de las voces  
abandonadas como soledad de epitafios.  
No sabíamos cuánta plegaria vigilaba  
sobre nuestros cabellos dormidos en la noche.

*La columna y el viento*, pág. 98.

La aceptación de su destino de poeta, por parte de Barbieri, está repetidamente enunciada:

Y en su palabra viene  
la heredada canción  
que hemos de repetir toda la vida.

*Fábula del corazón*, pág. 9.

*Que hemos de repetir toda la vida...*

Y ya nunca saldré de esta comarca,  
comarca de la sangre, descubierta,  
instalada ya siempre, entre puñales,  
con altos horizontes y mareas,  
deltas y ruiseñores y azucenas.

*Árbol total*, pág. 113.

La venida del poeta es, pues, indispensable para dar sentido a la vida, para destacar lo que hay en ella de hermoso, de eterno, de indestructible:

(Escuchad: si no llega la copla justamente  
para decir que el trébol junto a la niña vela,  
se apagarán los lirios, y, valerosamente  
estallarán las tensas cuerdas de la vihuela.)

*Árbol total*, pág. 101.

La voz del poeta, tan valorada, no es, por supuesto, una voz de hombre, sino una voz divina milagrosamente prestada a algunos seres humanos. Ello justifica la insistencia de Barbieri en el tema, y el tono místico que se yergue en algunos sectores de *Árbol total*. Esta metamorfosis está enunciada también expresamente:

Las manos imperiales  
que mueven hilos de imagerías,  
esas manos veraces y obstinadas,  
por los clavos eternos perforadas,  
son Tus manos, Señor, no son las mías.

*Árbol total*, pág. 17.

También en *El bosque persuasivo* —su sangre—:

¡Ay! El bosque es un mundo de presente y ausente  
anterior a las voces del hombre y los caminos.

*Corazón del oeste*, pág. 51.

La divinidad es también ese algo *fatal e insustituible* (*Corazón del oeste*, pág. 75) que pide en *Encantamiento en las vihuelas* para salvar a todo del olvido y la desmemoria.

Otros recursos tienen las fuerzas del bien, que irán apareciendo y desarrollándose gradualmente en los libros subsiguientes. Los dos primordiales son la infancia y el amor, símbolos de pureza que han de juzgarse, como el poeta, representantes de lo eterno sobre la tierra. En lo que se refiere a la infancia, véanse sus *Noticias de una infancia*, las invocaciones al perdido niño que se intercalan en algunos poemas, y algunos modos de decir deliberadamente infantiles (*Era una vez...*; *Árbol total*, pág. 27). Sobre el amor, es elocuente la sucesión de los *Nada pueden...* de *La elegía de Nacarid Mary Glynor*. La estrofa que los inicia es una verdadera profesión de fe romántica:

Yo sé que nada pueden contra tu lejanía  
ni el mundo ni las cosas que pasan en el mundo.  
Si pronuncio tu nombre como una letanía  
ya tengo el corazón latiendo en lo profundo.

*Árbol total*, pág. 121.

#### EL ESTILO

4. Trazado el esquema interior de la poesía de Barbieri, procuremos ahora insinuar el exterior, válido no sólo para sus dos primeros libros sino para el conjunto de su obra. Sus caracteres principales son: el amor por la forma, el amor por lo decorativo y el amor por los símbolos.

5. *El amor por la forma*. — La perfección formal es uno de los caracteres que, ante la poesía de Barbieri, salta de inmediato a la vista. Hay en él un anhelo de simetría que llega hasta la exageración, y aproxima su actitud espiritual a la de los grandes apasionados por la forma: Leonardo, Dante. *Hostinato rigore*, el lema de Leonardo, preside las páginas de *La columna y el viento*. Este amor está declarado desde su primer poema:

La canción y la herida  
que yo ajusto y sustento  
al ritmo de la música y el viento.

*Fábula del corazón*, pág. 9.

Ajustar, sustentar; música, viento: artesanía, forma.

Salvo el versolibrismo de algún poema de su primer libro, y el ritmo de veintiuna sílabas que ensaya en su último libro (en *Territorios de la esmeralda*;

§ 15), heptasilábico, sin embargo, su ritmo primordial es el endecasílabo italiano. Le siguen en orden de importancia el alejandrino y el heptasílabo.

De las cuatro formas de forma que Amado Alonso discrimina en su libro sobre Neruda (forma interior del estado sentimental, forma de la realidad representada, pensamiento sintáctico-racional y ritmo), Barbieri acepta las cuatro y les añade, todavía, su prurito de simetría.

6. *El amor por lo decorativo.* — Es otro elemento que salta a la vista de inmediato. Toda influencia, toda tendencia, se resuelven en Barbieri en lo decorativo. Expresamente declaran esta predilección los títulos de algunas de sus poesías de *Árbol total*: “Escenografía de la rosa”, “Instalación del poema”, “Miniaturas”, “Retablo de la fábula”. “Escenografía”, “instalación”, “retablo”: Barbieri gusta dar ambientes, crearlos, pintar nubes y colores. Hay poemas —larguísimos— que se reducen a un cúmulo de materiales. Así, las “Noticias de una infancia”, que son como una vasta cantera de donde ha de extraer un poema. Por supuesto que lo extrajo: la *Balada del río Salado* (§ 12), y luego, en una última etapa de decantación, “La floresta innumerable” (§ 14). El ambiente ecléctico y agrícola de su pueblo natal, en el oeste de la provincia de Buenos Aires, se resolverá también en esta tendencia.

7. *El amor por lo medieval.* — Francisco Contreras, en un artículo publicado en “Le Mercure de France”, y que reprodujo “Martín Fierro” en 1927, apuntaba como una de las características generales de todas las artes de vanguardia de este siglo el retorno a lo medieval. Guiado por su sentido de época, y por su romanticismo íntimo, Barbieri ha encontrado un venero formidable de elementos decorativos en el cultivo de lo medieval. Lo gótico y lo heráldico aparecen repetidamente en sus poemas. Las catedrales, los vitrales, las estampas e infantinas (*Árbol total*, pág. 34), las miniaturas, las “walkyrias” (*Árbol total*, pág. 100), el “sinople” (*Corazón del oeste*, pág. 45), escudos y armaduras (*La columna y el viento*, pág. 16) son frecuentísimos en sus poemas. En “Escenografía de la rosa” (*Fábula del corazón*), intercala personajes del romancero español anónimo: Don Mendo, Delgadina, los siete infantes de Lara; y eso, al cantar a la manera de García Lorca la elegía de García Lorca. Lo atraen los nombres medievales. *Su reino* (*Árbol total*) se subtitula: *Presencia y ausencia de Rosamunda*.

8. *El amor por los símbolos.* — Otra nota exterior de la poesía de Bar-

bieri es su amor por los símbolos. Esta tendencia es de siempre y de todas las poesías: toda palabra, en cuanto representación presente de un fenómeno ausente, es un símbolo o signo. Pero en este caso, y desde Mallarmé, el símbolo es un carácter distintivo, una manera deliberada de la poesía contemporánea, que Barbieri ha tomado directamente de Neruda (§ 20). Lúcido siempre, lo declaró en su primer poema:

    Mi fábula refiere  
    todo acontecimiento  
    con la exacta palabra de la clave.

*Fábula del corazón*, pág. 10.

Hasta su último libro, en que lo reitera con locución que nos recuerda el *Sin forma obstinada* de Neruda:

    ...y el obstinado símbolo.

*La columna y el viento*, pág. 80.

Muchos símbolos podríamos anotar en Barbieri, pero limitémonos por ahora a dos o tres de ellos, los más insistentes. El girar, por ejemplo: el mundo, las cosas, se le presentan a Barbieri a la manera de un caleidoscopio: girando en torno de un centro inmutable, y repitiendo periódicamente sus colores y visiones. Esta idea está concentrada en símbolos particulares, que llevan ínsita la idea de girar: la veleta y los valeses. A la veleta se le dedica un poema íntegro: "La veleta iluminada" (*Árbol total*), y reaparece episódicamente a cada momento, "iluminada en un mundo de cuatro ventanales". Los valeses aparecen en "Miniatura de valeses y doncella" (*Árbol total*) y en otros lugares.

El tiempo gira también en torno de Barbieri bajo la forma de aniversarios y calendarios. Véase, cotejando el "Poema final y único para Navidad", y "La elegía de Nacarid Mary Glynor", la importancia que asume para su poesía el aniversario de una determinada fecha, rotativamente repetida. Sería interesante comparar esta predilección de Barbieri por el girar con la que Neruda demuestra por el caer (ver Concha Meléndez: *Pablo Neruda en su extremo imperio*), y la relación de ambas con los sueños: el de la caída angustiosa es típico y común.

Del amor por la veleta, que implica amor por los puntos cardinales, surge

el amor particular hacia uno de ellos: el oeste, que arranca de una real topografía sentimental:

    Mi oeste provincial es el que digo...  
                                     *Corazón del oeste*, pág. 30.

Luego adquiere un valor simbólico definido, representando lo perenne y deseable:

    Descended con los ojos llovidos y en el pecho un oeste de nardos.  
                                     *La columna y el viento*, pág. 52.

O de lo más íntimo y hermoso de algo:

    Brotaría al oeste del pecho una diadema...  
                                     *Corazón del oeste*, pág. 76.

Y termina con usarse, en este mismo sentido, como adjetivo:

    Oeste corazón —¡oh Deslindado!—  
     me llamarás en albas de cenizas.  
                                     *Corazón del oeste*, pág. 74.

Es de anotar que los cuatro puntos cardinales son altar común de muchos de los mejores poetas contemporáneos. Por ejemplo, el *Entierro en el este*, de Neruda; y *La canción del oeste*, de Luis Cernuda, que utiliza esta palabra en el mismo sentido simbólico que Barbieri:

    Lejos canta el oeste,  
     aquel oeste que las manos antaño  
     creyeron apresar como el aire a la luna.  
                                     *La realidad y el deseo*.

Examinemos, por último, los tulipanes. En la *Balada del río Salado* se definió:

    Y el tulipán continuo de la pena.  
                                     *Corazón del oeste*, pág. 39.

*Tulipán*, desde entonces, es símbolo de pena, dolor, melancolía, y como tal se utiliza con toda libertad y asiduidad. Así, por ejemplo:

Allí la niña crece, su voz de tulipán...  
*La columna y el viento*, pág. 55.

Y luego:

Y los niños volvían el rostro. Y tulipanes.  
*La columna y el viento*, pág. 98.

El procedimiento es análogo al de Neruda, cuando termina su *Entrada a madera*:

Y ardamos, y callemos, y campanas.  
*Residencia en la tierra*.

En uno como en otro caso los vocablos no tienen un mero valor decorativo; son un grado más en la emoción que intenta transmitir el poeta. No basta que los niños vuelvan el rostro: tulipanes, además. Es decir, más acendramiento, más tristeza, más hondura en el gesto de los niños.

Toda esta simbología cobra así un sentido trascendente y doloroso: los símbolos de Barbieri, como los del chileno, no son un mero sistema de correspondencias, a la manera de alegorías (A. Alonso, cap. VII) sino un medio de despertar en cada caso un vasto sistema de resonancias. Véase esta estrofa de la hermosa "Elegía a Nacarid Mary Glynor", donde, otra vez con valeses, se revela el dolor de siempre:

Si digo: viejos valeses. Si digo: el día ha muerto.  
Si digo: de puntillas, sonriendo, te deslizas.  
Si digo: está lloviendo sobre el patio desierto,  
es porque el corazón se me está haciendo trizas.  
*Árbol total*, pág. 119.

He aquí, pedagógicamente explicado, el valor simbólico de los elementos decorativos usados. El procedimiento se repite en la "Balada del río Salado":

Cuando yo digo río, en cada cosa  
digo puñal y copla y sementera,  
digo arterias de lluvia y primavera,  
su bautismo y su pesca milagrosa.  
*Corazón del oeste*, pág. 34.

*Corazón del Oeste*, O LA CONTEMPLACIÓN DEL PRINCIPIO BUENO

9. Y así llegamos al tercer libro de Barbieri: *Corazón del oeste* (Fontefrida, Buenos Aires, 1941). En él se continúa la unidad iniciada con los dos anteriores, confirmándose así que la obra de Barbieri estuvo arquitecturada desde un principio, y que sus avances son hacia una mayor nitidez, perfección y agotamiento de cada uno de los tópicos particulares propuestos, pero sin perder el rumbo inicial.

