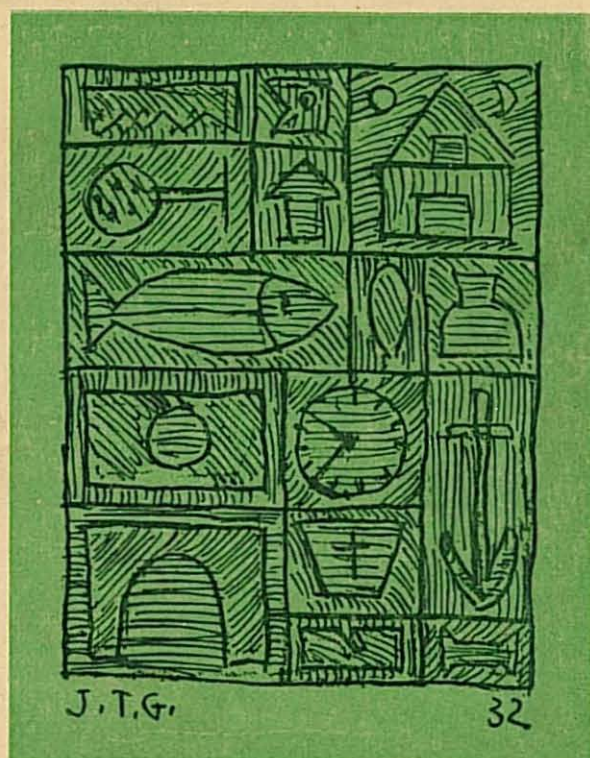


ALFAR



S U M A R I O

Portada de Joaquín Torres García. -- Poemas de Jules Supervielle, Susana Soca, Clara Silva, Emilio Frugoni, Juvenal Ortiz Saralegui, Emilio Oribe, Concepción Silva Bélinzon, G. Caetano - Fabregat, Julio Fernández, Magdalen Liddle y María Dhialma Tiberti. -- Prosas de Enrique Azcoaga, Julio Casaravilla, Guillermo de Torre, Alexandra Everts, Carlos Maeso Tognochi, Friedrich Bayl, Orfila Bardesio, Felipe Novoa, Alvaro A. Vasseur, Alvaro Figueredo, Freire Perrone, Daniel Vidart, Hans Platschek, Ema Risso Platero, Roberto Bula Píriz, Celeste Nelía Muñoz, Luis E. Gil Salguero, Gastón Figueira, Walter Rela, Horacio Quiroga y Toño Salazár. -- Reproducciones de Vicente Martín, Hernano Viñes, Hans Platschek, Heredia, Ega y Norah Borges. -- Fotos de Mandello. -- Libros: Notas de José M.^a Podestá, José Pereira Rodríguez, Alberto Zum Felde, Dora Isella Russel, J. O. Saralegui, Raúl Amaral, Angel Irisarri, R. Blengio Brito, Julio Fernández, Eduardo Couture, Fernán Silva Valdés, G. Figueira, L. A. Caputi, H. Platschek y Julio J. Casal.

CAFES y TES

EL CHANA

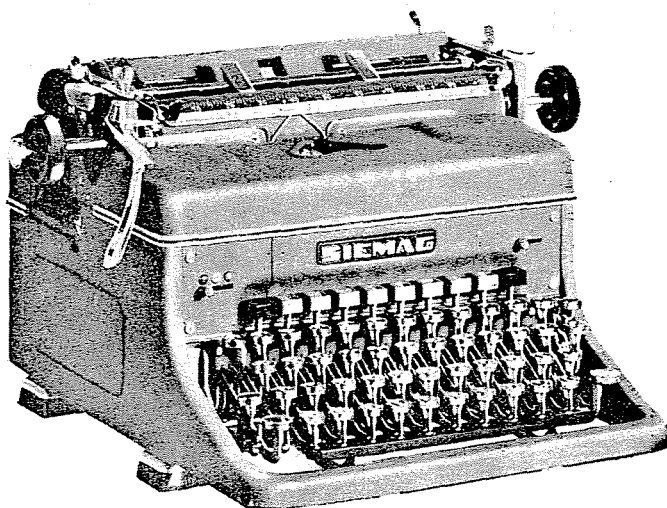
*El café es al cerebro
como el rocío a la flor . . .*

Tome café; pero cuide que sea puro.

EL CHANA

le ofrece el café preferido por su paladar, desde el más suave al más fuerte, pero siempre puro y aromático.

*Máquinas
de escribir*

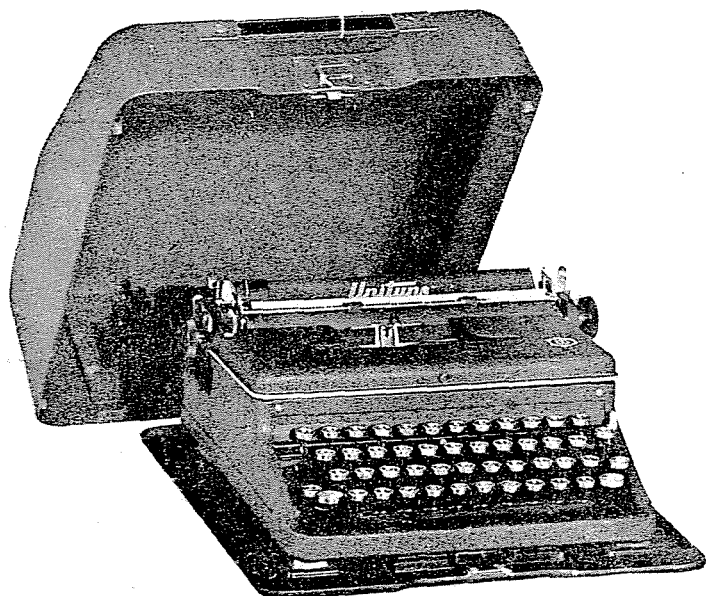


SIEMAG

La máquina de oficina con escritura clara y bella que convence

Unitype

Las marcas que constituyen un verdadero orgullo de la ingeniería alemana



Gran velocidad de trabajo

Ruido amortiguado

Escritura hermosa y nítida

Frugoni Hnos.

GALICIA 1002
TEL. 8 22 00 - 8 12 15

PUEDE INICIAR SU CUENTA CON LA
INFIMA CANTIDAD DE

2 PESOS

LOS DEPOSITOS TIENEN TRIPLE GARANTIA: LA QUE ESTABLECE LA LEY;
LA DEL PROPIO BANCO Y LA SUBSIDIARIA DEL ESTADO.

CAJA DE AHORROS EN EFECTIVO

Se abona el interés más alto de plaza, capitalizándose al
30 de Junio y al 31 de Diciembre. Luego del depósito
inicial, los sucesivos pueden ser desde la suma de un peso.

CAJA DE AHORROS EN TITULOS

El propio Banco convertirá su dinero en títulos hipotecarios
que serán adquiridos para usted al precio de cotización al
día de la compra. Usted ganará un interés superior al 5 %
anual. El Banco facilitará adelantos con la única garantía
de sus depósitos.

Banco Hipotecario del Uruguay

Casa Central: Plaza de la Constitución. Montevideo

AGENCIA N.º 1 EN MONTEVIDEO: PASO DEL MOLINO, Avda. AGRACIADA N.º 4061

16 Sucursales y 14 Agencias fuera de la Capital



Más que una marca!...

el escudo de *Coty* es el símbolo de una tradición que a través de los años ha ido enriqueciendo su historia con sucesivos y justificados triunfos.

Lociones *Coty* ...

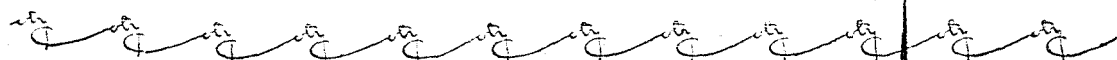
Polvos *Coty* ...

Jabón *Coty* ...



Paris - Montevideo

San José 1216



Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Industria y Comercio

ATIENDE LOS RETIROS DE LOS TRABAJADORES

Banco Español del Uruguay

**Realiza toda clase de
operaciones bancarias**

25 de Mayo esq. Zabala

ARROZ "AGUILA"

El alimento más sano
al menor precio

C. I. P. A. S. A.

Recuérdelo...

**Tenemos todo lo que Ud.
necesite para sus niños.**

La Especial de Niños

(L E D E N I S . A .)

Av. 18 de Julio 1283 - Teléfono 9 29 88

PLUNA
S. E. M.

**UNA LINEA URUGUAYA PARA ORGULLO
DE LOS URUGUAYOS**

**Si es Ud. hombre de negocios;
Si usted, señor Hacendado, ne-
cesita operar en la Capital;
Si piensa hacer un viaje de sur
a norte o viceversa;**

**Si una llamada urgente lo requiere
en alguna escala de nuestra ruta;
Si es una persona de gusto refinado
y carácter práctico, no deje de vo-
lar, pero hágalo en nuestros moder-
nos aviones DC. 3, que brindan al
pasajero: Confort, Seguridad y Ra-
pidez.**

POR INFORMES:

**Oficina Central: Uruguay 1107 esq. Paraguay
Teléfono 9-2772 Montevideo**

Y EN LAS AGENCIAS EN EL INTERIOR

Los grabados publicados en
ALFAR, son hechos por el
establecimiento fotomecánico

CAMPIGLIA & SOMMASCHINI S. A.

SAN JOSE 1118 - 20

Teléfs. 8 69 65 - 9 25 25



Ministerio de Obras Públicas

Dirección de Arquitectura - Dirección de Vialidad
Dirección de Saneamiento - Dirección de Hidrografía
Dirección de Ferrocarriles - Dirección de Topografía

LAS OBRAS PUBLICAS SON FACTORES DETERMINANTES EN LA EVOLUCION ECONOMICA Y SOCIAL DEL PAIS.

LA INTENSIFICACION DE LAS OBRAS PUBLICAS EN TAL SENTIDO, ES NORTE FUNDAMENTAL DE LOS GOBERNANTES ACTUALES, QUE ARMONICAMENTE CON TAL PROPOSITO ASPIRAN A DESARROLLAR UN VASTO PLAN DE OBRAS DE CARRETERAS, SANEAMIENTO, FERROCARRILES, REGADIO, EN PARTICULAR A INCREMENTAR LA CONSTRUCCION DE ESTAS ULTIMAS, PARA QUE LOS TRABAJADORES RURALES RECIBAN UNA MAS JUSTA COMPENSACION A SUS ESFUERZOS, PARA QUE ELLOS Y SUS HIJOS PUEDAN VIVIR DE ACUERDO CON LAS EXIGENCIAS DE LOS TIEMPOS ACTUALES.

LAS DIRECCIONES QUE INTEGRAN EL MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS, REALIZAN EN ESTOS MOMENTOS UNA INTENSA Y FECUNDA LABOR QUE HA DE TRADUCIRSE, CONFORME A LOS RECURSOS QUE SE CUENTEN, EN UN ARMONICO DESARROLLO DE LAS OBRAS PUBLICAS QUE BENEFICIARA POR IGUAL A TODAS LAS ZONAS DEL PAIS.

BIBLIOTECAS MUNICIPALES

BIBLIOTECA M. "DOCTOR JOAQUIN DE SALTERAIN" — Buenos Aires 698.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Nocturno: 20 a 23 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. "Dr. FRANCISCO A. SCHINCA" — Avenida 8 de Octubre 3569.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Nocturno: 20 a 23 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. INFANTIL "M. STAGNERO DE MUNAR". — Castillo Parque Rodó.

HORARIO: Matutino: 8 a 12 y 30 horas. — Vespertino: 14 a 18 y 30 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DEL PRADO. — Reyes 1179.

HORARIO: Matutino: 7 y 45 a 12 y 45 horas. — Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. "Ing. J. MONTEVERDE" Pza. Vidiella 5628 (Colón).

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. "HORACIO QUIROGA" — José L. Terra N.º 2435.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DEL CERRO. — Maracaibo 1806.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DE SAYAGO. — 28 de Febrero N.º 1096.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DE PEÑAROL. — Moltke N.º 1408.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DE SANTIAGO VAZQUEZ. — Simón Martínez 314.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA DE ARTE Y CONSULTA. — Av. 18 de Julio y Agra-
ciada (Subte).

HORARIO: Vespertino: 16 a 20 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA VILLA DOLORES. — Francisco J. Muñoz 3400.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA BELVEDERE. — Carlos M.ª Ramírez 153.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

MUSEOS MUNICIPALES

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "JUAN M. BLANES". —

Millán 4915 (Prado). — Teléfono: 22-36-82.

HORARIO: Todos los días: de 13 a 17 horas. — Lunes: Cerrado

MUSEO HISTORICO MUNICIPAL. — Castro y Raffo. — Tel.: 22-41-46.

HORARIO: Todos los días: de 13 a 17 horas. — Lunes: Cerrado.

Lea el Libro Uruguayo...

BORDON, poemas por **EMILIO CARLOS TACCONI**

El eco del poeta de las Geórgicas parece prolongarse en el acento agreste de estos poemas en que se canta la intimidad de la vida rural... — dice Raúl Montero Bustamante

ENSAYOS ESTILISTICOS por **ALBERTO RUSCONI**

Un volumen de verdadera jerarquía, donde resplance el idioma en estudios de profundidad e interés insospechados...

PAISAJES Y MARINAS DE IBERIA, por **PABLO MINELLI GONZALEZ**

El poeta que desentraña los aires melancólicos de Portugal... Y que surge de gracia en "Motivos Castellanos", la secular poesía española...

EL PADRE SAMUEL, novela por **MANUEL DE CASTRO**

Donde Manuel de Castro cuenta su infancia, en capítulos extraordinarios, que lo revelaron un novelador esencial. La 2.^a Edición acaba de aparecer.

AMOR NO AMADO, poemas por **CONCEPCION SILVA BELINZON**

La última cosecha lírica de la autora de "El Plantador de Pinos", en creciente vuelo poético...

LA JUBILACION DE DIOS, cuentos por **MONTIEL BALLESTEROS**

"El autor — que fué aprendiz de diplomático — cumple así con Dios y con el Diablo, esto es, abre el surco y da la canción..." Así se presente este último tomo del fecundo autor de "Fábulas" y "Cuentos Uruguayos".

CIEN SONETOS por **JULIO GAIET MAS**

Desde Salto, el poeta "de contenido durable" — según Gabriela Mistral, — selecciona sus cien mejores sonetos, desde "Estrellas Errantes" hasta "Los Ruisñores Ciegos"...

CIUDAD DEL AIRE, POEMAS por **ZELMAR RICCETTO**

Una bella edición, con portada de Edgardo Ribeiro, donde Zelmar Riccetto nos acerca su paisaje interior de lírico verdadero, y el paisaje enamorado de sus sierras de Minas...

SER Y MUERTE, prosa por **JULIO CASAL MUÑOZ**

Ensayo de filosofía integral, llama el autor, entregado a las severas disciplinas de enfrentar los problemas del Ser y de la Muerte...

MUCHACHOS, novela por **JUAN JOSE MOROSOLI**

El recio narrador de Minas nos da un nuevo y hondo documento humano en estas páginas evocadoras de su infancia...

JUANA DE IBARBOUROU por **DORA ISELLA RUSSELL**

Breve volumen que contiene la hermosa conferencia de la autora sobre la vida y la obra de la gran lírica uruguaya...

Rolina Ipuche Rivas
Arroja tu pan sobre las aguas
Cuentos

Gastón Figueira
RECITACIONES para
CLASES JARDINERAS

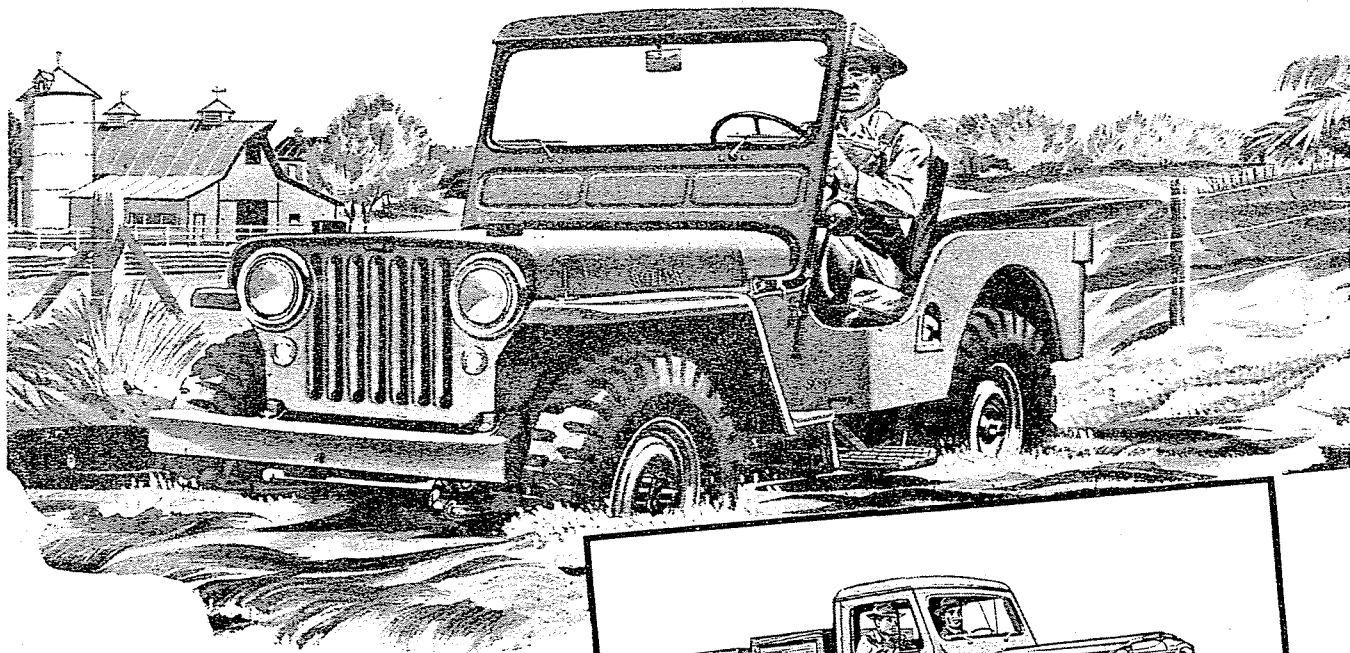
EN BREVE

IMAGEN

Antología poética de Humberto Zarrilli
Selección y Estudio de A. D. Plácido

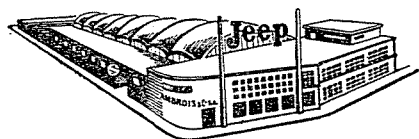
CON LA TRANSMISION EN LAS 4 RUEDAS...

LLEGAN A CUALQUIER DESTINO MIENTRAS OTROS NO PUEDEN!



Jeep Universal con tracción en las 4 ruedas

De gran utilidad en tareas de campo e industrias como tractor... camión... unidad móvil de fuerza. Los nuevos modelos reúnen características sobresalientes que hacen que estos vehículos puedan transitar sin ninguna dificultad y con el mayor confort por caminos malos y lugares a los cuales no pueden llegar otra clase de vehículos. Diseños prácticos, su construcción totalmente de acero dándoles el mayor grado de protección y sumamente económicos lo cual reduce el costo y mantenimiento de estos extraordinarios vehículos. La propulsión en las cuatro ruedas les da fuerza y tracción excepcionales, pudiendo en el acto de acuerdo a las condiciones del camino, ser impulsados por 2 o 4 ruedas si fuera requerido.

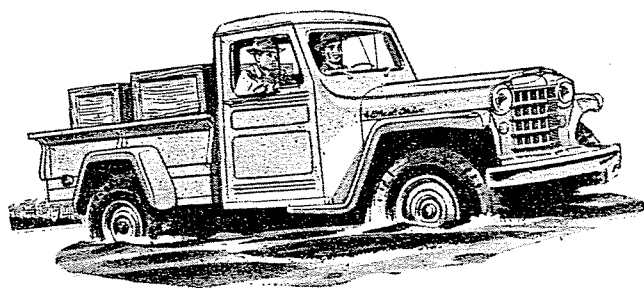


REPRESENTANTES EXCLUSIVOS

AMBROIS & CIA. S.A.

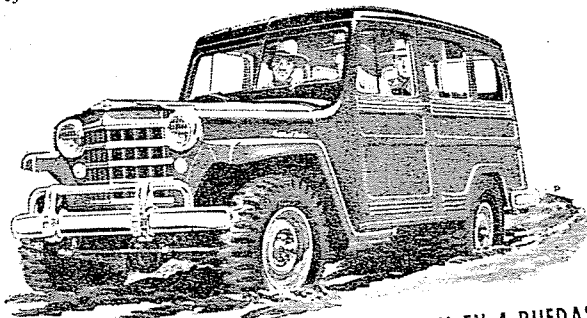
25 de AGOSTO y JUNCAL
MONTEVIDEO

**SERVICIO MECANICO ★ STOCK DE
REPUESTOS en TODA la REPUBLICA**



CAMION WILLYS CON TRANSMISION EN 4 RUEDAS..

Para labores árdas en y fuera de caminos. Una tonelada de carga útil... Tres metros de distancia entre ejes... Motor Hurricane.



STATION WAGON WILLYS CON TRANSMISION EN 4 RUEDAS...

Camioneta de pasajeros que vence obstáculos insalvables para otros... Capacidad para 7 personas... Lleva hasta 500 kgs. de carga útil... Motor Hurricane

WILLYS  OVERLAND

La fábrica más grande y de mayor experiencia en el Mundo en la construcción de vehículos con tracción en las cuatro ruedas.

Un producto PURITAS para niños pequeños y personas débiles

VITACEREAL

Alimento a base de cereales, enriquecido con vitaminas y sales minerales. No necesita cocción. Se mezcla con agua o leche y está pronto.

Composición:

Harina integral de trigo	55 %
Harina integral de avena	25 %
Harina de maíz	15 %
Harina de huesos	2 %
Extracto de malta concentrado	2 %
Cloruro de sodio	1 %
Sulfato ferroso y vitaminas B ₁ , B ₂ y PP en proporciones fisiológicas.	

VITACEREAL es un alimento energético y plástico, con correctas proporciones de minerales y vitaminas. Como tal, su consumo es favorable para el crecimiento, la solidez del esqueleto y la formación de hemoglobina (pigmento rojo de la sangre), circunstancias todas propias de la infancia, la gravidez y la lactancia, y de los períodos de recuperación del organismo (desnutrición, convalecencia).

Como **Vitacereal** es un alimento precocido, se ahorra trabajo y tiempo en su preparación. No hay más que mezclarlo con agua o leche caliente y revolver bien.

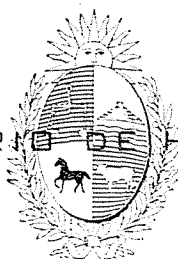
Modo habitual de preparación: Disuélvanse una o dos cucharadas de **Vitacereal**, según se desee más o menos espesa la mezcla, para cada taza de leche o para cada plato de caldo. Si se usa para mamadera es conveniente ensanchar un poco el orificio del chupete.



Se vende en todas las farmacias
en envases herméticos de 250 y 500 gramos

CONSULTE CON EL MEDICO LA ALIMENTACION DE SUS NIÑOS

MINISTERIO DE HACIENDA



DIRECCION GRAL. DE IMP. DIRECTOS

PLAZOS PARA EL PAGO DE LA
CONTRIBUCION INMOBILIARIA
AÑO 1951

PADRONES DE CAMPAÑA

Urbanos y Suburbanos

Hasta el 30 de Abril

Rurales

Hasta el 31 de Julio

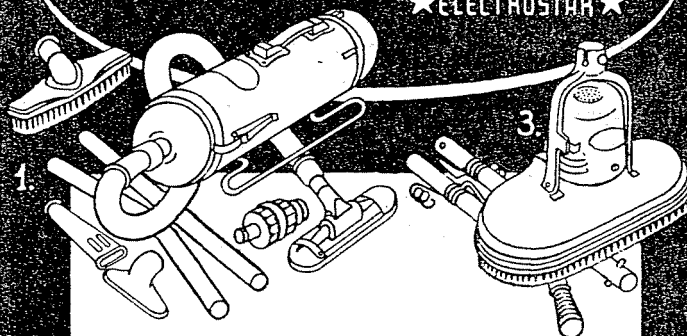
PADRONES DE MONTEVIDEO

DEL N.º	1	AL N.º	10.000	- DEL	2	AL	15	DE	ENERO
" "	10.001	" "	20.000	- DEL	16	AL	31	" "	
" "	20.001	" "	30.000	- DEL	1	AL	15	DE	FEBRERO
" "	30.001	" "	40.000	- DEL	16	AL	28	" "	
" "	40.001	" "	50.000	- DEL	1	AL	15	DE	MARZO
" "	50.001	" "	65.000	- DEL	16	AL	31	" "	
" "	65.001	" "	80.000	- DEL	1	AL	15	DE	ABRIL
" "	80.001	" "	95.000	- DEL	16	AL	30	" "	
" "	95.001	" "	110.000	- DEL	1	AL	15	DE	MAYO
" "	110.001	" "	125.000	- DEL	16	AL	31	" "	
" "	125.001	" "	140.000	- DEL	1	AL	15	DE	JUNIO
" "	140.001	" "	155.000	- DEL	16	AL	30	" "	
" "	155.001	EN ADELANTE	- DEL	1	AL	15	DE	JULIO	

Al vencimiento de cada plazo empezará a correr el recargo de ley.

Aspiradoras Y ENCERADORAS

★ELECTROSTAR★



1 ASPIRADORA Modelo 39937
DE LUXE con \$ **230.-**
5 accesorios

2 ASPIRADORA Modelo 39936
STANDARD con \$ **195.-**
5 accesorios

3. ENCERADORA
Modelo 39938, doble cepillo,
mango articulable \$ **250.-**
4 accesorios

Rodríguez & Romaguera

SOCIEDAD ANONIMA

18 DE JULIO 918 ENTRE RIO BRANCO Y CONVENCION

AL INTERIOR CONTRA REEMBOLSO O GIRO POSTAL

CREDITOS

AUPO

Obras de Krishnamurti

Conferencias 1936. — Conferencias en Chile. — Conferencias en México. — Conferencias en Uruguay. — Conferencias en Argentina. — Conferencias en Nueva York. — Conferencias en Ojai. — Conferencias en Auckland. — El Reino de la Felicidad. — Experiencia y Conducta. — El Amigo Inmortal. — Fragmentos de Conferencias. — El Problema Social y Humano. — Disolución de la Orden de la Estrella.

Dirigirse: Sr. José Carbone, Avda. de Mayo N.º 1370, Buenos Aires, R. A.
— Sr. Alvaro A. Araújo, Casilla de Correo 147; Montevideo, Uruguay.

ARTE BELLA SALA DE EXPOSICIONES

TALLER DE MARCOS

LAMINAS

GRABADOS

MINIATURAS

ANTIGÜEDADES

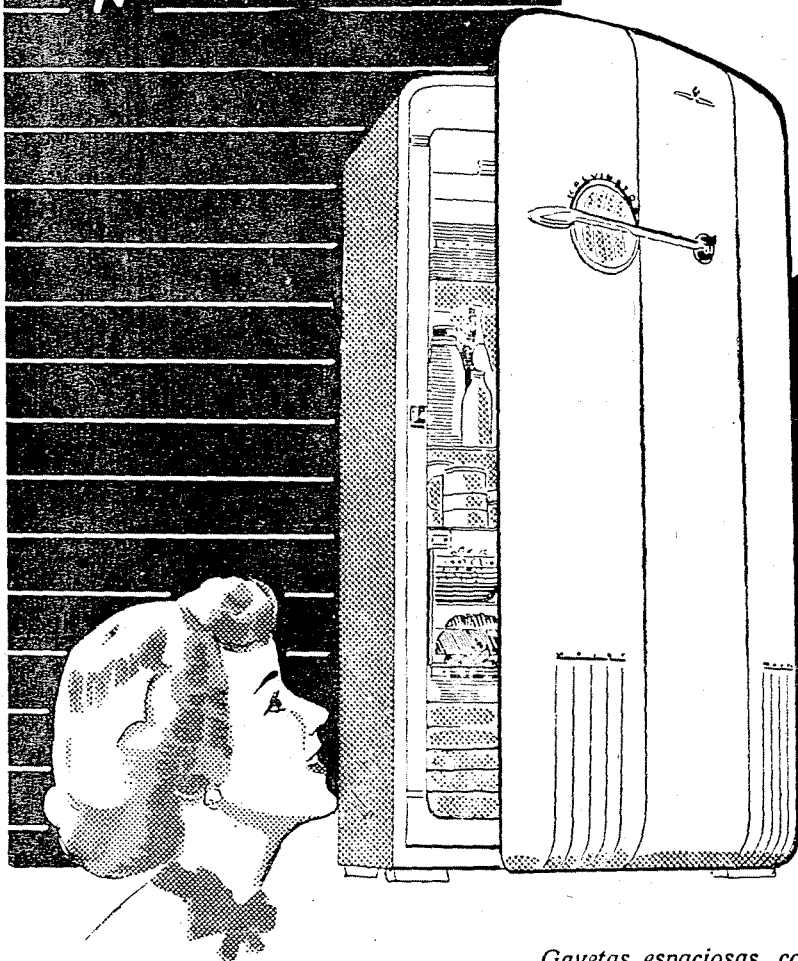
CERAMICAS

CUADROS

ESCULTURA

CUAREIM 1359 — MONTEVIDEO

VEA
ESTA MARAVILLOSA
REFRIGERADORA



Con mayor
espacio, y...
refrigerada
de arriba
a abajo

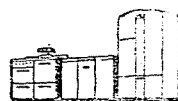
*Gavetas espaciosas, congelador
amplísimo, mecanismo ultramoderno*

AHORRE... COMPRANDO UNA

Kelvinator



HORACIO TORRENDELL S. A.



Sucursales en SALTO - PAYSANDU - MERCEDES - PANDO y PUNTA DEL ESTE

MONTEVIDEO PARA TODA LA REPUBLICA



Niños
SANOS y FUERTES
con
MALTA MONTEVIDEANA
FABRICAS NACIONALES DE CERVEZA S.A.

YERBA TORO

UNICOS IMPORTADORES

Oneto, Vignale & Cía.

VALPARAISO 1171-83 -- Teléfonos 8 55 00 - 8 57 11 - 8 37 79

Parque Hotel Casino Municipal

Abierto todo el año

Sala de entretenimientos

Alojamientos con pensión completa: desayuno, almuerzo y comida. Alojamientos sin pensión, incluido el desayuno.

Grandes salones para fiestas, casamientos, demostraciones, etc. El mejor servicio de banquetes de la capital. Todos los días almuerzos y comidas con menús de primer orden. Servicio de restaurant a la carte.

Orquesta ZANGARO - AIRE ACONDICIONADO

Pida presupuestos

TELEFONO: 47 - 1 - 11

Para alojamientos, diríjase a la Administración
General de Hoteles y Casinos Municipales

Casilla de Correo N.º 56. - Montevideo.

Restaurant Municipal Anexo al Parque Hotel

“RETIRO”

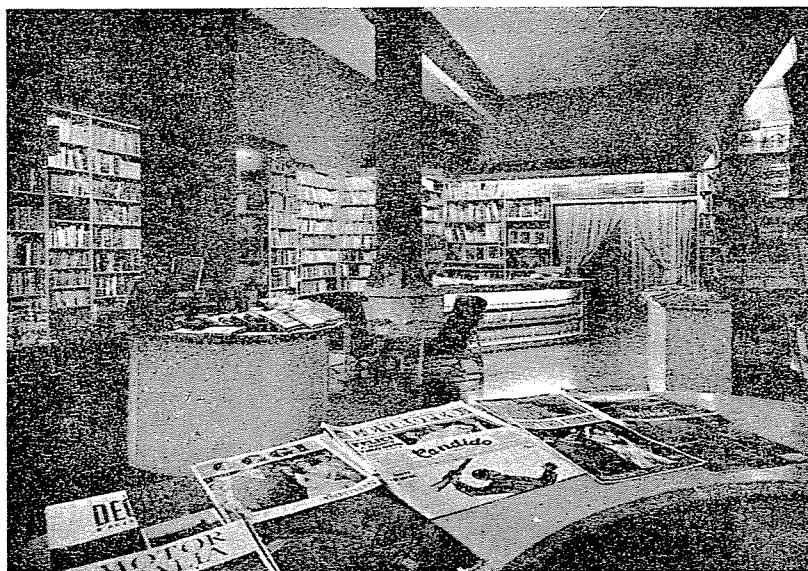
(P A R Q U E R O D O)

Servicio diario de comidas con menú a la carte.
Sala de entretenimientos. Confortables salones para
banquetes, casamientos, demostraciones, etc.

T E L E F O N O 4 2 - 3 - 3 0

LIBRERIA INTERNACIONAL SAN MARCO

(E. L. I. S. A.)



Ha abierto su nuevo salón de exposición y venta en
JULIO HERRERA y OBES 1389 (casi 18 de Julio) Tel. 95227

LITERATURA

CIENCIA

TECNICA

ARTE

DIARIOS

PERIODICOS

REVISTAS TECNICAS

REVISTAS CIENTIFICAS

SERVICIO BIBLIOGRAFICO GRATUITO

ALFAR

AÑO XXIX

--

MONTEVIDEO 1951

--

N.º 89

DIRECTOR :
JULIO J. CASAL

REDACCION :
B. MITRE Y VEDIA 2621

ORNAMENTACION :
RAFAEL BARRADAS
AUGUSTO TORRES

S U M A R I O

Portada de Joaquín Torres García.

Posthume, de Jules Supervielle.

Maupassant y su Después, por Enrique Azcoaga.

Escritos, Julio Casaravilla.

Aniversario, por Susana Soca.

Riesgos y Equívocos del Compromiso o la literatura dirigida, por Guillermo De Torre.

Poema de Clara Silva. Epístola de Vicente Aleixandre.

Costanza d'Avalos, Duquesa de Francavilla, la llamada Gioconda, por Alexandra Everts. Versión de Juan Carlos Weigle.

La Estrella del Lcdo, Carlos Maeso Tognochi.

El Bordón del Peregrino, Emilio Frugoni.

Amor en el Café, Friedricn Bayl. Dibujo de Hans Platschek.

Diálogo con mi Poesía, Orfila Bardsio.

Hernano Viñes. — Un español de la Pintura Francesa, Reproducciones de Viñes, Estudio de Felipe Novoa.

Walt Whitman, por Alvaro Armando Vasseur.

Francisco Espínola, por Alvaro Figueredo.

Un poema de Emilio Oribe, por Freire Ferrone.

La luz corpórea, Emilio Oribe.

Retratos, por Juvenal Ortiz Saralegui.

Elogio del Agua, Daniel V. Vidart.

Trayectoria de Vicente Martín. Estudio de Hans

Platschek. Reproducciones de Vicente Martín.

Yo no maté. Cuento de Ema Risso Platero.

Dibujo de Norah Borges.

Pórtico, de Gilberto Caetano Fabregat.

La Poesía de Angel Aller, por Roberto Bula Píriz.

Oxiacan, por Celeste Nelia Muñoz.

Poemas, de Concepción Silva Bélinzon.

Palabras de Oliverio Gironde.

La Reparación de la Filosofía por la Experiencia, de Luis E. Gil Salguero.

Referencia Autobiográfica, de Julio Fernández.

La Poesía Estadounidense, por Gastón Figueira.

El Ventorrillo de la Buena Vista, poema de Magdalen Liddle.

Retrato de Heredia.

Elegía de María Dhialma Tiberti.

Horacio Quiroga, por Walter Rela.

Cuento de Horacio Quiroga.

Los Mandello y la fotografía, por Toño Salazar.

Fotos de Mandello.

Libros: Notas de José M.ª Podestá, José Pereira Rodríguez, Alberto Zum Felde, Dora Isella Russell, Juvenal Ortiz Saralegui, Raúl Amaral, Angel Irisarri, Raúl Blengio Brito, Julio Fernández, Eduardo Couture, Fernán Silva Valdés, Gastón Figueira, Luis Alberto Caputi, Hans Platschek y Julio J. Casal.

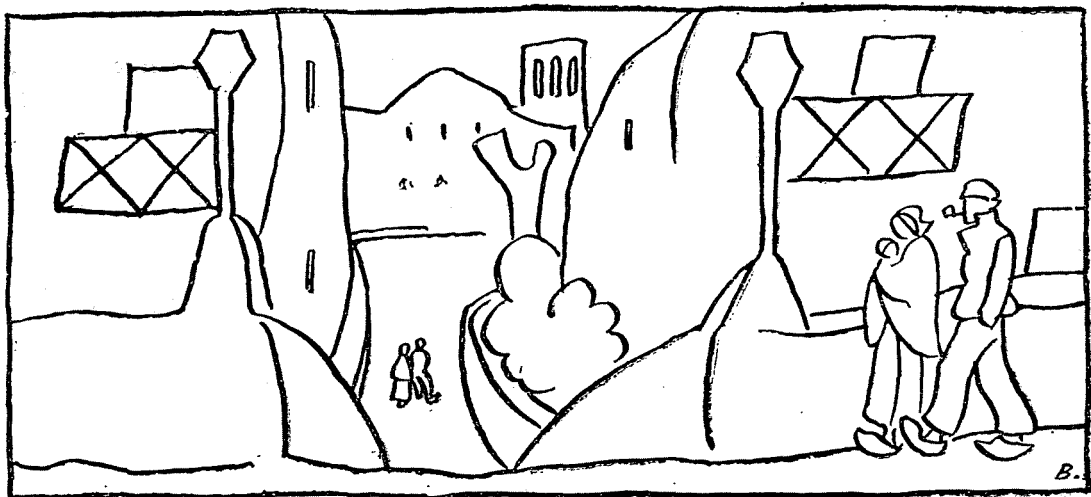
La dirección de esta revista no devuelve los originales ni sostiene correspondencia acerca de ellos, publicando solamente trabajos rigurosamente inéditos.



P O S T H U M E

Il faudrait donner aux morts des phrases de tous les jours
Des mots qui facilement vont de nos lèvres à leurs oreilles,
Mots pour tenir compagnie
Lorsque l'on n'est plus en vie.
Aidez-moi, mes amis, les hommes,
Ce n'est pas travail pour un seul
De ces phrases usagées toutes frottées par les ans,
Phrases de vous et de moi aussi bien que de nos pères
Surtout pour les morts de la guerre
Avec leur destin éclaté,
Phrases choisies avec soin
Pour les mettre en confiance.
Rien n'est plus timoré qu'un mort
Sent-il un peu l'air du dehors
Que le voilà tout méfiance.
Phrases qu'il nous faut tenir prêtes
Pour qu'ils s'en frottent un peu les lèvres
Et que les trouvant si belles d'avoir déjà tant servi
Les morts sentent la petite fièvre
De qui perdit un beau jour la mémoire des ténèbres
Et regarde devant lui.

Paris.



MAUPASSANT Y SU DESPUES

Que a Paul Claudel no le mueva "aucune espèce d'intérêt à Guy de Maupassant" nos lo explicamos, porque la bondad literaria del escritor francés resulta — valoradas sus virtudes a revisar — sosa y mastodónica. Que a Robert Merle sin embargo le preocupe el autor de "Les Contes de la Becasse", nos lo explicamos también, pero nos satisface de verdad. Maupassant crea con anterioridad al psicologismo, a lo que nosotros hemos llamado hasta el aburrimiento "novela moderna". Del naturalismo en el que Maupassant debe incluirse, deriva como cualquiera sabe esa corriente expresiva que "atomiza" en exceso todo aquello que evidencia, probando por parte de sus cultivadores, un enorme talento y una extraordinaria crueldad. A cualquier escritor demasiado respetuoso para con lo "moderno", o preso de esta obsesión en cierta manera, recordar al extraordinario cuentista puede parecerle un anacronismo. A William Saroyan, a Georges Simenon, a Sherwood Anderson, a Roger Martin du Gard y al propio Robert Merle para citar nombres bien heterogéneos, comprender desde este momento tan necesitado de una superación de "lo moderno" lo que hay en su obra de "recuperable", les resulta obligación. Cuando Alex Confort subraya al mismo tiempo que

la desarraigada y desaliñada sociedad en que vivimos, "el fondo que la novela contemporánea ha sacado de la psicología" subraya algo muy importante. Pero cuando este poeta se da cuenta que Albert Camus *comprende* a Marsault, protagonista de "El extranjero", mientras que Víctor Hugo *simpatiza* con Jean Valjean, pone de manifiesto algo que para nosotros resulta de mayor interés.

Comprender una psicología, no es entender simpáticamente una vida. Convertir en "un caso" — como en última instancia convierte la novela psicológica, la novela moderna, al hombre en crisis. — ha sido la misión del "novelista moderno" generalmente, pero no de ahora en adelante, la de aquéllos que sin olvidar a Alain, recuerden que Balzac escribía para evitar nuestra "misoginia" natural. Robert Merle: al proclamar su simpatía por Maupassant celebra "ce style de récit que dissimule la psychologie" aunque parezcan sorprendente. Lo que un "moderno sin salida" no puede perdonar al autor de "Bóla de sebo", es que en el prólogo de "Pedro y Juan" se esfuerce por componer novelas "de manera tan hábil, tan disimulada y de una apariencia tan sencilla, que al lector le sea imposible darse cuen-

ta de ello, indicar el plan del escritor, ni descubrir su intención". La novela moderna, lo que en esta circunstancia llamamos psicologismo, ha sido todo lo contrario. Con los excesos del naturalismo se dió en pensar que lo importante, no era comprender totalmente la vida por el procedimiento que fuese, sino *patentizar el utilizado procedimiento* psicológico, atomizante, friamente comprensivo del que es cima Joyce. Maupassant, antes de lo moderno, es el pudor novelístico, simpatizando plenamente, totalmente con el tema a desarrollar por el novelista. Lo moderno, ese período de lo literario y lo artístico en el que se refleja la condición catastrófica, epilógal de nuestro tiempo, es el clima donde sólo viven "los casos" y "el impudor reacional".

En Maupassant indirectamente se historia una decadencia, y esto nadie puede negarlo. Pero en la novela moderna, lo que se *registra* es una catastrófica distensión un tanto insoluble, en la que por lo visto el hombre de cuerpo entero, es cosa menos interesante que el "caso" particular. Los cuentos prodigiosos de Flaubert están llenos de vidas, no siempre ejemplares. (En Maupassant el equilibrio entre personalidad y persona no se había aún roto, y no tenía el escritor por qué lanzarse al análisis despiadado de tal o cual caso, a falta de personalidades ejemplares). La sociedad en decadencia existía, y por tanto *los casos*, esa insufrible floración de la crisis, no ocupaban su conciencia de escritor como ocuparían las de tantos novelistas después. Este francés consideraba que la objetividad era "una palabra muy fea". Sin sospechar que después de su reinado, una como superobjetividad delirante, iba a informar la moderna narración. Su dinámica novelística, desconocía el "estatismo afilado" de la novela moderna. La crisis, no devoraba al hombre según después ha ocurrido, y los novelistas como Maupassant, no tenían que lucir al igual que los novelistas modernos en el naufragio extraordinario de la persona, lo que llamamos "personalidad". En el charco cordial del autor de "una vida" — más hermano de los lagos que de los mares, porque decir lo contrario sería también engañarnos — cabía todo lo que le resultaba simpático. En la conciencia extraordinariamente afilada del novelista moderno, no han podido reflejarse formas sociales qui-

zá inexistentes ó miméticas, quedando solamente "presos" esos "casos" que la novela moderna ha comprendido, sin esa simpatía que suscita lo ejemplar o lo cautivador.

Ahora bien; nosotros, con raíces indiscutibles en lo moderno, estamos hartos de "personalidades" y muy necesitados de "personas." Desde la crisis inacabable de nuestro tiempo, riquísimo en personalidades, en individuos desde cierto punto de vista triunfadores de la crisis, añoramos porque deseamos, no ya grandezas personales como las de Balzac o Stendhal dentro de la novela francesa, sino la más pequeña de Maupassant. En cuanto el desequilibrio entre personalidad y persona se produce, desaparece de los seres un valor para nosotros extraordinario: su recóndito encanto. En este "después" del padre de "Bel ami", todo ha sido estilismo, sintetismo, afilamiento y acentuado rigor. El arte moderno no es consecuencia — y damos a la expresión un contenido importante — de personas *encantadoras*. El "después" novelístico de Maupassant aparece compuesto de "conciencias críticas", de "personalidades sutilísimas", de "hombres en los huesos de un analismo sin remedio", esforzados por encontrar la grandeza en lo insólito y en lo natural. Quiere esto decir, que la vida, la armonía social más o menos decadente; todo aquello de lo que los novelistas dan fé en sus obras, han desaparecido. Es indiscutible que la novela en crisis, no puede lucir la naturaleza que califica el mundo descriptivo de Maupassant. Pero...

La novela moderna, no puede *reclinarse* cómodamente en la crisis social que en cierto sentido la determina. El psicologismo llevado a su extremo, alimenta a todos aquellos que indagan sutilmente por el túnel de lo raro, pero no a quienes desearíamos habérmolas con un mundo donde las facultades de los hombres se desarrollan de forma más digna, más natural. En última instancia, "los casos" que protagonizan las novelas modernas, no crecen, no se agigantan, no se desarrollan, sino que brindan sus particularidades como en bloque a quienes de tanto analizarlos los inventan. La holgura, el dinamismo, el encanto de los cuentos de Maupassant nos crean a quienes vamos a la obra de arte sin esos prejuicios insufribles que la "modernidad" también ha creado porque las vidas más o menos ejemplares del

francés que nos ocupan, encontraban su liberación en una armonía particular. La liberación sin embargo de los fantasmas con que se enriquece la novela moderna, no nos brinda la simpatía de su desarrollo, sino que se nos muestran en la encarceladora comprensión de esos novelistas con crueldad de entomólogos. Así, las peripecias que se reflejan en la conciencia de Maupassant pueden no importarnos; pero lo que no nos importan — porque no nos conquistan — de ninguna de las maneras: son esos “casos” que quieren resultar impresionantes, a fuerza de su excepcionalidad o de su enfermizo interés. La intriga, fué tan odiada por Maupassant como por los novelistas que de él históricamente nos separan. Quizá en escritores como Guy comienza la decadencia de los argumentos, y el interés por el hombre como conciencia de lo total. Ahora bien; la conciencia del hombre se desarrolla en la armonía de su mundo. Lo que el novelista con generosidad nos descubre especialmente, es cómo una vida — cogida en sus comienzos, o en “un cierto período de su existencia”, según Maupassant para ser más “natural” prefería — que se resuelve en determinado mundo exterior. Y claro es; si ese mundo está en crisis, las personas sólo son interesantes cuando tienen dentro de sí intimidad y mundo. La novela moderna, convencida de que no hay hombres, personas que se desarrollan armónicamente en un mundo determinado, trasladó su campo de análisis al mundo interior, a la psicología, al mundo determinante de la personalidad. Para que los que estamos seguros de la condición crítica y por tanto superable de este momento, deseemos la superación de lo único importante de la novela moderna: el mayor o menor interés analítico del autor.

Maupassant, a pesar de no ser considerado en Francia como un autor definitivo — cosa que no ocurre fuera de su tierra, — es un mundo antes que otra cosa. Decir Maupassant, no es decir una manera de escribir, una forma expresiva, un oficio singularizado de éste o de otro modo, sino una simpática, generosa, entrañable manera de entender. Decir Maupassant, es subrayar novelísticamente un armónico desarrollo — no ejemplar, no importante — en una vida que fué savia, que fué jugo, que iluminó extraordinariamente el sabio encanto pudoro-

so del escritor. Sin embargo; cuando consideramos las virtudes del novelista moderno nos las habemos con una personalidad viviendo de sí mismo en pleno vacío, como el hombre que de manera tan menguada le atiende. Cuando nos encontramos con novelistas — tan admirables en sus valores por otro lado — que constituyen el “después” de Maupassant, no nos apetece *compartir* lo que ellos descubren en el insondable mundo interior. Está bien claro que el extraordinario “poder de convivencia” que en Maupassant abunda, es lo por nosotros admirado. E igualmente, que sin dejar de comprender lo descubierto por la novela moderna — aquí la flexibilidad estudiada Caillois con gran sutileza — en su destierro, en su purgatorio crítico, quisiéramos que la superación de este “después” que es lo moderno, reconquistase esa capacidad de hacer “convivir” a los lectores, con lo descubierto por el escritor.

Esta reconquista, no implica desdén por lo conquistado, por esa superobjetividad del “después” importante. El novelista moderno — y por eso el que hayamos hecho hincapié en el francés Robert Merle — se cansa de *comprender* casos, chispas excepcionales, momentos únicos sin continuidad fértil, aunque advierta que no puede *simpatizar* con lo que es base todavía de su constante creación. Los casos de la novela moderna, están ahí, sin que podamos convivir con ellos simpáticamente. La escasísima importancia de los personajes de Guy de Maupassant, viven en nosotros de forma muy rápida, en cuanto se plantea su conocimiento, por la simpatía cautivadora del escritor. Maupassant, entiende tan plenamente en sus límites los mundos que descifra, que ve recompensado su entrañamiento por esta simpatía cautivante, gracias a la cual, convivimos mágicamente con todo lo que nos describe. Porque en el autor francés lo maravilloso, no es lo importante, lo pedantesco, lo raro-excepcional, lo demasiado subjetivo, como ocurre en su “después” novelístico, sino todo aquello que se hace convivible importancia cautivante a fuerza de generosidad y de vivísima comprensión.

Entre la novela moderna y nosotros, está la mayor o menor importancia del escritor que a su cultivo se dedica. Entre Maupassant y nosotros, está la vida, esa vida prodigiosa por él plenamente creada, más fir-

me que la cotidiana en el contraste generoso de una pasión. El mundo interior o la vida en ruinas, sirve de pretexto a un yo infatuado en la novela moderna, para describirse, monologear y expresarse. Un momento decadente de la sociedad agónica que nos asfixia, se remansa por siempre y para siempre en el abrazo de este novelista lleno de encanto y de potencia persuasiva, para multiplicar eternamente su sentido cordial. Porque los novelistas, o son maestros de cordialidad, o no son nada. Víctor Hugo nos importa actualmente menos que Camus como es lógico, sin que podamos considerar que comprender a Marsault es lo mismo que *querer, simpatizar, convivir* con Jean Valjean. La novela continuadora del “después” que nos ocupa tiene que derivar de escritores como Maupassant, este sentido cordial, absolutamente perdido. Perdido en Baroja por ejemplo, cuando lo comparamos con Galdós; con ese Galdós tan incomprendido y tan desprestigiado por el vasco. Perdido en todo el tremendismo contemporáneo, dispuesto solamente a desorbitarnos, con la nada convivida desorbitación de la anormal... Maupassant quiere —y con qué entusiasmo lírico, entrañable, limpiísimo! — porque sabe como todos los novelistas de raza, que lo que salva al hombre en la creación fundamentalmente es esta capacidad de entrega gozosa. Los novelistas modernos no pueden querer, porque su movimiento descifrador, atomizante, superobjetivo, es de un egoísmo absoluto y helador. Maupassant integra en la medida de sus fuerzas, y su “después” como es lógico descuartiza. El lago de Maupassant entiende la vida con una honestidad demasiado concreta en sus precisos límites, mientras que el vacío del novelista moderno, trata de llenarse con la adivinación egoísta, despiadada, sin preocuparse luego de integrar. Así, el sentido de la riqueza en el francés no es una especie de presunción cínica. Y de la misma manera, lo que llamamos riqueza en el arte moderno, en vez de parecerse a es jugo embriagador y cautivante de la prosa maupassantiana, se traduce en unos hispídos aunque originalísimos valores capaces de dignificar al hombre para quien es más importante la originalidad que la armonía.

Nuestro problema, el problema del escritor actual está aquí: en querer brindar lo original por ejemplo, pero de una manera armó-

nica. (En las crisis no hay otro quehacer que el de singularizarse; y el novelista post-moderno ha de ansiar la entrega de la originalidad salvada, dentro de una armonía que la sociedad no le puede brindar.. Maupassant de lo único que se preocupó fué de querer la vida de manera intensísima, convencido de que el novelista no tiene otro quehacer en el mundo que compartir su cariño con el resto de los humanos. Los escritores modernos, buscaron en su “después” la originalidad antes que nada, sin darse cuenta de que lo original sorprende, incluso asusta, pero no conquista. Pues bien; el psicologismo que continúa en el tiempo lo que se ha llamado “naturalismo literario”, sólo saldrá de su callejón sin salida, de su originalidad sin salida, de ese “análisis de casos” fatigante, integrando sus conquistas; pretendiendo armoniar lo logrado; armonizando todos sus hallazgos. La novela moderna, *en frente y como a un lado* de la sociedad en función de la cual se realiza — a diferencia de la de Maupassant que la comprendía desde *dentro* — tiene que volver a ser un espejo *extraordinariamente azogado*, pero un espejo al fin. En Maupassant lo era, y el azogue se componía de generosidad, comprensión, cariño, aceptación grandiosa, incluso de lo decadente. En toda buena novelística “el espejo a lo largo del camino” tiene que entender queriendo; pero sin consumirse en un análisis enloquecedor. Se nos dirá, y con toda la razón, que mientras el novelista no pueda querer lo que refleja y compartir con los demás su cariño, tiene que hacer lo que hace. Pero nosotros, que en tanto novelamos no podemos hacer otra cosa, recordamos a Maupassant en la plenitud de sus derechos novelísticos. Cuando se vive esclavo del análisis atomizante, se tiene derecho a añorar no los tiempos, pero sí la situación de escritores como Guy, para quienes aun era posible analizar, comprender, entender dentro de una órbita cordial, que les permitía armonizar.

El “después” a que venimos refiriéndonos, necesita un “punto y aparte” como todo lo moderno, si entendemos que “lo moderno” es un esfuerzo que el espíritu hace para no sentirse demasiado cómplice de una sociedad sin remedio. Y ese “punto y aparte” que todos los verdaderos escritores actuales deseamos como libertad de nuestro encadenamiento, en contra de aquellos que encana-

llados con el "modernismo", ("reaccionarios de lo moderno" les dijimos y se disgustaron), no necesitan un devenir social que nos sitúe en el centro de cierta sociedad a la que podamos querer, entender y por tanto significar mucho más que a la presente; ese punto y aparte, ha de dejar libre paso a una novelística *menos en la oposición* que la actual. Puesto que el poeta no canta en oposición a sus motivos, y el novelista posible, extraordinario, síntesis de una sociedad más armónica que la que nos extenua, será aquel que compartiendo con los hombres sus hallazgos con el poder que hemos señalado en Maupassant, sienta que pasar su espejo a lo largo de la sociedad en que vive, no es censurarla, ridiculizarla, criticarla; sino integrarla en ese cariño representativo y transcendente, que la buena novela en definitiva tiene que lucir.

Escuchamos; escuchamos a los que después de habernos seguido nos aseguren: "pero por hoy, no es posible hacer otra cosa". Para responderles: por lo menos, sentir el descentramiento social del intelectual, del novelista en este caso. Comprender que la novela moderna puede superarse en cuanto se supere lo social. Y desear con todo ímpetu revolucionario la conquista de la fertilidad que un salto social hacia lo más pleno puede producirnos, porque una novela es un entendimiento armónico de una naturalidad armónica. El entendimiento prodigioso que en el centro de una sociedad con centro — aunque parezca reiterativa, — es decir, no descentrada, plantea ese novelista que sólo dentro del mundo social al que pertenece, realiza totalmente su misión.

E N R I Q U E

A Z C O A G A



E S C R I T O S

Tentaciones todas. La de la vida y la de la muerte, la de la belleza y la fealdad, la de la virtud y el vicio, del amor, el desamor y el odio, la del Destino, de la Nada, del Demonio y de Dios. ¿Y por qué? Porque todo cuanto hicimos por placer lo hicimos, y, sin el misterio de éste, sea sublime, absurdo, malvado u odioso, — *livido sentienti, livido dominandi, livido sciendi*, — no parece realizable acto alguno.

Pues que hasta la desesperación misma se alimenta del amargo y áspero ácido placer de la degustación de sí propia, por sombría que ésta pueda ser, y la desilusión es quizá la ilusión superlativa, la más engañadora y mayor, por resumir en sí todas las otras que mueren al acto, y recrearse mirándolas anonadadas en el corazón.

Espera todavía. Calla. Demasiado día tenemos aún por delante que se haga la noche! No comprometas mi espíritu en una empresa inútil, y que acaso no fuese sin peligro. Aguarda a que rueda una vez más el mundo hasta presentar monótono y flamante faz de sombra, que, lo que me tengo prometido contarte, no puede ser oído mientras no acabe de pasar en el cielo esa gran mentira del Sol.

Como ese pájaro, que atravesando el espacio, el o acaso ocaso de la mirada atesora en el recuerdo; como caer de noches sobre tumbas; como esas voces y rostros sin cesar olvidados e incesantemente vueltos al recuerdo; como esos espacios que en el fondo de un bosque delimitan ciertos árboles, y atraviesa al atardecer el lamento postreoro de un pájaro.

J U L I O C A S A R A V I L L A



A N I V E R S A R I O

...y que encuentre así un consuelo en que me enviéis ahora una especie de muerte...

PASCAL.

I

Busco el instante,
el jardín de escasas plantas
y soñoliento, en las crenchas
de hierba dulce y amarga
que vuelvo a peinar despacio,
en la voz de la lejana
paloma que desde el bosque
reune sin esperanza
en el salmo de una sílaba
el crepúsculo y el alba.
Busco el jazmín
de breves flores livianas
como su sombra y Diciembre
crecía en ella y saltaba
sobre los muros iguales

llenos de figuras cálidas
a medianoche.
Busco la magnolia amplia
para que el verano entero
sólo en ella respirara
antes de tiempo la muerte.

II

Vuelvo al jardín
de una cita no esperada
y por años ya cumplida
con una muerte que andaba
por el cantero redondo.
La sentí sobre mi cara
y ella me dejó seguir,
la raigambre de mis palmas

no la ignora y se quebró
por una muerte que anda,
en un punto detenida.
La nieve así me llamaba
en días blancos y fuertes
y yo esperé la avalancha
y apenas vino a mi hombro
un poco de nieve blanda
y permaneció conmigo,
lenta pluma dispersada,
adonde no había nadie.
La muerte así me llamaba
como la nieve.

III

Para perderme en dos veces
salí de las cosas altas
sencillas y singulares,
sin esfuerzo ya ganadas.
Antes de tiempo perdí
las cosas y sus fantasmas
sin ellas me visitaron,
diestros en iguales gracias.
Ahora espero la muerte
que está lejos de las plantas
y de las manos que en sueños
volvían para tocarlas.
Ahora espero la muerte
que sabe cómo se aparta
de una vez lo ya apartado
porque aquella que separa
manos y plantas unidas,
ya la viví. Resbalaba
apenas en los objetos
para quitar al que ama

el solo anillo de aire,
presencia clara
entre las cosas oscuras.
Y entre el ojo y la mirada
una lenta muerte abría
camino que no se acaban

IV

Antes del primer encuentro
eran jóvenes y hermanas
la ansiedad y la alegría,
ebrias giraban
en un tiempo dispensado.
Ahora mis manos labran
por sí solas duramente
las escasas formas blancas
de un tiempo que amarillea
seguro y lleno de pausas,
como el armiño...
En el camino a la muerte
me sigue a cierta distancia
la del encuentro primero.
Y sólo veo su cara
que fué la suya y la mía;
no se retira ni avanza,
salió del jardín antiguo
y me acompaña.
En la que me sigue busco
a aquella que se adelanta.
Entre sus pasos mis pasos
saben que nadie descansa.
Cuando vuelvan a ser una,
ya confundidas sus caras,
he de saber que he llegado.

S U S A N A

S O C A

RIESGOS Y EQUIVOCOS DEL COMPROMISO O LA LITERATURA DIRIGIDA

Ya en las páginas iniciales de este libro, (1) al estampar por vez primera las palabras "literatura comprometida", me anticipé a advertir que ésta no debía confundirse en modo alguno con la "literatura dirigida". Tanto me interesaba prevenir al lector de buena fe contra tan grave y afligente equívoco, que algunos han propalado por ligereza o animadversión. La diferencia entre ambos (aceptando que la segunda pueda ser considerada todavía como literatura) es capital y por ello se hace menester puntualizarla de una vez para siempre.

La literatura comprometida —tal como yo la encaro— puede servir a una idea, más por propia iniciativa de su autor, esto es, espontáneamente; la segunda se pone de modo incondicional al servicio de una causa, mas no por libérrima decisión de su autor, sino respondiendo a normas o direcciones que le son impuestas desde fuera, coactivamente; de ahí que no sea excesivo apellidar a esta última literatura dirigida. Por lo demás, la diferencia entre idea y causa, aplicada al estímulo de cada una de estas tendencias, no supone que la segunda pueda dejar de responder también al concepto de la primera; atiende particularmente al hecho de que tal idea es concebida esencialmente como ideal o desideratum puro, mientras la causa lleva aneja toda suerte de pragmatismos e inmoralidades. Por ese motivo la diferencia entre ambas direcciones podría consistir más sutilmente en que la literatura comprometida atiende a exaltar o mantener ciertos principios, que son a la vez fines, mientras que la literatura dirigida invierte el orden de los términos, y adulterando taimadamente los principios, se cuida sólo de los fines, llegando inclusive a supe-ditarlo todo a ellos.

Guardadas las distancias y deslindadas las épocas. sucede actualmente ahora algo de lo que antes acontecía al marcar las diferencias

entre el arte o la literatura "social", término asimismo ambiguo y cuyo significado exacto y alcance último fuera también urgente precisar. En efecto, entendiase, o entendiéndose aún, que la literatura pura se situaba exactamente en los antípodas de la literatura social, y por ello intentábase hacer a la segunda beneficiaria de cualidades humanas y dotes reformadoras, mientras se motejaba a la segunda de egoísta y mezquina, cuando no de anacrónica. ¿De veras? La realidad comprobable es que, por regla general, quienes predicaban y practicaban una literatura social, lo hacían no movidos por un legítimo afán de comunión plural, popular, (pues salvo los folletinistas "reformadores" del siglo pasado ninguno logró alcanzarla), sino impelidos por intenciones de un prosetismo sectario (siempre visible, empero los disfraces a que apelase). De acuerdo con tal propósito, sus cultivadores trataron de fomentar e imponer no un arte para la sociedad, sino al servicio de cierta sociedad — cuya cualificación no importa, pues tratárase de una sociedad burguesa o proletaria las características de tal literatura eran las mismas, no llegaban a rebasar cierto elementalismo y, en última instancia, aparecían sospechosamente idénticas. En consecuencia abominaban — manifestáronlo o no explícitamente — de la literatura como tal, de la literatura sustantiva y libre, capaz de encontrar su finalidad en sí misma, a reserva de alcanzar trascendencia ulterior. De este modo se esforzaban en dar a las obras una intención de inmediato operante, atentos sólo a la meta, sin cuidarse nada del camino; es decir, y en primer término, de los medios expresivos que determinan la calidad de la obra misma. De ahí igualmente que no vacilaran en plegar los propósitos estéticos a otros muy diferentes y aceptasen de buen grado normas y direcciones impuestas por una ideología, o más concretamente, por los intereses de un partido, de una política, de una clase. En resumen, al atender a los fines, descuidaban o rebajaban los medios, sin advertir que en todo arte válido,

(1) Problemática de la literatura, que publicará próximamente la Editorial Losada (Buenos Aires).

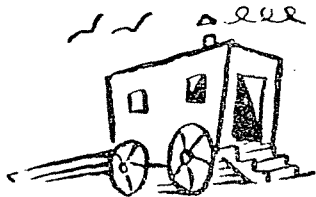
destinado a ejercer cierta influencia trascendente, los medios, la perfección y la calidad expresiva, vienen a cumplir el papel de fines y son los que llevan a metas más lejanas.

De suerte, que en la realidad de los hechos, las consecuencias previstas se invirtieron, y aquel arte *social* del pasado siglo (léase hoy *dirigido*), lejos de contribuir a la transformación o al mejoramiento espiritual de la sociedad, sirvió más bien para rebajarla: exactamente lo mismo que ha sucedido en tiempos últimos, según veremos al examinar los dirigismos literarios soviético y nacionalsocialista. Por el contrario sucedió que el arte llamado puro — y por ende, tachado de asocial, insolidario, cuando no de ombliguista — hubo de manifestarse mediante obras de una capacidad subversiva imprevisible, pero extraordinaria. En definitiva, mientras el arte social se definió — por sus obras — como esencialmente retrógrado, cuando no conformista, el inculminado arte puro pudo traducirse en obras innovadoras y aun revolucionarias, y esto no sólo en el plano estético, sino en todos los demás.

A mitad de camino entre esas dos corrientes, mejor dicho en un punto de superación, cabría situar hoy el arte comprometido, si éste venciendo ciertas estrecheces con que ha sido inaugurado, alcanza a instalarse en el fiel de la balanza; en una palabra, tan lejos del sectarismo como de la gratuidad.

Deberá para ello vencer las tentaciones de la militancia y ambicionar contrariamente el mundo de la trascendencia. Porque si la literatura militante se revela enseguida como propaganda, la literatura trascendente más bien se oculta como tal y deja que hablen por sí mismas sus intenciones últimas. Así la única literatura comprometida, válida y trascendente, habrá de ser aquella que rehuyendo todo riesgo y equívoco de dirigismo, comprometa, antes que otra cosa, la conciencia de su creador con el mundo. En tal forma que aún aplicándose aquél a la defensa o exaltación de una ideología, lo haga desinteresada y libremente, exento de coacciones, pronto a todos los desdoblamientos dialécticos, resuelto a no escamotear el reverso de ningún problema, y en último término, a econtrar en la contradicción la última medida de la verdad. Porque las imposiciones desde fuera, los acatamientos ciegos de normas, dogmas o consignas, sólo tienen un nombre nefando: dirigismo, y a esto equivale cualquier enrolamiento, impónganlo quién sea. Y su consecuencia ineludible, fatal, es la muerte del arte, de la literatura como tales. Lo adivinó muy bien Goethe, cuando en una de sus conversaciones con Eckermann, expresó: “Si un poeta quiere actuar políticamente, tiene que entregarse a un partido, y al hacerlo así, está perdido como poeta: debe decir adiós a su espíritu libre y a su visión amplia, y encasquetarse la visera de la estupidez y del odio ciego”.

G U I L L E R M O D E T O R R E



EPISTOLA A VICENTE ALEIXANDRE

CARTA DE VICENTE ALEIXANDRE A CLARA SILVA —

Agosto 3 de 1950.

Mi querida Clara Silva: Así la llamo a Vd. leyendo sus versos, que me alcanzan en este campo donde paso una temporada. Los he leído despacio bajo esta luz clarísima de Miraflores y he sentido al nuevo poeta que yo no conocía, porque sus libros no habían llegado hasta aquí. Cuánto me gustaría hablar largamente con Vd., adentrarme con Vd. en esta selva oscura y dolorosa, a ratos brillante y retallante, de su poesía. En ese primer libro, comulgatorio de una totalidad que la posee y la ensalza, con una fuerza proyectoria enteramente dueña de su lector. Y en su segundo libro, más doloroso, más sabio, más prieto de los zumos postreros de su corazón experimentado.

Ha sido Vd. una sorpresa para mí y gozo en proclamárselo así, y en decirle cuánta comunicación he sentido en estas lecturas lentas, demoradas, que de sus hondos versos vengo haciendo. Tiene Vd. una expresión efísimísima, apretada, perfecta de economía, henchida, y se transparenta su espíritu su vivir, su conocer, su adivinar, con una contagiosidad bellísima.

Felicidades, Clara Silva! ¿Qué significa ese Adiós patético, a los Cantos de Clara Silva?... Hermoso poema, que sobrecoge. ¿Qué quiere decir: "Vas a cerrar el canto de tu vida"?... Naturalmente, que no es que vaya Vd. a dejar de escribir versos. Eso no está en su mano; no es Vd. dueña. Sólo es Vd. dueña del nombre de Clara Silva.

Estamos lejos, pero le siento a Vd., amiga mía. Otro día nos veremos. Lo espero así. Ahora, felicidades por este montón de poesía tremenda y desnuda. Y gracias por sus dedicatorias. Su amigo. — VICENTE ALEIXANDRE.

Elegida mujer
por oscuras decisiones
y el movimiento cómplice de la sangre
crecimos
para la crucifixión de la noche
mísera y fulgurante.

Y tomamos el cuerpo como una dulce espada.
Y entramos al combate abiertas las heridas.
Y en la ardua exigencia de amar y ser amado
supimos tanto como las visiones de Isaías
De sábado a sábado, de novilunio a novilunio,
el gusano no morirá.

Para qué más, dijimos,
dijimos o lloramos.
Y en esa abdicación de la mañana
salimos al balcón con las manos cruzadas
sobre el alba lunes de los pobres
nosotros, pobres más que ellos
callando.

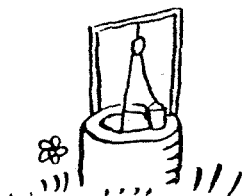
Vencida ya la inclinación del fuego
ni la memoria tropical abandono
reclamaba el esfuerzo de vivir
ni de hacer un poema.

Pero llega tu carta, oh!, Vicente Aleixandre,
señor de cielos altos
garganta del idioma,
mi voluntad tentada al borde de un camino
tu voluntad llamando con laurel y paloma...

Diste a nuestra harpa oscura milenaria
nuevo canto de fe.
Del silencio a la voz vamos subiendo
por tus palabras limpias de palabras.
Vienen de tu poesía
son raíces cimientos naturales
mundo de nuevo mundo
paraíso de nuevo paraíso
donde Adán se pasea, estelar, solitario.

Vamos por tus palabras a empezar sin comienzos.

C L A R A S I L V A



COSTANZA D'AVALOS DUQUESA DE FRANCAVILLA - LA LLAMADA «GIOCONDA»

Ofrecemos a nuestros lectores como primicia, un trabajo firmado por ALEXANDRA C. de EVERTS.

Alexandra Everts estuvo casada con el Diplomático belga Roberto Everts, fallecido hace pocos años. El señor Everts tuvo actuación destacada en Madrid durante la República, donde desempeñó el alto cargo de Embajador de su país.

Alexandra Everts, más conocida por el nombre de Alma, en los círculos artísticos y literarios, es griega de nacimiento y descende de los Comnenos. Cuando contaba siete años de edad, su madre viuda contrajo segundas nupcias con Becker-Renterskiold, patriota finlandés que inició el movimiento nacional de su patria.

En Helsinki se puede admirar el monumento funerario de este héroe nacional, hecho por Alma Everts, quien a la vez es distinguida escultora.

Durante su permanencia en España y no obstante las absorbentes atenciones diplomáticas y sociales a que la obligaba su alta posición de Embajadora, la actividad artística y literaria que desplegó, fué intensa.

Vinculada al mundo intelectual español, dedicó atención preferente al estudio del Greco y así surgió su admirable ensayo sobre ese pintor genial, publicado en la Revista "CRUZ Y RAYA".

Marañón, en el Prólogo, destaca con acierto que "es la autora, griega" por su nacimiento y por la caudalosa plenitud de la herencia"... "y en estas condiciones, con su alma griega madura, destilada y vuelta a destilar" en el alambique de cada civilización, llega a la España desconocida. Y "aquí la espera, como Embajador de su raza, el Greco."

Ahora el fino espíritu de Alma Everts, ha buscado desentrañar el enigma: de quién fué la sedicente Gioconda de Leonardo de Vinci.

Benedetto Croce — con quien Alma Everts cultivaba cordial amistad — acaba de publicar en la Revista "Lo Spettatore Italiano" y en su original en francés, el trabajo que ofrecemos.

Nosotros lo hemos vertido al español, en la certeza de que no ha de desmerecer en nada.

El enigma de la identidad de la "Gioconda" me ha apasionado siempre, pues jamás he podido admitir que la mujer madura con velo de viuda, cuyo rostro revela una soberana inteligencia y cuya actitud, todo el tranquilo bienestar de un poder consciente, pueda ser la jovencita Lisa Gherardini, tercera esposa de Francesco di Bartolomeo Zanobi del Giocondo. Nacida en 1479, casada en 1495, debía tener apenas 24 años en 1505, presunta fecha de su retrato. Vasari así nos lo indica, al decirnos que Leonardo interrumpió su trabajo de la "Batalla d'Anghiari" para pintarlo. Cincuenta años más tarde, declara no haber visto el retrato que dice encontrarse en Fontainebleau, pero nos deja del mismo la minuciosa descripción siguiente:

"Aquél que quisiera ver hasta qué pun-

to el arte sabe imitar a la naturaleza, se daría fácilmente cuenta de ello contemplando esta cabeza, pues allí están reproducidas con minuciosidad, todas las finezas susceptibles de poder ser pintadas. Los ojos tenían ese brillo, esa humedad que uno observa continuamente en la vida y estaban rodeados por finos trazos rojizos; las cejas, aquí más espesas, allá más escasas, arqueándose, según su nacimiento, en la piel de la manera más natural; la nariz con sus fosas rosadas y tiernas parecía viviente; la boca con sus sinuosidades, sus comisuras, su rojo unido a la carnación misma del rostro, no era más color, sino carne. Y en el hueco de la garganta, aquél que mirara intensamente, habría creído ver la palpitación de la arteria".

Sólo he citado esta descripción tan conocida para recordar que ella está especial-

mente basada en dos puntos inexistentes en el cuadro del Louvre: el sistema piloso alrededor de los ojos y la perfección del modelado del cuello. Porque la "Gioconda" tiene las pestañas cortadas y las cejas depiladas, según la moda de los primeros años del Siglo XV; y su cuello está pintado "de manera" o, por lo menos, con un pincel elusivo, como si Leonardo no hubiese querido apoyarse en la edad del modelo. Por lo demás, Mona Lisa no habría podido llevar un velo de viuda, dado que Francesco del Giocondo murió en 1528. Estos tres hechos bastan para establecer que el retrato del Louvre no la representa.

No niego que Leonardo haya pintado a Mona Lisa. Me parece imposible que Vasari, quien conoció en casa de Verrochio a Lorenzo de Predi, el joven amigo y colega de Leonardo, no se hubiese asegurado, por su intermedio, de la existencia del cuadro. Tampoco creo que se haya tratado de un menosprecio, como lo han supuesto algunos, al encontrar en el Códice Gaddiano (de un autor anónimo, escrito en 1548, y depositado en la Biblioteca Nacional de Florencia) la línea siguiente entre las referencias sobre Leonardo, en la primera página de la hoja 90: "Pintó del natural a Pier Francesco del Giocondo". Es probable que hubiese pintado a la pareja, lo que era bastante frecuente, y que los dos cuadros hayan desaparecido.

No tenemos, por desgracia, ningún documento que nos enumere y nos designe los cuadros que Leonardo trajo a Francia. No nos queda más que un solo testimonio de un retrato visto entre sus manos, para expresarme así. Es un pasaje de la "Descrizione del Viaggio" de Antonio de Beatis, canónigo de Amalfi, quien formaba parte del séquito del Cardenal Luis de Aragón, nieto natural del Rey de Nápoles Fernando I, referente a la visita que hizo a Leonardo el 10 de Octubre de 1516 en el Castillo de Cloux, que Francisco I acababa de ofrecerle como residencia. Leonardo le mostró un "San Juan Bautista Joven", la "Virgen con Santa Ana" y el "retrato de una dama florentina hecho del natural, a instancias del difunto Julián de Medicis el Magnífico".