La manera fatal y social de sentir la misión del poeta afloja un tanto su rigor en este libro, donde el creador, más puramente lírico, se abstrae en su propia contemplación, viendo de su destino sólo lo que tiene de puro: el poeta, el amor y el niño, el tríptico de ángeles que hemos visto militar en las filas del bien (§ 3).

10. *El poeta*. — *El bosque persuasivo* y *Entero viento* son dos contemplaciones de sí mismo, de la plenitud de su ser. Su sangre —tema rilkeano y nerudiano— transfigurada respectivamente en bosque —que por su modo exhaustivo de tratar la sustancia vegetal nos recuerda la *Entrada a la madera* de Neruda— y en viento; ambos tal vez con figuración real y argentina en el bosque de La Plata y el viento pampero. La personificación de estos escenarios naturales en la sangre está dicha expresamente:

Bosque de espadas trémulas, escalera de sal,  
que por mi sangre sube y en mis sienes florece...

Y:

Viento alazán, pampero bragado y desbridado,  
avanzas por los llanos salados de mi sangre...

La maldad, el principio diabólico, no ha desaparecido:

Un miedo de tarántulas y guitarras quemadas...

Pero el poeta aparece siempre, sensible a todo llamado:

Basta entonces el grito lejano, emocionado,  
para que vibre todo mi bosque diamantino.

Ni tampoco ha desaparecido el sentido social del poeta. Véase el templo que ofrece construir con el bosque de su sangre:

Levantaría un tierno templo con su madera,  
con su antigua y sonora madera convencida,  
con las puertas de cedro en su oeste quimera  
y su torre en doliente vigilancia encendida.

11. *El amor.* — El bosque persuasivo declara ser:

Para tu corazón, para tu corazón,  
en fiesta de los brotes, niña de madre selva.

El niño amor es personificado con esta delicadeza:

(Un desnudo doncel de arterias cristalinas  
me alcanza su puñal cristalino y profundo...)

Tal importancia asume el amor, que en medio de las melancólicas elegías que le dedica en *Corazón del Oeste* (*Elegía campesina* y *Corazón del oeste*) llega a fingirse derrotado por su ausencia, en su lucha poética contra el mal y la muerte. Véase qué bello modo de expresarlo:

En comarcas del aire discurría  
zodiaco de rosas y de cosas,  
y en las manos del niño se dormía  
una constelación de mariposas.

Herido, ya. De muerte. Herido. Herido.  
Sin robles capitales. Sin batalla,  
trébol de orientación, ya no me guía.  
Por fugaces claveles detenido,  
miro mis manos y no brota el día.

Calla el junco y el agua, y todo calla,  
y abre la mano el niño que dormía.

12. *La infancia.* — El amor de Barbieri por la infancia ya se demostró en sus dos primeros libros. La infancia, como el amor, es una encarnación de la pureza. Lo que en el hombre perdura de niño, después de lanzarse por los senderos de la guerra y la destrucción, es lo que tiene de poeta y de Dios, y su bagaje para luchar contra el mal y la perdición. Ésta es también la teoría infantil de Juan G. Ferreyra Basso, conterráneo y coetáneo de Barbieri.

La *Balada del río Salado* es una especie de síntesis, exégesis y condensación

superada de todos estos sentimientos. Se ha elegido para cantarlos una vía oblicua, que hace la voz más discreta y delicada. El tema aparente es el río Salado, que pasa por Alberdi, pueblo natal del poeta, en la provincia de Buenos Aires. Esta trasposición da lugar a la más bella floración de imágenes náuticas y acuáticas; y al mismo tiempo, a la descripción y glorificación del campo circundante. De esta manera la poesía de Barbieri toma un sabor bien local, argentino; que, al ser volcado en moldes clásicos y permanentes de formas y de sentimientos, adquiere universalidad, para bien de la patria.

El poema tiene una perfecta estructuración lógica, como todos los de Barbieri. El primer canto es una descripción poética del río, rica en imágenes, en colores. Se considera el río en todos los sentidos: en el de su corriente, en el de su profundidad; el cauce que lo aprisiona, las inmediaciones que bañan sus aguas. En el segundo canto ya el río toma contacto con lo humano: los sueños, las muertes, los cumpleaños, los agrícolas sentimientos circundantes. Así, hasta llegar al núcleo mismo del canto: el niño:

(Infante de piedad, joven de río,  
había un niño allí, pálido en muerte.  
Niñez del áncora en un cielo frío  
creciendo en duelo y en ardida suerte.  
Ninguno como tú perdido y fuerte,  
oh laberinto, oh niño amigo mío.)

El tercer canto se adentra en este niño, describe sus sentimientos ante el eterno fluir del río: *panta rhei*. Se adivina el paralelismo que encuentra entre ese niño y ese río, ese paralelismo que viene en la poesía española desde *nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar*. El cuarto canto hace una especie de pausa en la explanación de los sentimientos, y se adentra virgilianamente en la agrícola atmósfera que rodea al río *labrador*: poblaciones, lluvias, sequías, estaciones. El quinto canto es ya producto de síntesis, de elaboración: trae el resumen de aquéllo que el río dejó al niño, de la forma en que modeló su espíritu para la vida que se avecinaba. Aquí es donde adquiere sentido humano el canto al río, donde se logra la raíz del poema. El último canto, por fin, corona el ciclo iniciado con la realización cabal del destino poético del niño:

Y un esperar de siempre se cumplía.

Aquí reaparece, en toda su fuerza, la doctrina ya examinada (§ 3 y 10) de la misión providencial del poeta sobre el mundo. El persistir, el murmurar, el estar siempre comenzando y acabando, cosas todas que el niño aprendió del río, son simples materiales aportados por el destino para la realización del canto, supremo fin, esta vez más referido al ciclo espiritual interior del poeta que a su misión sobre la tierra. Termina el poema con esta invocación, cuyo vocativo final tanto puede aludir al río como al poeta, ya totalmente unificados:

Su agrícola pasión —raíz salada—  
crece en la pertinaz y alborozada  
comarca de mi sangre. ¡Oh, Cristalino!

La lucha del bien con el mal no es personaje central del poema, ya que él se instala voluntariamente en uno de los reductos del bien: la infancia. Sin embargo, como presentimiento, como contrafigura, suele aparecer, entre paréntesis (pág. 36). Aparecen también, como en libros anteriores, los siete pecados capitales —avanzadas del mal— que en este caso, y tratándose de ríos, son *siete vertientes capitales* (pág. 35). Antes habían sido *venablos* (*Árbol total*, pág. 32) o *dardos* (*Árbol total*, pág. 23).

Aparece en la *Balada* en todo su esplendor otro amor que ya se había insinuado antes: el de las cosas cotidianas.

Las cosas que morían sin segundo...

Y:

Qué hondo permanecer y qué dulzura  
las cosas cotidianas y mortales.

*Cotidianas y mortales*: he aquí dos características de las cosas que las acercan a los hombres. De este modo participan en su diaria lucha por persistir con la virtud adicional de estar desprovistas de la maldad de aquéllos. Es lógico, entonces, que sean queridas, adoradas por el poeta. Este amor por las cosas está muy presente en la nueva generación argentina.

El antecedente inmediato de este amor debe estar en Rainer María Rilke y sus *dinggedichte*. Él fué quien dijo:

Y todas las cosas se muestran como claustros  
en los que estuve prisionero.

*Libro de horas (El libro de la peregrinación).*

El mediato, una especie de panteísmo que ve reflejos divinos en todo; directamente emparentado con las doctrinas estéticas neoplatónicas, y con la frescura e inocencia de los primeros filósofos griegos, que veían un alma en todas las cosas que los rodeaban.

Por lo demás, están bien presentes en la *Balada del río Salado* todas las características de estilo que hemos apuntado (§ 4 a 8). Lo náutico, lo acuático, suministran a lo decorativo un inagotable repertorio de áncoras, sirenas, camalotes, espumas, que enmarca la balada de un delicioso ambiente húmedo y verde. Los símbolos persisten: el girar del tiempo se inviste de un cierto sentido agrícola de siembras y cosechas; aparece el arado (pág. 22) que se aproxima simbólicamente al poeta, por descubridor de lo hondo y verdadero. La perfección formal y el culto de la simetría llegarán a sus extremos: el poema se compone de seis cantos de diez sextinas cada uno.

Según Cossío, la novedad que Pedro de Espinosa aportó a la poesía castellana fué, apartándose de la regla aristotélica, “la descripción de una naturaleza irreal, imaginativa”. No hay duda que la naturaleza de Barbieri en la *Balada* tiene un original real —como tendría la de la *Fábula del Genil*— pero en el conjunto priman evidentemente los factores imaginativos. Quienes conozcan los áridos y chatos ríos de la provincia no pondrán en duda este aserto al ver la flora y fauna fantasiosas que Barbieri despliega al margen del río Salado, con más sus imaginaciones, temores y amores infantiles que hace girar en torno a él. En torno a ese descubrimiento de un mundo irreal, Espinosa agrupó “todo un mundo-subacuático” con “la brillantez pintoresca y el colorido derrochado sin tasa” “característicos del grupo granadino, y, aun mejor, antequerano”. Todos estos elementos encajan perfectamente dentro del Barbieri de la *Balada*. Agréguese el paralelismo de su título con el del poema de Espinosa: *Balada del río Salado* — *Fábula del Genil*. La palabra *fábula*, después de aparecer en el título del primer libro de Barbieri, es expresamente aplicada al río Salado: su fábula y pasión. (pág. 10).

Es indudable, pues, que directa o indirectamente, conciente o inconcientemente, Barbieri —culto lector— se ha abrevado en Espinosa. Prescinde, no obstante, de la acción del poema de Pedro de Jesús, de su copiosa mitología, de su imitación ovidiana, y toma, como casi siempre de sus modelos, la parte decorativa, que es, tal vez, la que da más valor al poema del antequerano.

*La columna y el viento*, O LA REDUCCIÓN DEL PRINCIPIO MALO

13. En *Corazón del oeste*, a pesar del tono suavemente elegíaco de algunos de sus poemas, es donde alcanza Barbieri el máximo de expresión de vida, de optimismo, de perduración. En *La columna y el viento* (SUR, Buenos Aires) es la muerte el principal personaje.

Ello no implica un cambio en la actitud radical de Barbieri ante el cosmos. El esquema originario (§ 1) se mantiene. La muerte es sólo una de las manifestaciones del principio destructor, y el poeta, al tratarla, trata ese principio. Y lo hace de una manera optimista, definitivamente optimista, ya que decide a favor de lo eterno la lucha que cantó en toda su obra. La muerte se acepta como uno de los eslabones necesarios para estructurar la existencia del hombre, como el paso que hace perfecto y acabado su ser. Esta derrota del mal es la más terminante, pues consiste en retorcer su principio esencial y ponerlo al servicio del bien: por eso empleamos la palabra reducción, en el sentido de encaminar algo por la buena senda.

*La columna y el viento* es a Barbieri lo que *Las elegías del Duino* a Rilke: marca el momento más torturado de uno y otro espíritu, pero marca también la solución que los libera de su angustia. El anillo se cierra y lo perfecto se dá: estamos ante el círculo que Rilke adoraba, ante el *anillo de pasión* que Barbieri invoca (pág. 61). No en vano cito repertidamente a Rilke a esta altura de la exposición: la solución que Barbieri da a la pugna entre lo temporal y lo eterno, es, como la de Rilke, como la de Kierkegaard, una solución existencial.

Esto es lo principal de *La columna y el viento*, y esto es lo que sus críticos no han sabido ver. Carlos Mastronardi (SUR, N° 101) se quedó en el deslumbrante pórtico formal de Barbieri. Es así como pudo decir: "las imágenes libertadas por el poeta obran a manera de poderosa descarga, ocasionan un largo deslumbramiento y vienen a reemplazar al tema o asunto esperado, que a menudo se desvanece tras ese complejo y hermoso aparato de exaltación". También Juan Rodolfo Wilcock confesó que "en ciertos lugares no se distingue nada". Sólo León Benarós intuyó, sin precisar: "ríos profundos corren debajo de la expresión retenida" (*Nosotros*, N° 83).

14. El motivo que en *La columna y el viento* da excusa a la definición de la batalla del bien y el mal es otra vez la infancia, tema dilecto de Barbieri (§ 3 y 12). *La floresta innumerable* no es ya el decorativo evocar de la *Balada*

*del Río Salado*. Acontecimientos vitales han acercado al poeta a la evidencia misma de la muerte. Ante la *playa de la indudable mensajera* (pág. 33) se vuelve hacia su infancia y la evoca con palabras cargadas de significados. Después de un *Pórtico* en que se recuerda la vieja teoría del poeta (“de angustia que en la sangre nos crecía — con segura misión”; pág. 11), la infancia es recordada esta vez morosamente a través de las cosas que rodeaban al niño, las más imprevisitas: el río, los cofres, los ancianos. La sustancia de la tragedia reaparece a cada momento:

¿Qué llanto fué, qué sedas se rasgaban  
junto a su ser, qué puerta clausurada?

Pero este niño, que era poeta, elaboraba el mal y lo devolvía convertido en pulcro llanto. Los dos versos en que se expresa esa idea —llorar pulcramente— me parecen absolutamente representativos de un gran sector de la poesía de Barbieri:

¿Quién lloraba en los parques de la infancia  
tan pulcramente? ¿Qué ángel desolado?

Así llega *La floresta innumerable* al *Confín y envío*. El confín, desde luego, es la muerte. No se la mira con terror, con deseo de huída. Por el contrario. El niño invocado, lo más estable y valedero del hombre, desviado a través de la vida por sendas impuras, encontrará por fin en la muerte su extraviado ambiente de pureza. Y en esa igualdad infancia-muerte se habrá completado el ciclo existencial del hombre. En esta gozosa aceptación de todo su destino, ratificada con el *Laudis Deo* que cierra el poema, reside, tal vez, lo más permanente de la poesía de Barbieri. La composición termina, otra vez, con un vocativo. Sus tres versos finales resumen lo que podríamos llamar su tesis:

Ya diviso las torres perdurables  
que afirman la ciudad de tu albedrío,  
¡oh huésped de mi ser, oh peregrino!

15. Esta aceptación de la muerte se traduce también, con más barroco y desigual vigor, en *Territorios de la esmeralda*. Es éste un largo poema, avasallador, obsesivo, hermético, casi críptico; donde los símbolos alcanzan su magno esplendor y donde el punto de partida superrealista se hace más presente que

nunca. Se trata de un largo diálogo entre la Esmeralda y la Niña, donde a veces parecen hablar esos personajes, y a veces el propio poeta. La Niña, más liviana, habla en endecasílabos. La Esmeralda, en un grave ritmo compuesto de tres heptasílabos separados por hemistiquios. En síntesis, puede interpretarse en este poema un contraste repetido de los dos principios presentes en toda la obra del poeta: el vital y el mortal, la *Columna* y el viento. El vital está representado por la Niña, con cuya cristalina denominación se logra dar idea de la fragilidad de lo humano. Esta Niña, por momentos, parece ser la sangre:

¿Quién era aquella niña que corría  
en pálidas distancias de ciudades,  
desde el hombro del niño sepultado  
hasta el pecho del trébol sin memoria?

Y luego:

Y la profunda niña inolvidable  
por avenidas grises...

La ciudad está permanentemente en labios de esta niña, como extraño símbolo de caducidad. Ello hace pensar en una dolorosa exégesis de la horrible vida de las ciudades modernas, signo de este siglo, tan apercebida por Neruda.

La Esmeralda, por su parte, y siguiendo una simbología que arranca desde "El bosque persuasivo" (§ 10), parece ser la tierra, concretada en las hierbas, aludidas por el color verde de la esmeralda. En este sentido, en "La fuente más pura", poema final del libro, la muerte es llamada expresamente "verde territorio" (pág. 103). Esta idea campestre de la muerte se contrapondría, además, a la de la Niña que, como se ha dicho, aparece siempre en paisajes ciudadanos. La tierra, pues, entraña la idea de la muerte, acabamiento y consunción:

Razón de la esmeralda encendida en amor de los tallos unánimes.  
Territorios del trébol perenne y su rocío, como una flor del aire.  
Oh país que dormita con todas sus murallas de tulipán y jade.  
Zona profunda en zumos y cruces pensativas con la roca del ángel.  
¡Oh, Laberinto, Indina! Oh sus verdes motivos y sus tibios altares.  
Ciudad de la corola suspendida en el día y en el iris que arde.

En el "Pórtico final" aparece la muerte trayendo para el poeta la "niebla delicada" que éste acepta con sereno gozo:

Anillo de pasión, yo sé que me recuerdas cosas desesperadas.  
 Gema de los milagros, yo sé que ya me alumbran tus cirios de alabanzas.  
 Verde elegía, tengo las manos extendidas hacia tu puerta amada.  
 Soñares de amatista, amante nave espero, pálida capitana.  
 Deslindada comarca, yo viviré en la búsqueda de tus dulces cabañas.  
 Mirador de mi muerte, yo espero de sus óleos la niebla delicada.  
 Pórtico de racimos, tu enero me reciba con las sienas sin ansias.  
 (Desde tu mar fragante me miran los ausentes ojos de tus estatuas.)

16. “La columna de humo” es una síntesis de la vida del hombre: su inexplicable nacimiento, su presencia ante todas las cosas del mundo, su voz dudosa (“¿dijo palabra el humo? — no lo sé”; pág. 74). Y vuelve, por fin, a su secreto origen. En este poema, la alegoría es clarísima: por ello, por su metro regularmente heptasilábico (sin duda copia intencionada de la delgada forma de la columna de humo) y por la acumulación un tanto caótica de materiales imaginativos, histórico y simbólicos, el poema no está a la altura del resto del libro.

La “Oda a Franz Schubert” es, otra vez, la aceptación de la muerte en otro artista cuya alma se trasfunde en la propia. El “modo angélico” y la “ceniza excelentísima” de sus *Letanías ejemplares* son también evidentes disfraces de la muerte, a la cual —nuevamente— se llama con serenidad, como una liberación y una realización. *Relato fiel* trae una oscura concepción, especie de teogonía que simboliza el destino no logrado del hombre.

El último y bello poema del libro, “La fuente más pura”, es la afirmación concreta y terminante del *leit-motiv* del libro:

¡Ay, la más pura fuente, fuente siempre,  
 fuente final, qué bendita tú eres!

Y tu oficio es buscarla sin zozobra.

Véase con qué serenidad se busca y se acepta:

Pondrás tu pie en el límite sereno  
 —patria celeste, verde territorio—,  
 y te verás sin mengua y sin raíces,  
 ¡y un regresar de pájaros azules!

## TENTATIVA DE UBICACIÓN

17. Barbieri es uno de los poetas nuevos que mejor realiza el ideal de André Lhote cuando se refiere al conflicto romanticismo-clasicismo: ser romántico en la inspiración y clásico en la ejecución. Con esto ya estamos indicando que la clasificación que se puede imponer a Barbieri dentro de estos moldes no es categórica, pues acusa caracteres de una y otra tendencia.

18. Al comentar la “Balada del río Salado (§ 12) comparamos a Barbieri con Pedro de Espinosa. Díaz-Plaja (*La poesía lírica española*) distingue dos períodos dentro del renacentista siglo XVI. En el segundo de ellos, adquieren características y relieves propios algunos de los aspectos que, en conjunto, constituyeron el Renacimiento. La poesía española se bifurca entonces en dos escuelas: la salmantina, profunda y filosófica; y la sevillana, donde “nace un lirismo rico de formas, seducido cada vez más por la brillantez expresiva, que hace de la retórica un culto sostenido”. En esta escuela enrólase Pedro de Espinosa. La escuela salmantina, en la época barroca, será la rama conceptista; la sevillana, la rama culterana. En términos generales, y sin extremar la analogía a una identidad que en modo alguno existe, la situación de Barbieri, dentro de las corrientes esenciales de la poesía española, y salva su modernidad, es aproximadamente la de Espinosa: hacia atrás, Garcilaso; hacia adelante, Góngora.

*Hacia atrás, Garcilaso.* — La adoración por las cosas que siente Barbieri se concreta en un gran amor por la Naturaleza. De ahí el sabor pastoril de algunos de sus poemas, similar al de Garcilaso, a través de quien se entronca con la mejor tradición bucólica grecolatina: Teócrito, Virgilio, Horacio. La naturaleza, como en Garcilaso, es “considerada en su mejor perfección”. Esta tendencia se manifiesta especialmente en su tercer libro, y, dentro de él, en la “Balada del río Salado” (§ 12).

El amor a lo clásico se completa en Barbieri por su apasionado culto de la forma y la simetría (§ 5). Las formas empleadas por él se basan principalmente en el endecasílabo y el heptasílabo en diversas combinaciones. El primero es empleado en variantes métricas que reproducen, al pie de la letra o con modificaciones, las formas del momento renacentista español. No cultiva el soneto, pese a ello, pero sí la lira. También hemos visto (§) su conocimiento y expresión de la utilidad de su poesía, lo que es otra característica clásica.

*Hacia adelante, Góngora.* — Dámaso Alonso (en su edición de las *Soledades*,

citado por Díaz-Plaja) dice que en el barroco “la estructura renacentista del barroco italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tienen ya un valor lógico —no un simple valor lógico— sino un valor estético decorativo”. Es algo de lo que pasa en Barbieri. Hemos destacado ya, a lo largo de este estudio (§ 6), su afición absorbente por lo decorativo. La metáfora, elemento culterano, se encuentra hipertrofiada en Barbieri, haciéndose símbolo, y vinculándolo, al hacerse, con la más moderna poesía. Aproxímase a Góngora, además, por el halago de los sentidos mediante los colores y los sonidos, y por la musicalidad de sus versos.

19. El barroquismo y el romanticismo, por lo demás, son tendencias que actúan en una misma dirección: la infinitud, según el axioma del ritmo de Gebhardt. Un romanticismo esencial corre por la poesía de Barbieri. Hemos visto ya la jerarquía que el amor adquiere entre los abanderados del bien. “Fábula del corazón”, “Corazón del oeste”; siempre el corazón, siempre el sentimiento:

Ya mi fábula tiene  
tierra del corazón  
donde brota la flor más encendida.

Esa trayectoria, comenzada en el primer poema de su primer libro, llega, cada vez más cernida, hasta el último:

Y corazones, en inexpresable  
amistad de la hiedra y de sus muros...

La “Oda a Franz Schubert (§ 16) es una especie de profesión de fe romántica, a través de un espíritu afín. Véase este verdadero manifiesto romántico de autonomía:

Todo estaba ya dicho, menos tus sentimientos.

20. Después de esta tentativa de ubicación en la gran poesía castellana, es preciso marcar las conexiones de Barbieri con los poetas modernos. El esquema mental interior de Barbieri, su concepción de la vida y de la muerte, es enteramente existencial, sobre todo, y según lo hemos visto, en su último libro (§ 13). El existencialismo está también presente en Rilke y Neruda, pero este último no llega a la solución optimista de Barbieri (Amado Alonso: cap. I). Es así como

Barbieri puede oponer a la resistencia en la tierra de Neruda, a su: “Estoy mirando, oyendo, — con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma en la tierra”, su: “en exacta mitad de cielo y tierra” (*Árbol total*, pág. 39).

También es de Rilke la concepción providencial del poeta, y el implacable exigirse a sí mismo el cumplimiento de su destino de revelador.

Barbieri toma de Neruda elementos exteriores. Tiene de común con él, sobre todo en su último libro, su punto de partida superrealista (§ 15). Puede decirse en este sentido de Barbieri lo que Salinas dice de un español: que no es propiamente un poeta superrealista pero que “es en el lenguaje figurado, en las metáforas y trasposiciones poéticas de la realidad donde [Aleixandre] ha aprovechado amplia y certeramente las adquisiciones del superrealismo”. (*Poesía española, siglo XX*). Prosigue Salinas con su válida distinción entre el lenguaje figurado de la poesía clásica y el de la moderna: en el primero “una inteligencia fina y sensible “podrá encontrar siempre las relaciones lógicas”, en tanto que en el de la poesía moderna “dificilísimo, y seguramente inútil sería querer encontrar los nexos lógicos”. Barbieri oscila en este sentido entre la forma clásica y moderna: tan pronto sus figuraciones están unidas por un firme aunque delgadísimo hilo lógico (§ 16), tan pronto desembocan en lo casi inexplicable. Contribuyen a veces a esta anfibología la dudosa construcción elocutiva, los pasos bruscos de segunda a tercera persona, los vocativos imprecisamente dirigidos. Plausibles o no, estas peculiaridades son intenciones del rumbo poético tomado.