Aparentemente, el nombre de la dama no fué pronunciado y no sabemos si fué ése el único retrato que Leonardo llevó consigo. Puede ser que todo su equipaje no estuviese desembalado todavía, pues hacía muy

poco tiempo que había llegado. En Agosto se encontraba aún en Roma, haciendo mediciones en la Basílica de San Pablo. Se detuvo algún tiempo en Milán por negocios y para permitir a Salai que viera a su familia. Es probable que llegase a Amboise a mediados de Setiembre. En todo caso, lo seguro es que el retrato hecho a solicitud de Julián no era el de Mona Lisa, que fué pintado en la época en que aquél estaba desterrado de Florencia. Por lo demás, Pier Francesco del Giocondo, personaje importante y conocido como amante de las artes, habría podido dirigirse directamente a Leonardo. El cuadro anónimo mostrado por Leonardo y citado en 1590 por Lomazzo como "una napolitana" (Idea del Tempio della Pittura) figuró durante un siglo en los inventarios reales de Fontainebleau como "una cortesana con vela de gasa", título que nada justificaba, para el vulgo al menos.

El Comandante Cassiano del Pozzo, hombre culto, amigo de Rubens y de Poussin, lo vió en 1625. Nos cuenta que Luis XIII, teniendo muy poco interés en conservarlo — tal vez a causa de su título inquietante — quiso confiarlo al Duque de Buckingham, para que lo llevara como regalo de bodas a Carlos I, al acompañar a su joven prometida Enriqueta de Francia. Pero los cortesanos suplicaron a Luis XIII que no se desprendiera del más bello cuadro del reino y éste concluyó por revocar su decisión. Es entonces que Cassiano del Pozzo, que había leído a Vasari, creyó reconocer en el cuadro la efigie tan alabada de "una cierta Gioconda", y esta suposición, que debió agradar al Rey, se convirtió en un bautismo.

Hojeando el "Leonardo de Vinci" de Fred Bérance, llegué al pasaje en que sostiene la hipótesis que la llamada "Gioconda" sería Costanza d'Avalos, Duquesa de Francavilla, y cita en su apoyo dos obras: Un "Canzonieri d'Amore per Costanza d'Avalos" de Benedetto Croce (Atti dell'Accademia Pontania di Napoli — 1903) y la "Storia dell'Arte italiana" (IX I-1925) de Adolfo Venturi. La autoridad de estos nombres me detuvo, pero me repetía asimismo: ¿Por qué esta supresión del nombre d'Avalos, esta "confusión" de la identidad? Entonces recordé haber encontrado en el gran genealogista español Lope de Haro que Costanza d'Avalos,

Duquesa de Francavilla, era la tía y tutora de Ferrante Francesco d'Avalos, Marqués de Pescara y vencedor de Francisco I en Pavía. Y me dije —injustamente, como lo reconocí más tarde —que el Rey Francisco I tal vez no haya querido que su más bello cuadro recordase su más grande derrota y el nombre del hombre que lo hizo prisionero; y que aceptara, además, con un secreto placer la denominación de “una cortesana con velo de gasa”, que enlodaba al mismo tiempo a la mujer que había sido también, la adversaria victoriosa de los franceses...

Ávida de un conocimiento mayor, me decidí a escribir a mi grande y venerado amigo Benedetto Croce, quien tuvo la bondad de enviarme inmediatamente la noticia adjunta y, más tarde, muchos datos que forman la mayor parte de todos los que he podido recoger.

¿Quién era Costanza d'Avalos? Hija de Íñigo I, tercer hijo del Gran Condestable de Castilla Ruy López d'Avalos, el más poderoso señor de su tiempo y de muy patético recuerdo, era de grande y muy antigua descendencia española. Por su madre, Antonea d'Aquina, Princesa de Montesarchio, Marquesa de Pescara y del Vasto, pertenecía a esta raza de los Abruzzos aguda y fuerte, sutil y honrada, que es una de las maravillas latinas. Y, por lo menos, coincidencia o identificación, la llamada “Gioconda” tiene el tipo netamente abruccense.

Nacida en 1460, quedó viuda en 1483 de Federico del Balzo, Conde de la Cerra, hijo de Pirro del Balzo, Príncipe de Altamura, y de Lucrecia de Aragón, hija natural de Fernando I Rey de Nápoles. La hermana de Federico del Balzo, Isabel, se había casado con el Rey Federico II, el último de la rama aragonesa. Este investió en 1501 a Costanza d'Avalos con el Ducado de Francavilla. Ese mismo año, fué expulsado de su reino por las tropas del Rey de Francia Luis XII, quien se había aliado con Fernando el Católico, soberano de la Trinacria, para apoderarse, el primero, de Nápoles, los Abruzzos y la Terra di Lavore, y el segundo, de Apulia y la Calabria. Pero no pudieron ponerse de acuerdo sobre el reparto y la lucha suscitada entre ellos se prolongó hasta el año 1503.

Es entonces que Costanza d'Avalos, que había seguido a su hermano Íñigo II a Is-

chia, de la que era Gobernador, tomó al morir éste, su lugar y defendió heroica y victoriosamente la isla contra las naves francesas que la sitiaban. Los sobrevivientes de los fieles a la rama aragonesa se agruparon en federación alrededor de ella y la gloriosa defensa de Ischia facilitó a Gonzalo de Córdoba, “el Gran Capitán”, la ocupación de Nápoles que quedó para España.

Y aquí en esta gran dama del renacimiento, de formación puramente italiana, vemos brillar la hazaña de la mujer española, guerrera entre todas. ¿No nos recuerda ella a su grande antepasada, Juliana d'Avalos, esposa del Infante don Vela de Aragón, la que, después de la partida de su marido para la primera Cruzada, ganó con sus siete damas de honor la batalla llamada de “Las Dueñas” contra los moros y recibió del Rey Alfonso VI de Castilla, como orladura de sus armas, “ocho espejos de oro sobre campo de sangre”? Italia entera celebró a Costanza d'Avalos. Sus retratos fueron difundidos en todas partes y todos los poetas la exaltaron. Pero ya uno de ellos, Enea Irpino, la cantaba desde hacía “doi lustri” —diez años— “nel suo claro, altero natio nido” de Parma, como decía en su “Codice di Rime de comienzos del Siglo XV, descubierto por Benedetto Croce en la Biblioteca de Parma.

Esta colección no nombra a la dama de alcurnia a quien estaba dedicada. ¿Era ésta una Colonna, una Carafa o una Beatriz de Aragón? Pero le ha bastado una mirada a un experto de historia de Nápoles como Croce para discernir sin vacilaciones que se refería a la célebre Costanza d'Avalos, Duquesa de Francavilla; como más tarde también a Adolfo Venturi, quien, a su vez, reconoció en ella a la mujer que posó para el retrato del Louvre.

Irpino se enamoró debido a su fama y tal vez a un retrato que habría visto. Fué probablemente después de los acontecimientos de 1503 que se resolvió, impulsado por su grande e ideal amor, a emprender el viaje a Ischia. Y, ¡oh milagro!, este invencible amor literario afrontó la realidad sin debilitarse, puesto que Irpino permaneció durante algunos años en la corte de Costanza d'Avalos. Ella lo recibió allí, sin duda, con la sonriente benevolencia de una dama muy culta, amante de las artes y protecto-

ra de los literatos, pero que sabe también apreciar en su justo valor los homenajes poéticos más entusiastas, con los cuales probablemente se complacía.

Estaba rodeada de todos sus jóvenes sobrinos: del mayor, Ferrante Francesco, el futuro vencedor de Pavía, de quien era tutora desde los seis años de edad y que en aquella época tendría catorce, y de su joven prometida Vittoria Colonna; de Francisco d'Avalos, Marqués del Vasto y futuro Gobernador del Milanesado; más tarde esposo de María de Aragón, nieta de Federico del Balzo; y de otra Costanza d'Avalos, su nieta, hija de Iñigo II y de Laura de San Severino, Príncipes de Salerno, que fué una célebre poetisa, esposa de Alonso Piccolomini de Aragón, Duque de Amalfi. Era también su huésped Beatriz de Aragón, Reina repudiada de Hungría. Como se ve, los lazos entre Costanza y la familia de Aragón eran numerosos. Volveremos a ellos más tarde.

En el castillo de Ischia se mostraban todavía, hace treinta años, las ruinas de la capilla, donde Vittoria Colonna contrajo enlace con Ferrante Francesco; y el camino de la guardia que conducía al mirador en retonda desde el cual se dominaba la isla, así como el golfo de Nápoles, y donde Vittoria, viuda —y antes que ella Costanza— iban a abstraerse frente a la alta mar; y la poterna cruzada en un pequeño túnel al pie del camino que rodeaba la roca, que los franceses no pudieron forzar.

¿Debemos a la larga estada de Enea Irpino el soneto intercalado probablemente en el "Codice di Rime", donde describe la vejez, la inexorable vejez que marchita la belleza de la mujer tan celebrada y que se abstiene de nombrar? ¿O éste no es más que una mirada hacia el futuro? Las "Rimas", nos dice Croce, son "petrarchesche e non pedantesche" y de ningún modo frustradas. Pero aquéllas que nos interesan especialmente son los dos madrigales y los cuatro sonetos que hablan del retrato de Costanza pintado por Leonardo. He aquí dos, los más convincentes. El se dirige al artista: "Mi luminoso, amable Vincio, pinta en vano" Aquél que trata de reproducir a Madona [en sus cartones.

"Pues el arte no basta para trazar

"Sus sublimes, eternas bellezas.

"La mirada del genio humano no llega tan [alto

"Ni a discernir todavía claramente

"Tantas bellezas superiores.

"A fin de poder representar al menos una [parte de ellas,

"Para pintarla bajo su lindo velo negro,

"Se necesitaría ser Aquél que primero la [formó en el cielo".

Pero el más inmediato, el más entusiasta, es el siguiente:

"¿Qué es esta humana y divina forma

"Descendida en nuestros tiempos entre los [mortales?

"¿Qué es esta vasta frente, parecida a la luz

"De un cielo abierto?

"Es Madona, viviente, ejemplo y metro

"De aquéllos que quisieron pintar las apa- [riciones celestiales.

"Es la bella boca, donde el amor modula

"Palabras tan dulces y tan suaves;

"Son los ojos llenos de altos pensamientos.

"Es el bello cuello y el pecho,

"Donde el cielo reflejó su inmensa belleza.

"El grande y excelente artista que pintó

"Tanta belleza bajo el velo del pudor

"Sobrepasó al arte y fué su propio vence- [dor."

Si el primero de estos sonetos es interesante por la alusión precisa al velo de viuda, el segundo lo es infinitamente más por los acentos de una sinceridad conmovedora en la descripción del retrato que parece no poder ser otro que el del Louvre. Cada detalle se asemeja a un calco. Irpino *ha visto* el retrato, pero, ¿dónde? ¿Antes de ir a Ischia, en casa de Leonardo, o bien en Ischia mismo? Se presume que Costanza ha posado ante Leonardo en Roma, a donde él debió dirigirse más de una vez, puesto que en 1505 se hizo enviar a Florencia los trajes que había dejado allá. Ella, por su parte, a causa de su parentesco con los Colonna, iba a Roma con frecuencia y tenemos indicios de su estada en Marino, cerca del lago Albano, en 1507.

Y, sin embargo, me apena creer que el cuadro haya sido transportado a Ischia para volver enseguida a manos de Leonardo. Por el contrario, me parece plausible que sea aquél mostrado en el castillo de Cloux y pintado a pedido de Julián de Medicis quien, tal como nos lo muestran las pláticas narradas por Baltazar Castiglioni, te-

Pero independientemente de este sentimiento muy personal, comparto enteramente la convicción de Adolfo Venturi: que las descripciones tan precisas de Enea Irpino, el hecho de que la llamada "Gioconda" sea el único retrato en toda la obra de Leonardo, conservada o destruida, donde figura un velo de viuda, y la edad madura del modelo, son otras tantas pruebas de que se trata de Costanza d'Avalos.

Así, por la vida que un gran artista transmitió a su obra y también por la vida que representó en ella, una soberana personalidad femenina, continúa atrayéndonos durante siglos, tal como un resplandor inextinguible, a través de la espesa cortina de errores y de falsas tradiciones que los hombres han tejido.

A L E X A N D R A

E V E R T S

Versión de Juan Carlos Weigle.



LA ESTRELLA DEL LODO

(PARABOLA)

En el silencio del almendro, llegó rendida una mujer a la vieja Alfarería.

Ya iba a desvelar... aquietó un brusco suspiro... y quedó turbada.

El profundo Alfarero, que alisaba en los cielos las voces errantes, con el vuelo de trigo de los últimos pájaros, se sentó en la tabla de la oscuridad, alentando:

—Hija de mi nube, el barro no puede ser fiel.

Otra vez... la mujer dió vuelta la brasa... al fin pudo desprender:

—He venido a cantarte Alfarero, y no se oye sola mi voz.

El Alfarero, despojó a la mujer entre cerros atardecidos, en la rueda diamante de su mirada lejana. Después... empezó a templar el garfio de la arcilla, y afirmó:

—Fuera de tu suave barro, no se siente nada.

La dulce curva que traía el ala de polvo,

enternecía a la mujer... hasta que ahondó un sordo clamor:

—¿Sólo tengo lágrimas para aliviarme?

Levantándose apaciblemente el Alfarero, despejó:

—Hay algo más... por aquí, en el fondo olvidado, desborda la vida. Y le segó los Aridos sedientos, cuando desentonaban el color de la arcilla, con la estrella del lodo.

La mujer, envolviéndose en la límpida resonancia, entonó:

—¡Alfarero!... vaciaron el tambor de mi pecho, y no sé dónde ocultar la voz.

Volvió a estirar un lento acorde el Alfarero, y dejó entrever:

—Entonces... ya puedes cantarme.

La mujer, haciendo una pausa a tiempo que apareció la noche, resplandeció:

—Ahora... no recuerdo la canción.

Y, apenas se oían los finísimos Jornaleros de nácar, nublando la vieja Alfarería.

C A R L O S

M A E S O

T O G N O C H I

EL BORDON DEL PEREGRINO

I

Vinieron a buscarme las músicas del cielo
con sus arpas de lluvia
pulsadas por el viento.

Vinieron a buscarme como ángeles perdidos
para que los guiase por la tierra sombría.
Pero yo estaba muerto.

Hallaron mis oídos cerrados como tumbas
donde yacía un alma sin luz ni movimiento.
En vano me golpearon la frente con sus alas;
en vano se agitaron en torno de mi cuerpo.
Volaron un instante con un vuelo sin rumbo.
La boca me sellaron con un dormido beso.
Y abiertas en el aire como velas de lino
hacia no sé qué vagos horizontes se fueron...

Me despertó de noche la nieve de la luna,
y me quedé aguardando con los ojos abiertos
que retornasen esos fantasmas de mi oído
que dejáronme al irse las cenizas del eco.

II

Y salí de mañana muy temprano a buscarlas.
Me fuí por los caminos apoyado en mi grueso
cayado que me pone en las débiles manos
las fuerzas de la tierra, los árboles y el cielo,
para que yo me apoye en ellas y me vaya,
sostenido por ellas, lejos, muy lejos...

Me fuí por los caminos ansioso de encontrarlas.
En mis labios quedado habíame su beso
como un sabor de sombras perfumadas de estrellas,
como la cicatriz de un sonido en el viento.

Las llamé con mi ronca voz tajeada de angustia.
Desesperadamente las llamé:

Como un ciego,
apoyado en mi rústico bordón de peregrino,
anduve, anduve,
mi fatiga arrastrando y mi silencio.

—¿Dónde estáis? ¿Dónde estáis? grité encarándome
con la extensión sin término.
Permaneció callado el infinito,
muda la selva, mudo hasta el océano.

Las voces que llegábanme desde el confin tendidas
a través del espacio, eran sólo un remedo
de las que ávidamente reclamaba clamando
la obsesión de mi oído.

En el fosco tormento
de esa sed de alma y carne ardí todo por dentro.
Y perdí la esperanza de encontrarlas
al sentir en mis sienes el desierto.

III

Cuando de un árbol puse a la caída sombra
mi cansancio en el césped largamente extendido,
y me quedé escuchando de los divinos pájaros
el canto livianísimo,
no pude en él hallarlas, aunque eran
clavel del aire y voz del sol sus trinos.

IV

Cuando crucé en mi viaje la selva temblorosa
levantando a mi paso oleadas de rumores
e iba escuchando el viento que hachaba los ramajes
y esparcía en la tarde su clamor de clamores,
escucharlas no pude en el discurso inmenso
de todos esos árboles centenarios e insomnes
que hablaban en el largo crujido de sus troncos,
de sus ramas innúmeras con el rezongo informe
y el tenaz balbuceo de sus locuaces hojas,
teclas que el viento músico con sus dedos recorre.

V

Cuando subí otro día con mi fatiga a cuestas
a la cumbre más alta de los lejanos montes
no las hallé tampoco en las divinas ráfagas
que eran aliento puro del firmamento sobre
los ardorosos vahos de mieses y rastros.

No las hallé en la dulce voz del místico bronce
que soltaba palomas desde el nido del valle
en que ampollaba casas la iglesia con su torre.

VI

Exprimí en lo profundo del río de mi sangre
con el exasperado latido de mis venas
todo el silencio eterno dormido en la montaña

que ceñían coronas de nubes pasajeras
y en cuyas cumbres inmovilizaban
relámpagos de sol nieves eternas.

Recuperar no pude en la tarda aventura
el sublime secreto, el milagro de aquellas
músicas escuchadas en el humo de un sueño
que era casi un naufragio en las sombras postreras.

VII

Me acerqué a las orillas del mar infatigable.
En los acantilados estallaban las olas
con un fragor isócrono de trueno encadenado
y un tumulto de plumas de cisne entre las rocas.
El perenne latido de las colinas líquidas
que se movilizaban como errabundas tropas
de horizonte a horizonte, y arrojaban su canto
horizontal y rítmico hacia playas absortas,
me enredaba en su música de estruendo y lejanía,
inmensamente lúbugre y monótona
en que el profundo corazón del cosmos
clamaba a las estrellas con su voz más remota.

Tampoco en ese canto y esa música pude
oir aquellas músicas fluidas misteriosas
que vagando buscaba, buscaba sin reposo,
cazador sin ventura de una sombra en las sombras.

VIII

Desengañado y triste volví a casa. Cansado
me senté sobre el poyo secular de la puerta
y di con la contera de hierro del cayado
un golpe sobre el suelo.

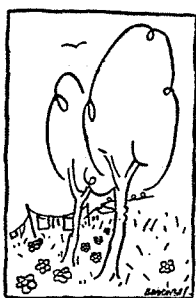
El alma lacia, yerta,
se irguió de pronto al encontrar ¡oh dioses!
la fugitivas e inasibles voces
que en vano perseguía en las selvas, el viento,
las montañas y el mar.

En el momento
mismo en que mi cayado golpeaba el duro suelo
sentí que me anegaban las músicas del cielo.
Retornaban de pronto como ángeles perdidos
que venían en busca de todos mis sentidos
para poder entrarse en el mundo y el agro
en siembra de semillas de alas y de milagro.

El bordón con su leño era un árbol sin vida,
mas se comunicaba por su carne dormida
con el alma del bosque y el corazón disperso,
estremecido de alas y astros, del Universo.
He ahí que me llegaba por su madera dura
el son (que circulaba tras su corteza oscura)
de la tierra y el cielo, que él, tan dócil y humano,
a cantar me ponía silencioso en la mano.

¡Pero el báculo tiembla ya en mis dedos de anciano!

E M I L I O F R U G O N I



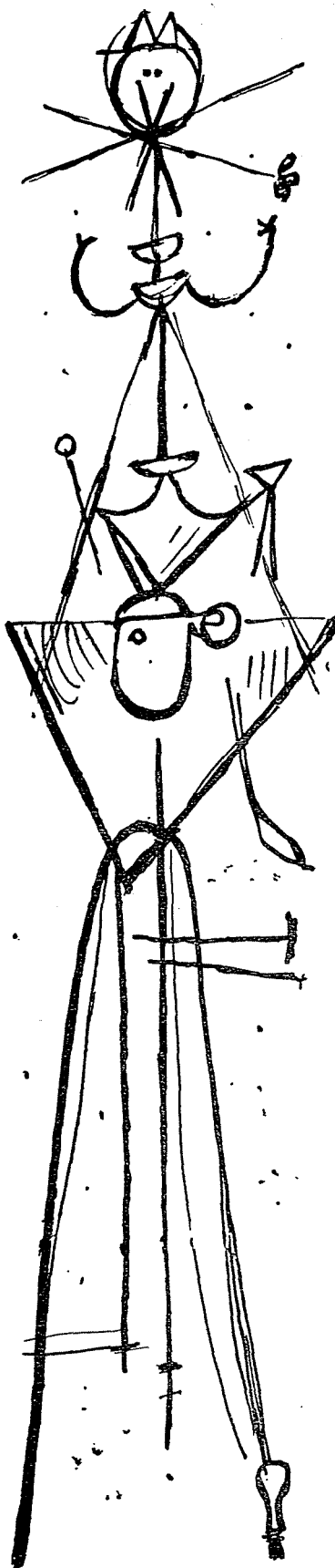
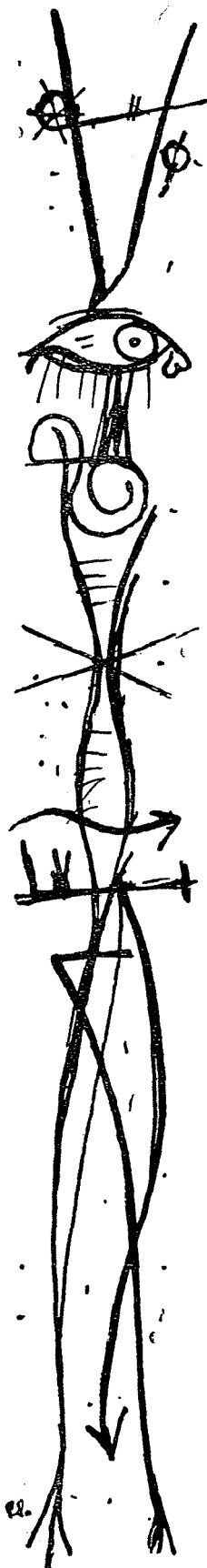
AMOR EN EL CAFE

Estaba sentado en el bar, delante de su café, y la negra mancha de la taza atraía y atraía, absorbiéndolo hacia abajo, y él sentía que estaba enamorado. Se enredaba en profundidades cada vez más oscuras y en fondos amargos y salobres: se encendía en ardiente amor. Bajo sus manos se fundió el mármol de la mesa, manchando sus pantalones, cosa que lo inquietó desagradablemente debido a los gastos de la limpieza.

Para recuperar su bienestar espiritual, trató de pensar en la querida, pero no vió más que una bolsa de canguro saltando sobre la estepa. Una bolsa de canguro, desgraciadamente vacía, que saltaba. "Quiero regalarle algo", deseó, exasperado y humilde al mismo tiempo, y comenzó a revolver y vaciar la urna de su cabeza. Lo que extrajo y extendió delante de sí sobre la mesa, era material polvoriento, quebrado, inútil, en parte hasta podrido. Únicamente los ojos parecían parpadearle aún con relativa frescura. "Los ojos, sí, ella amaré los ojos". Pero era difícil envolverlos de tal modo que la envoltura no se uniera con las pupilas. Le pareció ser la mejor solución, clavar cada uno de los ojos sobre los extremos de su birome. Mas entonces semejaba un instrumento de gimnasia, y la querida era adversa a todo movimiento físico.

Si supiera su dirección, todo habría sido fácil. La hubiera podido hallar en cualquier guía de teléfono, si ella tuviera teléfono, si él conociera tan solo su nombre: en las envolventes profundidades del café no la encontraba.

Asqueado, abandonó el local sin pagar su consumición. Con este fraude pensó iniciar un fondo que habría de servirle para mandar a limpiar sus pantalones, o para hacer llegar su presente a la querida, tan pronto como pudiera acreditar suficientemente su existencia.



F R I E D R I C H

B A Y L

DIALOGO CON MI POESIA

Pienso que la Poesía no es el Mar. Pienso que la Poesía no es el Aire.

No es la Tierra. Es el Fuego. Sí, Fuego, como toda la Creación, como el Universo.

En el principio de la Poesía fué el fuego. Pienso que es un Amor ardiente. Una luz intensa, no de fuera, sale afuera, ilumina, quema ciertos objetos, con un arrebató que no puede sostenerse mucho tiempo. Las cosas iluminadas quedan escritas en el alma con la fuerza y la intensidad de ese fuego, y empiezan a vivir de él en nosotros hasta salir al mundo iluminadas por el mismo fuego que las encendió. Sólo cuando nosotros nos oponemos con nuestros ojos fríos, salen muertas, como niños que nacen muertos, y entonces somos padres para siempre de criaturas frías por las que nunca lloraremos bastante. Yo quisiera formular esta invitación simbólica: que los poetas verdaderos del mundo se reunieran no a cantar sus poemas, sino a llorar en un gran coro, en un templo, los poemas que hemos muerto por nuestras imperfecciones humanas, llorar por las perfecciones que vimos con nuestros ojos, y que se desvanecieron cuando las realizamos con nuestras manos humanas. Yo quisiera invitarlos a llorar por las obras que han dado y que viven en el mundo sin el ardor del fuego que las engendró.

Sería una contricción regeneradora de la conciencia artística del hombre, el llanto de los artistas del mundo arrepentidos de sus heridas al Templo de las Proporciones, al Número misterioso de la Belleza, de sus ingratitudes para con la Creación. Un Misere-re de los artistas del mundo, conscientes de sus limitaciones, una gran fiesta del Espíritu.

Los artistas lloran las muertes de sus criaturas separados en el espacio y en el tiempo, y este llanto silencioso es muy difícil que sea oído por algunos críticos fríos que tocan sus obras como encargados expresamente de martirizarlos. En cambio, para que un hombre se arrodille ante algo que otro, dando su vida, ofrece de sí mismo, sin esperar nada, se necesitan muchos siglos a veces, y sobre todo, mucho silencio y crueldad.

Por eso, gran defensa sería que se reunie-

ran a llorar, los artistas de todo el mundo, así como se reúnen congresos internacionales de Derecho y de Ciencias.

El fin de este llanto no podría ser otro que la Alegría bien ganada, que el canto y la danza, porque, con el dolor de la perfección imposible y el amor a la perfección, se construye el gozo propicio a la creación.

Pienso que la Poesía es obediencia. El Fuego quema e ilumina, rapta el alma a un estado, la voluntad y la inteligencia obedecen a la vida que ese fuego despierta en nosotros. El que tiene la felicidad de llevar esta llama, posee la Alegría más viva de la Tierra: la de conocer en sí mismo la creación, es decir, la de tener en su alma la vida de las cosas, y experimentar la extensión incontenible de su poder difusivo, pues amar la creación, vivirla y darla, irresistiblemente, son elementos coexistentes. No hay poeta que no se desvele por dar su obra, con riesgo de perder su vida por algo cuyo valor ignora.

El poeta sabe del Océano, lo que el Océano no sabe de sí mismo.

Sabe del Aire lo que el Aire no sabe de sí mismo.

Sabe de la Tierra, lo que la Tierra no sabe de sí misma.

Es tan grande la vida que posee, que ella no puede disminuir sin que él muera.

Gloria de tener tanta vida! ¡Gloria!... Pero a la vez... ¡terrible responsabilidad! no hay una sola acción, ni el movimiento de un músculo, que no deba ser digno del Fuego que lleva.

Y este fuego se apaga, si el hombre del poeta, traiciona al poeta. Por eso, su vida, entra en la Gran Vía de la Vida, cuyas reglas se confunden con las del santo.

Vida de poeta es vida de santo. Los poetas saben terriblemente como los santos, los infinitos tormentos de la aridez, del rapto de su don, cuando se ha faltado a él.

Saben de la penitencia en el desierto, de las grandes sequías del alma, de las silenciosas lágrimas, y del velatorio de criaturas muertas por su culpa, cadáveres amados, que la crítica fría desmenuza.

De mi libro "POEMA", pienso que es un

libro en que naturaleza humana y Fuego luchan como siempre, y que lo que hay de vida en él es un relámpago...

Muerto sería, si no estuviera bajo él, alentando, una llamita que lo mueve, y que, oculta bajo el pudor del frío, lo salva. Me refiero al sentimiento de la piedad por las cosas. Los niños de un día en sus cunas, son más fuertes que ellas. Las cosas, inocentes, — sin cunas, — tienen una vida más tierna, porque es más indefensa.

Cuando hacía mi libro pensaba que el poder de las cosas era terrible, y que de las torturas, distracciones, olvido, desprecios de los hombres, no se defendían por un delicado amor.

Digo del águila que se aleja, porque "sus pensamientos de cerca matarían". Y digo, que si el misterio no se queda siempre con nosotros, es porque "se avergüenza de ser olvidado".

En verdad, las cosas son fuertes y delicadas porque son de Dios, y no hace falta pensar en la energía del átomo para darme la razón.

—Más adelante supe que no se defendían por humildad, y que nos daban una gran lección de Silencio. — Que el Silencio de las cosas es humildad, y que este silencio es el mismo que deja en libertad al hombre.

Y tomé sobre mí la responsabilidad de defender esta causa; la de ser la abogada de las cosas, la de hacerles justicia. Mostrar a los hombres libres, su belleza; desarrollar plástica y sensiblemente las imágenes que nos dan, haciéndolo de un modo tal que los hombres se asombraran de ellas: entonces, creyendo leer mis poemas, las cosas

serían amadas, y así habría ganado la gran causa de las cosas injustamente olvidadas.

Nace el libro de este amor y esta soledad. Y después de él, comienza un ser fundido como Peer Gynt, una agonía, una muerte. Vivo esa muerte con confianza. Pienso en Goethe: "¡Muere y tranfórmate!" Y en Rilke: "La creación es dolorosa como el crecimiento de un niño".

Como si mi vida fuera el templo de un acontecimiento más grande que el amor a las cosas, empieza mi alma a ser quemada por uno más fuerte que es el amor por las criaturas humanas. Poderoso es este Fuego, pero los matices de la Caridad introducen dulces hierbas en él. Canta en mí la voz de acero y espada de otra justicia más grande que es la causa del hombre. Aquel sentimiento de injusticia porque las cosas inofensivas no son amadas, aquella infancia, comienza a destruirse misteriosamente, porque algo más universal reclama su voz.

Esta voz no es una llama deslumbradora sino un fuego lento, profundo; muy hondo. Entran espinas y zarzas en este fuego, ramas, puñales, pero afuera se ve una luz parecida al agua y a la serenidad.

Este fuego sube de metales de acero de la visión de una fuerza implacable como en una tormenta. Descubro el mundo interior de los hombres, y lentamente el propio, y descubro a Dios.

Pero decir este amor por los seres humanos, me llevará toda la vida. Y, tal vez tenga que callar, porque sea indecible.

O R F I L A

B A R D E S I O





Mujer dormida

Viñes

HERNANO VIÑES; UN ESPAÑOL DE LA PINTURA FRANCESA

La silueta de magros contornos, vagamente quijotesca, dá un aire señorial a su figura, un porte de antiguo caballero castellano. Y esta sensación no la llega a empañar el ligero acento francés que acecha sus palabras españolas.

En efecto, allá en el "Select" de Montparnasse, a falta de un hogar castellano, está Viñes cerca de la salamandra, como si añorara aquellos hogares fríos de Castilla. Cerca del fuego conversa cordialmente, frotando sus manos entumecidas por el invierno parisién. Conoce muy bien su ciudad en que alternan la grandeza verdadera y la falsa; el visionario y el *marchand*. Así, fami-

liarmente, entré en el círculo de sus relaciones, contemplando su obra en el taller y oyendo sus numerosas anécdotas y reflexiones. Muchas de sus telas se hallan esparcidas por Museos y colecciones particulares. Pero lo más nuevo, o lo que le interesa retener, se encuentra cerca de él, de modo que creo haber visto lo suficiente como para poder considerar algunos aspectos de su pintura.

Lo que a primera vista atrae es el color, personalísimo, cuyo empaste se extiende en finas capas utilizando una extensa gama de contrastes. Pese a su intensidad nunca es un *fauve*, ya que su temperamento impre-



Desnudo

Viñes

sionista lucha con su experiencia y formación cubistas. En él hay una mezcla de estas dos tendencias, que se percibe claramente al oponerse ambas o al fusionarse en armónicas composiciones.

Su color tiene ante todo la apariencia de estilización, de fórmula, de desarrollo sistemático, pero nada más equivocado que esta primera impresión de un color teórico o de teorema, ya que en él, en su labor y en su filosofía, en su diario ajetreo y en la tranquilidad de su *atelier*, se halla su pasión por el color dominando todos sus pensamientos. Su educación de pintor y de hombre, tiene esa misma dirección: el color. Re-

gido como buen francés por aquel espíritu racionalista, que nunca se enfurece, y que lleva debajo de sus alas a Descartes y Voltaire.

Su dibujo apoya el color a modo de andamiaje, sin que jamás aparezca dominándole. Dibuja pues planteando la estructura de lo que será color, distribuyendo el equilibrio de las luces y las formas que componen sus telas.

Podría definírsele como el más sutil de los herederos dispersos que dejó el impresionismo. Podría también decirse de él que ha sabido humanizar lo que había de geométrico y frío en el cubismo. Más, en ver-



Naturaleza muerta

Viñes

dad, que ninguna de ambas definiciones sería totalmente exacta, por no abarcarle en totalidad. Su mucha sabiduría del oficio y sobre todo su condición de creador, le salvan de caer en el estrecho marco del canon común.

Así participa en el concierto general, sin pertenecer a ningún grupo determinado. Estudioso, no desdeña cualquier enseñanza, venga de donde viniere, siendo esta su posición desde la adolescencia. Sus maestros le conocieron en esa actitud independiente: Maurice Denis, Desvallières (por quien guarda un inmenso respeto). También los que trabajaron con él, entre los que recuerda a Lothe y Severini. Independiente, no se coloca por encima del drama común para situar su enfoque, lo que significaría prescindencia y vanidad, imperdonables.

En 1928 expuso en el Salón de Surindépendents, con un grupo de gente entre los que figuraban Bores y Beaudin. Tenía este certamen la particularidad de que no actuaba ningún jurado, y sus concursantes

participaban bajo la promesa de no figurar en ningún otro. Era una reacción sana contra los Salones Oficiales u Oficiosos, carcomidos de ineptia y politiquería. Esto que no podría llamarse movimiento, aunque en realidad lo fuere frente al convencionalismo y la dispersión, duró algunos años, no muchos, surgiendo varias figuras interesantes, como Bazín, Manessier y otros. Poco a poco fueron desertando, hasta que abandonada esa hermosa iniciativa, Viñes se presentó en el Salón de Otoño con muy buen suceso — y posteriormente en muchos otros — como también en exposiciones realizadas en Praga, Londres, Bruselas y diversas ciudades de Francia. (1)

Es ya larga la trayectoria de este artista, que distando por su color y composición del clásico espíritu español, lo lleva asimilado en su profundo impresionismo; claro está, que regido por la lógica del francés, su ordenación formal, su penetrante sentido del retrato, su disciplinada orgía. Lo vincula con lo español, su amistad con mucho de lo más



Una foto que data del año 1936. Pocos días antes que estallara la guerra española. Aparecen reunidos todos por última vez en Madrid, alrededor del pintor Viñes. (De izquierda a derecha): Ugarte, Adolfo Salazar, Federico García Lorca, Vicente, Buñuel (el cineasta), Lupe Gando; el músico Kotapos, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, detrás el poeta Miguel Hernández, a su lado Pablo Neruda; Sánchez Ventura y el escultor Condo. (Sentados): Alberto, el escultor; Delia; la pianista Pilar Bayona; el pintor Viñes y señora; María Teresa, León y Gustavo Durán. Más abajo a la derecha: Hotelano y el escenógrafo Santiago Ontañón.

representativo de nuestra habla: García Lorca, Picasso, Falla, Neruda, Miguel Hernández, el músico Kotapos, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, el escultor Mateo Hernández, Adolfo Salazar. Ellos y otros que escapan a nuestra memoria, son o fueron sus amigos, como el inolvidable Antonio Machado, cuya ilustre sombra preside las reuniones del "Select" de Montparnasse.

Hernando Viñes no ha renunciado a ser un gran pintor. Paso a paso, su obra se depura, se acerca a la expresión poética que

fuera el fuerte de Bonnard. Su pasión sin desmayos ni arranques excesivos, le lleva como una marea alta al descubrimiento de su íntima expresión.

(1) Aparte de su obra pictórica considerada importante por numerosos y calificados críticos, está su labor de escenógrafo, dentro de la cual se destaca la puesta en escena del Retablo de Maese Pedro, obra realizada conjuntamente con Manuel Angeles Ortiz, al estrenarse en París la obra de Falla, bajo los auspicios de la Princesa de Polignae.

Prólogo para la sexta edición

Siempre he deplorado que Martí, que tanta admiración sentía por el Aeda orquestal, no hubiera traducido, — o aconsejado lo intentara algún compañero suyo — las *Briznas* más características. En vez de tantas banalidades novelescas. De tantas crónicas momentáneas. (Que tampoco lo intentara cierto poeta colombiano, que ya en 1896 versificaba en versículos rítmicos, López Pena (ver una muestra, en algún número de “La Revista Nacional” — 1896-97). También Varona, Nervo, Tablada, pudieron haberlo hecho antes de 1900. Estos, sin contar los hispanicos, residentes o turistas que lo conocieron directamente.