También toma Barbieri de Neruda algunos de los procedimientos retóricos que señala Alonso (cap. VII). Algunos símbolos han sido adoptados directamente: *mariposas, sal, amapolas, piedra, espadas*. Pero el repertorio ha sido ampliado. La flora, por ejemplo, tan escueta en Neruda, se multiplica en Barbieri. Por lo demás, el amor al símbolo arranca en uno y otro de Mallarmé, de su teoría de las analogías, de las que el poeta sólo debe dar el segundo término, de su deseo de dar “un sentido más puro a las palabras de la tribu”. De Mallarmé, la idea del símbolo pasó a Moréas, quien lo definió en el manifiesto del simbolismo (1886), legándolo a todos los poetas posteriores, hasta hoy: “la poesía simbolista busca revestir la idea de una forma sensible, que, sin embargo, no sería su objeto en sí misma, sino que, sirviendo para expresar la idea, permanecería sujeta a ella”.

Y tiene de común con Neruda lo que Amado Alonso describe tan acertada-

mente como “el metralleo de comparaciones y metáforas con las que, desde ángulos muy dispares, se ataca a lo expresable a ver si, por fin, rinde su exacto sentido”, que nos recuerda a la “fusilería de miradas parciales” que Borges atribuía a Quevedo.

Las diferencias de Barbieri con Neruda son muchas. Recalcaré una, que hace a Barbieri notable entre los poetas de su orientación: su señalado amor por la forma (§ 5). El ritmo de Neruda es el del verso libre o versículo, que se aproxima al ritmo sintáctico de la prosa; Barbieri no renuncia a la “libertad rítmica del verso”, que consiste en sus condiciones físico-fisiológicas, independientemente del sentido (A. Alonso, cap. IV). En Neruda, “el ahinco de lo parcial supone desquicio en la forma total” (cap. VI), en Barbieri, a la inversa, el ahinco de lo total hace descuidar a veces lo parcial. Alonso (cap. IV) atribuye a Neruda el prurito de quebrantar las leyes formales; Barbieri tiene, digamos, el prurito justamente contrario. Se diferencia, además, de Neruda, en que sólo hallan cabida en su poesía elementos consagradamente hermosos: no se deja llevar, como el chileno, por un afán inventariador que no excluye lo más sucio ni lo más despreciable. En este sentido, sólo adopta de Neruda el vocabulario que podríamos llamar *administrativo* (derivándolo de aquel *ven conmigo a la sombra de las administraciones*): lo *prestigioso*, lo *transferido*, lo *establecido*, etc. Y aun este filón disminuye libro por libro en la obra de Barbieri.

21. En tren de acotar influencias, debe mencionarse la de García Lorca, puesta de relieve especialmente, como en Ferreyra Basso, en la elegía en romance que dedica a la muerte del poeta (*Escenografía de la rosa*) y en ciertas coincidencias temáticas que hemos apuntado (§ 7). Alberti aporta algunos datos surrealistas, o meramente decorativos (la *Blanca Barbieri* de *Miniatura de valse y doncella*, en *Árbol total*, es evidentemente la *Rosa de Alberti que tocaba, pensativa, el arpa*, de *Marinero en tierra*). En algunos poemas de *Fábula del corazón* (principalmente en *Poema único y final para Nacarid*), se advierte la impronta inmediata de la generación ultraísta, pero este modo desaparece sin dejar rastros en su obra ulterior. Este punto de contacto marca bien la posición de Barbieri de primer representante —cronológico— de la nueva generación, después de la ultraísta.

Para terminar, no es posible omitir ciertas aproximaciones a uno de los poetas-llave de la poesía hispanoamericana del siglo XX: Rubén Darío. Tiene

Barbieri de común con él el amor por lo decorativo, por lo medieval; su religiosidad heréticamente carnal y ornamental. Como dato curioso, apuntemos su "aristocracia tipográfica y lexicográfica", sagazmente anotada por Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*). Tómese como ejemplo para esto último, no sólo la pulcritud de presentación de los libros de Barbieri, sino la creación del nombre *Nacarid Mary Glynor*, que tan frecuentemente aparece en sus primeros libros. Agréguese, por fin, ciertas alusiones mitológicas: Apolo, ninfas y otras.

22. En síntesis: el afán de infinitud de Barbieri se manifiesta en varias de las direcciones de esta tendencia: barroquismo, simbolismo, romanticismo, y su encarnación actual, superrealismo. A su lado, la necesidad de la forma, la vigilancia de la razón sobre el sentimiento, la creencia en la misión providencial del poeta, la depuración de los materiales trabajados, procuran, clásicamente, someter el infinito a forma. Es así como se llega a la fórmula de equilibrio que anticipamos al comienzo de este trabajo.

Barbieri resulta, en total, un poeta muy representativo de su tiempo. Ninguna de las últimas conquistas de la poesía le es ajena; todas las tendencias de este tiempo desgarrado se acumulan en él.

#### TENTATIVA DE VALORIZACIÓN

23. Entre todos los nuevos poetas argentinos, Barbieri es uno de los muy pocos susceptibles del circunstanciado examen que hemos intentado. Su obra es ya copiosa: cuatro libros se han sucedido, año por año, desde 1939 hasta 1942; y para el presente anuncia *Número impar*. Esos cuatro libros tienen entre sí una marcada cohesión, revelan un plan y su cumplimiento sistemático, paso a paso; culminando en abstracción, profundidad y belleza en el último, *La columna y el viento*, que mereció un indiscutible premio municipal en 1942.

Ahora bien, ese plan cumplido responde, lo hemos visto, a un ambicioso objeto, a una exigente concepción del destino del poeta (§ 3). Los dos primeros libros marcan vacilaciones y altibajos. En *Corazón del oeste*, el tercero, se llega ya a una plenitud de lo vital, de lo sensual, de lo brillante, que hace que este libro pueda considerarse, dentro de la órbita del autor, una obra acabada; y la *Balada del río Salado*, su mejor exponente, uno de los poemas que la nueva poesía

argentina puede anotar definitivamente en su haber. *La columna y el viento* es otra obra lograda, en un plano más profundo y dramático.

La poesía de Barbieri ha sido bastante no comprendida (§ 13). Quienes la han juzgado se han detenido a menudo en sus puertas, y no han pasado más allá de sus elementos decorativos y formales. Examinada a la luz de su significación íntima, alcanza una trascendencia inusitada. En *La columna y el viento*, hay instantes de verdadera grandeza.

Sin llegar a la creación genial, Barbieri marca un matiz evidentemente original dentro de la pléyade de poetas de habla española del siglo XX, empeñados en la más dura batalla que los artistas hayan entablado nunca, enfrentados directamente con los misterios más hondos de la vida, dispuestos a arrancarlos o perecer en la demanda. Los progresos del mundo han abierto a la poesía nuevos caminos: el primordial y más aterrador, el que lleva al mundo de lo inconsciente. Nada está ya vedado a la poesía; y se permiten, se exigen, las mayores violencias para con el lenguaje. Sólo los que tengan algo muy hondo que decir sobreviven en estas condiciones, y Barbieri va sobreviviendo día a día.

Podrían destacarse defectos episódicos en la obra de Barbieri, casi todos ellos derivados del abuso de los recursos estilísticos oportunamente apuntados (§ 4 a 8). Pero ellos no deben pesar sino secundariamente en la apreciación global de una obra ya copiosa y significativa.

Considero, pues, que Barbieri es el primer fruto acabado que la nueva generación de poetas —tan brillante, tan prometedora, pero tan en sus principios— brinda al *árbol total* de la poesía argentino.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

## Los Libros

### ARTE, LITERATURA

RAINER MARÍA RILKE: *Auguste Rodin* (Ediciones Progreso y Cultura, Buenos Aires, 1943). —

El azar, que tiene sus felicidades, juntó el nombre de Rilke al de Rodin, como si se propusiera hacer con ellos una trascendental experiencia cuyo resultado es este libro.

Difícilmente podremos imaginar dos espíritus más representativos de sus oficios y, por ende, más dispares, dos temperamentos de más flagrante discordancia que éstos del escultor y del poeta; áspero, enfurruñado en la desesperada mudez de sus formas, el uno; trémulo, en la espiritualización de sus depuradas expresiones verbales, el otro.

Rodin, tan en la realidad que aspira a evadirse de sus límites, Rilke, tan en el sueño que desea cuajarlo en realidad, y he aquí que de ese encuentro nace una comprensión que hace pensar en la más depurada interpretación del mito platónico del amor.

Y no porque Rilke “descienda” hasta las formas materiales que plasma Rodin, ni porque Rodin consiga desligarse de su sustancia y contaminarla de literatura, sino porque entre tan opuestos temperamentos hay un punto de cruce que es la común aspiración a un lenguaje preciso para expresarse, como si los dos quisieran decir el mismo verso en idiomas distintos. Pero no, tampoco es cierto lo del “mismo verso”: es como si cada uno quisiera decir en distintos idiomas versos también distintos pero con un solo sentido recóndito, algo así como las actitudes de dos hombres que ofrecen a Dios su dolor, el uno en su oración, y el otro en su silencio total que la equivale.

La ventaja de Rilke sobre Rodin es la de la poesía sobre la escultura: su mayor amplitud expresiva, su capacidad de penetración sistemática, y también su finura. La tosquedad es una de las fuerzas menos desdeñables en la escultura. Los magistrales dibujos que ilustran este libro nos dan cuenta cabal de ello. Hay una brusquedad genial, una impaciencia de raptor que viola la fugacidad de la vida en el acto mismo de percibirla; una brutalidad expresiva donde desbor-

da el vigor masculino del creador. Aun las delicadezas posteriores del modelado son una afirmación, no una rectificación, de sensualidad, de insistencia en el goce moroso y casi físico. Por algo en el mito de Pigmalión es un escultor y no un poeta el que se enamora de su criatura y aspira a verla convertida en mujer de carne y hueso.

Ese mito aplicado a la poesía tendría fatalmente un carácter demoníaco; porque las criaturas poéticas poseen una naturaleza angélica que planea por encima de los goces físicos, aun de los más depurados. Rilke demuestra en su libro esa misma condición espiritual que le permite comprender, sin contaminarse de materialidad, pero comprende a fondo la intención de Rodin y la técnica de que se sirve. No caeré en la ingenuidad de pretender descubrir esta obra maestra de la crítica de arte.

Y menos aún en la de emitir un juicio sobre este juicio de Rilke, que tiene el rigor y la belleza de un verdadero juicio final. Quiero tan solo citar las siguientes palabras que se refieren a la escultura y poseen la simple y transparente sabiduría de todas las palabras de Rilke:

“Que todo lo que pueda hacerse es producir una superficie que no sea casual en ningún punto, cerrada de cierta manera; una superficie que como las de las cosas naturales esté rodeada, sombreada e iluminada por la atmósfera: que sólo sea superficie, nada más”.

Y nada menos. Porque esa superficie “que no sea casual en ningún punto”, es decir, sin asidero posible para el azar de la inexpressión, con su coraza de voluntad humana que la defiende del no-ser, no puede menos de encerrar el espíritu en su invulnerabilidad.

Todo este libro es un modelo, no fácil de seguir por desgracia, de auténtica crítica: de recreación penetrante, de adición simpática en la que el arte juzgado queda enriquecido por el generoso don de una inteligencia comprensiva.

Limpia y transparente la traducción directa del alemán realizada por D. J. Vogelmann.

JORGE PINTO: *Lucas Cranach* (Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1943). —

Si bien suele ser cierto que el árbol impide ver el bosque, mucho más común es que el bosque impida ver el árbol, o sea que esa totalidad que es

un creador, doblemente reflejada en su biografía y en su obra, ofusque a sus críticos hasta el punto de que no puedan prescindir de una de ellas para juzgar la otra.

Si conociéramos menos de la biografía de Beethoven, si pudiéramos prescindir de la parte apócrifa que hay en ella y que es, sin duda, la más abundante, ¡con cuánta mayor autonomía expresiva, con cuánta mayor limpieza de su esencia musical se nos aparecerían muchas de sus obras, hoy esfumadas por la neblina literaria y los fáciles patetismos que las rodean!

En esta monografía de Jorge Pinto sobre Lucas Cranach —una de las más inteligentes y agudas entre aquellas que está publicando la Editorial Poseidón— vemos cómo la indigencia biográfica que con respecto al gran maestro alemán sufrimos, ha sido trocada en riqueza interpretativa, cómo la ausencia casi absoluta de esa aura perturbadora de la anécdota, tal como la falta de atmósfera en la luna, ha permitido a su investigador llegar directamente al objeto de su estudio con una desnuda penetración que lo capacita para captar su verdad última.

A veces parece que Jorge Pinto se siente tentado por la infinita posibilidad que tal ausencia de datos le brinda para imaginar la *verdadera* biografía del pintor, la que corresponda con exactitud al creador de tales cuadros. Pero prefiere, en definitiva, abordar su obra de una manera categórica y extraer de ella juicios tan sintéticos y acertados como éste:

“Es un pintor antifilosófico que restituye en sus cuadros el caos inicial de la Naturaleza”.

Se me ocurre que en esta apreciación está compendiada la posibilidad de agrupar en dos grandes familias o tribus a todos los pintores, y quién sabe si no a todos los artistas. En la primera figurarían los que ven la realidad exterior como un cosmos organizado y lo restituyen al caos, sería el caso de Lucas Cranach, de Goya, de los grandes impresionistas, y en la segunda entrarían aquellos para quienes esa misma realidad es aún caos que ellos deben organizar en cosmos, legislar y ordenar, como Durero o Velázquez o Picasso — para citar épocas y escuelas bien distantes.

Lucas Cranach —Jorge Pinto lo dice— aspiró a ser el gran pintor de la Reforma, pero disiento con el autor cuando añade que “esa ambición escapa a sus posibilidades”. Creo todo lo contrario, que lo logró, acaso como nadie.

La Reforma no es tan sólo esa tendencia a la recuperación del sentimiento

cristiano primitivo, al retorno a la pureza evangélica. Y aun se me ocurre que todo eso era puro pretexto, ingenuo y honrado desde luego, pero pretexto al fin. La Reforma es ante todo la eclosión histórica de una tensión centrífuga, la manifestación de una necesidad expansiva de lo individual contra lo general que lo ceñía; en suma: una tendencia al caos de lo heterodoxo tras varios siglos de cosmos ortodoxo, de dogma ordenador, de Iglesia Católica, es decir, de Comunidad Ecuménica.

Este particularismo exacerbado, "antifilosófico", que desdeña lo fundamental por lo accesorio, la totalidad por el detalle, es mucho más ingenua y directamente expresiva de la Reforma individualista en sus raíces y en sus fines que la visión evangélica de otros grandes maestros. Y esas características son las que con justa visión señala Jorge Pinto en las obras de Lucas Cranach, contradiciendo su aserto de que "escapaba a sus posibilidades". Íntimamente relacionada con su visión atomizada y personal de la realidad, de una realidad que necesita "reforma" como consecuencia de ello, es esta finísima y por otro lado evidente afirmación de Jorge Pinto:

"Quien se aproxima a los cuadros de Cranach advierte que esta visión personalísima del universo, que esta otra realidad que parece obra de diabolismo o de un voluntario amaneramiento, es el resultado de un tenso esfuerzo en pos de la similitud. Un análisis frío nos enseña que el pintor cotejó el color que embebía su pincel a pocos milímetros del modelo mismo para obtener el mayor parecido, prescindiendo de las variaciones que impone la atmósfera, la luz y la distancia. De ahí que el resultado sea de una gran fantasía y de una tan completa irrealidad. Porque basta llevar al extremo el análisis de uno de los elementos que componen la naturaleza para obtener una imagen irreconocible; porque la buena fe llevada a sus linderos arriba a resultados más sublevantes y asombrosos que los obtenidos por la voluntad de hacer rarezas".

Supongamos por un momento que este párrafo no se refiere a la pintura, sino a los problemas religiosos, que no se trate aquí de interpretar la naturaleza, sino ese testimonio de lo Sobrenatural que son las Escrituras por medio de la "buena fe"... ¿No serían éstas las mismísimas palabras que emplearía cualquier teólogo católico para fulminar el libre examen, para poner de manifiesto a los fieles los peligros que acechan a los que se apartan del dogma con una buena fe, más peligrosa cuanto más buena, que les llevará diabólicamente "a los resultados más sublevantes y asombrosos"?

No insistiré más sobre este aspecto, porque como se está viendo, hasta en este único punto en que disiento con el parecer de Jorge Pinto acerca de la capacidad de Lucas Cranach para interpretar pictóricamente la Reforma, me estoy sirviendo de los valiosísimos puntos de vista del mismo Jorge Pinto.

Según la posición y el temperamento, sus palabras que dejo reproducidas son la justificación o la condena —en ambos casos sin apelación posible— de un autor y de su época, por él tan fielmente representada. De cualquier modo, creo en definitiva que no tiene mayor sentido la “condenación” ni la “justificación” histórica. Pero sí la tiene su salvación en la obra de uno de sus intérpretes, y la de Lucas Cranach, nutrida en el suelo germánico y oreada por las primeras ráfagas tormentosas de la Reforma, cumple su misión estética de inmortalizarla.

Por los escasos trozos citados en esta breve noticia, puede juzgarse la posición personal y la finura de percepción de Jorge Pinto, tan ceñida a su objeto, tan compenetrada con la finalidad de su propia labor. Difícilmente Lucas Cranach podría haber encontrado entre nosotros alguien que nos lo presentara con mayor decoro.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

SALVADOR DE MADARIAGA: *Guía del lector del Quijote* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943). —

Este ensayo de Salvador de Madariaga está constituido por dos series de estudios. Su diversidad esencial no quebranta la unidad del libro realizado con una creencia que caracteriza, a la vez, la posición del autor con respecto a sus temas. Madariaga piensa en una perenne vitalidad de la obra artística y, desde esta certeza, su revisión interpreta lo auténticamente humano del Quijote.

A una consideración así, se impone, antes de todo, el propio animador. Cervantes crítico y Cervantes creador son las actitudes que observa el ensayista, aunque la calidad de ellas no se avengan justamente con su criterio original. Mas tampoco son inútiles. Explican, y con buena elocuencia, varias razones transmigradas a la obra cervantina por vía consciente o no. El orbe crítico

de Cervantes está formado, según lo sorprende Madariaga, por una antipatía fatal hacia las novelas de caballerías. Ese ánimo tiene tres razones de índole espiritual: *objeción estética, objeción intelectual y objeción a la no veracidad de ellas*. El lector menos inquieto está preguntándose lo que en seguida cuestiona Madariaga: pero, ¿cómo entonces Cervantes escribió la novela prototípica de la caballería? Después de insistir sobre la expresa contradicción del caso, el autor de *Hernán Cortés* concluye, en dos palabras, que “el verdadero origen de Don Quijote ha de buscarse, no en el deseo de destruir, sino en la ambición de emular la popularidad del *Amadís de Gaula* y su progenie”. La afirmación tiene, sin duda, cierta bárbara originalidad.

A poco se pasa de la personalidad al personaje. Las contradicciones literarias que en la obra de Cervantes producen la crítica y la autocrítica —evidentes en esa segunda parte del Quijote, “como de autor triunfante” — están apuntadas con igual sagacidad con que el comentador justifica la complejidad de Don Quijote como resultante del Cervantes “creador espontáneo y libre”, y del ambicioso que viene a meter baza por veces. A continuación, una minuciosa galería lateral —formada por reflexiones a episodios distintos, y a Dorothea y Cardenio— completan esta parte, seguramente la más densa, de los estudios propuestos.

La figura de Sancho está contemplada con cariño no común. Tal afecto declara su estimación mayor en el juicio siguiente: “Sancho es, en cierto modo, una transposición de Don Quijote en una clave distinta” (pág. 144), bien que los términos tengan una vaguedad imprecisa. Pero se le lava de algunas ingraticudes y se indica su “quijotización” progresante, hasta la definitiva “ascensión” (pág. 210), cuando se descarga sabiamente del lastre de ambicionar el gobierno.

Por el camino contrario anda el longísimo. Desde el tránsito psicológico de Alonso Quijano a Don Quijote, Madariaga le acompaña con esclarecedora solicitud. Expone la importancia del mito de Dulcinea, que indica el apogeo heroico del impetuoso amador, y manifiesta la cadencia de su conducta en el desigual ánimo de las partidas a topetar con la aventura. Las sutilezas miméticas, la fatal penetración de lo real y el episodio lapidario en la cueva de Montesinos, destinan el ocaso del héroe “por la cuesta estrecha y pedregosa que va del orgullo a la humillación”. Y así —dice el crítico— cuando en su lecho

de muerte, recobrada la razón y perdida la razón de vivir, sus amigos intentan reanimarle recordándole sus ilusiones pasadas, el caballero contesta con un refrán, delicado y poético como escogido por él, pero procedente del saco de refranes de su escudero, un refrán que une y hermana a los dos hombres en un abrazo final: “En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño”.

La tónica literaria del estudio de Madariaga y su acepción de los valores cervantinos particularizan este libro, que no envejecerá.

PEDRO LARRALDE

GUILLERMO DE TORRE: *Menéndez Pelayo y las dos Españas*. (Patronato Hispano Argentino de Cultura, Buenos Aires, 1943). —

Hay una frase que Nietzsche dedica a los alemanes y que bien pudiera, con mejores razones, aplicarse a los españoles. Es la siguiente: “La pregunta, ¿qué es lo alemán? no cae nunca en desuso”. Claro está que algo semejante puede afirmarse de toda nación y aun de toda comunidad humana. Pero mientras en buena parte de éstas, la pregunta por su esencia es una simple interrogación destinada a encontrar una respuesta, en el caso del español la pregunta parece constituir la misma entraña de su existencia. Esto no quiere decir, naturalmente, que las preguntas acerca de España y de lo español sean forzosamente insolubles; quiere decir sólo que, por muchas y muy excelentes que sean las respuestas dadas, habrá siempre un fondo problemático: a diferencia de algunos países increíblemente satisfechos y de otros sorprendentemente distraídos, España es aquel país que mientras exista tendrá que hacerse cuestión de sí mismo. De ahí el carácter permanentemente dramático de la existencia española, pero de ahí también su carácter permanentemente vivo. No ha de extrañar, por consiguiente, que cuando alguna de las finas mentes españolas se formula alguno de los problemas relativos a España, acabe por llegar a la cuestión última, esencial, casi metafísica, del ser español y de lo que esto significa. He aquí, para demostrarlo, un libro excelente: *Menéndez Pelayo y las dos Españas*, de Guillermo de Torre. Como en él nos interesa sobre todo ese último fondo, tendremos que prescindir en esta nota de otras muy estimables cualidades suyas. Para que cuando menos conste nuestra

opinión sobre ellas, enunciémoslas sumariamente: es un libro finamente escrito, amorosamente cuidado, con un sólido saber de los problemas tratados que en ningún instante abruma, atento a una precisión y elegancia literarias que quisiéramos ver más difundidas en unos momentos en que parece abrirse paso entre los españoles la tendencia a un lenguaje bárbaro que se cubre con el dudoso manto del rigor filosófico... Pero tendremos que dejar este examen para menos apresuradas y menos interesadas exégesis. El autor de estas líneas ve en el libro mencionado algo más importante que una excelente obra literaria; ve lo que el propio Guillermo de Torre sin duda ha pretendido: una contribución a poner en claro el incierto estado de espíritu que, fatigado de una estéril estupidez, anhela, aquende y allende el Atlántico, una España sobre la cual puedan estar de acuerdo los españoles. No por azar trata Guillermo de Torre del tema más agudo, más espinoso, más pavoroso: de esas dos Españas que el tema de Menéndez y Pelayo permite poner casi crudamente de manifiesto. Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que se haya dedicado a describir pulcramente sus caracteres para acabar limitándose a filiar a Menéndez y Pelayo en uno de ellos. Cuando así se ha interpretado el contenido de este libro, se ha cometido casi delito de lesa patria. Pues si es cierto que trata del autor de *Los heterodoxos* como titán y como banderizo, si es evidente que jamás pretende escamotear realidades demasiado obvias para que puedan impunemente ser negadas, no lo es menos que esto es únicamente un primer paso para atacar más hondos problemas que el de una simple filiación y los debates que puedan suceder a ella. Me decía una vez María Zambrano que toda discusión sobre España tiene que ser de algún modo un diálogo con Menéndez y Pelayo. No una discusión con él, poniéndose a favor o en contra de sus opiniones y de sus creencias, sino un diálogo auténtico, es decir, una discusión de lo que también para él, no obstante su aparente seguridad y frecuente enfurecimiento, fué problema. Es lo que ha hecho Guillermo de Torre; su libro ha emprendido así una de las mejores rutas para ver todo esto con excepcional claridad.