De Darío, que lo leyó antes de escribir “La canción de Oro” (en “*Azul*”), no había que esperarlo. Explorar sus posibilidades líricas, eso sí, según parece percibirse en algunos poemas en prosa: (“*Canta para el marino que partirá para un largo viaje*”); (“*Oh estrella que estás tan lejos, quien besara tus labios luminosos*”), etc. Nunca traducirlo a fin de enriquecer la sensibilidad y renovar la fantasía de los hispano-americanos. En los más, depauperados por las variedades retóricas tradicionales; en pocos, estragadas por las “finas hierbas” simbolistas y las especias neo-místicas finiseculares. Ni aún incluirlo en la galería de sus *Raros*, como tampoco a Thoreau, Hawthorne, Mallarmé, Verhaeren, René Ghil, Laforgue, Vielle Griffin, Gs. Skampf, de Quental, etc. Bastábanle sus fetiches inactuales y sus bibelots exóticos. Bien lo concreta, en el prólogo de “*Prosas Profanas*”: *Lo demás es tuyo W. Whitman*.

El volumen de la 6.ª edición de “*Leaves of Grass*” lo ví en la mesilla de labor de Lugones, señoreando las pilas de libros franceses modernistas. Abierto en la hoja del retrato en mangas de camisa y ancho chambergó. Debía ser obsequio de Darío, en alguno de aquellos cambios repentinos de domicilio a que le obligaban los caseros bonaerenses que no consentían en albergarlo “ad honorem”...

Lugones lo descubre en 1896. Ya interviene con Hugo en la transformación del lirismo de sus mocedades. Alienta visible-

mente en “*La Voz contra la Roca*”, que Groussac publica en 1898 en un número de “La Biblioteca”; aparece como introducción a “*Las Montañas del Oro*” (primera edición costeada por Luis Berisso, el benemérito anfitrión de “*La Siringa*”). De los cuatro grandes oráculos poéticos que Lugones evoca, Whitman es el segundo: Hugo, Whitman, Dante, Homero. El volumen termina con el “*Himno de las Torres*”, soplado en las trompetas tonales del Yankee: “*Trompettes tout haut d’or pamés sur des velins*”.

En cualesquiera Antología poética de Hugo podrían hallarse múltiples versos en los que la “brizna de hierba”, la feuille, la gota de agua, de rocío, aparecen en función de antítesis de las máximas abstracciones: Boca de sombra, Pan, Zeus, Océano, Universo, Providencia, Dios, eternidad. Así Vacquerie, íntimo de Hugo durante el destierro en la isla nórdica de Guernesey escribe a su amigo Lefebvre a propósito de la aparición de “*Las Contemplaciones*” (1856); “Materialmente son diez mil versos; moralmente son todos los problemas terrestres: “*depuis la plainte du brin d’herbe jusqu’au sanglot du père*. Menciona tranquilamente “*l’âme du caillou, du roc, de la bête, de la plante, etc.*”.

De suerte que el título de los poemas de Whitman pudo ser una reminiscencia de Hugo, como algunas de sus “ojeadas democráticas”.

Justifican las sapiencias que esos vates se atribuyen así: “*Dieu dit son secret a la feuille d’herbe*”. *L’éternité parie à la rosée. Lá vague exprime l’océan*”. Un alejandrino de “*La Voz*” de Lugones traduce: “Dios dice su secreto a la *hoja de hierba*”. Dunque: el volumen y el retrato de Whitman presiden la rústica mesilla, contra la pared, en el pisito de la calle Balcarce cuyas dos ventanas daban al Plata. Aquel atalaya — donde hizo el primer nido conyugal, y nació el unigénito: — “Ya no soy el siniestro corsario del destino, Una flor ha brotado sobre mi crucifijo” (1898).

Aquella barcarola: “Va la tarde a la ribera, toda el agua reverbera: Se habrá hundido algún tesoro bajo el vértigo del mar?”

Pisito ya acaso inexistente, donde cinceló tantos poemas y prosas novedosas; "El solterón", "Las Torres", muchos de los "Crepúsculos del Jardín", los capítulos básicos de "La Guerra Gaucha", y la "Oración pro Cuba Libre" (1898).

Habrà que fijar algùn día una placa conmemorativa en la fachada correspondiente a la casa y al piso de la antigua calle Balcarce; ya que si ahondamos algo, vemos que las censuras al modernismo lírico, — como adaptación del modernismo francés, — metros, ritmos, tono, imaginaria, hasta cierta variedad de temas, — pueden también hacerse extensivos a los géneros poéticos criollos, en lengua, metro, ritmo, tono, y criterio heroista, análogos a los de los romances hispánicos. Iguales reparos pueden formularse a los versículos de las "Briznas", similares, a los judeo-cristianos bíblicos, como estos lo son de los versículos babilonios, en que oraban a Ishtar, describían su "Descenso al Infierno", o narraban las peregrinaciones de Gilgamesh!

Con los idiomas se importaron las semillas poéticas, artísticas, culturales. Lo personal se manifiesta en los complejos anímicos circunstanciales; en los modos, y tonos emotivos e intelectuales. Es tan ínfimo, en lo poético o filosófico, como en lo biológico o morfológico. Aunque ínfimo, puede y suele ser precioso: Como las flores silvestres o las variedades de invernáculo, las piedrecillas o los metales raros, las especias o sustancias odoríferas.

El aroma estético de esas quintaesencias dura un poco más. Como para perfumar una región, una nación, una civilidad.

Ojeando en 1942 la Antología Lírica de Lugones pude comprobar una vez más, la hermandad literaria cisplatina: En algunas poesías de "Las Montañas de Oro" (1896) vibra la sugestión de "Cantos de Maldoror"; en la prosa de "La Guerra Gaucha" las páginas más épicas de "*Campo*" de Javier de Viana; en "El Lunario", el humorismo funambulesco de Laforgue (Complaintes de notre Dame La Lune); en las "Odas Seculares" (1910) el acento y la entonación *augurales* que inspiráran "La Colina del Belvedere", "A la Tierra Uruguaya" "La Oda a Montevideo" y la "Oda a Atlántida" (1904-1906).

Cuando el gran poeta quiere caracterizar, glorificando las mieses, los rebaños, las ri-

quezas fluviales, y cordilleranas de su patria, adopta la entonación, el *acento augurales*, magnificándolos en su alta voz, detallista, realista, capaz de todas las transfiguraciones de ritmo y de color.

En 1902, en la Librería Comini, en Montevideo, hallé los dos breviarios de la versión italiana, de las Briznas editados por Sonzogno (Milano 1896). Algunos versículos aparecen al frente de uno o dos capítulos de "Cantos Augurales" (Montevideo 1904). Como el libérrimo fervor eufórico, en el "*Salmo a los árboles*" (1905) de *Cantos del Nuevo Mundo* (1906).

En el verano de 1908, en S. Stian., España, supe por L. Taillhade (el del "beaugeste") como Bazalguette, había sido llevado a la improba empresa de traducirlo al francés, un cuarto de siglo después de las imitaciones y versiones del núcleo francés inicial: Laforgue, Re né Ghil, Vielle Griffin. Y desde 1895, por Veraheren. Si no me equivoco, —dada la lejanía,— la versión de Bazalguette fué lanzada por la editorial de "El Mercurio de France" en 1908 o 1909. Llegado en Marzo de 1907, hacía casi dos años que residía en la capital balearia. La mayoría de mis amistades eran inglesas. En uno de esos gratos "homes", (él, viejo coronel jubilado, ella dedicando algunas horas a lecciones de inglés), entre muchos otros libros en prosa y en verso; algunos de Blake, Wordsworth, Coleridge, Rosseti, Tennyson, Symonds, Longfellow, Poe, Whitman; Leaves of Grass. Era la tercera entrevista. La segunda había sido en la Biblioteca del Dr. Vitale, de 1905 a 1906, en Montevideo.

Las estrofas de estos líricos le servían de miel con las que solía endulzar los bordes de la copa de su enseñanza lingüística. En la enseñanza oral y en los cuadernos de ejercicios. Poseía cuadernos de versiones sumarias, de trozos literales... Era el método que había seguido mi madre, hacía mis cuatro o cinco años, para facilitarme la lectura del castellano. Ya que mi lengua materna, la del hogar de mis padres, era el francés, hasta pasados los quince años. Recuerdo que al referir a Lugones en 1897 que mi madre me había enseñado a leer español, en "Martín Fierro", en aquellas rústicas ediciones de 1880, subrayó encantado, para significarme cuanto lo sabía y lo amaba:

"Con oros, copas y bastos
Juega allí mi pensamiento".

Ni en La Plata —donde tuve un viejo amigo inglés—, siempre con "La Odisea" en griego,— ni en Buenos Aires, ni en San Sebastián, ni en Nápoles. donde también tuvimos una profesora de inglés, pude internarme hasta asimilar las voces y tónicas anglo-sajonas. A pesar de los cuadernos de ejercicios y de los diccionarios, más las asimilaron mi mujer y mi hijo. En general, cuando tenía necesidad de traducir lo intentaba bien acompañado.

Harto diversas y simultáneas solían ser mis preocupaciones. Singularmente, en aquella primera etapa hispano-anglo-francesa.

Muchísima música clásica y moderna: Estudios y experiencias meta-psíquicas. Actualidades filosóficas en tantos rumbos y plafones. Relaciones culturales con Boutroux, Hoffding, Lalande, Bergson, X. Leon, Mme. Adam, Maclair, Verhaeren, Taillhade, Schiller, de Oxford. Comentarios y críticas de sus obras, lo propio que de las de los ingleses, Gurney, Myers; del ruso Adkassoff, de Delacroix, Weber, Peirce, Eucken, Simmel, Mayerson, Feuillée, Brunschvicq, etc. Colaboración en diarios locales con diversos pseudónimos, siempre en defensa de "La Vieja Causa". Algunas de ellas, significativas. Además, la labor de construcción y botadura de algunos veleros: "Cantos del Otro Yo", "Cantos del Penitente". El drama "Gloria"; ensayo sobre las "Ideas de materia, de razón", "de espíritu". El ensayo en torno a las "Ideas de Igualdad y Solidaridad Sociales". Las versiones de los estudios de Delacroix y de Hoffding sobre la personalidad de Kierkegaard. La mitad de los Poemas de Whitman; la versión del "Catecismo Cívico" de Lalande; el de "La Representación Proporcional". El opúsculo sobre "El primer Congreso Sindicalista Internacional de París (1908) con los discursos de los líderes del Sindicalismo. El Memorándum acerca de "Las Escuelas de Nurses" en Londres (1908).

Todo ello, y lo olvidado, en medio de múltiples atenciones y ajetreos, en torno de aquel centro estival de cultura artística que era el gran Casino, donde desfilaban los dios de la música, el canto, la danza y el juego ante plateas de suntuosas variedades cosmopolitas.

Nunca he comentado, ni ante ciertos reparos, defendido, la versión castellana de los "Poemas". La emprendí, como tantas otras empresas, con ánimo magisterial. Seleccionando los salmos más entusiastas, más significativamente americanistas. Haciéndome leer el original, verificando las versiones, prefiriendo la más rítmica. Depurando, podando, y a trechos, enriqueciéndola con alguna centella. Como la de "las Catedrales enhebradoras de estrellas". Disparates poéticos menos pueriles que aquel de Darío:

"Oh estrella que están tan lejos,
quien besara tus labios luminosos";
o aquel exabrupto, en el último verso del canto al primer Roosevelt, en el que trata de "una cosa" al concepto de la suma Infinitud: "Y si lo tenéis todo os falta una cosa: Dios".

Dejé de lado, sendas crudezas, redundancias, trivialidades. Singularmente, las debilidades y sensiblerías seniles.

De esta guisa la selección resultó ser el *sursum* que aquellas inorientadas generaciones habían menester.

La renovación poética temática —no emana del motín del "camelot" hindo hispano gálico. La inicia Burn, la continúa Wordsworth, la acentúa democráticamente Whitman. La continuamos nosotros con los Cantos Augurales y luego con la versión de las "Briznas". Siempre nos hemos congratulado de haber acertado con lo que había que hacer. Fué un grande, un afortunado acierto. Y como tal, por las incalculables resonancias ulteriores, un acontecimiento cultural. De influencias morales y poéticas superiores a las que suscitara, en lengua inglesa, la versión de Fitz-Gerard, de los *Rubiyat* de Omar Khayyam. Lo mejor que podía intentarse en el formato de los volúmenes —a peseta— de la *Biblioteca Popular* de Sempere. (Valencia, España).

La nuestra no es "versión sectaria", ni polémica, ni perversa. Es la recreación de un pensador: "mais vous, vous êtes un philosophe", frase de Bergson en 1909) que siembra, para nutrir, fortalecer, exaltar a las mocedades. Prosa poética, poesía prosaica, de ética vitalista, de un "homo faber", consciente de los destinos continentales: Que proclama su fe en el progreso tecnológico y social. La marcha de las generaciones americanas hacia fines de más en más próspe-

ros; confianza y esperanza en todo y para todos.

No es lo mismo actuar de 1900 a 1910 que de 1934 a 1938, o de 1942 a 1945. Reconsidérese aquella situación hispánica: en 1909, Ferrer, fundador de la "Escuela Moderna" es fusilado en Monjuich por orden del académico Maura, y de su ministro Lacierva. Sospechosos cuantos propagaban o poseían libros de aquella *Biblioteca*, una de cuyas ramas dirigía nuestro amigo Odon de Buen. Marquina iba a Palacio a leer sus reconstrucciones melodramáticas. Valle Inclán, evocaba las gestas de las montoneras Carlistas. Machado confesaba "que a pesar de sus gotas de sangre jacobina, "sus versos brotaban de manantial sereno", Unamuno, predicando en Salamanca, proseguía sus cuquerías, ambidextrás. Nervo se preguntaba, — acaso con más humor político y literario que místico: "Adónde van los muertos, Señor, adónde van?"

En aquella molicie tradicionalista — modelo de nuestras oligarquías, de antifaces democráticos, — raros eran los que como Galdós, Iglesias, Blasco Ibáñez, Giner, Cosío, Soriano, algunos de "España Moderna" y de la "Revista Blanca", conservaban el fuego sacro; el fuego crítico, racionalista, civilizador.

Sempere daba a luz en 1908, nuestros comentarios a los "*Orígenes de la Familia y del Estado*" de Marx y Engels, comentarios escritos en Montevideo de 1901 a 1903. Puyo publicaba "*El Memorial*" — 1908, donde abundan páginas genuinamente racionalistas, — como "El juego de la Palabra" — inserto en "El Día", en 1906, y el *destierro de Ovidio*, — en 1908.

Debo señalar que el mismo año, —1912—, o en el siguiente — en que Sempere lanza las dos obras. "*Cantos del Nuevo Mundo*" y "*Poemas de Walt Whitman*", florecen en Estados Unidos diversas renovaciones líricas: la revista "Poetas", las "Canciones" de Ezra Pound; luego los "Poemas de Chicago" de Sandburg; y hacia 1915 la Antología de "Spoon River" de Lee Master.

Si se considera el poder de difusión, en ambos mundos que, habían alcanzado las ediciones económicas de la "Editorial Sempere", no sorprenderá que el lanzamiento de nuestras obras, —la hija y la ahijada— hayan contribuido a esos y otros renacimientos poéticos... Singularmente el prólogo,

entusiasta, *augural* a los "Poemas" del Yankee...

Nuestro objeto actual es defensivo; del carácter selectivo de la versión; y de las arbitrarias, contradictorias, opiniones de Santayana... (De ahí sus ecos entre los selenitas, cabalgantes en Pegasillos de sangre hartos fría...).

Doy tres aspectos de ellas, escritas en diferentes épocas. La segunda en que reconoce que "no puede haber más conocimiento que el que reposa en la fe animal"; que la ciencia natural es el símbolo humano de esos hechos, enmienda no pocas de los reparos críticos expuestos en la primera.

"Su mundo — dice — no conoce pasiones personales, caracteres, destinos. Es un mundo *sin consistencia, ni plan*; más bien, un *caos*, una *fantasmagoría* de continuas visiones internas, vívidas, pero monótonas y *¡difíciles de distinguir!* en el recuerdo, como las olas de un mar o las decoraciones de un templo bárbaro. *Sublimes*, sólo por *la infinita agregación* de las partes": Sublimes!

"*Riqueza de percepción sin orden inteligente*, de fantasía *sin gusto*, es lo que caracteriza su *genio*. *No hay poeta que lo iguale en aprehender los aspectos elementales de las cosas*. Su visión de lo inmediato y primario, de lo concreto e individual se une a un *poder de caracterización gráfica que falta de estilo sostenido*, de *principio fijo de selección* le permite expresar aspectos de las cosas y de las emociones que se ocultarían a un escritor más *avezado*. Su poesía no se rige por un pensamiento coordinador, ni por un molde formal que organice sus fragmentos con unidad, *ni por el recuerdo de otros poetas*. Frente a este estilo bautismal, *todos los antiguos poetas resultan artificiosos y convencionales* (¡qué elogio!) El se *engolfa en la vida común sin confrontarla con algún ideal valioso*: la considera como efecto e indicio de las fuerzas más indeterminadas y elementales. Así la vulgaridad en medio de un escenario cósmico acaba por parecerle sublime.

Es el poeta del hombre común; y querría que todos los hombres fuesen comunes ("También querría forjar grandes individuos"). En su obra *no hay relato, no hay personajes*. Su héroe es yo, el hombre de hoy y de mañana, vigoroso, cordial, rusticano, manual, de los campos y de las ciuda-

des, singularmente, errabundos, conductores, pioneros. Los que *creen que él representa el espíritu norteamericano, son extranjeros, deseosos de hallar alguna expresión ¿grotesca? del genio de un pueblo tan asombroso*". El extranjero es Santayana. Tampoco es popular, aunque sus versos tengan sentido gregario, amistad, y confraternidad humanas. Si hubiera podido ahondar y comprender a los hombres comunes de sus tierras habría comprobado, que nada está más lejos del hombre común que *el malsano deseo de ser primitivo*". Los pobres profesan el culto de los héroes, y creen que la riqueza, el poder, el saber, el amor son bienes indudables. La obra de W. es "la de un bárbaro", *tanto por su filosofía como por su forma*. Su valor hay que buscarlo en la simple y elemental grandeza que su pensamiento y su arte suelen alcanzar. Ya que a lo que él apela en definitiva ¿no es a razonadas aspiraciones sociales? sino a impulsos más genéricos y primitivos? Habla a aquellas almas y aquellas circunstancias de alma en que lo dominante es la sensualidad insuflada de bajo misticismo. Librándonos de convenciones tradicionales, descendiendo al nivel de los sentidos y de los instintos, nos ilusiona de que así tornamos a la naturaleza; o nos remontamos a lo infinito. El misticismo nos vuelve orgullosos y beatos al renunciar a la obra de la inteligencia, tanto en el pensamiento como en la vida; nos persuade que seremos divinos continuando rudimentariamente humanos".

Sin duda habría que saber, cuándo, dónde, porqué, el profesor que acaso de joven gustó de la poesía de Whitman hasta empalagarse, o nunca pudo soportar sus "Fugas" y "Sonatas", arremetió luego contra las "Briznas". Amenudo azares emotivos, circunstancias arracionales, soliviantan el ánimo, descargan los resortes íntimos, determinando actitudes, conductas, distribas. Vivencias apasionadas que de conocerse, explicarían los entusiasmos, de la juventud, las reacciones de la madurez. O se trata de tipos lúcidos, sintéticos, a quienes desagradan las incoherencias y las superabundancias. La ausencia de delicadeza y de finura, de los exquisitos; la banalidad de esos realismos ingenuos que no alcanzan la alta espiritualidad de la inteligencia crítica...

Sin duda exacerban al sin patria Santayana las "versiones" y exaltaciones latinas del

aeda de percusión: Drum-taps. ¡La difusión ecuménica de ese evangelio de la "sans façons", de ese linyerismo en mangas de camisa, de acordeón y sexofón!...

Dejar invadir así los pueblos hispánicos, amamantados "en la difícil facilidad y en la árdua sencillez" de los romances heroicos! Difundir al acordeonista cuando habían ya alcanzado su sazón, las líricas simbolistas, la poesía y la filosofía abstractas: los máximos juegos cualitativos. Retrotraer la poesía a los balbuceos teogónicos, — cuando en las cavernas fáunicas las cabras hacían de oráculos. Profanizar así la deidad de los gestos y las sílabas mágicas; la sobria técnica de los sortilegios! Y una vez más el filósofo denuncia que la "ley brutal del éxito", no es ética, ni estética, ni metafísica". Sin duda, en cierta medida su expansión lírica procede del carácter dinámico; exaltador de los valores vitales. Desdeñosa de las antiguas poesías" del descontento, del desfallecimientos; de las añoranzas. De los surtidores plañideros de Poe, Leopardi, Baudelaire. En la crítica de Santayana al *Ego-tismo Teutónico* resaltan consideraciones imparciales que revalorizan al gayo y potencial naturalismo de Whitman. "Tanto el Cristianismo como el romanticismo habían habituado al hombre a desdeñar el valor intrínseco de las cosas. Las cosas debían ser útiles a la "salvación," debían ser símbolos de otras cosas mayores, aunque desconocidas. Esta vida sólo podía justificarse en la forma en que puede serlo un trabajo servil o una tarea odiosa. No como la salud o la expresión artística se justifican. Los poetas románticos, mediante el orgullo, la inquietud, el anhelo de cosas vagas, imposibles, llegaron a la misma conclusión que la Iglesia. Estar *insatisfecho* parecía signo de distinción. Como los románticos *pudieron creer tales falsedades?* Por su errónea interpretación mística de la naturaleza humana, que *es quizá la esencia del romanticismo*. Imaginan que lo que desean no es esto o lo otro: alimento, prole, triunfo, cultura o cualesquiera otro objetivo específico. Sino una dicha abstracta y perpetua, que existiría detrás de tales necesidades o intereses. Más, una dicha abstracta es imposible, por la razón fundamental de que no *poseemos ningún instinto abstracto y perpétuo que satisfacer*. Cualquier bien sumo que se anhele

alcanzar, separado de todo interés específico, es más que inasequible; *es impensable*. Podían haber aprendido en Platón o en cualesquier moralista sano que el bien del hombre consiste en la armonía de aquellas funciones específicas que expresan su naturaleza. A pesar de sentir la vida como tragedia, Schopenhauer comprendió el *valor intrínseco de la dicha*. Sentía instintamente la riqueza del mundo moral. Fué pues esta secreta simpatía hacia la naturaleza la *que lo distanció del cristianismo y de las metafísicas trascendentales*. No obstante, como los bienes naturales no pueden ser deseados o poseídos *para siempre*, desconsideró su valor, creyendo que también los desdeñaban aquellos que los deseaban o los poseían.

La levadura romántica que todavía fermentaba en él, fué lo que le impidió reconocer el *reino natural* en el que *puede establecerse la armonía vital*. Tal parodia romántica de la vida, tal criterio de la anarquía metafísica fueron heredadas por Nietzsche. El dolor de Schopenhauer, ante los azares trágicos de la naturaleza y de la historia, su desesperada solución — la negación de vivir, — su pesimismo contemplativo eran otros tantos homenajes a la fe que había perdido”.

Veamos ahora las opiniones aún más naturalistas de la madurez del filósofo: “las ideas tienen un valor simbólico, expresivo. Son notas íntimas que las pasiones y el arte hacen resonar. Llegaron a parecer racionales, por su armonía vital, (la razón es una armonía de pasiones) y por su conexión con las contingencias externas (pues la razón es una armonía de la vida interior con el destino y la verdad).

Debía pues hallar qué clase de sapiencia puede ser alcanzada *por un animal cuya mente es poética*. Y hallé que no puede implicar la falta de sinceridad que supone rechazar la poesía en pro de una ciencia que se juzga veraz, y esclarecida. La sapiencia consiste en considerarlo todo con cierto buen humor, con su granito de sal. La ciencia es el acompañamiento intelectual del arte. Como puede la experiencia universal apoyarse en otra base que no sea la fantasía del psicólogo o del poeta

He llegado pues a observar el surgir de la conciencia en el organismo. Una psique, de mecanismo hereditario, administra cada organismo animal, hasta constituir una men-

te que sufre, sueña y espera. Tanto Fraser como Freud han evidenciado cuán rica y loca es la mente en su esencia. Qué hondo es su juego *en la vida animal*. Qué remotas, sus más hondas impresiones como para poder interpretar sus verdaderas causas. La vida corporal, modificada, se desarrolla en un circuito cerrado de hábitos y acciones. Cada mente es su expresión espiritual concomitante, hefenomenal o hipostática. Ya que lo motriz y las tensiones orgánicas, animales, se sintetizan en otro plano del ser: en las intuiciones y sentimientos auténticos. Esta fertilidad espiritual de los cuerpos vivientes es *la más natural de las cosas*. Soy pues un *naturalista*, un *animalista*, un *fantasista*. Naturaleza, historia, alma, son presencias fantasmales, o nociones de ellas; la existencia de tales imágenes llega a ser algo puramente íntimo en ellas. *No poseen sustancia ni contenido oculto*. Son pura apariencia. A tal ser o cualidad de ser así, las llamo esencias. Su reino es externo, infinito. Vistas como esencias las ideas son compatibles y se complementan como medios de expresión.

Fe animal — tanto en las sensaciones como en las ideas esencias. Así todo el ajuar sensual e intelectual de la mente se trueca en una reserva de donde extrae sus fórmulas, y *confabula la pueril poesía íntima* en que habla consigo, de cuanto se le ocurre. Todo resulta cuento, urdido por un soñador.

De modo que filosofía del arte — y filosofía de la historia — *resultan meros verbalismos*. En arte, destreza manual, tradición profesional; y en el plano contemplativo, intuición de esencias, con el goce intelectual, propio de toda intuición. No distingo entre valores morales y estéticos; la belleza, si bella es bien moral, entendida como economía o distracción útil. El bien, realizado es fuente de gozo, es pues estético. Cuando el goce es ciego, es placer, cuando se vuelve imagen sensible, es belleza. Cuando se difunde en nuestra mente es consuelo, dicha, amor. *No carece de locura el arte. Está lleno de inercia, afectación, y puede parecer feo, a un espíritu cultivado.*”

Cuán distintos habrían sido sus comentarios si hubiera considerado las “Briznas” de Whitman con la sanidad naturalista con que analizó el egotismo especulativo alemán; y más aún, con el criterio poéticamente ani-

malista que caracteriza las opiniones de su alta madurez.

Unas y otras realzan la obra y la vida de nuestro gayo aeda. Exento de tantos añejos fermentos románticos, de egotismos megalomaniacos, de afectaciones retóricas, mistagógicas e iluminismos.

Sintiendo, expresando lo que medio siglo después, concretaría su crítico, en sus "Diálogos". Que la experiencia lírica lo propio que la psicología literaria son modos vitales de una raza animal en un rincón del mundo natural. Todas las actividades que llamamos racionales proceden de la vida animal del hombre en medio de la naturaleza. El animal poético es susceptible de adaptación, educación y elevación espirituales. Su vida, digna de ser vivida; divinos todos los oficios, en cuanto propician la salud y la independencia de la persona. Tan natural y bella la muerte como la vida. Celebrando al hombre común, las masas de hombres comunes, como celebra las praderas y las tierras labrantías, matrices de siembras y de cosechas vegetales, humanas, sociales. Contemplándolo todo, liberado del querer, de la perversa voluntad de dominio, que tan diversamente aguijonea a las masas y a sus amasadores.

Así, lo que el crítico, — "para quien todas las éticas son expresiones de la vida animal" — denomina "fantasmagoría fluida, sin orden ni plan", es esa excelsitud temperamental, que poetiza lo prosaico, ennoblece lo vulgar, por encima del juego cómico, dramático o trágico, de los antagonismos. Si hojeamos "La Imitación", de Kempis nos sobrecoge el tono de resignación y desasimiento vitales. Si nos engolfamos en los "Poemas" de Whitman nos conforta la alegría sinfónica de las imágenes y de las perspectivas, gozosas o graves, triviales o solemnes. Esta riqueza eufórica, que se complace consigo, con los seres, y las formas ambientales, esta excepcional magnitud de cordialidad, emana de la misma surgente de vocación heroica que la selva de altas ecuonimidades de Spinoza que tanto admiraba Heine. Es lo que en las miserias cotidianas y en las angustias creadoras solemos considerar excelso. Mágico don poético, de comprender, señorear, trascender, que el simple artesano, crecido en un hogar de artesanos, el hijo de la Van Velsor poseía; y se ha lle-

vado consigo el don y el secreto de tal excel-situd.

Fué ésto, que aún nos sorprende, cuando hojeamos nuestra "Selección", lo que más nos sedujo; lo que nos animó en la empresa de cotejar, seleccionar los temas, y en lo posible, de acrisolarlos. Muchas veces hemos pensado que esa quinta esencia étnica, — más que de la sávia de los raigones anglosajones, — provendría de las ubres neerlandesas. Sería la secreta herencia de los Van Velsor.

Su infancia y su adolescencia se desarrollan junto al mar. Ello explica en parte su predilección por los oficios y recreos al aire libre. Sus vagares en Long-Island, hasta la juventud, como los lustros de la madurez de Hugo por las costas de Guernesey, durante el largo exilio: 1858-1871.

"Je suis le vieux rodeur sauvage de la mer,
Qui rode nuit et jour autour des sombres
[ilès.]"

Luego, sea cuál fuere su residencia, Whitman labora y reposa con las ventanas abiertas.

Necesita oxigenarse, sentirse arrullado por los rumores atmosféricos, contemplar los prodigios circulantes de su pinacoteca: albas, auroras, medios días, tardes, crepúsculos, claros de luna, piélagos estelares, ígneos festivales de las borrascas.

Sus pastorales como sus evocaciones urbanas, tienen los desniveles, azares, zigzagueos de los panoramas natales: ribazos pantanosos, yermos pedregosos, arenales, oasis recónditos, sendas extraviadas, rutas comunales. Donde otros vates sueñan entrever espejimos celestes, él ve los elementos de entrambos procesos: el natural y el histórico, fusionando las apariencias y los sueños característicos nacionales hacia el apogeo de la gran República de los Camaradas. Por todos lados, el surgir y el zumbir de las colmenas humanas, en millares de pueblos, en millones de hogares. En este clima geohistórico, florece su autodidascia, se explica La conmovida respuesta al vaticinio augural de Emerson: "Os debemos el descubrimiento y la conquista del *nuevo continente moral americano*: la *individualidad*. A estas playas por vos descubiertas habéis conducido a los Estados Unidos, y me habéis conducido a mí".

Reconocimiento doblemente sensacional: de deber a Emerson la conciencia del carácter de su individualidad moral de americano. Y la conciencia de ser el poeta de tal americanidad. De estos hontaneros fluirán luego en géiseres cada vez más cenitales la Personalidad, la Nacionalidad, la Universalidad.

Así dará en soñar en la anfictionía de las ciudades de los Estados de la Unión, vinculadas, brazos con brazos, como nosotros soñábamos hacia 1916, haciendo nuestra la canción de Paul Fort, Soñábamos la danza de la Pacificación mundial: "Que danza de fin de guerra — si todo el linaje humano — quisiera darse la mano — alrededor de la Tierra".

Con frecuencia recuerda que la esclavitud ha sido la base de la economía y de la cultura de las sociedades antiguas; y no obstante, la victoria del Norte contra el Sur, de las urbes contemporáneas; en todos aquellos oficios, industrias y comercios en que el trabajo es siervo del control y del aprovechamiento patronales. Sólo en años posteriores, luego de su servicio social voluntario, en hospitales y ambulancias, se someterá a las jerarquías administrativas.

A semejanza de la del poeta La Fontaine, con quien comparte varios achaques, de la de Rousseau, de los lakistas ingleses, especialmente de Wordsworth, su vida como su obra representa una vuelta a la naturaleza. Arte poética al aire libre, una anticipación del impresionismo.

Entre otras "prudencias" de Santayana, figura la censura a su sensualismo. ¿Cómo el amigo de los presocráticos, el discípulo de Heráclito, Demócrito, Epicuro y Lucrecio, pudo olvidar las surgentes clásicas del arte y de la poesía?

"Ce qu'on appelle gloire — n'est que toi divine volupté — Pourquoi sont fait les dons de Flore? Les soleils couchants, les aurores? Les forêts, les eaux, les prairies? Meres des douces reveries? — J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique. La ville, et la campagne, en fin tout. Il n'est rien. Qui no me soit souverain bien. Jusqu'au sombre plaisir d'un coeur mélancolique.

Oh Venús, rien ne manque a ton être — ni les lis ni les roses: ni le mélange exquis des plus belles choses, ni le charme secret dont l'oeil est enchanté. Ni la grace, plus belle encore que la beauté. Il n'est soldat ni

capitaine, ni prince ni sujet — Qui ne t'ait pour objet.

Viens donc; et de ce bien, o douce volupté. Peux tu savoir, combien? Il m'en faut au moins. Bien plus que j'en ai besoin... Le doux souvenir de ces choses charmantes me suit dans les deserts. Hante mon coeur".

¿Qué es la tradición greco-latina, de Anacreonte a Ovidio? cuyas brasas continúan ardiendo bajo las cenizas judeo-cristianas — en el Arcipreste de Hita, en las serranas de Santillana, de Villon a Ronsard, de Apuleyo al Decameron, del romante de Tristán a las canciones de Goethe, de Marlowe, al "Laus Veneris" de Swinburne, de Dante a Quevedo, de Ariosto a las eróticas de Carducci?

¿Cuál es la raíz del linaje de los hombres, en Natura Rerum? ¿A quién celebra Lucrecio?

Aeneadum genitrix hominum divinunque voluptas? Y Alighieri, en los versos finales de cada Cántica?

"L'amor che muove il sole et le altre stelle..." ¿No fulge acaso su fuego inspirador en las pupilas del "filósofo", en los lustros de la madurez, según lo percibimos en algunos de sus retratos? ¿No fué uno de los motores íntimos de sus empresas, de sus ambiciones, de sus ensueños de gloria espiritual?

Sin duda en la formación poética de Whitman, además de disposiciones temperamentales, de las rutinas familiares y ambientales han confluído varias influencias líricas similares. Lo orientación democrática, y la espontaneidad viviente de Burns; la predilección por los temas rusticanos, las vidas humildes, las gentes sencillas de Wordsworth. "En general — escribía éste en el prólogo de sus *Baladas Líricas* — elegía vidas humildes y rústicas porque en dicho estado los sentimientos primitivos se manifiestan más viva y hondamente, en sus luchas y trabajos con la naturaleza".

Desde el modesto y rebelde Burns, ningún poeta de lengua inglesa había sentido como Wordsworth "la alegría que emana de la naturaleza, de los simples deberes, de las elementales actividades. Ninguno las ha expresado en un estilo más pintoresco, ni hecho participar de ella con más intensidad". De esta suerte concreta Coleridge su simpatía, y su admiración ante las églogas emo-

tivas de su amigo Wordsworth, en el bello ensayo crítico que le dedica. (*Olivero, Estudios de Literatura Inglesa, t. I, p. 30-71, Madrid, 1917. Versión de A. A. Vasseur*).

La influencia naturista rusticana de Wordsworth, — observa Caleridge — se extiende a Tennysson, Arnold y Browning. Tanto directamente, como por intermedio de estos últimos, que eran contemporáneos suyos; dicho influjo hubo de extenderse a Longfellow y a Whitman, como el de Coleridge se propaga a Poe. La misma simpatía, *que por contraste*, con su mágica misticidad suscitaban en Coleridge las *baladas rusticanas* de Wordsworth, explican nuestro antiguo fervor por los exaltados salmos profanos de Whitman.

No hallamos en los poemas de Whitman rastros del *genius irritabile*. Acaso eso sólo actuaba en el plano vital. Contribuiría a explicar ciertos colapsos y cambios de faenas, ciertas incidencias de sus peregrinaciones, variantes de tono anímico con los parientes y viejos amigos.

Sus glándulas parecen segregar normalmente, en la armonía de sus órganos básicos. No se manifiesta satírico ni sarcástico ni epigramático. Se nos muestra simple, tolerante, cordial. Los ritmos fluviales, de desbordante fluencia, así como la majestad del Aeda evocan la potencia y la figura de Bach. Cuando escuchamos sus conciertos, misas u oratorios, olvidamos el argumento creencial, los supuestos místicos. Como cuando nos embelesan el "Requiem" de Mozart o el de Beethoven. Siempre hemos gustado así los "Poemas de Whitman". Dejándonos mecer en el oleaje de sus secuencias, gustando el poético hechizo de sus evocaciones, de sus quimeras tea metafísicas. Gratos a la ausencia de trucuencias folletinescas, de patetismos melodramáticos, de rasgos grotescos, de tantas inverosimilitudes y afectaciones de fantasía y de estilo que malean las obras de otros grandes vates.

Cuando se recorren sus selváticos dominios, hay que dejar de lado los modelos retóricos europeos; parques ingleses o franceses, del siglo 17; jardines itálicos, retiros de Madrid o de Araujuez.

Whitman es el americano de esas generaciones y estados en formación, que revive en las narraciones de Cooper y de Brest-Hart, y en sus propias reminiscencias. Ya en las verdegueantes praderas del Norte, ya

en las cálidas tierras del Sur, ya en los puertos y avenidas de las ciudades multitudinarias.

Querría saturar los talleres, escuelas, bibliotecas y museos, con las fragancias silvestres de los bosques, las ráfagas de las praderas, las emanaciones balsámicas de las mesetas, la claridad de las Floridas, las inmensidades azules de los lagos. Y como fondo, los contrabajos del mar en las costas, el sordo fragor de los océanos que oxigenan los estados de la Unión.

Un autodidacta como nuestro Aeda no podía sustraerse a la magia oratoria de los últimos "trascendentalistas", ni renunciar, sin perecer arruinado, al esplendor de sus riquezas imaginarias. "Yo, mi alma y mi cuerpo, vamos, singular trío". Es harto bardo, para despojarse de las riquezas verbales, que implicaba la fe — aún tan viva — "en el mundo invisible, en el alma, y en la inmortalidad".

Los arcaicos dualismos que animan los cultos y culturas del Ganges, del Nilo, greco-egipcio, judeo-cristiano, duplican la naturaleza humana, y los escenarios cósmicos. Desdoblan falaciosamente la urdimbre concreta de los hechos, como los ambientes decorados con espejos. Del mito del descenso de Ishtar a los Infiernos, al mito del descenso de Ulises, o de Eneas, al descenso poético de Alighieri o al del vuelo de Mahoma al Edén islámico, el proceso de recimentación creencial, aparece de más en más recargado de prestigio "espiritual". Estas fantasías, hechas ritos culturales, luego abstracciones culturales, hipóstasis poético religiosas, — simulan trocar a cada ser — homo faber, — homo credulus, — en el mamífero inmortal de esas odiseas pseudo-espiríticas.

Los nombres se vuelven hombres. Las voces. semidioses:

La verba, verbo. Cualesquiera verbo un dios racial.

Duplicada falaciosamente así la realidad concreta, los entes se tornan "esencias" sustanciales. "Estas supuestas quintaesencias, aparecen sometidas a las consecuencias intelectuales de sus errores, o a las regresiones Kármicas, "por culpa de sus pecados..."

¿Cómo exigirle que señoreara esos dualismos de la tradición filosófica occidental? Sustancia y espíritu. Bien y Mal, mundo

visible, mundo invisible, cuerpo y alma, Luz y Tinieblas, Belleza y Fealdad, Orden y Caos. ¿Acaso los superaron sus máximos contemporáneos? ¿Emerson, Poe, Longfellow, Tennyson, Carlyle, Eucken? Varios lustros más tarde ¿no andaban todavía haciendo cabriolas teológicas y teosóficas, pensadores más sistemáticos, más universales?

"Parece grandioso porque es difuso como las nebulosas gálicas. Sin núcleo ideológico original". Tiene una sabia excusa. Ninguno de los maestros más o menos neoplatónicos de su época podía suministrarle ese núcleo. Y de administrárselo, habría sido harto más prosaico que poético, más gravitacional que ingravido! Casi medio siglo habrá de transcurrir antes de que puedan ser aventados, exegéticamente, los misticismos, y los idealismos finiseculares. Antes que las espirituálerías se esfumen frente al criterio coexistencial. Y sólo reaparezcan elaboradas artificiosamente por anticuados alquimistas, del tipo de Dilthey, de Heidegger, etc.

La tesis bélica que expone Tucídides a propósito de la guerra en el Peloponeso, implicaría la adaptación y la selección: "Sólo en poca proporción, la guerra se desenvuelve según las mismas leyes. *A medida que se desarrolla, según las circunstancias va creando sus formas*". Los azares circunstanciales, van suscitando la morfología; órganos, instintos, redes néuropsíquicas. Más que efectos de un resorte energético interno serían resultados circunstanciales. Así las vesículas natatorias, en pulmones aéreos, la bolsilla contráctil en músculo cardíaco, la "chorda dorsalis, en columna vertebral, las antenas navales en sistema nervioso, la vértebra superior en cúpula craneana; las glándulas hormonales, determinando los caracteres sexuales, físicos y psíquicos. De la calidad de las secreciones endocrinas, del equilibrio funcional de las glándulas dependerían el sexo, el desarrollo orgánico, la armonía funcional y el potencial neuro-psíquico. Lo que llamamos energía mental, sería suscitado, estimulado por la calidad de la secreción glandular.

Siendo las glándulas, biológicas, funcionalmente *primarias*, y los caracteres sexuales, físicos y psíquicos, *secundarios*, se desvanecen las especulaciones acerca del primado del "espíritu", —fundamento de las filosofías místico-orientales y occidentales. Las experiencias y descubrimientos, en el plano

endócrino, consolidan las bases de la psicología experimental: confirman la realidad biológica de la tesis coexistencial. Que unas inyecciones de extractos glandulares puedan afeminar a los hombres, virilizar a las mujeres, restaurar las deficiencias y achaques ováricos, rejuvenecer las senilidades, normalizar las anomalías psicopáticas! Lo que aún no pueden es infundir alta cultura y sentido crítico a los que no los han adquirido, mediante ímprobos trabajos selectivos; ni esa depuración ética, a prueba de seducciones sociales.

Estos prodigios experimentales confirman las intuiciones del Aeda faber, los encajes de esperanzas de sus salmos al progreso de las industrias y de las ciencias, en el "Canto de la Exposición". Su fe en el porvenir sanitario y creador de los pueblos. Proyecta su ética vitalista a las humanidades y a los mundos futuros. Apesar de los desastres y de las derrotas parciales, todo marcha hacia fines de más en más mundiales. Nunca, ni en la bloqueada vejez, admite los posibilismos teocráticos a que alguna vez alude Nietzsche: "ni dejarse engañar. Ni consentir en el propio engaño. Ni colaborar en el engaño". Tampoco denigra por contraposición colérica como Thoreaux: No apostrofa a los empresarios políticos; "de hombres de paja que predicán a fantoches de paja". No designa los templos como "casas de barajas adornadas con figuras de barajas". No afrenta a los demagogos talaes, a los arrieros de populachos confesionales, enrostrándoles su hipocrecía. No denuncia la perversión de los consejos de las instituciones "filantrópicas" al servicio de la hipocresía plutocrática, para la domesticación de las clases menesterosas.

Al final de su ensayo sobre el "Egotismo germánico" —menciona Santayana un párrafo de Montaigne—, continuador de los racionalistas greco-latinos, Plutarco y Séneca: También Whitman repite con el sedudo Girontino: "Aquel que coloca ante sí, como en un cuadro, esta vasta imagen de nuestra madre Naturaleza, en toda su magestad. El que ve en sus manifestaciones tanta variedad universal y continua; el que se discierne a sí mismo, en ella, simplemente como la más delicada de sus criaturas; y no sólo él, sino todo un reino (*la masa de hombres comunes*), únicamente ése estima

las cosas, de acuerdo con la justa medida de su grandeza”.

Para renovar tal sentido, — antiguo y moderno de la Naturaleza y de la Historia — debemos refirmar los derechos civiles de los pueblos, proseguir incansablemente la lucha en defensa de la *Vieja Causa civilista*. Secularizar las instituciones, secularizar la cultura, secularizar la educación y la instrucción primarias, secundarias, normales, superiores. Secularizar las costumbres, artes, oficios. Pues civilizar es secularizar: Secularizar es civilizar.

Proseguir, maestros, poetas, filósofos, estadistas, la eterna guerra civilizadora contra “las feroces Euménides del interés privado”, encarnadas en los tartufos de caretas democráticas, de caretas filantrópicas, de tantos antifaces con que carnavalizan la servidumbre de las masas y el comercio de las supersticiones.

“De los fueros civiles el goce sostengamos, el Código fiel veneremos, inmune, glorioso”.

Cuanto a la “animula vagula” de Santayana, ya veremos si los manes de Montaigne, Montesquieu y de Steinach logran preservarla, — en La cartuja romana — del deslizamiento en el limbo de las sublimetrías neotomistas.

El ejemplar en rústica de los *Poemas de*

Whitman, de la 1.^a edición popular de Sempere, de 1912, enviado a la Exposición Internacional de California, fué premiado con medalla de Oro. — Con gran disgusto del editor rehusamos la medalla — que él hubiere deseado íxhibir en los escaparates de su Editorial. Nuestro colega, el cónsul general americano, nos decía a título de excusa: “Cuando se quiere una gran medalla se envía un ejemplar de lujo...”

En 1942, el interventor cultural Rockefeller, hizo grabar en ocho grandes discos algunos de los poemas más característicos de nuestra versión, recitados por un descollante actor mexicano. Los discos fueron propalados entonces por las principales emisoras continentales. Conservamos los que nos hizo remitir, como si fueran otras tantas enormes medallas de oro.

Lo que hicimos con Whitman, lo habíamos hecho desde 1902-1903 con algunos temas de la labor etnográfica del gran Lewis Morgan, autor de *La Sociedad Antigua*, en nuestro ensayo crítico: *Origen de las Instituciones*, editados por Sempere en 1908.

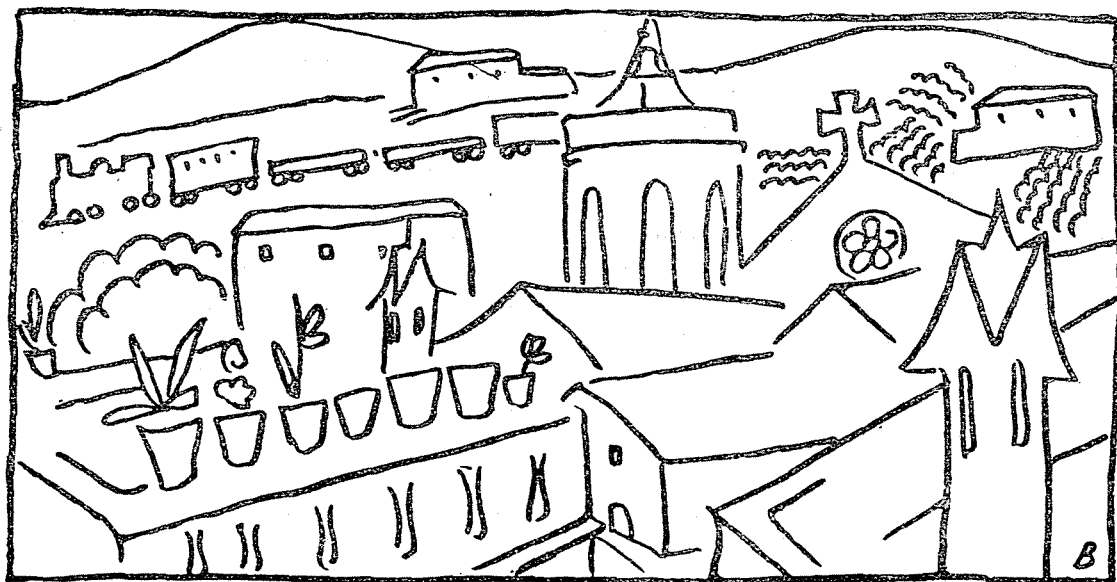
Lo repetimos en 1918 en nuestras versiones, del *Ancient Mariner*, de Coleridge, del *Cuervo* y de *Ulalume* de Poe, en colaboración con Olivero.

ALVARO

ARMANDO

VASSEUR





LA CONFLICTUALIDAD FAUSTICO-CRISTIANA EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO ESPINOLA

(Fragmento)

1. — “Sombras sobre la tierra”, una novela agónica

“El personaje, como tipo esencial, existe para la novela americana sólo en calidad de *pretexto*, y no como protagonista. Pretexto polémico en la mayoría de los casos. *Prot-agonista*, no. Y no es prot-agonista porque no siente ni vive. Porque no es agonista, porque no “agoniza”.

(Luis Alberto Sánchez, “América: novela sin novelistas”).

Este argumento básico, pregonado por Sánchez en apoyo de su tesis, defeciona obviamente no bien lo aplicamos a la novela de Paco Espínola “SOMBRAS SOBRE LA TIERRA”, (Montevideo, 1933, ed. de la SALRP a la que nos remitiremos en las citas).

Más que en otra alguna, o, con prevenida reticencia, como en muy pocas obras continentales de su género, en ésta del novelista uruguayo, la narración deviene una deliberada formulación patética y agónica de su personaje, a tal punto que éste —Juan Car-

los en la novela— desborda toda forma y contenido en virtud de su protagonismo “antiguo” y su simpatetismo infinito. Domina en ella un agonismo efusivo, un padecer y compadecer incontrastables, sin contención ni contentamiento, una “desesperación gracias a la eternidad”, diría Kierkegaard. “Sin la esperanza de que haya un *Dios testigo de lo que no sale de nosotros*, sería cosa de pegarse un balazo. Yo quiero a todo. Toda la vida, *todas las cosas del mundo*.” (“SOMBRAS...”, pág. 225).

Tal es una de las formulaciones de su agonismo. Larga, hipante agonía son esencialmente, además, las instancias presentativas que corroboran las meras actitudes de la representación. El vivir y el sentir su agonismo, el desvivirse y consumirse por, en él, el consentirlo y compadecerlo, asumen el proceso dialéctico de la fabulación. Cada articulación de la novela es agonía. Inclusive la elusión, el silencio son patetismo puro, siendo como lo es el personaje de índole profusamente confesional. En una de las diversas tentativas de caracterización

inmediata del protagonista se menciona esa grave conflictualidad.

—“Vos siempre estás triste, hasta cuando estás contento”—, le dice Margarita resumiendo ingenuamente una intuición. (“SOMBRAS...”, pág. 261).

Y no es, sin embargo, una paradoja trivial. Ni original siquiera. Se la halla — textualmente la misma— en Güiraldes, cuando por confesión de Fabio Cáceres dice: “...y estaba contento, pero triste”, (“Don Segundo Sombra”, cap. XXVI). En Espínola, claro está, la expresión trasciende las riberas de la agudeza psicológica y bucea más hondas categorías. El asunto que subrayamos, por lo demás, ha sido desarrollado por Sainte Beuve al asimilar esta cita de Vinet: “Estar contento es estar contenido..., es decir, contener sus anhelos en los límites que Dios ha trazado, y porque ha sido El quien los ha trazado.”

La tristeza de Juan Carlos es tributaria de la infinitud. Una psicología meramente laica no hallaría dificultad alguna para diagnosticar el descontento del protagonista espinoliano: complejo de inferioridad en “Como si no me gustara más que lo triste, lo que me da lástima” (pág. 149); reacciones esquizotímicas en “Aunque lo viera desangrándose, en este momento no me compadecería”, (pág. 167); complejo de Edipo, en numerosas situaciones expuestas a partir de la página 66 de “SOMBRAS...”, y expuestas admirable y recoletamente desde la identificación madre-Nena de la pág. 202.

Una estética, igualmente laica, nos conduciría a una interpretación asimismo errónea del espacio dentro del cual se mueve el personaje y a cuyo desbordamiento continuamente aspira.

Ateniéndose a su afán de infinito, Gebhardt le llamaría una criatura barroca. Spengler lo explicaría en función de un patetismo fáustico. Y a Juan Carlos (y, en más de un aspecto, al propio Espínola) sólo se le llega a comprender en virtud de una psicología cristiana, la de la desesperación de Kierkegaard o la de la agonía de Unamuno, por ej., allí donde más apremiantemente se advierte el contacto del yo con la eternidad.

Se lee en Espínola: “—Parece a veces, Nena, que hay una gran presencia en la vida que comparte nuestro dolor, que compadece. Cuando, sufriendo mucho, nos en-

simismamos, cuando estamos solos de toda soledad, o cuando estamos como yo contigo, ahora, sin turbarnos ni con el pensamiento, entonces se hace más presente aún. ¿Será eso Dios, Nena?”, (SOMBRAS..., pág. 118).

Esta desesperada conciencia de la vida sumergida en una como nostalgia de la eternidad, se ilumina por el pensamiento de Kierkegaard: “es imposible desesperar en cuanto a lo eterno sin una idea del yo, sin la idea de que hay o ha habido eternidad en él”.

Ello explica la necesidad que los personajes de Espínola sienten por la soledad y el ensimismamiento, por la reclusión en el yo al tiempo que éste busca, por la experiencia de la infinitud, la libertad de su ser-mismo. Y es así cómo ensamblan amorosamente el egotismo y la compasión infinita. Y es ahí donde Espínola, sin abdicar el linaje de su españolidad original, entronca con la tradición novelística rusa y compadece la aparen- cialidad de las sombras sobre la tierra.

2. — *Compasión, soledad, ensimismamiento*

“El amor espiritual a sí mismo, la compasión que uno cobra para consigo, podrá acaso llamarse egotismo; pero es lo más opuesto que hay al egoísmo vulgar. Porque de ese amor o compasión a ti mismo; de esa intensa desesperación..., pasas a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejantes y hermanos en aparencialidad, miserables sombras que desfilan de su nada a su nada”. (*Miguel de Unamuno*, “Del sentimiento trágico de la vida”, Cap. VII).

Este naufragio de la soledad personal en la compasión universal, tan propio de nuestro novelista, lo vincula, por un lado, con el alma rusa —con la de Dostoiewski, en primer término—; pero, simultáneamente, lo aparta de ella en el sentido de la compasión fáustica, occidental. “La compasión rusa de un Raskolnikow —escribe Spengler en “La decadencia de Occidente”— es la fusión de un espíritu en la masa de los hermanos. La compasión fáustica, empero, destaca a un espíritu de la masa”.

(En este sentido puede ser ilustrativa una alusión al cuento de Espínola “¿Qué lástima!”, donde se describe el tránsito de un sentimiento oscuro de proximidad a un

estado de soledad generosa, y de éste, por último, a una "*genuína unificación afectiva*" para emplear la expresión de Max Scheller en su "*Esencia y forma de la simpatía*". Antes del doble vuelco transferencial que cierra al cuento, se ha establecido por el narrador la vuelta hacia sí mismo del personaje, que comienza a empujar tiernamente el desenlace. Se lee allí: "Volvió a mirar a su amigo, pero apenas si lo veía. *Se veía él, él solo, ya.* Hasta la perenne sonrisa se le daba vuelta. Como si se le hubiera hecho convexa. Se quería a sí mismo, ahora, y ascendía en alas de su amor sobre los mundos").

Aquel movimiento que tiende a destacar un espíritu de la masa, en los más claros trances de simpatía humana, es, en cierto modo, una concesión hecha al sentido occidental del honor.

Dice Stefan Zweig que Dostoiewski "sabe que nadie es culpable o lo somos todos". El Juan Carlos de Espínola confiesa: "¡Nadie tiene culpa de nada! ¡Todos somos *igualmente desgraciados!*" ("SOMBRAS...", pág. 350). Antes que Zweig y, desde luego, más agudamente, André Gide había comentado el tema y hasta propuesto una explicación. Decía Gide: "Sin duda, la religión griega ortodoxa alienta en esto una propensión natural, tolerando y aún aprobando a menudo la confesión pública."

En el novelista uruguayo el impulso confesional se vierte más recatadamente, como vigilado por un recóndito pudor que, algunas veces, en la embriaguez, por ej., logra romper las ligaduras de la inhibición. La confesión, por otra parte se dirige preferentemente a la gente psicológicamente más simple o socialmente menos encumbrada, y jamás a personas del mismo rango social o de complejidad psicológica semejante.

Es que Dostoiewsky —como lo ha advertido Gide— es más cristiano que católico, mientras Espínola —tal vez a pesar suyo— es, como de España ha dicho Juan Ramón Jiménez (y por lo que en aquel existe de hondamente realista y de raíz hispánica), "católico más que cristiano."

"La religión del barroco —ha dicho Gebhardt— religión del infinito que se opone como Contrarreforma a las religiones de la limitación", "esa voluntad de infinito del gótico tardío" (GEBHARDT, "Spinoza", cap. VI) es una realidad demasiado presen-

te y viva en Espínola, como para omitirla. Piénsese, por ejemplo, en aquella invocación fáustica a la noche. ("SOMBRAS...", pág. 65':

"¡Oh, *Jesús negro!*

"¡Oh, hermana de la muerte!

"¡Ay, madre noche!"

a la que se llega por un acto de compasión anterior:

"¡Los pobres gallos!

"¡La pobre aurora!"

Es que si la soledad engendra a la compasión, ésta, a su vez refluye dramáticamente y suscita la soledad.

Este proceso, ya indicado en la transcripción del cuento; "Qué lástima!", se advierte de modo singular en un fragmento de su novela en preparación "Don Juan, el Zorro."

Se escribe allí: "El Aperiá, a punto de llorar también..., volvió a acercarse a la Mulita y posó apiadado la mano sobre la tibia cabeza estremecida. Mas al recibir aquella sensación dulcemente cálida refluyó la conmiseración; refluyó en golpe de ola y se lanzó sobre él y lo envolvió para arrancarlo de todo y *hacerlo sentirse más solo que si pisara el fondo de la mar.*" (Rev. "ASIR", Set. 1949).

Por lo demás a lo largo de "Sombras sobre la tierra" se repite abundantemente esta conmixión vital.

Partiendo de la compasión por Luis María (p. 33), y por la tierra (p. 34), y por Manuel y Eustaquia (p. 87), y por un perro (p. 111), y por las cosas que arrastra el agua de la lluvia (p. 201), y por la humanidad creadora (p. 224), y por los indios y los gauchos (p. 293), y por los gallos y la aurora y las estrellas, se llega, luego de la compasión por Dios (p. 118) y del grito desesperado: "A mí nadie me compadece", a la compasión por sí mismo (p. 293), donde Juan Carlos besa su propio brazo desnudo y tibio empapándolo en lágrimas (págs. 293-94).

El besarse a sí mismo, tan corriente en la vida del adolescente, (ANIBAL PONCE, "Psicología de la adolescencia", cap. 1', adquiere, en boca de nuestro escritor, un tono patético y agónico que por sí solo desbarataría la tesis de Luis A. Sánchez.

La naturaleza cristiana de tan variadas formas de compasión como hemos expuesto, se ve corroborada plenamente por un pasa-

je de las páginas 133-34, donde se describe un acto compasivo originado por una previa situación de asco. Esa transferencia de un afecto *separativo* (repugnancia) en uno *conjuntivo* (compasión); según la terminología de Adler; ese tránsito del "sentimiento de repulsa" que caracteriza al asco, (AUREL KOLNAI, "El asco", "Revista de Occidente", Madrid N.º 77) a una identificación simpatética, más que como una solución psicoanalítica, ha debido operarse mediante el ingreso a una atmósfera de valores propuesta por el cristianismo.

Axiológicamente cristiana es, asimismo, aquella confesión de la página 135:

"—A mí nadie me *compadece*. Todos me envidian o me *temen* o me respetan."

Cuando la aspiración infinitamente vertical del gótico declina hacia el *pathos* horizontal y practicista del Renacimiento, Maquiavelo aconseja al Magnífico Lorenzo que 'es preferible ser temido a ser amado'. ("El Príncipe", cap. XVII). Ello es perfectamente lógico.

Lo extraño es encontrar el mismo pensamiento en algún ruso tan representativo como Andreiev. Gorki le atribuye estas palabras: "El hombre necesita que lo amen y se interesen en él, o bien, que lo teman... Los más felices son aquellos a quienes aman con temor, por ejemplo: Napoleón". (GOR-KI, "Tres rusos").

De todo ello resulta que el pensamiento espinoliano es el que, por excelencia, es decir, por bondad superior, es cristiano.

Mas ocurre que el Juan Carlos de Espínola, tal como se lo define en la pág. 29: "Es más bueno que todos. Es más malo que todos."

Esa bifrontalidad moral del protagonista se repite como "antítesis paralelística" en la dualidad psicológica de Manuel Benítez (p. 78) y en el doble aspecto físico de el Tuerto (p. 11) que deviene, a su vez, una nueva: —Cristo, Judas—, que vamos a explicar.

La identificación Juan Carlos-Cristo es demasiado visible. (Gide ha señalado una situación semejante con respecto al Kiriloff de Dostoiewsky). En la iconografía cristiana se podrían rastrear numerosos motivos de la conducta plástica, mímica de Juan Carlos. Quede ello para otra vez.

Vamos, ahora, a referirnos a su contrafigura, el Tuerto. Es el primer personaje que

aparece descrito en la novela. Se le exhibe de este modo:

"Quien despacha es un gigantón en camiseta, con larga melena entrecana y con un solo ojo. Visto de perfil, por el lado del ojos, parece un santo. Por el otro, algo feroz... De frente, el lado malo prima sobre el bueno; el ojo que no existe sobre el de dulce mirar."

Más que como una simple reminiscencia de Andreiev, es la necesidad subconiente de oponer un Judas a su Cristo lo que se ha impuesto en el relato. Al "Juda Iscariote" lo describe Andreiev en estos términos:

"También era su cara irregular: una de sus mitades tenía un ojo negro y penetrante, y vivía, agitábase sin cesar...; la otra sin un pliegue, lisa e inmóvil, parecía muerta, y siendo como era de idéntico tamaño, el ojo ciego que se arqueaba desmesurado bajo el párpado hacía aparecer enorme... Cuando, en un acceso de emoción o de humildad entornaba el ojo sano e inclinaba la cabeza, el ojo ciego iba siguiendo los movimientos de la cara y miraba silencioso. En aquellos momentos, hasta las gentes de más menguados alcances comprendían bien que nada bueno había esperar de un hombre como aquél."

En un sentido, ese ritmo alterno de lo bueno y lo malo se cumple en la doble dirección de una infinita tentativa de expansión del yo, a costa de sí mismo, de una dación total, sin lástima, por una parte, como aquella en que Juan Carlos "adquiere la forma de un árbol, de un ombú de grandes ramas amorosas, protectoras" (p. 285).

En otro, se procura esa anonadación total en el yo abismático, tan prodigada en la novela: "A veces yo quisiera que todos los que amo se murieran de golpe." ("SOMBRES..." p. 38) Y, mejor iluminado por su concepto, por su sentimiento de la soledad, aquello: "Que afán de muerte es el amor, y afán de muerte es el arte y todo pensamiento. Aniquilar, borrar... A lo sumo incorporar y quedar solo. Solo en la soledad. Viviéndose solo, es decir, matándose" (p. 228).

Ese camino parecería conducir a Shopenhauer, pero es sólo apariencia. Se trata, sin duda, del dramático tema del Brand ibseniano, "todo o nada", aunque desenvuelto en un ámbito distinto al de la voluntad

nórdica. El querer espinoliano pertenece más al área hispánica de la gana que al área fáustica de la voluntad. En Juan Carlos hay más voluntariedad que voluntad, más volubilidad caprichosa que empeño sagital. Y ahí linda también con los rusos. Dice Zweig que los hombres de Dostoiewsky "tienen corazones de niño, antojos de niño: no quieren, concretamente, ésta o aquella cosa; lo quieren todo con toda su fuerza."

Juan Carlos confiesa: "—Nena, Nena, soy como un niño", (p. 119). Su "querer con toda la fuerza" es, en últimos términos, un querer contra la voluntad, una como nolutad (de *nolle*, no querer), un irónico querer a medias. Por ello los personajes de Espínola se refugian tan frecuentemente en el ensimismamiento, tienden continuamente irrefragablemente a él.

En "Sombras sobre la tierra" la palabra ensimismamiento abunda hasta encontrarse a una distancia promedial de quince hojas entre sí. Lo que Keyserling explica. En la décima de sus "Meditaciones suramericanas" observa: "Sucede que entre los americanos más sumergidos en su yo, apenas si hay egoístas. El lugar del egoísmo lo ocupa en Suramérica el ensimismamiento."

Y es por esta forma del egotismo cómo el todo o nada espinoliano se concilia mejor con el hambre de inmortalidad de Unamuno: "Más, más y cada vez más, quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles... De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!"

3. — Vuelo y aterrizaje del alma fáustica

"Todas esas ascensiones, todos esos descensos, el volar entre nubes, la liberación de todo peso terrenal, constituyen otros tantos símbolos que expresan el vuelo del alma fáustica. (OSWALD SPENGLER, "La decadencia de Occidente").

El más expresivo símbolo del lado fáustico del alma espinoliana es "Saltoncito", novela para niños donde un admirable sapito, burlando la conciencia del novelista, pone de manifiesto aquellos elementos citados por Spengler.

Aún en "SOMBRAS...", se expresa esta clave. Unas palabras, expresadas a medias y a medias frustradas, de Juan Carlos, iluminan de raíz la conflictualidad del novelista. Dice allí: "Yo quiero a todo", (p. 225). Es un grito. Ni nórdico ni eslavo ni occidental. Unamuno lo llamó, con cuño ecuménico; el sentimiento trágico de la vida. El "yo quiero a todo" es un nudo roto en la garganta. No en la clara expresión. El "quiero" puede ser un pudoroso sucedáneo lexical del "*amo*", que la preposición confirmaría, pero la implacable afirmación del "Yo" dice bien que es la voluntad infinita y no el infinito amor lo que se vierte allí. Por lo demás, el grito, al remover las fuentes del alma, acarrea los cálidos anhelos que se quiso acallar. "Yo quiero a todo. ¡Toda la vida, todas las cosas del mundo!" Pero la misma oculta voluntad que los había postergado, recae ahora en esta gimiente orfandad de los sentidos: "Y estoy solo y ciego."

Es el naufragio del alma en el espacio fáustico. Ello justifica la negación de la voluntad, de la pág. 108. Al comentar las palabras evangélicas: "Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad" el protagonista de "SOMBRAS..." las condena así: "—Eso está mal. ¿Cómo va a haber paz hay voluntad? ¿Cómo puede haber voluntad si hay paz?"

La diatriba apunta luego hacia la inteligencia: "¿Y si la inteligencia fuera un pérfido agente de muerte?" (p. 224). Y luego, resumiendo lo dicho: "¿Si ella (la inteligencia) tendiera a un equilibrio mortal en su remoción del mundo?" (p. 266).

La idea es tributaria de Unamuno: "Es cosa terrible la inteligencia. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria".

Y, entonces, ¿qué se nos ofrece? Si es verdad: "Que toda realización nos va matando algo. Y el realizarlo todo será el Apocalipsis..." (p. 224), ¿qué hacer, qué esperar?

Gide, hablando de Dostoiewski, se pregunta: "¿Qué nos propone, entonces? ¿Es una vida contemplativa? ¿Una vida donde renunciando a toda inteligencia y a toda voluntad, el hombre, fuera del tiempo, no conocería más que el amor?" (ANDRÉ GIDE, "Dostoiewski", Ed. Ercilla, Chile 1935, pág. 143).

Espínola responde parcialmente: "Ya es

tiempo de que se haga por los hombres algo más que amarlos." ("SOMBRAS...", pág. 107). Bonifacio (el hombre natural), responde: "¡Queremos ser buenos: queremos querer y no sabemos cómo!" (pág. 62). Juan Carlos (el hombre culto) responde que no es posible, ya, regresar a la vida natural (pág. 293), que no es posible evadirnos del área de la cultura fáustica. Y, apocalípticamente nos ofrece esta solución desesperada: "—¡Un hombre, un hombre tremendo se necesita! ¡Qué devasté todo hasta que no quede piedra sobre piedra en las casas de los hombres", (pág. 296).

Esta idea parecería venir desde las vertientes de Nietzsche. No es así. Cuando en "Los endemoniados" de Dostoiewski, Kiriloff dice: "—El que haga saber a los hombres que son buenos, acabará con el mundo. Llegará y se llamará el hombre-Dios", Stavroguin pregunta:

"—¿El Dios-hombre?" Y el primero aclara:

"—El hombre-Dios; hay diferencia."

En su comentario a este diálogo, Gide observa "Esta idea del hombre-Dios, sucediendo al Dios-hombre, nos conduce hasta Nietzsche". Y después: "Aunque parten del mismo problema Nietzsche y Dostoiewski proponen a ese problema soluciones diferentes, opuestas. Nietzsche propone una afirmación del yo, viendo en eso la finalidad de la vida. Dostoiewski propone una resignación." (A. GIDE, Ob. cit. pág. 161).

La solución de Espínola se aproxima a esta última, por el camino del amor a la tierra. En "Los endemoniados" se lee:

"Cuando hayas empapado la tierra con tus lágrimas: cuando le hagas el presente de ellas, tu tristeza desaparecerá enseguida y te sentirás consolada."

Espínola dice: "Subiendo, girando, descendiendo como la música, andaba su alma otra vez anhelante. Y posaba también en el mundo. El (Juan Carlos) se sentía besar la tierra como se besa a alguien en medio de hostil soledad: en un recíproco compadecer, en una mutua representación del fin de ambos", ("SOMBRAS...", pág. 34).

A través de la cita se advierte de qué modo el vuelco fáustico inicial se resuelve en una oscura compasión de honda raíz cristiana.

Hacia el final de la novela, sobre la línea del desenlace casi, se lee:

"—¡Nena, Nena! ¡Estamos acorralados! ¡Todos los seres estamos acorralados! ¡Sólo esto es santo y puro! — ruge. Y da con los puños en la tierra."

Le da con sus puños porque la ama; porque es un alma fáustica la suya. La solución concreta que el novelista calla, es la que manifiesta Scheler: "Tenemos que volver a aprender a mirar a la naturaleza igual que Goethe, Novalis, Schopenhauer, como en el "pecho de un amigo"... Por tanto, tenemos que volver a desarrollar —pedagógicamente— justo en primer término la unificación afectiva vital-cósmica y despertarla de nuevo del sueño en que está en el hombre occidental de la sociedad de espíritu capitalista." (MAX SCHELER, "Esencia y forma de la simpatía" Ed. Losada, B. Aires 1942, pág. 146).

A L V A R O

F I G U E R E D O





UN POEMA DE EMILIO ORIBE: « LA SALAMANDRA »

La poesía es más filosófica y arriesgada empresa que la historia...

Aristóteles, Poética.

Este ensayo viene a señalar el primer paso efectivo de un antiguo propósito de su autor: el de estudiar en su conjunto la obra de Emilio Oribe, poeta con quien nuestra literatura vuelve a tomar conciencia verdadera de la poesía.

La elección de "La Salamandra" como tema de este trabajo, obedece al hecho de señalarse en este poema un punto extremo de la temática de Oribe y, por consiguiente, de su mitología como concreción de una objetivación largamente trabajada por el autor.

En este momento nuestra meta está determinada pura y exclusivamente por la posición filosófica del poeta, si se quiere, por su teoría. A aquellos que puedan tener repa-

ros mentales, por hábito a los más trabajados tópicos románticos de nuestra poesía actual, les recordaré una frase que viene, desde afuera, a justificar nuestra toma de posición, que nada tiene que ver con la filosofía sistemática: "*En la filosofía, los razonamientos y las investigaciones no son sino partes preparatorias y subordinadas, medios para alcanzar un fin. Culminan con la intuición o en lo que, en el más noble sentido de la palabra, puede llamarse teoría, es decir, una firme contemplación de las cosas según su orden y su valor*". (1) Para completar la idea, transcribiremos el pensamiento del propio Oribe con respecto a su poesía, que debe ser una guía no olvidada: "*El fundamento en mí de una poesía así, tiene un origen muy simple. Y es que siendo las ideas abstractas y las ideas primeras específicamente estéticas, y al mismo tiempo intrusiones de la razón en sus relaciones con la experiencia sensible, sin apartarse de este*

dominio puede tener todo poeta la seguridad de encontrar tesoros de belleza y de poesía." (2) De todo lo cual se deduce que hablar de la poesía de un creador significa, necesariamente, hablar de su filosofía — cuando existe esa intuición en la que culmina toda su investigación y razonamiento — ya que aquélla no ha de ser sino el ropaje mítico que revisten sus ideas.

"En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal." (3) Estas palabras de Machado, si bien señalan una problemática eterna, se refieren especialmente a las reflexiones e investigaciones del hombre en quien ha hecho crisis terrible el problema de la temporalidad, debido quizás, en nuestro tiempo, a una pérdida del fundamento religioso del pensar, y pueden servirnos de introducción para un aspecto de la temática de Oribe. Pero aparte del valor que, como meditación trascendente, pueda tener el tema del tiempo; aparte de lo que pueda haber de determinación o influjo de época en el pensarlo por el poeta, es indudable que, de por sí, posee una categoría estética evidente, justamente por tratarse de una *"realidad última"*, irreductible a la razón, intuída y más, padecida, antes que aprehendida por la lógica.

Pero como el problema del tiempo es el problema antropológico por excelencia, y por otra parte, como el pensar ontológico es una aventura del hombre, el tiempo le sirve de intangible puente para alcanzar el conocimiento de su esencia, es decir, el conocimiento del ser. A través de este diálogo de que hablaba Machado, *"despojado de todo orden sensible e ininteligible"*, el poeta va perfilando sus imágenes poéticas, que le sirven para traducir su investigación, con el carácter de formalizaciones personales de los universales conocidos, para usar el lenguaje de Aristóteles. Pero esas imágenes, esos mitos del poeta, deben ser abandonados ulteriormente, *"consumidos por las llamas"* de las ideas que le dan fundamento y sentido.

Y bien: este problema, con su mitología personal, hace tiempo que se debate en Oribe bajo la forma de un interrogante agónico:

¿La salamandra del tiempo
devorará el fuego de la vida?

El punto de partida proviene de dos motivos fundamentales que se entrelazan como melodías contrapuestas, unidas en una misma marcha ascensional: la naturaleza dinámica del tiempo, su eterno devenir por un lado y, por otro, la constante historicidad del hombre, entendida como aferramiento a su actualidad, como atesoramiento de lo ya pasado que integra su entidad presente, cañamazo sobre el que espera tejer su día de mañana. Y si no, el salto hacia el vacío del futuro, un pensar escatológico, desentendido del presente.

Pero el dominio natural del pensar el tiempo no está constituido ni por el pasado ni por el presente. El primero engendra la historia y la poesía solamente en el caso de la nostálgica evocación paradisíaca, en la secuencia monótona del *"Ubi sunt?"* El presente apremia a la antropología, es pragmático, y sugnosis está ligada en ocasiones al goce de su transitoriedad; metafísicamente, se refiere al problema óntico de la identidad, en tanto que examina el ser en lo que es, patentizado y como inmanencia. Es el futuro, por el contrario, el que engendra la problemática real, precisamente porque su conocimiento no puede fundarse en experiencia alguna, sino en teorías en las que la analogía es el fundamento primordial. Sus dominios escatológicos lo aproximan a la metafísica absoluta, al problema del alma y su supervivencia. Para este futurismo, el presente no es más que una pausa preparatoria, el acto por el cual el hombre trasciende por sobre toda realidad, a la vez que es trascendido por ella; el pasado, en el que ya se cuenta el momento presente, no constituye sino una imagen fuera de actividad, con escasa validez actual, del ser; en el mejor de los casos, constituye el fundamento de su patentización actual. Especialmente como conjunto de lo vivido es que el hombre quiere eternizarlo; el pasado es entonces aquello sobre lo que se proyecta el *"hambre de inmortalidad"*, *"lo que el poeta quiere eternizar"*. Y es justamente esta inmortalización la que revela el tiempo, la que lo hace inteligible: *"La inmortalidad sírveme para que el tiempo se me haga inteligible."* (4)

Y nunca se hace más patente el problema escatológico que ante la imagen del perecer, con la cual el problema del tiempo se hace claro y distinto. Pero como al hombre no le

es dable asistir a su propia muerte como experiencia de la muerte, es decir, como realidad pragmática, y continuar existiendo, debe valerse de experiencias hipotéticas: las del ajeno perecer. No sólo se hace referencia aquí al suceso antropológico, sino fundamentalmente al cósmico, desde el momento que su percepción constituye uno de los más finos procesos del conocer. Ya de antiguo este acontecimiento provocó la reflexión del hombre; pero los que hemos heredado el pensamiento del siglo XVIII — me refiero tanto a los hombres del siglo XIX como a nuestros contemporáneos — sentimos más agudamente todo aquello que esté vinculado con la realidad total del universo.