Un libro de este porte merece, pues, por parte de los españoles de buena voluntad a quienes va dirigido, atenta meditación y un —inevitablemente doloroso— examen de conciencia. Pero esto es aún insuficiente: merece que cada uno de los españoles en cuyas manos caiga se proponga hacer todo lo posible para llevar a cabo, desde todos los ángulos posible —excepto los del interés y

del egoísmo— una integración sin la cual España puede, por lo menos como nación, renunciar a la existencia. Hemos dicho “integración”: he aquí una palabra sobre la cual conviene andar despacio. Con independencia de Guillermo de Torre, felizmente coincidiendo con él, yo la usé últimamente con cierta insistencia. Subrayo esto, porque me parece que cuando hay españoles que comienzan a hablar de integración, los problemas de España no parecen ya tan pavorosos. Muy acertadamente subraya Guillermo de Torre, aludiendo a un escrito de Denis de Rougemont, que las “cuestiones de palabras” son, al revés de lo que suele creerse, lo más serio que hay en el mundo. Por eso hablar de integración y procurar ver en qué consiste y cómo podría llevarse a cabo, no es un simple juego de palabras. En todo caso, es un juego de palabras del que va suspendido el destino de todo un pueblo. Esperemos, pues, que Guillermo de Torre no se limite, como al final de su libro indica, a “modular su epifanía”.

Porque sería, desde luego, fatal que se entendiera la integración como un mero deseo de “acabar con toda disputa”. Cierto es que conviene acabar con el continuo disputar en que parece haber consistido la historia española, cuando menos desde los últimos cien años. Pero éste es sólo el aspecto negativo del problema; integrar significa algo más que ponerse de acuerdo: significa sustancialmente *estar de acuerdo*. Por lo tanto, la integración debe ser algo que eluda continuamente un contacto superficial que con frecuencia resulta inocuo y algunas veces se hace inclusive peligroso. Por eso he dicho en algunas ocasiones que la integración de las dos tenaces Españas ha de tener poco que ver con el acuerdo entre cualesquiera partidos o caudillos. “Caudillos y organizaciones —me he permitido escribir— son asunto de poca monta si se compara con la inmensa gravedad de una escisión como la señalada. Ignoro si los abrazos de Vergara son una bendición o una calamidad; digo sólo que ningún abrazo de Vergara podrá tener sentido a menos que se funde en una previa y más honda reconciliación española que, en vez de seguir discurriendo interminablemente acerca de si un hecho de la historia pasada responde o no a como se quiere forjar la historia en el momento presente, exalte todo lo que en la historia española —“derechista” o “izquierdista”— tenga un signo positivo”. Positivo: he aquí otra palabra sobre la que convendría asimismo andar sin apresuramiento. Porque pocas cosas serían tan lamentables como el hecho de que, tras de haber llegado a un acuerdo sobre la necesidad de una integración, ésta fuera puramente negativa y consistiera

en ese simple ponerse de acuerdo que es, desde luego, muy deseable y aun muy necesario, pero que no es sino la superficial manifestación de una realidad más entrañable, a la que aquí sólo puedo aludir someramente. La más profunda realidad tendría, pues, por lo pronto, la fórmula: *integración positiva*. A ella es a la que, desde luego, se refiere Guillermo de Torre; sobre ella nos permitimos pedirle a Guillermo de Torre algunas mayores aclaraciones. Lo que conviene, por el momento, es advertir a los españoles de que hay, efectivamente, como Ortega diría, vigencias comunes. Encontrar estas vigencias no es, naturalmente, nada fácil: si lo fuera, el más desgarrador de los problemas españoles quedaría inmediatamente solucionado. Es tan poco fácil, que a los españoles ni siquiera parece poder unirles lo que en los demás países suele ser considerado como un patrimonio común: la propia historia. Porque ese problema, aparentemente académico, de la actitud del español ante la historia, es tal vez la esencia misma de la cuestión española. Nos es imposible desarrollar aquí un tema que exigiría buen número de páginas; bástenos consignar que Guillermo de Torre, atento a lo sustancial, aun en aquellos instantes en que más parece volcado sobre el detalle, ha llegado también aquí a encontrar el punto por donde debe ser principalmente atacada la cuestión española. El lector puede acudir sobre todo a las páginas 48 a 51 de su libro, donde se habla, también felizmente coincidiendo con el que esto suscribe, de las "historias que no acaban", de los "litigios capitales en la historia íntima de los pueblos que pasan de siglo a siglo, perpetuando sus dramáticas pugnas por encima de las fronteras temporales". Pero estas historias que no terminan no se cifran únicamente en aquellos problemas que, al arrastrarse, van perpetuando la escisión de las dos Españas. No se trata sólo de que uno de los bandos elija un fragmento de la historia contra el opuesto fragmento elegido por la otra; se trata, sobre todo, de que para los dos bandos la historia es igualmente sobrepuesta a la existencia española. Pues aun el bando que Fidelino de Figueiredo llamó felipizante y que parece a primera vista ser el representante de la historia tradicional de España, es, en el fondo, un bando que quiere hacer de esta historia, no lo que ella es, en última instancia, un pasado sobre el cual están inevitablemente fundados algunos de los sucesos del presente, sino un pasado que es sustancialmente presente, que debe ser, no continuado, sino intocado. Aun el bando que parece más afecto a la historia no la concibe como algo que debe ser proseguido, sino como algo a lo cual hay perpetuamente que regresar.

Cuando hablamos de integración y le agregamos el adjetivo de positiva, aludimos, pues, a lo único que puede permitir el despeje de una incógnita de la cual depende casi íntegramente el futuro de España. Pero hay más: si se consigue encontrar una solución mediana a tan inquietante cuestión, se habrá avanzado mucho no sólo para salvar a España, mas también a Europa. Acaso la fórmula de Unamuno: "hispanización de Europa" tenía, muchas veces sin él mismo sospecharlo, un sentido muy parecido a éste. Mas el hecho es cuando menos evidente: mientras el español huye de la historia o, lo que viene a ser lo mismo, quiere hacer de cualquier fragmento de ella lo permanente y eterno, el europeo se ha acostumbrado a justificar toda la historia por el mero hecho de ser pasado. En otros términos, mientras el europeo ha sobrepuesto a veces frenéticamente la historia a la moral, el español ha solido practicar la operación inversa. Y el caso es que una y otra son fragmentos de una realidad más completa y más auténtica: que moral e historia, aparentemente incompatibles, no pueden vivir la una sin la otra. Advirtamos de paso que en el antedicho afán han colaborado desde siempre los europeos y los españoles mejores — y ha colaborado, sobre todo, más allá de su aspecto de banderizo, Menéndez y Pelayo. La labor que propugnamos tiene, por consiguiente, una tradición larga. A ella se incorpora ahora, con muy fino bagaje, Guillermo de Torre: aun prescindiendo de sus restantes altas cualidades, esto bastaría para que su trabajo no fuera un libro más.

JOSÉ FERRATER MORA

NORAH LANGE: *Discursos* (Ediciones C. A. Y. D. E., Buenos Aires, 1943). —

Básteme ignorar ejemplos semejantes en otras literaturas, para presumir que sea un privilegio singular de la nuestra el caso de escritores como Conrado Nalé Roxlo, Norah Lange, Florencio Escardó (mejor para la amplitud de la excepción si todos tres reclaman tratamientos aparte), capaces de llevar la función literaria de la gravedad más continente a la más desafortada desopilación. Extraños casos de doble personalidad espiritual tan rigurosa como el del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, — aunque tratándose de escritores el problema de las connivencias angélicas y demoníacas tenga que disfrutar de más obvias ubicuidades.

El "humour" —en un sentido más bien de buen humor intelectual— no ha sido necesariamente ajeno al espíritu de las letras argentinas. Si bien, por función de circunstancias, a menudo maleado, el buen humor intelectual opera en el espíritu de las letras argentinas desde el momento mismo en que el fenómeno literario postula su voluntad de autonomía nacional, y acaso como un rasgo inherente a esta actitud. Opino que la historia reserva la prelación en el ejemplo a algunas primeras páginas de Alberdi, que dió en ese módulo por convicción o arrebató anticolonial auténtico contra el neoclasicismo que deprimía el gusto local de la época.

Gutiérrez, más escritor que él, coincidía en el principio pero no fué capaz de arriesgar la más mínima experiencia. Hasta entonces, el humor literario no había alcanzado a trascender la estrofilla epigramática o el perverso brulote periódico. Hay que venir, por 1837, a las juveniles páginas de "La Moda", a los generalmente insignificantes simulacros larrescos de "Figarillo", para descubrir la instauración histórica del humor en la prosa argentina. En obras posteriores, mucho más importantes desde el punto de vista literario, como el alegórico "Gigante Amapolas" o "Peregrinación de Luz del Día", Alberdi conduciría el hecho a excelencias menos secundarias y mimificadas. Sarmiento, de su lado, aventuró por primera vez tan notorias coprolalias que su buen humor, a veces irrefrenable, parece más visiblemente maligno que el de Alberdi. Corresponde a Eduardo Wilde el mérito de haber acarreado a la historia literaria argentina el buen humor sin compromisos aparentes con la pasión política, ni con los resentimientos, ni con las retóricas, ni con los modelos, — nada más que con las consabidas ironía y piedad. Traspuesta la antedicha pausa superformalista, el espíritu argentino retoma la bien probada veta, y acaso en descarga compensatoria alcanza un extremismo ejemplar en los tres casos denominados al comienzo.

Pero la verdad es que éste, de una mujer, Norah Lange, atreviéndose a "discursos" en trance de franco buen humor, constituye dentro de la tradición literaria argentina un hecho sin precedentes, y por sus propias proporciones un tanto monstruoso en lo insólito. Si de algún modo comporta una forma de fructificación historiable del espíritu argentino, merecerá sin duda el nombre de primicia absoluta. Acaso irrumpe con él un brote totalmente nuevo para la rama femenina de nuestra arboración literaria. Como se ve, no puedo desprenderme del prejuicio capcioso de que, de cualquier modo, la faz que ahora nos

propone tiene que ser por fuerza una faz perfectamente sexuada. Frente a toda obra de mujer me ha acontecido siempre lo mismo: no he podido dejar de considerarla femenina, sin que nunca me haya sido dado saber si mi punto de vista partía de un encuentro o un dogma, era algo instintivo o algo normativo. (Debo declarar que he rendido tributo al orgullo masculino de querer llamar equívocamente “poeta” a la mujer que hacía buenos versos; mas también debo confesar que mis mejores hallazgos en ese terreno se han limitado a descubrir a la “poetisa” pura y neta bajo la oficiosa presunción nominal.) Pero dejo a la agudeza de la ciencia o del instinto del lector el rastreo de esa filiación en los rasgos del ánimo y del estilo que encierran estas nuevas prosas humorísticas de Norah Lange, a mi ver tan extraordinariamente documentales. Para esta nota quiero más fáciles aislaciones. Comenzaré diciendo que no dudo que esa obra esté condenada por el momento a difíciles abordajes. Nace rodeada de un peligro de supuestos demasiado próximos a causa de la harto inmediata vocatividad de sus pretextos. Habrá quien esté dispuesto a presentarse sólo porque no alcanza a captar la “alusión personal”. En este sentido, llevarán quizás alguna ventaja los que puedan observarla desde lejos. Esperemos oír a los ahora más cercanos “así que pasen cinco años”, por ejemplo (yo preferiría contar diez). Entretanto, puedo por mi parte asegurar que he gustado más intensamente aquellos pasajes en que se me escapaba del todo el conocimiento personal del sujeto de la alusión probable. Y aún más: diré que, a menudo, la magia auténtica de la frase ha logrado purgarme de habituales crasitudes del conocimiento nominativo. Creo estar persuadido de que la verdadera dimensión de estos “discursos” es creadora, y de que, por tanto, sus valores hay que ir a hurgárselos en sus intrínsecos “en sí”, como a un poema cualquiera. A nadie puede escapar la inmensa y afortunada dosis de *elaboración* que interviene en el juego. No sé —no soy capaz de ensayar ni una ni otra cosa— si costará más hacer un perfecto soneto a la paloma que un discurso de sobremesa en que haya que justificar plena y venturosamente más de mil palabras en torno a un motivo de buen humor imprevisible. Si esas palabras no surgen obligadas a enseñar nada, según programa o necesidad, sólo podrán subsistir en razón de alguno de los pocos hechizos de que es susceptible la letra. El único problema estético, en este mundo de conciencias comprometidas a todo imperativo apriorístico, es el de la realización justificable de lo inútil. Ante preclaras manifestaciones del arte literario, habrá que resignarse a aceptar que

no tienen más sentido que el de actos de mística —y mágica asistencia idiomática—, de tan urgente menester en tiempos en que el lenguaje humano parece aspirar inevitablemente al grito o a la imagen.