Y surge así el último tema previo a nuestro análisis: la traslación inteligente del acontecer cósmico al antropológico, primero en universal y luego con referencia a la persona individual. De esta manera el hombre hace suyo el acto cumplido (dromena) y lo vive como tal, es decir, dramáticamente, como suceso personal. Así anticipa su propio destino.

No se trata aquí de una intuición o imagen de su historia futura y menos, de conocimiento en el sentido aristotélico, sino de un puro proceso analógico, ya que es "...el fantasma o demonio (en el sentido del platonismo) de la analogía, el que espera, desarrolla y conduce a su fin toda la empresa de la docta inteligencia". (5)

Pero este juego analógico, que a veces da la espalda a la razón, no tiende, como ésta, a concretarse en un punto de llegada definitivo y previsto hacia el cual se ha ordenado todo el esfuerzo; poseído de un profundo dinamismo (en el fondo no es sino la dinámica de la inteligencia en tanto que actitud) se proyecta más allá de su término. Así, desde su remoto e imprevisto comienzo, se lanza finalmente hacia la hipótesis, atada firmemente a lo real, pero planeando hacia la pura posibilidad.

La analogía aparece así como un "poder mágico de relaciones, convirtiéndose en rebosante flecha lanzada sobre la curvatura del universo" (6) como la desacreditada flecha de Zenón, pero desposeída de todo reposo en el aire que la sostiene. La analogía se revela entonces con una capacidad trascendente y no como una función de la inteligencia, o como método suyo, limitada a su proceso lógico, autofronterizada.

Aclaro de inmediato que, cuando el juego analógico especula ontológicamente, esta transcendencia, este salir-de, se hace más evidente. Nosotros la veremos actuar, al tratar "La salamandra", en el plano de la problemática del tiempo que, por su vinculación óptica (ser es existir en el tiempo) cobra toda su importancia capital.

En definitiva, tenemos en nuestras manos los fundamentos esenciales para considerar el tema de este misterio de Oribe y, si se quiere, la clave de su sistema constructivo. Recuérdese, a este propósito, los rastros analógicos en la "Filosofía de la composición" de Poe.

Veamos ahora "La salamandra".

Este misterio, pensado en 1937 y concluido de formalizar en 1948, luego de experiencias decisivas para su mito, en la Argentina y Chile en el año 1946, continúa el problema temporal abierto en "El canto del cuadrante":

¿La salamandra del tiempo
devorará el fuego de la vida?

Pero no se trata ni "del fuego" ni "de la vida" como ideas universales, como realidades generales, sino del tiempo y la vida de Oribe. Ya en el mismo canto el poeta personalizaba el problema:

Que el ave ahogue con la pata
el furor de la serpiente,
al final de esta alegría
que Emilio Oribe escribe al tiempo que
[lo mata!

Ahora, en "La salamandra", reconoce la paternidad, no sólo del mito, sino del problema, nacido lúcidamente de su pensamiento, y se espanta de "haber engendrado un hijo más fuerte que su padre". Y no ignora, como el Zeus esquiliano, su futuro: merced al vuelo hipotetizador de la analogía, sabe. Veamos ahora cómo se ha realizado ese conocimiento.

El poema se abre con una anécdota andina, ante el fuego de una estufa:

Yo meditaba
sobre la intrépida confluencia de las llamas
azules o verdes o de líquenes purpúreos,

sentado frente a la hoguera
de aquella cámara de invierno.
Era en una posada de los Andes.

Ya en estos versos se adelanta un sentido
del poema: el eterno devenir de las cosas, in-
tuído en las llamas que el poeta ve, como el
Calisto de Azorín las nubes,

envanecer ficciones
morir y revivir.

Aquí se produce la primera analogía, os-
cura, que tratamos de destacar como prin-
cipio de su pensamiento: en el transmutarse
infinito de las formas el poeta ve fijarse
el cuerpo de una salamandra:

...entre el rebaño de las pétras áscuas
yo vi
deslizarse la alarma, el trazo móvil,
de una dorada
salamandra.

Y ya está presente en él el punto de par-
tida analógico, con el recuerdo de "El can-
to del cuadrante" y su mito fundamental,
aunque no esté sino en la zona oscura de
su conciencia, como puro estímulo. Este
fuego de ahora es también

La hoguera del vivir, decoro del mundo

de que hablara en aquel poema, oprimida por
la serpiente que se mudaba

En salamandra, espíritu
del fuego elemental
que devora en la sangre y en los orbes
áscuas de lo mortal.

y que ahora ensombrece todo al irse devo-
rando la lumbre de la estufa.

Pero en ese fuego el poeta ve algo más
que el aliento del animal; incidentalmente
era una imagen — ya elaborada por Manri-
que — del devenir; pero en ese momento,
y para el poeta, la hoguera es parte de sí
mismo. No sólo por un recuerdo intelligen-
te de Heráclito, que le hace asociar esen-
cia a esencia, sino porque Oribe se encuentra
comprometido en tanto que espectador, en
ese drama. Compromiso transitorio, fugaz
como las mismas llamas; pero forma parte
de la existencia que está viviendo en ese mo-

mento y que lo traspasa por entero, hacién-
dolo depender, a él también, del infatigable
devorar de la salamandra. Por ello ex-
presa:

Desde la fogata de un albergue de los Andes
la salamandra del tiempo,
intacta en su trabajo,
poco a poco fué devorándose las llamas
y, entre ellas,
la parte de mi propio destino.

Parte, porque lo comprometido es sola-
mente el instante actual; su pasado y su
futuro quedan al margen de la agonía de
las llamas, cuya misma fugacidad las hace
carecer totalmente de ayer y de mañana, vi-
vas en un elemental presente que la sala-
mandra va devorando junto con sus cam-
biantes formas.

La segunda anécdota ocurre noches des-
pués. El poeta ha salido hacia las sombras,
marchando sobre el arisco cuerpo de los An-
des. La proximidad mayor la constituyen
las estrellas y hacia ellas dirige sus miradas;
un recuerdo breve de la tierra natal da lu-
gar a una doble estrofa de estirpe valeriana:

Y vi las firmes estrellas
que antaño reinaron
serenamente sobre mis llanuras
con ilustres rebaños que jamás son los mis-
[mos.

Y los arquetipos
que otras noches vi arder incorruptibles
sobre los océanos
con sus rebaños líquidos que nunca son los
[mismos.

La sensación luminosa vuelve a prevalecer
sobre la idea de fugacidad de los rebaños
y las olas, y se da un paso analógico fun-
damental, cuyo términos sucesivos son: las
estrellas, las llamas de la estufa, unidos am-
bos por la identidad espacial, los Andes. Y,
por consiguiente, de inmediato se reitera el
mito: la salamandra como fantasma que se
va consolidando ante los ojos del poeta...
Su alimento es ahora las estrellas, cada uno
de esos orbes en llamas, entre los que se
mueve incesante e inteligentemente, cons-
ciente de su labor demoníaca, que le pro-
duce un goce radiante.

Unificado el poeta con el universo, ve asi-
mismo que "*parte de mi propio destino*"

se va consumiendo con los astros. Este rasgo de unificación cósmica no es un simple detalle ornamental, sino que constituye uno de los más firmes pasos analógicos del poema. O bien, forma parte de un proceso nostálgico de la razón (7) "*cuando se instala en el paraíso conceptual, en la planicie de las ideas, en donde los únicos frutos son abstracciones y generalizaciones incoloras e insípidas*". No es sino ese "*retorno hacia la tierra prometida de la naturaleza imparticulada, entre los fenómenos primitivos de la patria de los sentidos, hacia el espejo de lo controvertible donde aún puede gozar de cierta libertad y de un espacio empírico que bien hunde sus lanzas en las propias estrellas*." (8)

Claro está que este retorno de la inteligencia sólo sirve para reencontrarse implacablemente con aquella idea que rehuía como pura abstracción — el tiempo que devora todo lo que existe — y que ahora se le afirma en nuevas realidades primarias, justamente en ese "*espacio empírico*" donde habitan las estrellas.

Como en la noche pasada, en esta nueva experiencia el poeta se halla también comprometido con el otro agonista del drama. Creadas junto con el hombre, ellas forman parte del mundo y todos se hallan sometidos a la misma ley del perecer, que es cosa del tiempo, único eterno. La pequeña porción de tiempo del poeta que constituye su existencia, es parte del tiempo de las estrellas; en tanto que para ellas el consumirse por la tarea eficiente de la salamandra es total, en el poeta abarca solamente el tiempo en que las contempla morir:

La salamandra del tiempo — díjeme —
se esta devorando el fuego de los cielos!
Y con él, la parte de mi propio destino.

Pero este consumirse de las formas no alcanza solamente a las llamas ocasionales de una hoguera ni al largo fuego de los astros, esos "*orbes de diamante*" que exaltaban al Basilio calderoniano. La misma carne del hombre, su amorosa entraña, amante y amada, están sujetas al tiempo:

Sea serpiente o salamandra, el tiempo
devorará el fuego de tu vida!
(El canto del cuadrante.)

Ya no se trata aquí solamente de la "*irremisibilis fugit tempora*" horaciana, lo lamentable y lamentado por el poeta, sino la fuga del hombre devorado por el tiempo que "*aequo pulsat pedes*" sobre todo lo creado.

La anécdota final muestra la experiencia antropológica que el poeta vive y padece en la mujer amada, en cuyo cuerpo inmóvil descubre

un fuego sutilísimo
que ascendía en ritmos y olas
desde las oscuridades de la materia,

que es un trasunto o fantasma de la existencia:

La modulación en llamas
del gran enigma del existir.

Es en este instante que Oribe toma conciencia plena de la actividad creadora de su inteligencia. Pensando en el fuego, irrumpe bruscamente la analogía. Ya había dicho, en "*El mito y el logos*" que, "actuando como una recuperación dionisiaca, los procedimientos de la analogía suelen hacer apariciones bruscas en el flanco mismo de los más rigurosos raciocinios". (9) Esta aparición se manifiesta como conciencia (recuperación) de un juego ya olvidado ("*Después que hubo olvidado estas historias...*").

El poeta oculta, sin embargo, por un instante, el verdadero tema de su pensar, que ha de surgir versos después. No trata, su evocar, del fuego, sino del mito creado y que ahora se le impone en toda su terrible grandeza: lo que la conciencia le presenta es su imagen fluctuante y devoradora. Y así comienza la bestia su banquete:

Y el cuerpo de aquella sacra beldad
que yo amara tanto
era el laberinto
y el gran banquete de la salamandra.

Después de la experiencia de la muerte de las cosas contingentes; después de la experiencia de la muerte de las cosas necesarias según naturaleza, pasa a la más terrible de todas las experiencias; pero el poeta no asiste a ella. Le basta con saber que ha comenzado para recordar de pronto que es irreversible y que la parte — y tanto! — de su destino comprometido en aquella criatura, va

a ser devorada como lo fué el fuego de la estufa y el fuego de los astros.

Ha llegado, pues, al cabo de lo empírico posible; la analogía ha construído su anillo de diamante en torno a los dramas parciales del fuego de los astros y de la mujer. Queda el espacio abierto para el vuelo de la flecha de la hipótesis y Oribe la lanza desde su arco certero.

Pero lo hace a solas, apartado de la mujer a quien libra sin palabras a su destino personal. Es la actitud de Yocasta, pero sin el grito. Esencialmente, es el gesto del poeta puro, que desviste su pensar de sucesos para esencializarlo. El poeta que, para pensar el tiempo, lo vacía de contingencias y es, por ello, puro, entendiendo por tal *"el que logra vaciar el (tiempo) suyo para entenderse a solas con él"*. (10) Librado de todo lo pasajero, el tiempo de Oribe queda libre de todo *"orden sensible e ininteligible"*, como tiempo en sí, en su perfecta entidad. Consumidos los materiales por el *"fuego de la intuición creadora"* (Maritain) queda la intocable esencia del mito.

¿El tiempo lo devorará todo? ¿Ha de concluir con todo lo creado? La bestia inteligente ha devorado el fuego, los mundos estelares y el hombre; pero queda algo que no está comprometido en ellos y que vive: el pensamiento, las ideas de estirpe divina, puras o formalizadas en el canto. Ellas continúan vibrando por encima de lo transitorio, más allá del tiempo del creador. Pero este gambito no logra que el poeta se oculte a la salamandra; lo que hay en él de eterno, ¿podrá salvarse? Hija entrañable, la salamandra, no sólo trasciende sobre el universo, no sólo se vuelca sobre el mundo y lo aniquila, sino que hallará en la materia de la que proviene, su alimento. La bestia devorará a quien ha creado el mito, y lo hace estremecerse, por anticipado, de angustia.

No por su carne: por su pensamiento. No por lo que actúa y vive, que lleva en sí el signo de lo perecible, sino por lo que piensa y crea y es, por ello, eterno. Si recordamos la árida fórmula de "El mito y el logos": *"Vivir no es necesario; pensar es necesario"*, comprenderemos el fundamento de esta angustia. La bestia lo devora todo:

Y lo que hay
de máscara divina

desde este cántico hasta el alma
y por lo cual el hombre que lo ha escrito
nuca

estará

seguro

de que existe.

¿Por qué? Porque debemos comprender este existir como un trascender del alma al canto, del pensar a la forma, de la materia informe a la intuición formalizada en la perfección de la obra. Existir es pensar:

Oh mito! El que no piensa, muere.

Palas y el Centauro.

Pensar es crear el ropaje del mito para revelar las eternas esencias. Al devorar inteligentemente el canto, la salamandra devora la vida misma del poeta. De donde surge clara y distinta la idea de trasponer, intacto, los umbrales de su tiempo, de escapar al paciente trabajo del animal, de evadirse del tiempo; sin reticencias, de inmortalizarlo, ya que *"la meditación sobre el tiempo termina siempre en una preparación para la supervivencia"*. (11)

El verso de Eliot que sirve de acápite primero al poema, parece ser una idea definitiva, aceptada como tal por Oribe al final de este misterio:

This is the way the world end.

que nos trae a la memoria el Calderón de "El mágico prodigioso":

Así, Cipriano son

todas las glorias del mundo.

Sin embargo, no debemos dejar de lado, (Oribe no lo hace) a la analogía. Ella ha conducido al poeta de la mano a través de la experiencia, hasta un final que parece encuadrar en el verso de Eliot; pero este último punto del misterio no es frontera, como ya lo dijimos anteriormente, sino hipótesis: es cierto que la bestia, consumido todo, se dirigirá sobre el poeta; pero éste *"no estará seguro"* de que no existirá. Es decir, plantea su existencia futura como problemática, en el terreno de lo posible a-pesar-de, ya sea como un lento consumirse en el tiempo, que es lo negativo y presumible, ya como una evasión que es salvación de sí mis-

mo contra el tiempo, que es la hipótesis esperanzada. Hipótesis, porque el poeta, ya lo dijimos también, no puede efectuar su propia experiencia de la muerte y salir de ella intacto. Entra, con esta duda, en juego el *"hambre inmortal de inmortalidad"* en el escenario en que *"Emilio Oribe escribe al tiempo que lo mata"*. Y no es sólo su pensar lo que intenta salvar del naufragio en el que es ola y navío, sino el entero Emilio Oribe, el hombre de carne y hueso e historia. Véase el ímpetu de *"La rosa creada"* en tanto que afirmación de su yo, co-

mo testimonio, y el *"Pantum N.º 3"* como creencia en la eternidad posible.

(1) Santayana, Tres poetas filósofos. Ed. Losada, pág. 19.

(2) E. Oribe, El Mito y el Logos, Ed. Poseidón, pág. 25.

(3) A. Machado, Juan de Mairena, Ed. Losada, tomo I, pág. 38.

(4) Oribe, ob. cit. pág. 37.

(5) Ibid., pág. 30.

(6) Ibid., pág. 32.

(7) Cfr. «Los altos mitos».

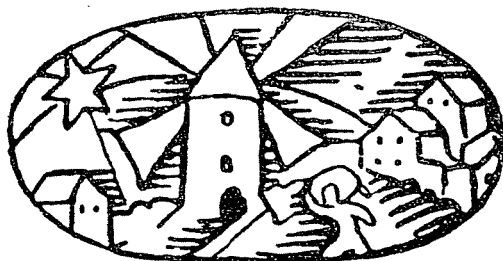
(8) El mito y el logos, pág. 28 ss.

(9) Ibid., pág. 32.

(10) A. Machado, ob. cit., pág. 38.

(11) Oribe, ob. cit., pág. 35.

T . J . F R E I R E P E R R O N E



L A L U Z C O R P O R E A

I

Mientras asisto
a algo así como al cumplimiento sacro
de estar presente,
y ausente a la vez,
en el siempre renovable acto
de la contemplación del cielo nocturno
a tu lado,
enarbolando la antorcha
de nuestros fugaces cuerpos
para mejor dominar las próximas tinieblas,
siento acariciarme el rostro
por una densa luz verdedorada,
bien al lado mío,
que va desvaneciéndose en el espacio
hasta aquietarse absolutamente
en una esfera,
tan remota como bien construída,
con el fin de contener el universo creado.

II

Pienso que es tu cabellera suelta
sobre tus hombros,
pero después veo que es ella y el disiparse
de otra luz más concreta
que a su origen en lo alto vuelve
y dibuja en lo instantáneo,
el círculo posible
del eterno retorno.
Una luz compuesta
de divergentes destellos atenuados
pero visibles,
que se realizan
bajo una insinuación de velos
cada vez menos diáfanos,
que proceden de tus ojos.
Allí noto, de pronto,
alumbrar dos verdes lámparas
con incorruptible fuego,

que iluminan por dentro todo tu cuerpo y lo más remoto,
pero principalmente tus párpados,

no bien cerrados,

dándome en este instante
el deseo infinito

de morir,

sin ser visto ni notado

por nadie,

al mismo tiempo que la presencia
de una realidad eterna
de perfección o encantamiento,
que me es imposible renunciar.

Esta realidad eterna

me afirma, otra vez, que la Belleza es muy difícil.
Pero existe.

Aquí. Es una luz corpórea
que de tu forma carnal emana
y lo explica todo.

III

Luego la luz verde de tus ojos brilla,
inteligible texto combina
a través de tus párpados,
y sólo comparable aparece entonces,
cuando la miro y leo mucho,
a lo que frente al milagro

y el estupor nocturnos,

que actúan

como muros o puentes,
vislumbran el crédulo o el apóstata
cuando caen de rodillas frente al túmulo
en donde,
para comunicarles felicidad sin límite,
se les hace presente

por única vez en la vida,
como una luz terrible que siempre dice algo,
la Divinidad que los ha creado
y ahora
los destruye.

R E T R A T O S

I

JUANA DE IBARBOUROU

Aquella que descalza fué del trigo,
vuelve, los pies ligeros y alabados,
a correr por arroyos extasiados,
con la vez otoñal del viento amigo.

La que remó en la barca sin abrigo
y dijo al ruiseñor, sus entonados
himnos, entre laureles desatados,
donde amor era el único testigo.

A la tierra regresa, temblorosa,
a contar a los juncos ateridos,
como el bosque apagó todos sus leños.

Y al borde ya de la canción umbrosa,
acércase la barca de sus sueños,
más allá de los pájaros perdidos.

II

JULIO J. CASAL

Este aire de Casal, de transparente
casi no es aire, porque lo ha mecido
con un color de infancia, enriquecido
por el hallazgo de lo sorprendente.

Un árbol en el bosque, suspendido
en la rama menor, roza su frente,
con un rumor igual y diferente,
que a su verso le dá su parecido

El fulgor personal de cuánto escribe
toma el aire de todo lo que vive
como de un arpa, encadenado viento.

Diáfano, puro, su ademán sostiene
el cristalino otoño que retiene,
toda la luz de su recogimiento.

III

ARSINOE MORATORIO

Esta, que soledades apacienta,
Arsinoe del lirio estremecida,
desenvuelve en el canto su partida,
y cauta, el árbol del camino tienta.

El mar la llama con su luz violenta,
y una casta dulzura dá enseguida,
en el endecasílabo oprimida,
como escrito después de una tormenta.

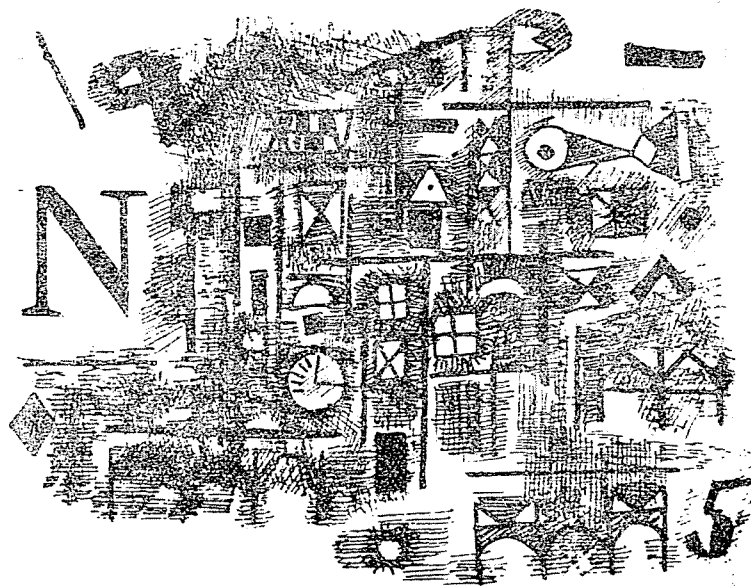
Gusta el rumor de sosegada altura;
los álamos que endulzan mar y cielo
y la serenan con su vestidura,

ayudándola a andar por las edades,
más allá del amor y del desvelo,
hasta tocar sus propias soledades.

J U V E N A L

O R T I Z

S A R A L E G U I



E L O G I O D E L A G U A

Alabada seas, agua simple, agua fresca, agua pura. Para ti mi primer elogio, madre de la vida y a un tiempo transparente doncella, siempre virgen en tu asombro sin rubor, siempre tersa en tu pétalo sin perfume, siempre casta en tu carne sin manchilla.

Salgo de tu limpia entraña como un jovial delfín, como una amable deidad purificada, a tejer tu encomio, a loar tu caricia, a cantar la flor indestructible de tu gracia.

Agua del Bautista, del que venía del desierto con la boca seca, el ojo ardiente y empapada el alma en profecías; agua latina del manantial Clitumnus, que tañe en el gorgoteo angélico del pobrecito de Umbría y corre victoriosa en los versos de Carducci; agua del Océano, donde en mitológico tropel giran las nereidas y Adamastor sopla su furiosa caracola; agua que atraviesa la Biblia y sus paisajes de sed, desde el cántaro de Rebeca a la bondad de la Samaritana, rugiendo en el Diluvio del Génesis, susurrando en los oasis del Exodo, danzando en la invocación de los Números; agua de Clepsidra, de Perseia, de Pirena, fuentes sabias como las cigarras, que surgían con perenne murmullo del seno de la tierra, que amamantaban a las ciudades, que enseñaban a caminar a los ríos, que henchían a las nubes, únicas diosas del aristofanesco empíreo.

¡Cómo no he de sembrar de laurel tus corrientes, cómo no he de bordar con doradas espigas tus humildes túnicas, si eres la engendradora de toda virtud, la reparación de toda ofensa, la sonrisa inextinguible de toda poesía!

Ruda en el hielo, tenue en la niebla, feroz en el mar, encantada en los arroyos,

melancólica en los lagos, meditativa en las altas frentes de los cirrus, no sólo eres el *arché* de Thales, la sustancia primordial del hombre, sino también su imagen, su doble géntil, su fantasma incoloro, su mojado querube.

Tu gota lenta suena en las cavernas como el pulso escondido del mundo; tus jaurías misteriosas rastrean en las napas el secreto de la geología; tus torrentes desvistan las montañas, surcan de cicatrices las mejillas de las llanuras, sedimentan los valles donde brotan los álamos y lirios; y así llenas al planeta de oquedades, de insignias azules, de verdes testigos de tu paso, de guirnaldas fragantes, de arcoiris multicolores.

¡Ay de los tristes santos de las edades oscuras que te expulsaban de sus ermitas, que te enajenaban sus cenobios, que te hurtaban sus cuerpos torturados!

¡Ay de los que se bañaban en el Eurotas y tenían el ánimo magro y la lengua mendaz!

¡Ay de los que no se bañaban en el Eurode tus ágiles delicias, de tus tenues vestidos, de tus frías manos presurosas, de tu cintura alada, de tus bellos talones incansables, oh divina bayadera, húmeda bacante, criatura inmortal de la alegría!

Y dichosos quienes buscan en ti salud para su espíritu, manto para su desnudez, consuelo para su pensamiento sitibundo.

Porque ellos son los que te eligen para patria eterna y se hunden silenciosos en tus soledades sin memoria para renacer luego en las claras albricias de la lluvia, en los tiernos paraísos de la hierba y en los dulces Hosannas de los ríos.

D A N I E L D . V I D A R T





Guillermito (1945)

V. Martín

TRAYECTORIA DE VICENTE MARTÍN

Puede afirmarse que desde hace algunos años existe una joven pintura uruguaya, ya dispuesta a abandonar definitivamente los provincialismos, los sentimentalismos pseudo-románticos y aquella política del menor esfuerzo que iba minando con precisión automática la obra de las generaciones anteriores, de los pensionados regresados de Europa y las legiones de expositores de nuestros Salones Nacionales, diletantes que, después de uno o dos años de auge, vuelven a caer en el olvido de donde surgieron por obra y milagro de hechos ajenos a la creación artística. Pintores verdaderos, tanto en el sentido de la estricta estimación artística, como en el sentido más sencillamente profesional, sólo existen en el Uru-

guay — salvo excepciones — como casos aislados y aun en éstos, su obra es evidentemente local, cuando no localista. No me refiero al hecho de que pinten las sierras de Minas o las playas de Malvín, sino al de que les basta con dar alguna impresión de un lugar común cercano y preciso, sin aspirar conscientemente a que sus cuadros tengan otra repercusión que la de suscitar en el espectador sentimientos afines a los que produce la vista del campo en cualquier paseo dominical. Lo curioso es que esta pintura tiene, para ojos que ignoran las circunstancias locales, un aspecto evidentemente comercial, a pesar de que en el Uruguay no existía ni existe un mercado artístico. La vía del menor esfuerzo implica un nexo



Naturaleza Muerta (1946)

V. Martín

natural entre el artista lo menos esforzado posible y un público dispuesto a aceptar el arte, siempre que no exija esfuerzos mayores. No cabe duda que hubo quienes buscaban, desde sus puestos respectivos, una nueva tónica para la pintura nacional, pero es indudable también que sus esfuerzos les hicieron, más o menos rápidamente, volver a aquel punto de provincialismo, del cual habían querido evadirse. Los prestigios de la pintura uruguaya, Figari y Barradas, se formaron fuera del país, mientras que héroes, como Carmelo Rivello o Alfredo de Simone, contaron y cuentan solamente con la devoción de unos pocos.

También desde este ángulo, el regreso de Torres García es de singular importancia. En uno de sus últimos artículos, Torres decía, lisa y llanamente, que antes de él no había pintura en el Uruguay. Esta afirmación chocó a muchos, a pesar de ser funda-

mentalmente cierta. Como en todas las expresiones del maestro, la atmósfera de polémica les impedía ver claramente que él era, en efecto, el primero que cumplía cabalmente un *destino* de pintor; de pintor a secas, tanto *espiritual* como *socialmente*. No se conocía antes tal ardor de ideas, semejante persistencia en la calidad pictórica; no se conocía, en fin, que un pintor exigiera de sí mismo y de quienes le rodeaban, el esfuerzo mayor en el plano de la especulación y de la realización. El ejemplo moral cundió hondamente en los que fueron o no sus discípulos y contribuyó a reformar completamente las ideas de los pintores jóvenes que, como Vicente Martín, provenían de una vocación natural y sensible, pero envuelta en un complejo de prejuicios, fatigas tempranas, supersticiones y falta de experiencia. Martín, como muchos otros, había manejado manzanas y desnudos hasta que un



Desnudo (1947)

V. Martín

día se vió ante la necesidad de manejar ideas.

Su primera exposición data de 1946. En ella agrupaba los resultados de varios años de labor y búsqueda. desembocados en un conjunto de óleos, acuarelas y *gouaches* con características muy especiales y muy típicas de lo que es quizá la parte más primaria y directa de su temperamento. En aquella época, Martín poseía dos modos paralelos de pintar: uno, de acuarelas y *gouaches*, muy espontáneo y rico de color; el otro de óleos,

más contenido y valorizado en los tonos y los pasajes. En realidad, se trataba de una sola factura, pero guiada por el *color* en la *gouache* y por el *tono* en el óleo. Las *gouaches* y acuarelas expresaban una sensualidad robusta que se complacía en pinceladas nerviosas, llenas de tintas puras y a la vez extrañas, tocadas con un dibujo afiligranado que interfería y modulaba las manchas. Es en esta serie donde predomina la elegancia formal tan típica de Martín y que constituye para él, no tanto un remedio fá-



Frutas (1949)

V. Martín

cil para solucionar los problemas plásticos, sino, más bien, una condición innata contra la cual emprende de vez en cuando arremetidas apasionadas. Martín es sobre todo un pintor de sensibilidad. Y esta misma sensibilidad le lleva a sortear los riesgos que aquellas alegres explosiones de temperamento y sentido de armonía parecían implicar.

En sus óleos se hizo patente la influencia de las enseñanzas de Torres García. Creo que fué en su taller donde Martín no sólo vió acentuada su responsabilidad de pintor, sino encauzadas también sus búsquedas anteriores. Los bodegones y algunos retratos estaban realizados dentro de la materia jugosa, las tonalidades y los pasajes de luz y sombra propios del taller Torres García, pero se diferenciaban fundamentalmente en su colorido, franco y siempre a flor de tela. Hubo algún cuadro que se acercaba más a cierta etapa intimista de Rivello, especialmente en cuanto a la fusión del color cálido con la luz. No recuerdo haber visto pintura constructiva de Martín en esta época, pero sus bodegones llevaban el sentido de la medida, no tanto en la forma, como en su relacionamiento sobre la tela y en sus enlaces luminosos. También en estos cuadros

se manifestaba el instinto de Martín de hacer buena pintura, desenvolverse con elegancia y sentido de precisión dentro de la espontaneidad y el gusto sensual de pintar. Y habrá sido en esta época, o en los tiempos inmediatamente siguientes, cuando se produjo un cambio radical en su concepto estético que no ha dejado de asombrar al público y a los que siguen su obra de cerca.

En verdad, ya antes de su viaje a Europa, Martín comenzó a introducir elementos geometrizados en su pintura, abandonando paulatinamente su anterior manera de "pintar con el corazón y el lomo", según la famosa frase de Vlaminck. Al mismo tiempo se preocupó más profundamente de las ideas post-cubistas y sus posibilidades de desarrollo. En París, donde dibujó mucho en todas las maneras suyas y observó más, se decidió a abandonar definitivamente su postura de pintor instintivo para lanzarse a la aventura de la forma pronunciada y rígida. Arduo proceso en un *fauve* que no tiene el hábito de cavilar en torno a lo que pinta. Su rigidez voluntaria llegaba tan lejos que Othon Friesz, con cuya factura estaba más bien emparentado, le aconsejó repetidas veces en la *Grande Chau-*



Composición con cafetera (1949)

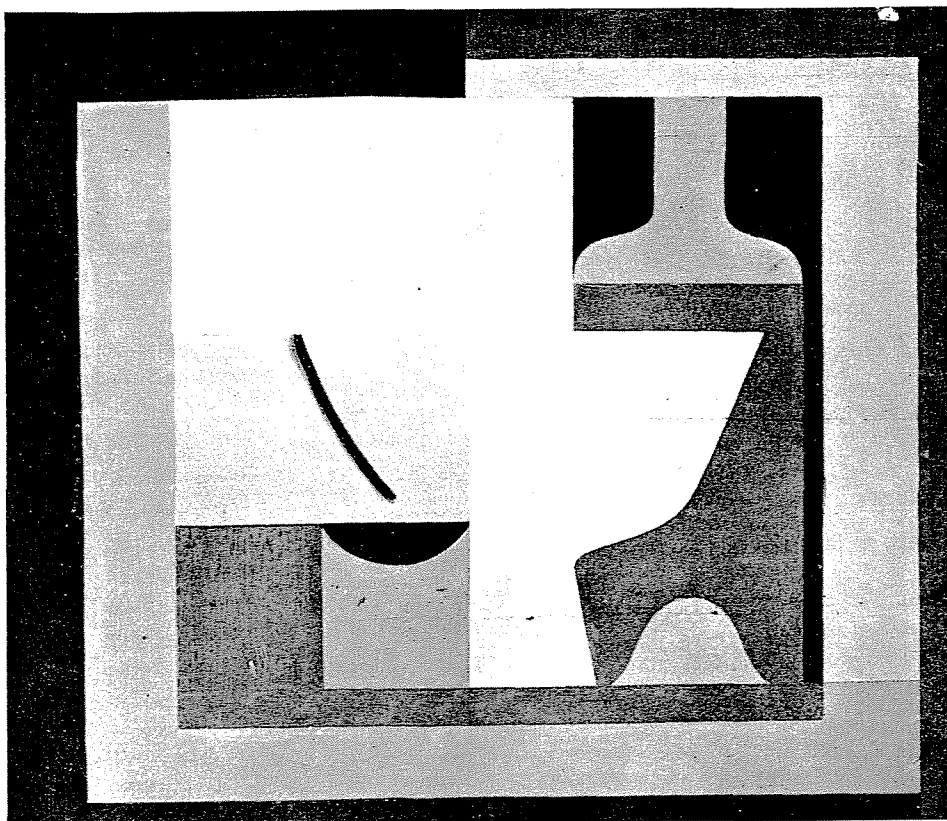
V. Martín

mière un dibujo más abierto y más lleno de curvas. Martín no hizo caso. Al regresar a Montevideo se encerró en su taller y produjo una serie de *gouaches*, con marcadas influencias parisienses, pero en que persistía la forma elaborado y construida. Todavía apegado a sus costumbres técnicas, se encontró más de una vez en la encrucijada de la forma inventada y la fragmentación plana de formas visuales, como asimismo entre lo que Klee llamaba *actividad de plano* y *actividad de línea*. Todavía no se sentía satisfecho y vacilaba entre estos polos, cuando un buen día decide quemar las naves y seguir directamente la experiencia abstracta.

Algunos intentos cubistas le conducen a una pintura pura de planos cortados, de acuerdo a un enfoque cinético de la forma. Sin embargo, pronto vuelve a mantener los objetos en su integridad, valiéndose de copas, jarrones, cafeteras o conjuntos geometrizados. Poco a poco, su punto de partida

se va desplazando hacia la libre invención de conjuntos estables: las formas ya no representan tal cual recipiente, útil u objeto sino que se van concentrando en un núcleo esencial. "Martín explota el divorcio de la línea y la mancha de color — escribe Fernando García Esteban — o las formas nuevas que derivan de la transparencia de los sujetos que sintetiza, para determinar un juego severo y equilibrado del conjunto plano" (1). Pintura austera, preparada a través de centenares de dibujos, proyectos y telas de ensayo, en cierto modo próxima al *Purismo* de Ozenfant y Le Corbusier, pero que tampoco en esta nueva fase disimula su fondo de frescura natural y de armonización limpia. En las últimas telas de la serie, puede notarse claramente hasta qué punto la inspiración directa en los objetos ha

(1) *Ver y Estimar* N.º 18, Julio 1950, Bs. Aires.



Composición (1950)

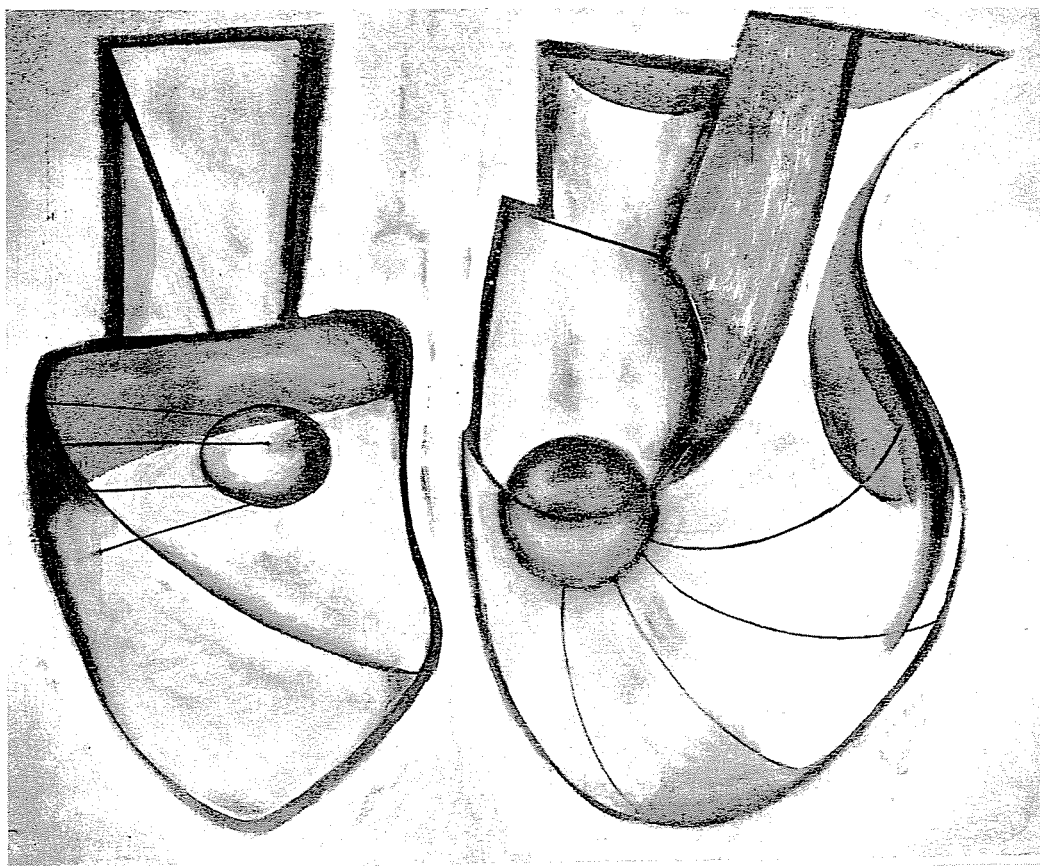
V. Martín

cedido a la capacidad de *elaborar* el objeto, re-inventándolo o deduciéndolo de los elementos que operan sobre la tela. Si antes Martín utilizó un proceso de reducir una visión directa, ahora sabe producir una especie de crecimiento libre. Aquí radica — creo — la mayor importancia de esta etapa suya y constituye la base de los próximos pasos que en seguida observaremos.