Visto de cerca el mecanismo del humor en estos “discursos”, percíbese que en ellos la gracia pide o llega a alcanzarse por vías de economía estilística opuestas a las que toma en manos de Nalé o Escardó. En poder de éstos, la idea de la gracia sigue reclamando como correlativo inmediato la de espontaneidad incoercible, el arranque humorístico va acompañado, podríamos decir, de un *mínimum* de letra; la materia prima psicológica domina sobre los dictados de la elaboración formal. En Nalé más que en Escardó, y en ambos más que en Norah. La clave y prueba de las diferencias podría residir en este indicio; en general una gracia de Nalé podría ser “contada”, admite versiones personales terceras; también, en menor porción, una gracia cualquiera de Escardó. La de Norah necesitaría ser “recitada”, es estrictamente formal, inseparable del envase literario, tiene la forma y la medida “del recipiente que la sobrelleva”. Recuerda notablemente la forma de gracia que practicaban los clásicos, en particular, me parece, Quevedo: la primera implicación tiene carácter estilístico, es un desafío retórico, una prueba de aparejamientos audaces, de copulaciones verbales sorprendidas y a menudo a-normales o neológicas. Nunca es más escritor Quevedo, nunca es más escritora Norah, que cuando se disponen a ser graciosos, a bromear con las letras. Nunca son más escritores, en el sentido de que nunca se disponen a señorear, comprometer, aventurar, desafiar más la pura virtualidad del instrumento que en dicho trance. En el mismo sentido en que puede decirse que nunca es más poeta un poeta que cuando se propone corresponder a la desmesura que lo inspira ofreciéndole la forma de un taxativo soneto. Nuestra desformalizada época no predispone acaso a esta clase de gustaciones, pero mientras no se instaure la regulación de la personalidad literaria, para cada escritor el primer principio seguirá consistiendo en la posesión personal del idioma. Para Norah, como para Quevedo, el compromiso de la gracia es principalmente estético.

“Iban diferentes mujeres por la calle, las unas a pie; y aunque algunas de ellas se tomaban ya de los años, iban gorjeándose de andadura y desviviéndose de ponlevi y enaguas. Otras iban embolsadas en coches, desantañándose de navidades con melindres y manoteado de cortinas; otras tocadas de gorgoritos y vestidas de *noli me tangere*, iban en figura de camarines, en una alacena de cristal con resabios de hornos de vidrios, romanadas por dos moros, o cuando

mejor por dos pícaros..." "Estaba un potentado después de comer arrullando sus desvanecimientos con lisonjas arpadas en los picos de sus criados. Estaba espumando en salivas por la boca dos hervores de las azumbres; todo el *coram vobis* iluminado de panarras, con arreboles de brindis" (QUEVEDO, *Los Sueños*).

No sé si para vencer el inconveniente de varios siglos de abuso literario, de la distancia entre los moralismos de rigor hace tres siglos y la prescindencia estética actual, del abismo entre lo masculino y lo femenino de los agentes, tendría que ser indispensable pasar por el puente de Ramón, para descubrir el camino que va del humorismo quevediano al de Norah. Pero ¿no es acaso inconfundible el eco que podemos percibir en estos "discursos"?

"Me encanta la lechuga —nos confiesa— porque es gamopétala e inferovárica. Y haciendo caso omiso de nuestro rubor ante los mozos, va engarzando en torno nuestro, lentos e inverosímiles garbanzos, emperifollados alcauciles, cebollas con dobladillo postizo, espárragos ojerosos que sólo concebimos en almá-cigo..." "Mi admiración, ya en esa época, no desempeñaba sombrero ante sus caricaturas". "Yo he habitado más de un remordimiento. Esta noche coloco en su ventana una desmesurada pañoleta de gutapercha emocionada, que no logra disimular mi acento más umbilical y conmovido". "En nuestro radio urbano, la gratitud, quiero decir, la gutapercha, no se halla restringida por chalecos, ni tradiciones, pues no padece el bochorno del agua, moralmente obligada a adoptar la forma del recipiente que la sobrelleva, y cada uno puede repartir su porción de gutapercha basándose en la coyuntura más personal y verídica" (NORAH LANGE, *Discursos*).

No creo que deba prescindirse de cierto valor testimonial, y ya casi nostálgico, de estos singulares "discursos". Cualquiera que haya sido el designio de la autora al señalar la fecha y la ocasión en que fueron proferidos, lo cierto es que el detalle resulta apuntando a una contrastación de circunstancias del casi dichoso cercano ayer al hoy terrible. Proviene ellos de una época en que todavía acostumbraba la gente de letras de Buenos Aires profesar la amistad en compañía, quizás en pandilla, quizás en patota. De todos modos, a coro. Esto sorprendía y edificaba a los huéspedes extranjeros, particularmente a los hispano-americanos. De esa dichosa época provienen los "discursos" de Norah Lange, que bien valen por el órgano de aquel extraordinario espíritu de antaño. Hoy... Debe reconocerse que, por el momento, las cosas se han puesto de tal modo que el más delicado homenaje que puede tributarse a la amistad es mantenerse un poco lejos del amigo. Respetarle su soledad.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

## HISTORIA

SARMIENTO: *Prosa de ver y pensar. Prólogo y selección de Eduardo Mallea* (Editorial Emecé, Buenos Aires, 1943). —

Merece celebrarse la idea de haber inaugurado la nueva colección "Grandes ensayistas" con un tomo de Sarmiento. A los libros que divulgan su personalidad y su obra en extensión, siguen otros que, como el presente, tienden a difundir su conocimiento en profundidad y en determinados sectores.

Eduardo Mallea ha tenido a su cargo la selección de artículos y ensayos realizada con un criterio orgánico. Desde luego, no se propone con este volumen ofrecer un ideario completo de Sarmiento, por más que aquel irreductible espíritu se manifestaba siempre tal como era, en una sola pieza. ¿Quién es capaz de distinguir en su vida pública —encrucijada de impulsos— dónde empieza el hombre de acción y dónde termina el hombre de pensamiento? Ambos se confunden en cada uno de los doce trabajos de ese Hércules de nuestra pasión civilizadora. Lo cual no impide que ahora se haya escogido con acierto si el propósito fué ofrecer un corte transversal de su producción dada a los diarios. En este tomo tiene un margen preferente Sarmiento visto como escritor, sobre el político y el educacionista.

Es cosa sabida que los libros de Sarmiento, en su mayor parte, constituyeron la sedimentación de su jadeante labor de periodista. Se volcaba íntegro en la prensa a la que comparó con nuestra "respiración diaria". Por eso Mallea recogió esta serie de artículos, seguro de que ellos transmiten el latido más inmediato y representativo de su sensibilidad. Mejor dicho, reflejan un hemisferio del mundo de las reacciones de Sarmiento: de ahí el subtítulo que lleva el volumen *Prosa de ver y pensar*. En esta compilación, pues, se agrupan los trabajos contemplativos hasta donde la naturaleza de Sarmiento, dinámica y multiforme, le permitía echar un vistazo en torno de sí sin irrumpir activamente. A dicho volumen servirá de complemento otro ya anunciado con el común denominador de "prosa de vivir y combatir".

Intensidad de expresión dentro de la diversidad de temas son los rasgos de estas páginas que se vuelven a leer con un interés inagotable. Sarmiento corrobora alternativamente su pericia en la narración costumbrista, en la crítica teatral,

en la controversia, en la literatura de viajes. Esa curiosidad universal confirmados de sus tantas confesiones: “tengo muchas plumas en mi tintero” dijo una vez refiriéndose a la variedad de su registro y en otra ocasión escribió en *Recuerdos de provincia*: “Todos los días irrito susceptibilidades...”

La lectura de estos artículos y ensayos de Sarmiento irradian una prodigiosa fuerza comunicativa. Nos transmiten sus jugosas observaciones y sus juicios cortantes, a menudo a contrapelo; pero sobre todo, conservan las huellas —sin composturas retóricas— del estado de ánimo cuya presión determinó esas descargas temperamentales. A través del periodismo, la desnudez de alma del “doctor montonero”, propensa al magnífico exabrupto, perdura intacta. Se trata pues de un libro que habla como un hombre, según repetiría Unamuno, quien exaltó tantas veces al formidable improvisador que alentaba en Sarmiento.

Por el conducto de esta “prosa de ver y pensar” llega hasta nosotros el proceso de elaboración espontánea de Sarmiento. Sentimos su calidez como si estuviéramos escuchándolo. La plasticidad expresiva corresponde al juego de sus intenciones maliciosas, cáusticas o fulminantes. No importa que sean “Las cartas de dos amigas”, las impresiones de viaje o de teatro o la celebrada “Fisiología del paquete”. Sarmiento aborda en forma circunstancial, entre guiños de inteligencia y modismos familiares hasta la campechanería criolla, diversos problemas de fondo: sea al margen de la vida social, sea sobre el idioma y el pueblo, sea sobre su tendencia favorita que consistía en contrapuntear la civilización americana con la europea. Cualquiera fuese el tópico, los giros traducen el fuego nutrido de alusiones y réplicas de aquella mente alerta cuya incandescencia no daba respiro cuando cambiaba golpes de polemista. De su alegría vital en tales trances, hablan los artículos que contiene este volumen acerca del encuentro que sostuvo en Chile con Bello y los puristas.

En las páginas de *Prosa de ver y pensar*, Sarmiento se muestra dueño de los recursos del escritor con una holgura que entonces —y aún ahora— sonaba a audacia. Su estilo trasluce la movilidad de su carácter, desde la nota de ternura hasta la aspereza sin acrimonia. Pero si transparenta el carácter de Sarmiento, ese mismo estilo se eleva hasta la intuición que tenía del hombre y de su tierra. Su prosa de escritor “desinteresado” —hasta donde él podía resignarse a no influir sobre el curso de las cosas—, es la voz de una conciencia telúrica que ausculta sus propios *conflictos y armonías*. El desterrado templaba en Chile el instrumento

para la misión que debía desempeñar entre nosotros después de Caseros. Sobre las esencias de ese estilo, Mallea dice algunas palabras grávidas de comprensión. Pertenecen al prólogo en el que reproduce pasajes de una aseveración sobre Sarmiento aparecida en estas columnas hace cinco años.

LUIS EMILIO SOTO

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Los fundamentos de la historia americana* (Editorial Americalee, Buenos Aires, 1943). —

Como todos los libros de Luis Alberto Sánchez, es éste un libro de altibajos. Alcanza, en partes, indiscutible categoría científica; en otras, se desliza por caminos trillados. Junto a apreciaciones de mérito innegable o, si discutibles, siempre dignas de respeto, encierra otras —y digamos en honor a la verdad que son casi siempre de poca importancia— apenas dignas de ser tomadas en cuenta por lo fácilmente rebatibles.

En el estudio de la historia americana, Sánchez tiene un nombre de prestigio bien ganado. No es él, sin duda, el paciente rebuscador de archivos, pero sus obras generales —y baste recordar *El pueblo en la revolución americana*— le permiten llevar el título de historiador americano con más honor que cualquiera de esos benedictinos contemporáneos.

La obra que acaba de publicar afirma el mérito de Sánchez. Hasta aquí, la historia de América —sobre todo la de América latina— se ha hecho y enseñado con partidismos a veces ridículos, a veces, casi trágicos. No existe hasta hoy —y bueno sea poner en lugar aparte la *Historia general de América*, del mismo Sánchez— una obra que presente la visión total del desarrollo del mundo americano, desde sus orígenes prehistóricos hasta nuestros días. Los intentos de síntesis hasta aquí realizados han sido pocos y de valor desigual: junto a la *Historia de América* de Navarro Lamarca, ensayo apresurado pero merítisimo, hay que colocar la *Breve historia* del erudito mexicano Carlos Pereyra, que rezuma odio contra los Estados Unidos, contra el liberalismo, contra esto y aquello...

Por otra parte, la interpretación histórica, la historiología, como está en boga llamarla, no ha venido a aclarar sino a oscurecer aún más el panorama de los

estudios históricos en América. Sublimando tal autor el aspecto económico, ha desdeñado el puramente intelectual; y tal otro, a la inversa, hasta ha olvidado que los hombres comen, con tal de destacar las formas religiosas o artísticas en la historia de América.

Todas las pasiones políticas y todas las tesis sociológicas entremezcladas han estado en pugna, con los resultados evidentes para la enseñanza: que el estudiante sale, después de cinco o seis años de bachillerato, sin otro bagaje en esta disciplina que añejas, y no por eso menos discutibles, nociones sobre el Descubrimiento y la Conquista, y una peligrosa confusión sobre todo lo que aconteció después.

Por eso era necesaria una obra como la de Sánchez. Ponerse en guardia frente a las interpretaciones apresuradas es una necesidad, como también es necesario el llamado a la revisión —a la buena, se entiende, que no a la hecha por pasión política— y a la investigación de muchos aspectos de la historia americana, descuidados u olvidados.

La primera parte del libro de Sánchez, relativa a “La forma de concebir la historia”, sintetiza las diversas tendencias que, desde Herodoto hasta Spencer, integran el capítulo de lo que podemos llamar historiología. Desfilan por ella Bossuet, Vico, Montesquieu, Buckle, Marx, etcétera. La exposición es escueta y no carente de fallas, por lo que pensamos que hubiera sido mejor, tras presentar un hecho histórico americano cualquiera, mostrar cómo se lo interpreta de acuerdo con cada una de estas doctrinas.

La segunda parte —“Sobre la historia de América”— es, quizás, la más valiosa del libro. Esencialmente polémica, da al lector la impresión —a nuestro juicio exacta— de que lo hasta aquí llamado historia de América no es, excepto raros casos, más que una macabra hilera de prejuicios mayores y menores, que no sólo dan una perniciosa visión de lo que ha sido nuestro pasado, sino que predisponen contra algo o contra alguien, postura esencialmente antihistórica.

El resto de la obra —“Sobre el método histórico” y “Algunos elementos para una nueva historia de América”— justifica lo que dijimos al comienzo sobre los altibajos de los libros de Sánchez. En efecto, no se concibe que a esta altura de los estudios históricos puedan silenciarse nombres como el de Bernheim, en materia de metodología histórica, destacando otros, como el de Xenopol, cuya vieja y discutible *Teoría de la historia* aprovecha Sánchez con tanta frecuencia. Algunas afirmaciones contenidas en este libro, cuyo autor

es por lo común tan bien informado, merecen ser señaladas como flagrantes errores. No se trata en ningún caso de materia fundamental, aunque siempre significan un desmedro para esta obra, en otros aspectos tan valiosa. Así, cabe sorprenderse cuando se le atribuye a Spencer, padre del agnosticismo, “una excesiva dosis de ateísmo militante” (p. 57) o bien cuando, al referirse al estudio de la época prehispánica, declara que “los chilenos y argentinos le otorgan una atención muy dosificada” (p. 195), siendo la Argentina, precisamente, el país sudamericano donde más incremento han alcanzado esas investigaciones, bastando para demostrarlo la sección pertinente de la *Historia de la Nación Argentina* de la Academia Nacional de Historia —quizás el único volumen de esa obra realizado orgánicamente— o con recordar los nombres de un Ameghino, un Ambrosetti o un Outes, en el pasado, y los de Imbelloni, Serrano o Métraux, en el presente.

Más atención debe merecer la apreciación de Sánchez sobre los estudios históricos americanos en la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, que califica de “frenesí nacionalista, desunificador y anarquizante”. Vale, y esto es indiscutible, para buena parte de lo que entre nosotros se acostumbra llamar “historia”, pero sería excesivo hacerla extensiva a obras como las de Mitre, en la Argentina, y sobre todo a las de historiadores norteamericanos que, como James Ford Rhodes, han legado juicios ecuanímenes sobre sus adversarios ideológicos en la etapa más agitada de la historia de los Estados Unidos: la lucha por la abolición de la esclavitud.

En suma, la obra de Luis Alberto Sánchez, pese a sus defectos, es un excelente aporte, sobre todo en tanto que significa un llamado a la razón a nuestros historiógrafos y muestra francamente lo muy poco y mal que casi siempre se ha laborado en los temas fundamentales de la historia de América, al par que lo mucho que falta para llegar a un conocimiento cabal del desarrollo histórico de este Continente.

ENRIQUE L. REVOL

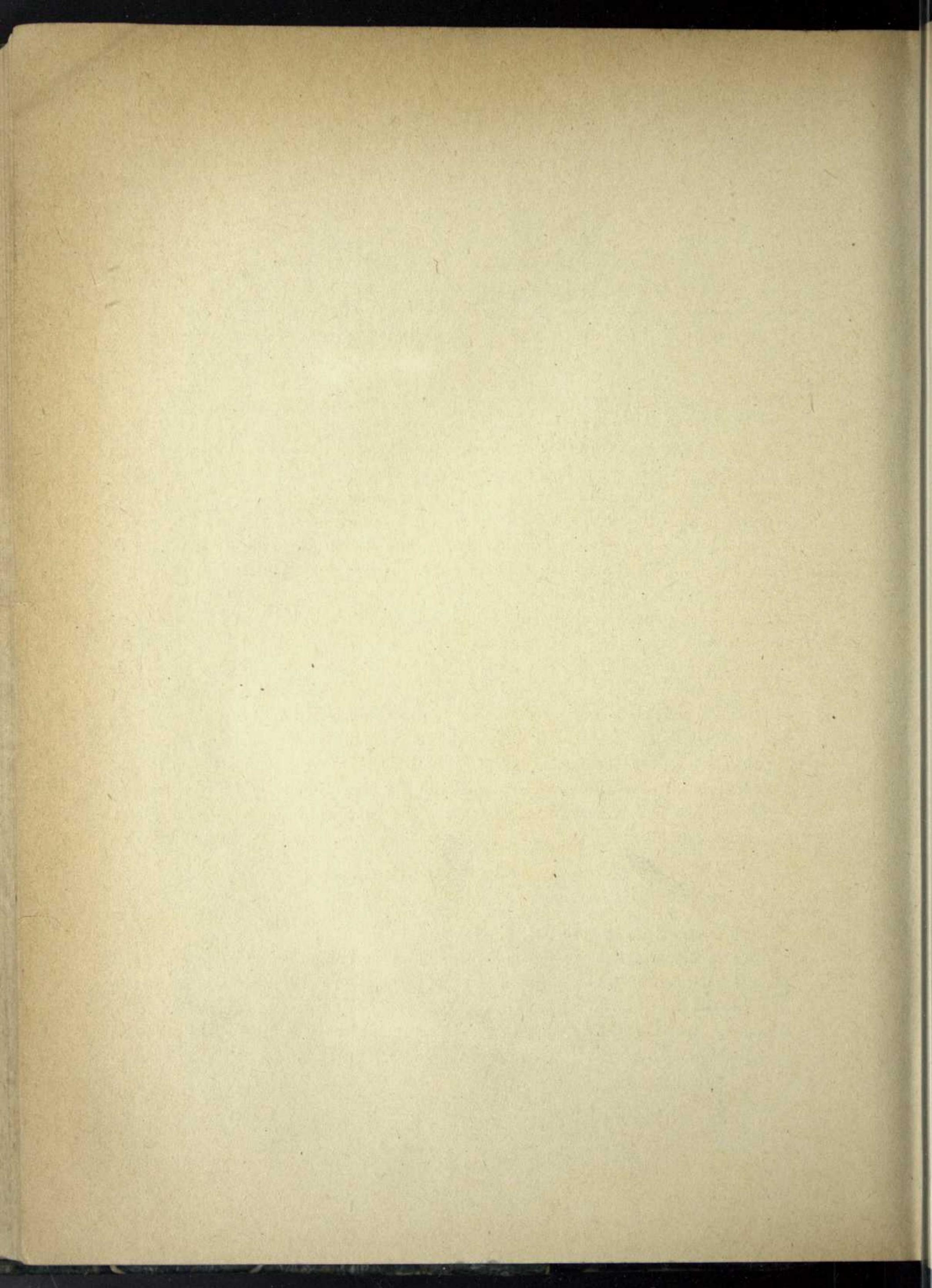
## Las Revistas

*Correo Literario*, Buenos Aires.

Siempre se sintió la necesidad, en los países de habla española, de un periódico semejante a *Les nouvelles littéraires*. *Correo Literario* tiene el propósito de llenar ese vacío; su presentación y su material son excelentes. María de Villarino escribe sobre *Teresa*: "Con esa sugestión y esa profundidad con que Rosa Chacel puede recorrer el alma humana, nos deja sorprendidos en memorias terribles e inefables". Francisco Ayala se refiere a *La comedia humana* el film adaptado de la novela de Saroyan: "...No son ellas, sin embargo, las peores muestras de mal gusto que parecen responder a invencible propensión en esta película: resultan más intolerables aún su prurito simbolizador, algunos toques melodramáticos y ciertas notas de patriótica percalina..." Lorenzo Varela hace una glosa bibliográfica a las *Historias e Invenciones de Félix Muriel*: "Desde la muerte de Valle-Inclán, es este libro el más hondo espejo novelesco español que ha salido a luz; que ha salido al mundo a reflejar la imagen del sueño mítico que ronda las tierras de España". Dos poemas de Rafael Alberti, hermosos. El número incluye colaboraciones de Cuadrado, Córdoba Iturburu, Brughetti, Otero Espasandín, Serrano Plaja, Farías, Paredes; numerosas fotografías, un dibujo de Van Gogh, un folletón de von Arnim, y una exitosa imagen sobre Dali: "Se parecían tanto aquellas mellizas, que decían de ellas: la una es la vida secreta de Salvador Dali, la otra su vida pública".

*View*, número 2 de la serie III, Nueva York.

En la cubierta, una fotografía de Man Ray: su enigmática tontería está agravada por la perfección técnica. En una página en color —carísima— la fotografía de un fardo atado con cuerdas. Un excelente ensayo de Etiemble sobre el misterio, y la luz y Quintin Matsys. Una de esas ectoplásmicas y radiográficas cosas de Tchelitchev. En general, el contenido de este número no es tan pueril como el de otros.



# I N D I C E

	Pág.
Notas sobre el estilo, por <i>Van Wyck Brooks</i> . . . . .	7
Sonetos del río, por <i>Silvina Ocampo</i> . . . . .	16
Ubicación en la Sociología de Gilberto Freyre, por <i>Francisco Ayala</i> . . . . .	18
Imágenes del Brasil, por <i>María Rosa Oliver</i> . . . . .	26
El rostro de Dios, por <i>Álvaro de Silva</i> . . . . .	49

## NOTAS

Palabras pronunciadas por Antonio Castro Leal en la comida ofrecida a Victoria Ocampo por sus amigos de México	68
La poesía de Vicente Barbieri, por <i>César Fernández Moreno</i>	70
LOS LIBROS: <i>Rainer María Rilke</i> : "Auguste Rodin"; Jorge Pinto: "Lucas Cranach", por <i>Eduardo González Lanuza</i>	93
Salvador de Madariaga: "Guía del lector del Quijote", por <i>Pedro Larralde</i> . . . . .	97
Guillermo de Torre: "Menéndez Pelayo y las dos Españas", por <i>José Ferrater Mora</i> . . . . .	99
Norah Lange: "Discursos", por <i>Bernardo Canal Feijóo</i>	103
Sarmiento: "Prosa de ver y pensar", por <i>Luis Emilio Soto</i>	108
Luis Alberto Sánchez: "Los fundamentos de la historia americana", por <i>Enrique L. Revol</i> . . . . .	110
LAS REVISTAS . . . . .	113

*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.*

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.  
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921.  
Título de marca N° 159.436.*

ESTE CIENTO DÉCIMO NÚMERO DE "SUR"  
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA PRIMERO  
DE DICIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS  
CUARENTA Y TRES EN LA  
IMPRESA LÓPEZ, PERÚ 666,  
BUENOS AIRES,  
REP. ARGENTINA.