Las telas de este ciclo se hallan en franca contradicción con su obra anterior, tanto en el fondo como en sus manifestaciones. Es natural que el cambio de base causare asombro en aquellos que conocían y admiraban al Martín romántico, dedicado a la transcripción plástica de sus emociones y sensaciones. Pocos vieron, en cambio, la clara intención de trascender la fase sensorial que tocaba ya, en ocasiones, los límites de la facilidad manual y del buen gusto inocuo o sea, la pintura de un Vertés o un Van Dongen. Al fin y al cabo, Martín supo evitar el convertirse en un

pintor de elegancias, adoptando una postura que busca establecer su personalidad y sus experiencias en una línea alejada de por sí del contacto sensual con el motivo y — cosa de radical importancia — con la materia pictórica.

La trayectoria no se detiene en esta fase. Sobrevino una nueva etapa de búsqueda, con un sinnúmero de esbozos, telas inconclusas, cuadros borrados. Si Martín hasta entonces explotó las posibilidades de la composición plana dentro de los límites ortogonales de la tela, ahora se dedica a la otra vertiente, ya apuntada en la serie anterior: la actividad lineal. En sus comienzos traza un juego de ritmos gráficos dentro de las mismas fronteras ortogonales, pero bien pronto descubre la magia del signo emplazado en el plano, sin contacto con estas fronteras. Sus telas entran en una nueva fase que en cierto modo acentúa el espacio. Pero se trata, en este caso, del espacio más primitivo y, a la vez, más sugestivo que puede darse en



Mandolinas (1950)

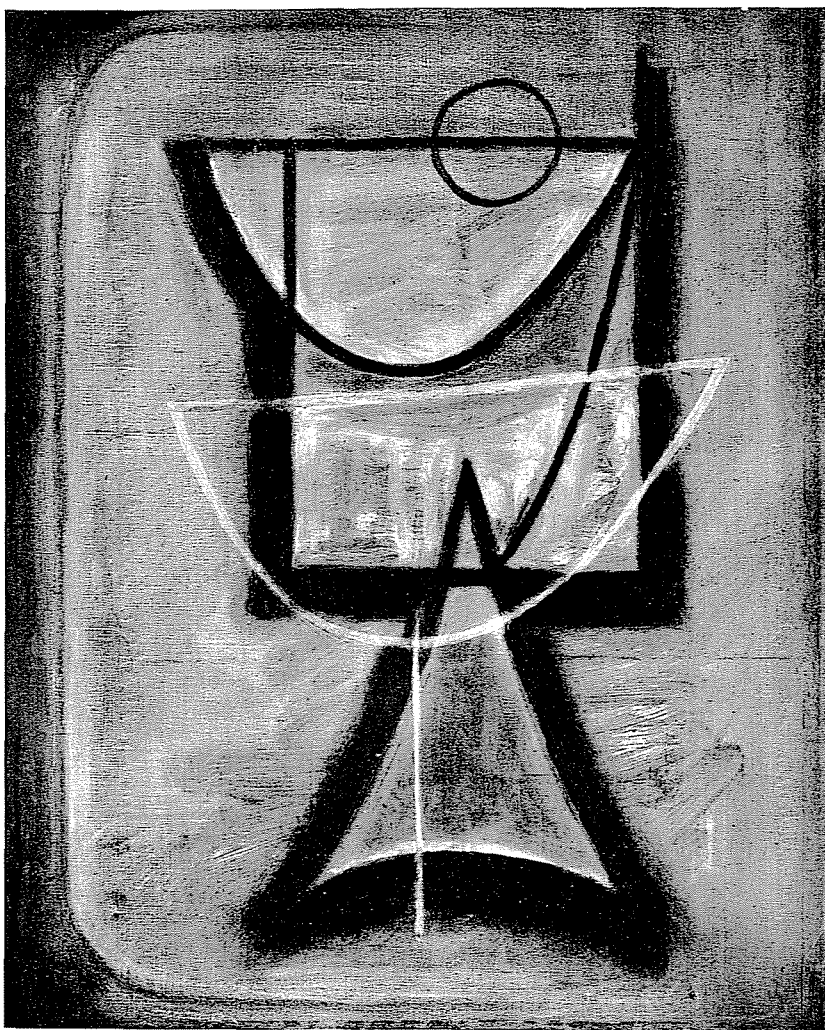
V. Martín

pintura y que no es otra cosa que un tono profundo y transparente que cubre el fondo y sobre el cual actúan los signos. El plano de la tela se convierte automáticamente en la parte más avanzada de una profundidad aludida, sin perder en modo alguno su carácter de superficie controlable. Incluso cuando Martín introduce volúmenes inventados, nunca llega a producir espacios que no sean rigurosamente plásticos y alejado de toda construcción de perspectivas o cuerpos visuales.

De sus últimos encuentros, se reproducen dos cuadros en estas páginas: *Mandolinas* y *forma verde*. Trátase de ejemplos manifiestos de la creación de objetos y la creación de signos con el ritmo y la superposición de líneas. A parte de esto, sus composiciones vuelven al sentido dinámico que caracterizó su época *fauve*, subrayando una materia cálida y un color que, sin dejarde ser

fino, se encamina más a la tinta, o sea, al color del prisma. Incluso los asuntos salen de la restricción voluntaria que Martín se había impuesto y que se limitó a los objetos cotidianos, para tomar un cariz de primitividad, de magia y fantasía, y ciertamente no por obedecer a alguna que otra intención literaria, sino sencillamente por el hecho de que la forma significativa no sólo permite sino que *exige* la multiplicidad en los terrenos de la expresión. Tanto en *Mandolinas* como en *Forma verde* la vida orgánica del cuadro deriva del elemento pictórico, sin que lo anticipado implique un abandono de las calidades subjetivas y expresivas del pintor.

De todo esto surge la pregunta de si Martín no será quizá un mero pintor de laboratorio. Pregunta que, a mi juicio, es de conmovedora imbecilidad. En el fondo, el espectador no pregunta otra cosa que si ha



Forma verde (1951)

V. Martín

de atenerse únicamente a las cuestiones de orden plástico que acabo de plantear, o si no existe, por ventura, algún otro indicio que le permita acercarse de manera más sentimental a estos cuadros. Cabe, al respecto, otra pregunta, bastante similar, que Will Grohmann propuso hablando de Kandinsky (1): ¿Existen contenidos pictóricos? La respuesta era evidente: sí y no. “El espectador ingenuo se atiene al objeto y a las asociaciones producidos de modo inconsciente por éste, y a su representación, — decía

(1) cf. Will Grohmann: *Vassily Kandinsky*, en *Gaceta del Arte* N.º 38, Tenerife,

Grohmann — el crítico mientras tanto busca el valor pictórico. A veces no podemos comprender la significación de los objetos en los cuadros antiguos. Pero esto no importa. Estamos dispuestos a contemplar el cuadro sólo por su manera de realizar la representación. Gozamos también el arte chino y japonés, sin comprender exactamente el contenido literario de estas pinturas. ¿Se puede prescindir del objeto en el cuadro? Sí, se puede, si nuestras posibilidades de llegar a la emoción ante el cuadro no sufren ningún perjuicio, si este arte, como cualquiera otra intervención del mundo está dentro del espíritu de nuestra época”. Tanto en el caso concreto de Martín, como en

el de otros artistas, puede agregarse que no existe una ausencia total del objeto (como tampoco, visto con atención, en Kandinsky); lo que sucede es que el objeto emana de las calidades pictóricas y que no se relaciona con las *convenciones visuales* que constituyen la base de la contemplación corriente de una obra de arte. Si aceptamos el término "laboratorio" como tendencia de acentuar, cultivar y ordenar los valores plásticos esenciales, fácil es deducir que toda pintura es de laboratorio. Pero no menos evidente resulta el hecho fenomenológico de que ninguna expresión artística se limita a sus medios. Y cada vez que asistimos hoy a la pregunta acerca del "contenido", nos damos cuenta de que, en el fondo, nos hallamos frente a los residuos de la narración académica, con sus alegorías, trampanajos e intentos literarios, o de su reverso, el academismo plasticista, con su fanatismo de pureza, su ascetismo formal, hecho más de simpleza que de sencillez, y con la claustromanía monacal de sus profetas. Al fin y al cabo, ni Chirico ni Mondrian han podido dar una respuesta cabal a aquella pregunta, o sea, una respuesta que sobrepase la negación. Lo afirmativo, en cambio, se halla en la misma obra, cuando sepamos verla límpiamente y sin prejuicios antojadizos.

Aun cuando el pintor organiza y resuelve sus obras desde su ángulo, a veces muy estrictamente plástico y objetivo, no hemos de olvidar tampoco que en su base sigue siendo un individuo muy determinado y, a la vez, muy humano. Su cuadro responde *siempre* a una actitud vital, bien

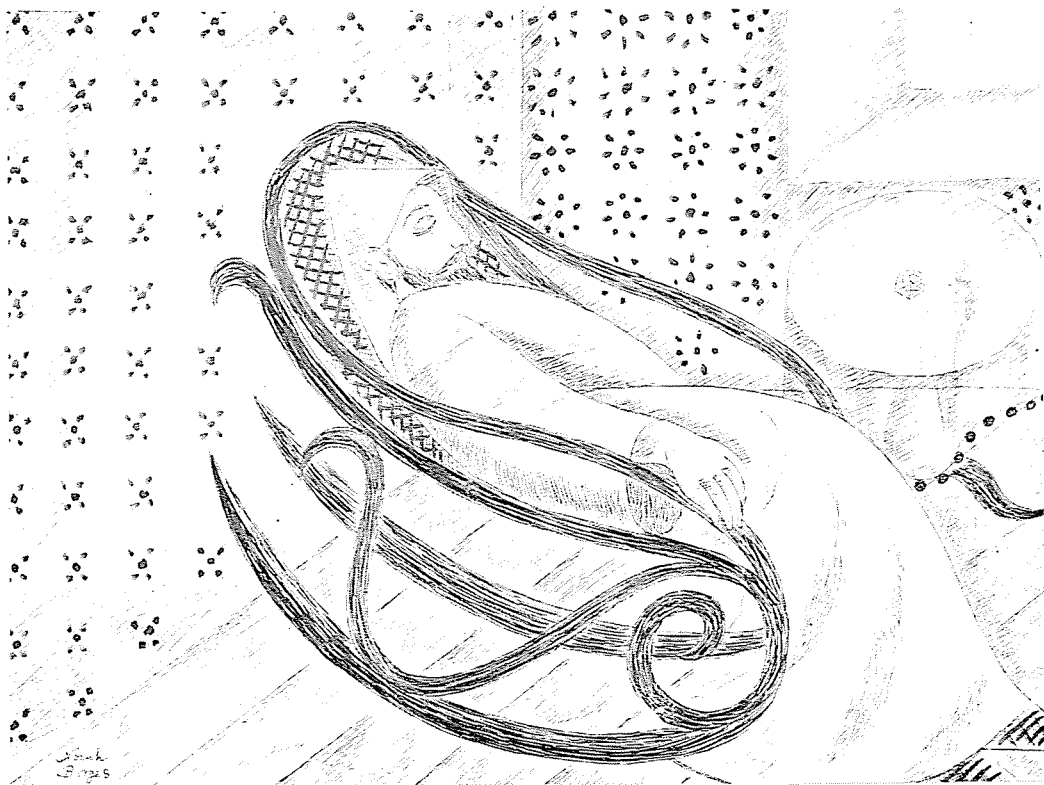
que puede prescindir de la narración de esta actitud. ¡Cuántas veces Martín modificó una forma o una tinta porque no la "sentía"! Otras veces escondió dibujos, porque no le parecían estar de acuerdo a lo que quiso expresar. El pintor suele tener sus ojos puestos sobre el fenómeno real, pero no es menos cierto que suele transformarlo mentalmente, re-inventándolo. Hace años, Severini decía que un color visto en un paisaje puede aparecer en un paño. Más aún: puede de aparecer en un paño. Más aún: puede aparecer sin estar ligado necesariamente a un elemento real. Si Martín elije tal o cual motivo o forma determinada, esta *elección* significa una postura, un contenido de su pintura, a parte de la vida que la forma o el color desarrollan sobre el lienzo.

En Martín hay un fondo de modestia y de seriedad que tanto puede exteriorizarse en un arranque emotivo como en un proceso de cálculo. Siente la atracción de los elementos sencillos y de las armonías recatadas. No gesticula ni ostenta un ascetismo de programa. Se interesa por todo lo que sucede en su torno, no disimula su ingenuidad que le proporciona la simpatía de todos los que se acercan a él. Sus exigencias consigo mismo y con la obra de sus colegas son severas: no consiente que, a pretexto de hacer "arte moderno", se fabriquen ísmos o soluciones de tercera mano. Un agudo sentido de autocritica le hace destruir implacablemente los resultados que no le conforman y lo impulsa hacia nuevas experiencias en cada nueva tela que coloca sobre su caballete.

H A N S

P L A T S C H E K





Dibujo

Norah Borges

Y O N O M A T E

En Marrakech nos encontramos nuevamente. Ahí nos habían llevado las aventuras. El Flaco, cuya nacionalidad se disputaban tres pasaportes en diferentes idiomas, González siempre español y yo, con mis fronteras belga y holandesa adueñadas por nacimiento.

Muchas veces pasamos por delante de la joyería. Estaba, en la vitrina ancha, de cristales bien limpios, rodeada de piedras sin valor. El Flaco tenía una larga experiencia que le había valido ya varios años de celda meditativa. Tampoco se arriesgaría sin motivos, así es que cuando nos dijo: —es la esmeralda más pura que he visto en mi vida, le creímos, de inmediato.

Empezamos a estudiar la calle, los ruidos, los silencios. El desplazamiento de los seres y de los objetos a través de las horas.

Este golpe tenía que ser perfecto; ninguno de los tres quería comprometerse. Lo estudiamos bien, serenamente. Sin intentos de demostrar habilidades que todos sabíamos que los otros poseían.

El Flaco entró en la joyería, con el fin de estudiar el terreno en todos sus detalles. Al abrirse la puerta se oyó un ruido muy leve de campanilla. Pensó (según nos contó luego) que había que encontrar la manera de evitar ese ruido. Cerró la puerta y esperó. Su actitud era la de un cliente desoso de efectuar alguna compra. Una luz vacilaba en el fondo de la tienda. Nadie acudió a recibirlo. A los pocos instantes advirtió en el silencio un extraño balanceo rítmico. Este provenía de un sillón de hamaca. (Sólo veía el respaldo). El movimiento proseguía sin detenerse, desplazaba la

luz que formaba rayas luminosas en el piso de madera oscura. Pudo advertir una mano inmóvil sobre un brazo del sillón. El Flaco permaneció en la puerta por espacio de seis o siete minutos escuchando el balanceo. Miró su reloj; eran las cuatro de la tarde. El tiempo parecía haberse detenido, no se percibían los ruidos de la calle. Al retirarse ya no se preocupó del llamado de la campanilla. Se detuvo aún algunos instantes; persistía el balanceo, la luz se transformaba en el piso, la esmeralda estaba en medio del escaparate, luminosa, perfecta.

Decidimos volver al día siguiente. No teníamos prisa en realizar este robo, lo que nos interesaba era que todo saliera bien. Esta vez entró González, esperó en vano respuesta a algunas palabras árabes que pronunció a media voz. El balanceo del sillón no se detuvo. La mano reposaba, tranquila. Antes de irse dejó la puerta abierta durante un largo minuto complaciéndose en escuchar el incesante llamado de la campanilla que debía advertir que entraba o salía algún cliente. Pero la luz se transformaba, imperturbable y el llamado no obtuvo la menor reacción de la mano inmóvil.

Mi visita fué al tercer día. Todo se repitió en forma casi idéntica. Me atreví a correr la cortina de la vitrina y a tomar en mi mano algunos objetos como si quisiera adquirir algo. Las repuse en su sitio, después de un examen minucioso. No quise tocar la esmeralda. Era mejor que lo hiciera el Flaco; era nuestro perito en joyas y su visita sería decisiva.

Al otro día el Flaco tomó la esmeralda entre sus dedos, la admiró sin temor. Sintió un momento de indignación. Este sistema de robar parecía un juego, echaba a perder la dignidad del oficio. La contempló en la palma de su mano izquierda, luego volvió a ponerla en su lugar. Fingió ocultar algo en su bolsillo, fingió haber robado, no hizo ruido al salir, como intentando ocultarse. Todo fué en vano. En el sillón seguía dormitando el dueño, lejano, inaccesible, inútilmente presente.

Por la noche discutimos; todo era por demás extraño, incomprensiblemente fácil. ¿Pero acaso no era este el robo ideal que todo ladrón desearía realizar?

La resistencia del Flaco era absurda. ¿No

nos aseguraría ese juego muchos meses de vida fácil? Nuestros pasaportes estaban en regla. El del Flaco tenía ya la visación para Amsterdam en cuyo mercado de piedras preciosas se vendería nuestra esmeralda. Nosotros esperaríamos el momento oportuno para dirigirnos a París, donde nos encontraríamos con el Flaco. Todo estaba bien organizado.

Ya soy el mayor de los tres; tenía entonces cuarenta y seis años. Exigí que la operación se realizara al día siguiente a las cuatro de la tarde, hora en que habitualmente visitábamos la joyería. Yo resolví apoderarme de la esmeralda. El Flaco esperaría en la puerta, la mano sobre el mango de la navaja. González en el volante del Ford, en la esquina, con el motor en marcha, listo para cualquier eventualidad.

Esa noche comimos abundante alceuz en lo de Mustaphá, ayudados por un excelente vino de Borgoña que Mustaphá en persona bajó a buscar. Yo me sentía feliz y despreocupado, el mundo me parecía justo y recomendable. González empezó a contar chistes obscenos y pidió otra botella de vino. El Flaco hablaba poco. De vez en cuando tanteaba el bolsillo izquierdo de su saco; ahí tenía el pasaporte con todas las firmas necesarias.

—¿Quiere más alceuz? — le preguntó Mustaphá.

—Basta de arena—, contestó el Flaco, con actitud descortés.

Mustaphá es muy sabio y no habla más de lo debido. Nosotros tampoco. Lo dejamos luchar en silencio con una pata de pollo seco.

Hasta entonces todo iba bien. Al día siguiente, era un diez y nueve de Junio, lo preparamos todo en la forma pensada. Sólo que a último momento decidimos prescindir del auto. Era mejor salir caminando. En las calles árabes es más fácil ocultarse entre las tiendas, desaparecer por las callejuelas, reaparecer por las azoteas de las casas e introducirse en alguna trastienda del barrio de los tintoreros. Allí nadie podría encontrarnos, entre los inmensos tejidos de colores fulgurantes, en las tinajas gigantes, verdaderas piletas impenetrables; nos ocultaríamos si fuera necesario. Los árabes ayudan siempre a quien burla la ley y además no nos faltaban amigos en el barrio. Sí, todo estaba bien organizado. Realmente no

comprendía porqué habíamos demorado tanto en decidir este juego.

Los acontecimientos ocurrieron en la forma prevista. El Flaco quedó en la puerta. Yo entré, comprobé la ineficaz vigilancia del joyero, balanceándose siempre en su sillón de hamaca. Tuve ganas de insultarlo. Su complacencia se convertía en complicidad. Al apoderarme de la esmeralda sentí que él colaboraba también en el robo. Ya me disponía a salir, feliz y decepcionado. En el momento de retirarme dí vuelta la cabeza para ver aún, por última vez, mi culpabilidad detenida en el silencio de una mano inmóvil.

Entonces empezó el momento inolvidable, entonces casi tuve la revelación que hubiera podido evitarme este minuto que ahora vivo, entonces lo ví, por primera vez. Ví ese rostro exangüe, doloroso, marcado. Los hombros acechando el hundimiento de la cabeza y la boca exhibiendo una sonrisa ávida, total, vencedora. Ví los ojos diminutos reflejando la dicha.

El hombre era débil, de aspecto enfermizo; un golpe de mi puño fuerte bastaría... Sin embargo, la duda, el sentimiento de temor más grande que jamás haya sentido, detuvieron mi gesto. Pasaron varios minutos, más de los previstos sin duda, porque el Flaco se asomó y también se detuvo atónito ante el extraño espectáculo. Ya no pude dudar del poder de esa sonrisa vencedora.

—¿Piensa usted delatarlos? — pregunté.

—No, todo está bien así,— contestó el árabe con evidente complacencia y con rapidez como si deseara que no perdiéramos más tiempo.

Mi mirada se cruzó con la del Flaco durante un instante; en tácito acuerdo lo decidimos todo. La navaja permaneció oculta, silenciosa.

—Venga—, dije en árabe.

Con increíble agilidad se incorporó el hombrecillo y nos tomó del brazo afectuosamente. Salimos los tres, sin haber comprendido lo que ocurría, guiados por una fuerza lúcida e invencible.

En la esquina de lo de Mustaphá vive el Flaco, era cerca y allí nos dirigimos apresuradamente.

Pasaron varias horas; esperábamos que ocurriera algo, lo peor. El viejo se había acostado en el lecho del Flaco y se había dormido profundamente. Discutimos sin

resolver el problema. ¿Cómo deshacernos del viejo; prueba viva de nuestra culpa? Seguíamos hablando cuando el dormido abrió los ojos y nos tranquilizó con pocas palabras.

—No voy a delataros,— dijo. Podéis tomar en la joyería todo lo que os guste, aunque en realidad, sólo la esmeralda era digna de ser robada. Yo en cambio, pido silencio para mis horas de sueño, pues tengo que dormir muy profundamente. Una vez por día quiero encontrar una ración de alceuz al lado de la cama.

Retornó al lecho; al poco rato dormía con un sueño tranquilo y profundo.

Así empezó nuestra prosperidad; nuestra desdicha. Así empezaron nuestras ganancias cada vez más importantes. Una fuerza misteriosa nos obligó a realizar nuevos robos. No teníamos tiempo para gozar de nuestras riquezas crecientes. Hacíamos planes sin descanso, cometiendo los robos más audaces y peligrosos. Nuestro prisionero se había convertido en nuestro cómplice por su aprobación, esperábamos religiosamente que despertara para comunicarnos nuestros planes. El parecía ya saberlo todo. Aprobaba con una ligera inclinación de cabeza y nos ayudaba con algún consejo decisivo. Su despertar nos proponía siempre la solución perfecta.

Recordaréis los robos célebres por su audacia y precisión. París, Londres, Amsterdam. Eramos nosotros, siempre nosotros. Nada se oponía a nuestra seguridad, ni los bancos mejor vigilados, ni los cofres más herméticos; robábamos sin descanso. En los viejos baúles del Flaco se acumularon las joyas, los raros objetos de arte, las telas de grandes maestros, los billetes de banco infinitos, incontables, se perdían por el suelo, por debajo de la cama, invadían el cuarto de baño y la cocina hasta dejarlos impropios al uso. No nos preocupábamos de convertir en dinero nuestro botín, no teníamos tiempo. De todos modos tampoco teníamos tiempo de gastar dinero. Nuestra vida se convirtió en una esclavitud. Nada resistía a nuestra decisión, a la aprobación muda del breve despertar de nuestro guardián.

Así pasaron tres años durante los cuales no tuvimos nunca tiempo de dormir más de dos o tres horas seguidas. Estábamos enfermos, angustiados, apenas comíamos. Las sumas fabulosas acumuladas en lo del Flaco

habían alcanzado una fuerza incalculable, éramos sin duda poderosos, muy poderosos. Hubiéramos deseado gozar de un merecido reposo, pero el viejo exigía, más y más robos. Nuestra persistente impunidad se nos hizo intolerable. Verdaderos ejércitos de fuerzas armadas intentaron descubrirnos. Vencimos todos sus propósitos, sin ocultarnos, casi intentando ser descubiertos. Nos bastaba saber que al despertar, el viejo diría: —Todo está bien así, muy bien...

Ya dije que soy el mayor de los tres; acabé por enfermarme seriamente y no pude colaborar en el último robo. Me quedé con el dormido. Cuando despertó compartió conmigo su ración de alcuzcuz, aunque yo no tenía apetito y no pude probar bocado. Lo ví dormirse nuevamente. Contemplé con horror ante el espejo mi rostro pálido, exangüe. Pensé que me estaba pareciendo a nuestro dueño. Sí, me parecía a él. Aguardé su despertar para decírselo. El dormía tranquilo, siempre dormía. Yo había perdido el sueño desde hacía muchos meses, había perdido el apetito, el deseo de vivir, de existir.

Una sonrisa de habitual satisfacción invadió el rostro execrable. Parecía ahora más joven que antes. Sentí claramente que él interceptaba mi fuerza vital, que por eso yo la perdía, sin remedio. Por segunda vez tuve miedo, un miedo parecido al pánico. Comprendí que tendría que realizar inmediatamente otro robo, muchos robos, todos los robos del mundo y que no descansaría jamás. La fiebre quemaba mis labios, entorpecía mi inteligencia. Creo que lo miré con odio profundo, creo que él se dió cuenta de ello pues no intenté siquiera ocultar mi impresión. Sin embargo aprobó, como de costumbre cuando nuestros propósitos le parecían bien ideados.

—¿Y ahora que va a pasar? — pregunté enfurecido.

—Todo está bien así, dijo. — Ya lo he soñado todo, ahora será nuestro fin.

En un instante de lucidez lo comprendí. Pensé aun que podría vencerlo, que podría recuperar el gobierno de mi voluntad. No pudo ser así. El me ordenó hasta el último momento, mudo, sin ningún esfuerzo aparente. El me otorgó este minuto en que escribo estas palabras; este amanecer sin esperanzas. Sí, en un instante lo comprendí. Su sueño y nuestras vigiliass, su poder invulnerable y la fuerza que sus sueños conquistaban. Comprendí que él había ensayado estas experiencias durante toda su vida, que las había realizado el día en que penetramos por primera vez en la joyería, tal vez el día en que el Flaco descubrió la esmeralda. Después siguió repitiendo el experimento, pudo lograrlo durante tres años. Comprobó que había alcanzado totalmente sus propósitos. Sí, él lo decidió todo; decidió su propio descanso, decidió que había llegado el momento del sueño más perfecto y total.

El tenía el poder supremo, y yo tenía mi navaja y mi odio...

Dicen que la justicia en Marrakech es muy lenta, dicen que aquí no acaban nunca de juzgar a nadie.

Yo he podido comprobar la eficacia de la ley y el silencio de la celda y la espera sin fin a través de días y noches confundidos en un sólo pensamiento.

Veo la pálida luz del amanecer intentando acercarse a mi ventana. Oigo confusos y definitivos preparativos en el patio. Debo poner fin a este relato. Oigo pasos en el largo corredor de la prisión. Yo sé que éste es mi amanecer y mi noche. Ellos también lo saben. Por eso se acercan lentamente.

La luz ha vencido ya las rejas de la minúscula ventana.

Será un hermoso día.

Marrakech, amanecer del 30 de marzo.

Del "Libro de las Nueve Presencias"

Me vuelven ya los ecos a decir al oído
de formas y de tonos inusitado canto;
recuperando mieles y leches esenciales
las edades bajando desde coros y tronos
en arcanos motivos apenas dibujados,
dan sabor a mi lengua y pan a mi palabra.

Los nueve cielos giran con sus signos y claves
en abiertas parábolas de días y de noches;
mares imponderables, oh mares, mares, mares!
sonidos asomándose de laúdes quebrados
en que se mueven estos y otros mundos y otras
formas de Providencia como en nueve sitiales.

Fluctuoso vagar de estelares viviendas
en escalas del aire por zonas increadas;
columnas que sostienen el frontón de mi sueño
por sobre toda cosa y bajo toda cosa
en un país atónito, trascendido de tiempo,
de equilibrio y serena eclosión de presencias.

¿Qué noble artesanía guiada del arcángel
en un tiempo impreciso me volvió memorioso?
grabáronme las tablas de un siglo renacido
y supe así que mío era también su suelo,
su techo ilimitado, y hasta los puros mármoles
tenían en mí mismo idéntico latido.

¡Oh resurgir de formas en el místico número,
paisaje jubiloso por que vertí mi vida,
senderos zigzagueantes y follajes vencidos!
ligaduras sapientes fueron mis armaduras
y flameados acentos, batallas imposibles
suciedieron al peso de aquietadas molicias.

Forjador obstinado guardé para mí este
abstraído lenguaje, oh divagar! oh fuentes!
pude ver lisos arcos bajo plenas guirnaldas
carnaciones con halo de cuajadas simientes,
hondor de sombra, nubes, heráldicos metales
fundiéndose en el nombre de una Era invivida.

Expresión que me trajo lo que todo me dice,
ya no voz, ya no sílaba, oh las doradas hebras
en las sienes plegadas, alfas de mi codicia!
¡oh torsos redimidos, oh vibrado dibujo,
arquitectura viva en la luz extremándose,
escudo junto al ala y a la espada flamígera!

Intacto como el cielo un laurel vi elegido,
asaeteado por rayos que en él se hicieron sangre,
amor trizado hecho de aceros invisibles;
manantial de la estrella rebasó su costado,
luego la tierra, muda, se volvió toda sílice
y nueve arqueros fueron nueve rayos sutiles.

.

Flúyeme tu secreto, muéstrame la materia
plástica en el esmalte de un fondo atardecido,
vierte lumbre de astro en labrados semblantes,
inclínate en la llama para saberte cerca,
modúlame los nombres y dime en cada acento
más hondo y contenido, el mito de la estirpe!

G I L B E R T O

C A E T A N O - F A B R E G A T





LA POESIA DE ANGEL ALLER

(Fragmentos de un estudio)

I

La verdad de la poesía no pertenece por entero a la tierra; mas a punta en cualquier modo de expresión que guarde la huella radiante del ánima sacudida por el mundo superior que la lleva en sí maternalmente.

Ese mundo va albergando la vida que pasa y transformándola en ideas, en recuerdos, en emociones, amasados con nuestra sangre y gesto —en experiencia que nos enriquece y nos rinde—. Cuando un luengo pasado descansa en nosotros, y ya todo camina hacia nosotros, y todo muere en nosotros, un ser desconocido va emergiendo de nuestra conciencia, con la limpia integridad de la gravidez: palabras, imágenes, ritmos, cántico al fin, poema, síntesis.

Y aquí tenemos la poesía de Angel Aller levantada en su primera claridad: es una síntesis de dos experiencias antagónicas, tornasol de significaciones, esta poesía masculina y madura, cerrada como un fruto, y con todas las reciedumbres del varón que puede domar un potro y acariciar un niño...

II

Angel Aller nació en Santiago de Compostela, tierra de Galicia; de Galicia, que

siente con toda su raza, y va estirando su alma y su perfume por valles y rías...; y fundiendo la tierra, los árboles, el agua, el hombre, en una evocación de su pasado. Por este amasarse con la substancia del paisaje, sus hijos la llevan caliente por el mundo; y por una especie de natural milagro, el recuerdo no necesita de la memoria para vivir. Él es también hijo de esa región donde afincaron los celtas, de lengua bárbara, que hicieron de ella su mayorazgo de gozo y amor; los celtas, venidos de Galia, y extendidos por Irlanda y Escocia, en donde dejaron un fondo común de belleza, de transparente vida, pues vivir no es otra cosa que forjarse imágenes sobre sí mismo: sobre los otros, y sobre los objetos, y sentirlos, quemándose en su brasa, levadura de duelos y palomas.

Los modos galaicos de vida sumergen su raíz en las entrañas del tiempo: las danzas ribeiranas y muñeiras; las fiestas de fin de año, en donde la gaita matiza la copla; los romances que los ciegos cantan a las puertas de las iglesias, mitad en gallego mitad en castellano, aprendidos por tradición oral transmitida de generación en generación desde la Edad Media, desobedientes al libro, quizás porque constituyen la esencia misma del pueblo; las follas; las fiestas de

la primavera anunciada por niños cubiertos de flores.

El paisaje es inherente a la persona: el gallego inculto, que capta el espíritu de la divinidad en la sencilla contemplación de un árbol, no sabe decir con palabras su cogitación. Lleva ese espíritu en su ser como un duende familiar que ni se nota, porque el tono de su existencia no necesita palabras.

Esto tan corriente y grandioso es poesía, poesía de la tierra. Y toda la antigüedad que crece en las cosas de la tierra es allí poesía: poesía es el árbol, la roca, el fruto que va sazonzando su dulzura, el cantar de las aves, el gesto de la mujer que da al niño su leche, el calor del día, el frescor del agua, el cuerpo desnudo de la doncella en la luz, el cielo estrellado o de tormenta, el chirriar de los carros por los caminos, la brisa que entorna el paisaje cual si en él detuviera sus ternuras el aliento de Dios.

Todo es poesía, y angustia. En las canciones de los poetas desborda el anhelo de una interrogación que la esperanza nunca querrá contestar porque el paisaje cambiante y movedizo no fija en el alma una imagen. La niebla se detiene sobre una pestaña del monte, o sobre la ría, o sobre el mar, para dejarlos lucir un momento después bajo la gloria del sol. Esconde luego la verde color de la hierba —y quedan los pinos como clavos sombríos que quieren hundirse en el cielo— para volverla a mostrar en una delicada, mimosa sinfonía de colores. Y cuando el sol descigne sus cenizas, el paisaje mismo, cómplice ahora de la niebla errante, se goza en desdibujarse zigzagueando en los infinitos matices de la luz.

Ese latido de la naturaleza imprime su carácter al hombre, infiltrándole el deseo renuente de algo que él mismo desconoce, deseo de ausencia y de presencia: *saudade*, morriña, amor.

Amores y murria existen en Galicia porque allí no se ha borrado el sentido del ensueño, que salva a la humanidad: esto es lo que el gallego tiene de universal.

Por su lirismo de dulce aventura de amor, Galicia llega a Europa.

“Oí hoxe unha pastor cantar;
eu cabalgaba per unha ribeira,
e a pastor estaba senlleira:

e ascondime pel-a ascuitar;
e decía mui ben este cantar:

Sob o ramo verde froldo
bodas facen a meu amigo.
Choran ollos de amor!

E a pastor parecía mui ben,
e choraba, e estaba cantando:
e eu, muy paso, fuime achegando
pel-a oir, e sol non faléi ren;
e decía este cantar mui ben:
Ai estorniño do avelanal!
Quando cantades vos, moiro eu
e peno, e de amores ei mal”. (1)

Así es la tierra donde Aller nació: ella fué su cuna, su manto: su primer albergue; dióle su signo, un trozo de su propio sentimiento.

ROMANCE DEL GAUCHO PERDIDO

El “romance del gauchito perdido” descubre una visión poética y un modo personal definidos en sus atributos básicos, y contiene gran parte del mundo poético de Aller. Este mundo se enriquecerá singularmente con otra faceta esencial —ya apuntada más arriba— en los “Romances de mar y tierra”, cual es la formada por la antítesis entre la realidad externa y la intuición; y en el “Romance de la soledad”, su perfil se fijará con mayor nitidez.

Todo su lirismo se desarrolla como un juego entre su sensibilidad y su inteligencia.

El mundo exterior habita el “romance del gauchito perdido”; pero en determinado momento, muy sutilmente, pierde realidad mostrando lo engañoso de sí mismo ante el mundo de amor que se crea el gauchito. Apunto este rasgo estilístico, y no más, porque la mirada crítica puede empañar su delgado matiz:

“Cuevas de la serranía
cobijan al ermitaño
que, sin morir, ya muriendo,
sueña que vive soñando”. (2)

Raya su delgadez la morriña gallega, el dolor del enamoramiento —por enamorado hermoso—, la dulzura del alma que se da a soñar, pero que antes ha tenido la posesión efectiva del mundo exterior, de apariencia exacta, enriquecida por los ojos

que se abren como una esperanza y la entregan al contemplador.

Este juego entre la realidad y la inversión mantiene un equilibrio en el cual halla el poeta su refugio. Su imaginación lógica construye una teoría poética con relaciones entre él y los objetos:

“En la lumbre de los ojos
aviva la madrugada
porque no se pierda en sombras
huella que deja su planta”. (3)

ROMANCES DE MAR Y TIERRA

No es poeta contemplativo (henos aquí en el ámbito de la antítesis entre intuición y realidad): en los romances, llenos de color, de energía vital, se entrega al mundo circundante y lo trasmite después intelectualmente. Este aspecto estilístico interesa e importa porque en él encontramos íntegramente a Aller. La simple vista no descubre la antítesis; es interna y se da entre el vigor de la vida y la intimidad del espíritu, entre el mundo circundante y la intuición. En virtud de la substancia poética que elabora, esto se percibe más claramente que en otros en el poema “Hombre”:

“Mejor que en atardeceres
midas el tiempo en trabajo,
sin que te sonroje cuál
ni te apesadumbre cuánto.” (4)

Es Aller un poeta al cual atraen por igual el mundo y el espíritu. Sus romances son “gozos” por su espectación de trascendencia. Pueden ser cantados, y en vez de romances podría llamárseles *momentos*, en el doble sentido de espacio de tiempo y de motivo que se desenvuelve en ese lapso. Tal modo, unido a las conclusiones intelectuales de los poemas, es la impronta del clasicismo.

Dos son los paisajes de este romancero: mar y tierra. El mar —soñado— colmena de las naves, desprende serenidad y porta blanca espuma en la cresta, caracolas de profundo rumor en la orilla, y en su intimidad, “sirenas de blando acento” y “peces de nácar y nieve”.

El marinero le cava un cauce mientras persigue a la Luna bienamada; pero sobre su sueño de amoroso dolor se cierne la antítesis para restablecer el equilibrio:

“Lejos de sombra doliente,

de luna perdida lejos,
ices en tu barco albricias
y láncesle, bolinero,
quebrando brincos de espuma
por ese cristal desierto;
que te llama el ancho día,
marinero, marinero.” (5)

“Que te llama el ancho día”: está desnudo el símbolo. Así es como la inteligencia se junta al sentimiento y descubre un orden claro en todo lo exterior, aunque sin plantear nunca el problema de su íntegra realidad. Esta forma del estilo trasunta la presencia del paisaje gallego en su alma: retomando una imagen escrita más atrás, puede expresarse que él es cual el paisaje de Galicia a pleno sol: sin nitidez porque se desdibuja y huye en la gama de la luz. En este no planteamiento de la plena realidad exterior, asoma un rasgo de puro lirismo: goza a la vez de la belleza existente en el mundo —luz, aire, cosas— y de sus panoramas psicológicos.

La más intensa emoción se polariza en este libro hacia el romance de la “infantina muerta”: en los otros, la emoción es inminente; en éste se consuma porque el cariño, que ya gimió para aliviarse, ha perdido realidad, y la hija, transformada en recuerdo, se acerca a su espíritu y lo endulza, renaciendo en la corola de cristales del poema la flauta del retorno, el fiel reflejo musical que sostiene la forma de su lejana presencia.

ROMANCE DE LA SOLEDAD

En la evolución del pensamiento poético de Aller, el “Romance de la soledad”, continúa el libro anterior. En realidad, las tres colecciones forman un único poema, pues son casi igualmente perfectas, tienen el mismo metro, y muy poca variación en los recursos expresivos, y algunos —muy leves— rasgos creacionistas, que, en general, tiñen las imágenes de la moderna poesía.

Pero este aspecto no pesa en la técnica de Aller, que trabaja con elementos depurados y sencillos. Lo que importa para el método que he seguido hasta aquí, es observar cómo define el problema hacia que tiende su poesía, el de la combinación de las

imágenes del mundo externo con las del mundo íntimo.

En los romances, la realidad aparece de manera fenomenológica, para decirlo con voz cara a la filosofía actual: existe, y el poeta recoge la intuición de sus esencias en una serie de percepciones, que combinadas con su psiquismo, producen la síntesis —el romance— y nivelan la vida activa con el pensamiento. El propio autor ignora la realidad del decir de su poema hasta que éste queda concluido, porque combinando los elementos *realidad e intuición* quiso hacer un poema, y lo hecho —el poema— es lo que quiere lo dicho, las palabras con que está escrito, trasunto sintético de la antítesis entre la vida vivida y el sueño. (6).

I V

En esta parte voy a seguir algunas huellas idiomáticas que los clásicos españoles han dejado en los romances; y a fijar otros rasgos estilísticos que colman la fisonomía poética de Aller.

Tiene arcaísmos de dicción, como *qu'es*, *desque*; formas anticuadas de verbos, tales *sáquesme*, o *rompido*, usado por Luis de León en la *oda primera*, "Vida retirada"; usa a la antigua el artículo masculino de singular antes de un nombre femenino que empieza por *a*, *el aurora*, de alguna frecuencia, como dice Bello (7), en tiempo de Cervantes, y empleado por Juan de la Cruz en el "Cántico espiritual" (8); esgrime juegos de palabras, como "*del viento de mal Abrigo, / que mal abrigo le ha dado*", (9) que recuerda aquel del "Romancero del Cid", cuando Diego Laínez dice al joven Rodrigo, que le presenta la cabeza del conde Lozano, su agraviador:

"Siéntate a yantar, mi fijo,
do estoy, a la cabecera,
que quien tal cabeza trae
será en mi casa cabeza". (1)

En las enumeraciones y descripciones renacen también las riquezas y colores de los poetas del Siglo de Oro.

Toda esta madurez levantada en el musgo del romance indica una relación espiritual con el pasado literario español; lo mismo que la idea del hombre fuerte, como ser individual, dispuesto y articulado singularmente.

Aller hace llegar hasta nuestros días la tradición del romance castellano, que pasa por puntos cimeros en Góngora, Lope de Vega, Quevedo y Antonio Machado.

Su romance tiene mucho de la gravedad quevedesca, y parentesco directo con los *romances* y las *soledades* gongorinos.

Es la suya poesía trascendente de las cosas; podría llamársela parnasiana por la claridad, por el colorido, por la precisión de ritmos y vocablos. Sugiere, pero más explica.

Sus romances tienen valor lírico permanente: aluden a toda la hermosura de la naturaleza y esquivan sus fealdades. En la naturaleza —mar y tierra— se desarrolla la vida elemental de jinetes, marinos y muchachas; las fuerzas de lo humano se resuelven en amores, luchas, cantares, deportes; la hermosura del paisaje se afirma con el vigor y la belleza de los animales: toros, caballos y palomas. Como contraste de tanta vida, la tierna pausa de la última soledad:

"Mira como se la llevan,
madre de silencio y lágrima". (11)

La belleza más firme que captan los sentidos es la del color. Hay relativamente pocos versos de los romances que no presenten una sugestión colorista. Casi todos son colores puros; el verde es el de valores más reales. Con el colorido se relacionan íntimamente vocablos que con dulce magia encienden color entre sus sílabas: *nieve*, *nácar*, *crystal*, *plata*, *marfil*. Estas voces y la musicalidad de los versos: dan consistencia y esplendores cristalinos al romance.

De todos los elementos fluye un espíritu de exaltación de lo recio y de lo hermoso: en los versos está latiendo la vida, que al verse sujeta entre sus ocho sílabas, les infunde su vigor, y los carga y recarga:

"Ya la del alba, naciente
risa dorada, venía
sombras ahuyentando, negras.
Quieta soledad. Tendía
velos de silencio el aire.
Corzo de cristal, huía,
tierras cortando, un arroyo". (12)

De aquí su barroquismo interior; barroquismo en sentido arquitectónico, irrupción de elementos decorativos, que concurren a darle, conjuntamente con las palabras escogidas, su relieve pomposo. Es interior porque el romance realiza un estado de equili-

brio entre dos opuestos: el sentimiento y la cabeza, lo popular y lo culto, las nieblas del sueño y la atmósfera vigorizante de la acción. El conceptismo viene a rastras de lo barroco, en la paradoja que representa la antítesis dicha y en la intelectualidad y lógica de la imaginación, que da a los romances un destello de juego intelectual que se goza buscando las diversas posibilidades del espíritu. Tal poliformía de la belleza da extenso ámbito para disfrutarla, y afirma en los romances un puro interés estético. Aquí he tocado el punto de auténtica originalidad del poeta, lo que *él mismo* da a la poesía, la transformación última de los elementos poéticos vulgares: el resultado. Ese es únicamente suyo. Sólo en este sentido podría, en cualquier época, hablarse de originalidad. El examen de tal resultado es, creo, el punto a que debe tender toda crítica de arte.

V

Aller es un poeta culto, en el sentido actual del vocablo. Quizás la lectura de poetas de la línea de Mallarmé y de Valéry haya contribuido a la pré-elaboración, por una cultura poética y general, de los elementos que integran sus romances.

Su mundo poético es limitado; y su peculiaridad, la síntesis que logra fundiendo los elementos exteriores que sus sentidos captan, con sus paisajes íntimos.

A pesar de nuestro siglo XX, sus romances conservan en su fina urdimbre el sentido de la realidad que el hombre tenía en épocas menos intelectualizadas. Mantienen

la conciencia del tiempo, del hacer, del vivir y del morir de todas las cosas incluso nosotros mismos.

El poeta no ha perdido la fe que nos une a la naturaleza, a la vida, al destino, a la divinidad —no importa que nombre le demos— a ese algo invariable, eterno y misterioso que nos rodea, y por ello su poesía endereza siempre hacia el espíritu y encuentra resonancias ora más suaves, ora más briosas.

La raíz intelectual que lleva implícita le da el sino de nuestro tiempo: no siempre el artista es el dueño de su querer y de su inteligencia; pero como esta es infinita, lo único que le será contado es la realización apasionada de su destino, es decir, la manera como haya llenado con su vida el contorno en que le tocó vivirla (13).

(1) *Poemas de Airas Nunes*, IV. En "Poesía gallega medioeval de los siglos XII al XV". p. 24-25. Bs. As. (Impr. López), 1941.

(2) R. G. P., p. 34-35.

(3) R. M. y T., p. 17.

(4) Ibidem, p. 35.

(5) Ibidem, p. 29.

(6) C. fr. Paul Valéry: "Variété III", p. 68. ("Au sujet du *Cimetière Marin*"). Paris (n. r. f.), 1936.

C. fr. además, para percibir la diferencia con mi explicación, el libro de Jean de Latour, "Examen de Valéry", p. 23 y ss. Paris (n. r. f.), 1935.

(7) Bello Andrés: "Gramática de la lengua castellana", N° 271, en nota, p. 71. Paris (Andrés Blot, ed.), 1928.

(8) Juan de la Cruz: "Cántico espiritual", estr. 15. Madrid (Clas. Cast.), 1924.

(9) R. G. P., p. 33.

(10) *Romancero del Cid*, rom. 5. (Bteca. Universal. Hernando), 1927.

(11) R. M. y T., p. 44.

(12) R. G. P., p. 13.

(13) Valéry, Paul: "Variété II", p. 227. ("Lettre sur Mallarmé"). Paris (n. r. f.), 1930.

R O B E R T O

B U L A

P I R I Z





OXIACÁN: «LA JORNADA COSMICA»

Hablar de Oxiacán y de su "Jornada Cósmica" no es cosa fácil. Su envergadura gigantesca y su potencia cerebral, a la vez que su talla de titán o de cíclope, nos amilanán. Que es una escultura de Rodin transformada en poesía han dicho de su obra; escultura, decimos nosotros, tallada en la roca viva de su ser en la que resalta lo desmesurado de sus dimensiones frente a las medidas normales de lo humano. Otros ven en él, al poeta que soñaba Emerson, al hombre fuerte y ungido, por la brasa del Ángel o el dedo de las furias, al profeta de los tiempos nuevos que anuncia, con verbo fulgurante, las cóleras divinas y las sublimes palingenias. Otros lo identifican con Job, el hombre que pidió prestada la voz al trueno, y cuyo eco restalla aún en la cresta alborotada de los siglos. Y es que todo eso es Oxiacán; todo está en Oxiacán: el Antiguo y el Nuevo Testamento; el Génesis y el Apocalipsis, la ira de Jehová y la mano de bendición y de milagro de Jesús de Nazaret. "Hubo al principio", "Tristis usque ad mortem", "Música del silencio", "Más allá del Tiempo"...: páginas admirables del Libro de Oxiacán.

¿De dónde nos llega este coloso del verbo y del pensamiento? Alguien ha dicho que "vienen de otros mundos sus voces de huracán". Espíritu antiguo, parece venir a nosotros desde el lejano crepúsculo de los tiempos, trayendo aún en su retina las asom-

brosas titanomaquias, las luchas de los titanes y de los gigantes contra los dioses. Es ciertamente un viejo conocido de las rutas primordiales; en el crisol de su estro se funden todas las culturas con la cultura por antonomasia que viaja, como el Sol, de Oriente a Poniente, llevando consigo en la primitiva barca fenicia, el tesoro del alfabeto, triunfador del jeroglífico egipcio; que, en la luminosa Atenas, se convierte en mediterráneo, y comienza a occidentalizarse en la Roma de los Lucrecios, y los Cicerones. Pero mucho más que todo eso hay en la cultura de Oxiacán; su obra es una jornada científica también, un alarde físico-químico, reflejo de esta época de ciencia y de angustia. Su numen metamorfosea en poesía la química del diecinueve y la física del veinte, con su mecánica, ondas de luz y de sonido, en alas de las cuales se lanza desde las nebulosas, cunas de mundos, hasta el alma vertiginosa de ese mínimo universo que es el átomo. Se sitúa con audacia sobrehumana, en el centro del rojo torbellino, que es el alma solar, y presencia la ronda frenética de los iones en pos del electrón perdido, y la furia de las ondas etéreas, ígneo flagelo de aquel infierno. Suspendido en los espacios intersidiales, escucha extasiado el canto de los orbes, y asiste, junto a los gigantes príncipes de la luz: Orión y Aldebarán, y entre una plebe innumera de soles al rito de la "hora sin hora" en que

"la noche comulga con Dios". Pero, más que el viaje a través del espacio y a través de todas las formas, su obra es el viaje del ser esencial desde los abismos del dolor hasta la altura inefable donde fulgura "la faz del Infinito". Oxiacán abarca y realiza el todo.: "Salve, oh Tierra" y "Tetragramaton" son los puntos extremos de su trayectoria inmensa.

— 2 —

Entre la primera y la segunda conflación mundial, abarcado a entrambas, aparece la nueva revelación. "La Visión", "Abbadón", "La Nube" son verdaderas profecías por su entonación y contenido. Después de pintar, en el primero de estos poemas, con formidables pinceladas, dignas de un Isaías o de un Ezequiel, la corrupción de la Tierra:

La arcilla que plasmaste, ya no es arcilla,
[es fiemo:
Desierto está el desierto que lleva al Sinaí;
Las osamentas duermen el letargo supremo;
ya a tu voz no responden oh excelso Adonái.

termina con estas lúgubres palabras que anuncian la gran catástrofe:

Y ví, por el desierto camino del Oriente,
Que un gran fulgor de incendio avanzaba,
[avanzaba.

Y sigue el cuadro gigantesco y sombrío de Abbadón, en el que las fuerzas del mal se desatan sobre la tierra y la recorren de extremo a extremo:

Y cual tropa de ménades rugientes,
Agitando sus tirsos de serpientes,
Hicieron coro al Angel del Abismo
de crin aborascada de relámpagos:
Y en la fiebre de horrendo paroxismo
También clamaron: Venga el cataclismo.

Y en medio de la segunda conflagración, mil veces peor que la primera, Oxiacán, haciendo alarde de la potencia de su genio, rasga los espesos nubarrones que encapotan el cielo de la Humanidad, para hacer ver, en Geón, un jirón de luz, profética también:

Soy la voz de la estirpe, siempre joven
Que, en cada siglo, elige una garganta:
Homero o Juvenal, Dante o Beethoven;
Y crea, impreca, estigmatiza y canta.

Y mis alas son alas que no alcanza
El huracán del Tiempo en su carrera:
Quero alzar un altar a la esperanza
En cada corazón que desespera.

Pero, así como el cóndor asienta la garra en el pico más alto de la roca para lanzarse al espacio, así Oxiacán pone el pie en la cuarta dimensión sólo para liberarse de ella. Su obra se sitúa fuera del tiempo:

Aquí el yo, cual coágulo de niebla,
En la luz sin principio se diluye.

Sus temas son los temas eternos "contemporáneos de todos los tiempos", sobre los que proyecta una luz que parece bajar de otros mundos. Se sacude el lastre de las vanas apariencias, de lo fenoménico y transitorio para penetrar en los dominios ultradimensionales de las causas donde nos hace partícipes del divino privilegio de escuchar la música inaudita del gran silencio:

Agua lustral del abismal silencio,
¡Cómo, en tí inmersa, el alma se depura!
¡Cómo en tu alta atalaya se descansa!
Llueve quietud de la infinita altura,
Y el torrente del tiempo se remansa.

Calle y no turbe alguna voz la augusta
Solemnidad ritual que aquí presencio:
Psiquis al sol su diapasón ajusta:
No hay música más alta que el silencio.

— 3 —

Fijada su posición en la cuarta dimensión de la que sólo toma el impulso necesario para trascenderla, ¿cuál es el lugar que, por su contenido, corresponde a la poesía de Oxiacán según la antigua clasificación? ¿Es épica, lírica, dramática? Comencemos por decir que es difícil acomodar esta poesía en los viejos casilleros. Dijérase que, adelantándose a la Historia, inaugura un nuevo género que sólo por analogía puede referirse a los antiguos. La poesía es una necesidad para el hombre pese al

burdo materialismo que nos asfixia y atoxiga. En todos los tiempos y en todas las latitudes la Humanidad, llegada a cierto grado de evolución, siente el impulso de exteriorizarse en el canto como si fuera una necesidad vital. "El cuerpo que nace llora: el alma que nace canta." La poesía nace con el despertar de la conciencia de un pueblo; y así como el alma del pueblo canta la gesta de sus héroes-artífices que manejan, como instrumento, la espada, así el alma del individuo, que posee la chispa divina, canta su emoción frente a la vida. Épica en el primer caso, lírica en el segundo, la poesía es la sublimación del espíritu en que se funden pensamiento y emoción. Y cuando el poeta se desdobra y se multiplica porque un solo *yo* es poca cosa para canalizar la complejidad de su pensamiento, de ese desdoblamiento nace el drama. Si, por ser la expresión de un alma, pudiéramos considerar la poesía de Oxiacán como lírica, la grandiosidad de su entonación y la magnificencia de su contenido hacen que rebase con mucho el molde inadecuado. ¿Es épica acaso? Tal vez, pero con un nuevo género de epopeya. Nada hay estático en una Humanidad que constantemente evoluciona y se transforma. La poesía debe ser reflejo de la Historia. Una vez lanzada a la órbita abierta o a la espiral de la evolución, que es imagen predilecta de Oxiacán, y en la que se llega al mismo lugar, *pero más arriba*, la epopeya se transforma a medida que asciende a planos superiores: a la epopeya de los héroes epónimos sucede al cabo de los siglos la epopeya sociológica que es la epopeya de Walt Whitman, americano también, y se llega a este nuevo género: a la epopeya del Universo, a la epopeya del Espíritu que es la inmensa epopeya de Oxiacán. Odisea grandiosa (La "Jornada" es un viaje) en que el familiar mediterráneo se convierte en piélago infinito cuyas islas son astros inmensos que sirven de peldaños a la Humanidad en su marcha desde las profundidades del dolor hasta las cegadoras esplendencias de "Tetrágramaton":

Arranca de lo obscuro la marcha intermi-
[nable
De humanas muchedumbres que pueblan lo
[insondable,

Y escalan los peldaños de los mundos hacia
[Él.

— 4 —

Pero en la vastedad de esta epopeya hay lugar también para el drama; en el fondo es el drama íntimo que se desarrolla en cada uno de nosotros: la lucha entre la materia y el espíritu. A este propósito creemos oportuno copiar conceptos vertidos en la primera edición de estos poemas: "La figura sobrehumana del poeta-profeta, dice el comentarista, se presenta ante el mundo, y cuelga en lo alto su arpa cuyas cuerdas son vivas arterias que vibrarán al roce el viento de todas las pasiones y de los fieros embates de la vida:

"Arpa de arterias palpitantes hecha
Entrego, oh viento, al estro de tus alas."

.

"De la contradicción congénita en que radica nuestra individualidad, del dualismo irreductible, materia y espíritu, luz y sombra, brota (sigue diciendo) esta obra admirable. El primer aletazo que hace vibrar las cuerdas del arpa oxiacánica es el materialismo reinante en el mundo; pero he ahí que ese materialismo repulsivo, del cual se hace eco el poeta, engendra en él el tedio infinito, tedio que es una a manera de protesta sorda que surge de las regiones del espíritu, y se convierte en pasión que le impulsa a clamar por el equilibrio perdido y termina su impresionante salutación a la Tierra con este apóstrofe impregnado de un sarcasmo amargo:

Hijos del ocio y del placer, vosotros,
Que de un sorbo vaciáis las plenas cráteras,
Que no sabéis de espinas punzadoras,
De almas que el garfio del dolor desgarrá,

.

Maldecid a este Lázaro que llega
Con sus inmundas úlceras y un arpa
A turbar el clamor de vuestra orgía:
¡Salve, oh Tierra, inmensa urna cineraria!"

"El dualismo fundamental (continuamos citando) halla su expresión más acabada en "To ego": joya literaria de inapreciable mérito que viene a ocupar un lugar preferente entre las obras maestras de la literatura de

todos los tiempos. El poeta sumerge su cerebro en el mar de las más hondas meditaciones, y de ahí van brotando una a una sus estrofas, vibrantes de emoción, fecundas de sugerencias, empapadas de misterio:

“Arraigan en mi carne los hondos desalientos,
Y viven en mi espíritu los altos

[pensamientos:

Sombrío Job a veces, a veces Lucifer.
Mito de forma varia, ser de proteica esencia,
La negación es única razón de mi existencia:
Indescifrable enigma: mi ser es el no ser.

¿y hay acaso algo más profundamente original y patético que ese final de “To ego” en que el poeta y la esfinge se enfrentan y mutuamente se interrogan?

Tú ignoras mi secreto, yo tu secreto ignoro:
Pregúntasme y sonrías, yo te pregunto y
[lloro,
Y tu sonrisa cínica me hiela de pavor...”

En “Vivir” el dualismo aparece en el doble elemento que constituye la trama de la vida:

Urdes la tela, tejedora ciega,
Mas tú los hilos de la urdimbre ignoras:
Madeja doble entre tus dedos juega;
Porque urdas tú devánenla las horas.

El poeta admite el libre albedrío, pero admite también el otro elemento, el *fatum*, sobre el que coloca estas gigantescas interrogantes:

¿Es fuerza o es voluntad? ¿Algo o alguno?
En el “Salmo de las Sombras” la resonancia pavorosa de la lucha: a que da origen nuestro dualismo, nos sacude y estremece hasta lo más hondo; oímos en estas estrofas algo así como el eco de nuestro propio yo en el más allá, enormemente agigantado por el abismo sin fondo en que las sombras entonan su salmo escalofriante:

Erramos de nuestra órbita, a tu útero vol-
[vimos;

Pudimos ser estrellas, ser sombras preferi-
[mos;

Mas una vez siquiera déjanos ver la luz...”

Y después de extenderse en consideraciones

semejantes respecto a los demás poemas termina el comentarista diciendo: “Pero Oxiacán tiene fe en el triunfo final del espíritu sobre la materia, de la luz sobre la sombra; él sabe que la materia se purificará a través de sus propias tribulaciones, y que la Humanidad asistirá, al fin, deslumbra-da, al parto cósmico de un nuevo sol:

Tierra, tal vez tu hora floreal se acerca:
Este caos sufre la preñez de un sol.”

— 5 —

Tema tentador habría de ser “La mujer en la poesía de Oxiacán”. Mientras no surja, que si surgirá, quien ceda a la tentación y lo trate con más prolijidad y detenimiento, séanos permitido esbozarlo siquiera. La mujer tiene, para Oxiacán, a semejanza del Jano bifronte, dos aspectos antitéticos que bien pueden identificarse con la Venus Urania y la Venus Pandemia de la terminología platónica. Esta última se encarna para el poeta en el monstruo mitológico que lleva por nombre Equidna. El cuadro que de ella traza Oxiacán tiene rasgos de un patetismo sombrío:

Equidna, víbora y mujer, Equidna,
Madre de monstruos, como el mal, fecunda.

.
Peregrinos del Sol, pájaros ebrios,
Caímos en la red de tu mirada...

Hacia la luz viajaba nuestro ensueño;
¿Es que esa luz tus ojos reflejaban?

.
La tempestad oscura, que dormía en mi
[sangre,

Despertaste; sus olas chocan en mi cerebro;
A ti en la noche emigran mis ansias incu-
[rables,

Y ebrio de sed te imploro, de tus efluvios
[ebrio.

Pero la amada es la otra. La mano del poeta, tan potente como la que describiera Alfredo de Vigny, no deja, sin embargo el frío en la mano que toca:

Ma main laisse le froid sur la main qu'elle
[touche...

sino que suscita en ella misteriosas emociones; y es que la amada no es para él el cáliz repleto del licor abominable que embriaga y enloquece, sino fuente divina de divi-

nas armonías que sólo responden a la mano y a la voz predestinadas:

Ella era un arpa de mil cuerdas, muda
Que aguardaba el contacto de mi mano.

Desde quién sabe qué hondas lejanías,
Desde lo prenatal y lo inconsciente,
Aguardaban sus mudas armonías
En su inmóvil cordaje indiferente.

La mujer para Oxiacán no es el fin, pero conduce a él: idea: en verdad, original y sublime; la extraña refracción del pensamiento del poeta le devuelve los aspectos antitéticos del objetivo que enfoca; si la mujer genérica abarca la Venus Urania y la Venus Pandemía, también la mujer ideal tiene dos aspectos; extraña aplicación de la antigua teoría de los contrarios; es una montaña con dos vertientes:

Un abismo y otro abismo; y, en el medio,
Vestida de luz, cumbre soñada, tú.

El poeta asciende a ella por la pendiente que parte del abismo del deseo, y se despeña por la del hastío. Pero he ahí que el hastío también es un clamor:

Yo sigo el rumbo ascendente de ese grito
Hasta el vértice supremo en lo infinito
Do se funde con el otro gran clamor:
Aspiración de los bátratos profundos,
Principio y fin de los seres y los mundos,
Amor increado, eterna cumbre: Dios...

— 6 —

Oxiacán se yergue sobre el filo del presente, y proyecta hacia el futuro su formidable sombra luminosa; la gigantesca concepción de su "Jornada" abraza el silencio del Cosmos orquestado en la apoteosis de su pensamiento; y en su órbita abierta cobra fuerza el impulso que lo lanza al infinito fuera del mundo mezquino de lo actual y de lo contingente, fuera del tiempo y fuera del espacio. Filósofo de la poesía, es poeta de la filosofía: aúna sentimiento a pensamiento, belleza de la forma a belleza de la idea en una aleación de altísimos quilates en que se funde lo vital de la poesía con lo especulativo de la idea pura.

Tiene la selvática y grandioso rudeza de

los antiguos profetas; uno de sus poemas comienza con la maldición bíblica:

Maldito el hombre que en el hombre fía.

y cuando es lírico lo es a la manera de la tempestad:

Sublime tempestad, dame tu aliento:
Siento un ímpetu atroz que me arrebatara
Hasta tu tabernáculo de niebla
A soñar al abrigo de tus alas.

Grandioso siempre: unas veces a la manera del océano agitado por la tempestad; otras a la manera del firmamento poblado de luceros, nos levanta en sus alas potentes hacia regiones de maravilla, y hasta la carne de su verbo se vuelve espíritu para hacernos sentir el latido sobrehumano de Dios sobre nosotros.

Su pensamiento arraiga en el ion de la nebulosa, y son los extremos de su trayectoria, por un lado, el recién nacido dios del infinito mínimo, Uranio, y por el otro la antigua diosa del infinito máximo, Urania; y por encima, muy por encima de ellos busca el rostro de Dios para mirarle cara a cara; no le teme porque le ama: suprema audacia que sólo es permitida al amor o al genio. Sumérgese en el devakán de la materia purificada y radiante, y va desde el átomo al cosmos; del cosmos al ángel, del ángel al hombre en el que confinan y se funden los dos mundos; el mundo de la materia y el mundo del espíritu; el cosmos visible y el invisible a los que coloca la bóveda ultraterrena y extra-cósmica, intuída por los espíritus sublimizados: la presencia del Dios vivo. De deslumbramientos y de asombros está hecho este viaje trascendente del espíritu en marcha, en que, como el sol con su cortejo de planetas navegando por el espacio infinito rumbo a una constelación lejana, el numen iluminado del poeta conduce a la Humanidad hacia los umbrales eternos de la morada inaccesible.

Si bello es el fondo, la forma no le va en zaga; y ya es mucho decir. Vino exquisito en vasos murrinos son sus poemas. Domina el poeta las más variadas formas de la métrica clásica, pero su predilección va decididamente hacia el endecasílabo y el alejandrino que entre sus manos adquieren prestancia y rotundidad insólitas; princi-

palmente el último con sus hemistiquios heptasílabos que, si no fuera por el guión que meticulosamente los delimita y demarca, pensaríamos a veces que constituye una unidad orgánica de catorce sílabas con sus acentos arrítmicos que le dan un vuelo gigante a la cláusula: expresión del concepto hermético o de la desbordante emoción. Usa la estrofa de cuatro, de cinco, seis o más versos. Echa mano a veces de la forma sálmica con sus antífonas y sus coros en que parece que dialogan a través del espacio, el mundo del más acá y el mundo del más allá en una masa coral gigantesca que se abre paso hacia las estrellas acompañada por la solemne música de las esferas en que nos parece adivinar un pensamiento musical a lo Wagner o a lo Beethoven; y pensamos que sólo una música como esa podría servir de fondo musical a la grandiosidad infinita de la escena; o acaso la torrencial inspiración de Bach, ejecutada en órganos monumentales por las manos multiplicadas del propio autor.

La Jornada Cósmica pretenece a la categoría de las obras-síntesis, compendio de la cultura de toda una época con sus pasiones, sus aspiraciones, sus ideales, sus conocimientos. Pocas son y a veces pasan siglos sin que aparezca una. Gigantes que emergen de la corriente del tiempo se van pasando de mano en mano, por encima de la cabeza de los hombres, la antorcha de la divina idea formando con sus brazos gigantesco arco a los siglos. Después del legendario Homero que entona su canto de ruiseñor en la noche prehistórica, es preciso llegar a los albores de nuestra era para encontrar a quien pueda medirse con él; y nos encontramos con dos a un tiempo: el armonioso Virgilio y el epicúreo pensador Lucrecio; el primero con su Eneida, el segundo, con su "De Rerum natura". Después de ellos, trece siglos han de pasar antes que veamos perfilarse sobre los albores del primer Renacimiento la figura austera de perfil aquilino que avanza hacia la gloria llevando bajo el brazo "la Comedia" que Boccaccio calificó de divina para la eternidad.

De manos del florentino pasa la antorcha

a las de aquel gran modelador del barro humano cuya identidad todavía es un enigma: ¿Shakespeare o Bacon? Y de las márgenes del Támesis vuelve al continente donde la empuña el noble anciano de gesto olímpico que celebra en el santuario de su creación poética los desposorios de la clásica Elena con el romántico Doctor Fausto, de cuyo connubio había de nacer la edad moderna encarnada en Euforión. Pero Fausto es, ante todo, un símbolo: es el deseo infinito del espíritu del hombre de penetrar su propio arcano; y ese deseo no puede saciarse con la ciencia puramente material. En la mente de Goethe Fausto personifica la ciencia germánica: evidentemente incapaz, por limitada, de saciar un anhelo infinito. Por eso muere Euforión; pero no muere Fausto, ni mucho menos el pensamiento que simboliza por encima y aun a pesar de la intención del autor. Y ese pensamiento, al cabo de un siglo, encarna en Oxiacán. Oxiacán, heredero del espíritu fáustico, y por quien la herencia luminosa se acrecienta, es Euforión redivivo en quien se funden la belleza clásica y no la ciencia germánica, sino la Ciencia del Espíritu que es la que aquél proclama en su última obra: "*A la luz de la hoguera*". En ella Oxiacán señala a la Humanidad con índice profético el nuevo escenario del drama humano: el Cosmos infinito, y anuncia la era de la conciencia cósmica.

Salve, Oxiacán, poeta de la Humanidad, salido de nuestra tierra y de nuestra gente. Prometeico, torrencial, oceánico, inmenso. Ayer humilde grano de jenabe: nutrido con la savia de nuestro suelo; hoy árbol gigantesco, en cuyas ramas buscarán cobijo las almas que sienten nostalgias de las alturas. Tu libro, por las maravillas que atesora, por la fuerza que encierra y por la emoción que suscita, hubiera merecido ser grabado todo en mayúsculas y en páginas de piedra para la biblioteca asiria de algún fabuloso Asurbanipal.

Nota: Trabajo sintetizado por el Dr. Roberto Guzmán Esparza.

CARTA DE OLIVERIO GIRONDO A CONCEPCION SILVA BELINZON

Gracias, muchas gracias, por su bello y emocionante envío. Desde hace años premedito escribirle, pero la continencia epistolar de la suya adquiere en mí un carácter morbosó. Hubiera deseado balbucearle el deleite con que he saboreado muchos de sus poemas y decirle algo de lo que pienso sobre la maestría con que Vd. maneja una forma tan acerada como el soneto; manopla a la que ha sabido infundirle la mórbida ductilidad de un guante de cabritilla que, no sólo permite percibir las rutas y la estructura topográfica de la mano que recubre, sino todos y cada uno de sus estremecimientos.

Aquí, en Buenos Aires, en Punta del Este y, el año pasado, en París, durante nuestras amistosas charlas con Supervielle, surgía, de pronto, algún verso suyo y sobre todo aquél de:

*"Los altos generales me llaman
Concepción"*

tan sugestivo, tan lleno de misterio y que tiene alguna similitud con los de:

*"Acostumbrado a letras y a doctores
era casi perfecta mi hermosura"...*

del "Canto" con que ahora me abruma, porque poseen esa libertad de asociación de ideas poéticas que en ocasiones suele llegar hasta la arbitrariedad, y que, al menos para mí, constituye uno de los mayores encantos de su poesía.

Muchas cosas podría decirle sobre el bello poema que me dedica, pero una especie de pudor me aconseja postergar todo comentario hasta que encuentre la ocasión de hacerlo de viva voz.

CANTO DEL ILUSTRE PASAJERO

A Oliverio Girondo.

Tres meses sin tu lluvia detuvieron
los pastos y los jugos del rebaño;
porque antes de la muerte se murieron
en noche de Febrero, no me engaño.

¿Nada, pues, nada malo he cometido
en mi casa paterna de cristales?
Con exceso adornaban mi vestido
ilustre pasajero entre percales.

Acostumbrado a letras y a doctores...
era casi perfecta mi hermosura;
esto no es alabanza, son temores
las fresas me gustaban bien maduras.

A veces el espejo se espantaba
bajo cejas de blandos mercaderes...
o como tú querías yo guardaba
mi pura relación con cien mil seres.

Yo sé que parecía injusto y muerto
entre grupos de gente y negras cosas;
pero al fin, por mis cartas descubierto
era más que tus pobres, poderosa!

POEMA DEL ROSTRO QUE VA CONMIGO

A Julio J. Casal.

No importa si mi sitio está vacío
y confusa no soy ángel ni hermana,
disimuladamente ya sonrío
como un gran serafín de porcelana.

Sacándome tristeza de mi río...
la cinta del cabello y la manzana.
Tú, y no más. Sin agua, ni plantío
¿quién se pondrá mi traje esta mañana?

La buena sociedad de las violetas!...
Tu rostro va conmigo y ya comprendo
de la casa vacía tantas grietas.

Mis hilos de colores, mi costura...
tu rostro va conmigo y ya sorprendo
al lobo de la tarde por la altura.



LA REPARACION DE LA FILOSOFIA POR LA EXPERIENCIA

Inútil decir, que, dadas la variedad y riqueza de la obra de J. Dewey, y justamente por esos motivos, nos veremos precisados a considerar, del complejo total de reflexiones que este libro nos sugiere (1), sólo la que guarda relación con la idea de experiencia. Bien es verdad que es ese un tema permanente en él; una idea *principal*, en el sentido del autor de las "Provinciales", desde la cual puede comenzarse la labor del análisis dentro del conjunto de problemas que autoricen en el caso cierta unidad temática de referencia.

Sin duda el problema de la experiencia, y de la idea, (y de la razón), ha constituido una preocupación constante de la filosofía occidental; pero he aquí que los tratamientos que reciben las cuestiones filosóficas al través de la labor exigua del intérprete imponen una alteración en los ritmos del pensamiento: a los ritmos que llamaríamos *fuertes* y que corresponden a los mismos pensadores y con más frecuencia en el his-

toriador, los ritmos *débiles*; los temas pierden la espontaneidad de las primeras experiencias y aquella unidad en sí misma, y aquel modo de resonancia que traían, y quedan sustituidos en las réplicas que han perdido las sugerencias iniciales.

Así, por ejemplo, y para situar un poco históricamente el problema, el pensamiento griego no parece haber atendido a la experiencia sensible, por lo menos no se le ha conferido el significado que tuvo en el ulterior desarrollo del pensamiento filosófico. No sólo, digo, no fué atendida o recusada, al advertir la oscuridad propia de todo comienzo; la filosofía europea muestra por momentos, poca estima por los sentidos; pues, supone, los conocimientos de orden sensible carecen de valor; "el ser verdadero, puro, increado, no tiene más que una sola determinación positiva; la que viene del pensamiento racional". (2) Pitágoras, Parménides, Platón, se hallan de acuerdo en esto. Lo que no quiere decir que no nos ha-

yan dejado alguna idea, bien es verdad que negativa, tocante a la noción de experiencia. Y en ello corrían a la par las consideraciones de los físicos y las lucubraciones de los metafísicos y de los teólogos. "La experiencia significa entre los griegos una reserva de sabiduría práctica, un fondo de perspicacias útiles para dirigir las cosas de la vida". Mas la filosofía moderna ha extendido con toda propiedad la aplicación del término hasta abarcar muchas cosas que con dificultad habrían los griegos llamado experiencia, el simple tener dolores o padecimientos, o un juego de colores delante de los ojos; los pensadores griegos despreciaban la experiencia en comparación con algo que llamaban razón y ciencia; veían en ella una expresión de las fuerzas cósmicas; se la tomaba por una aprehensión de las partes inferiores de la naturaleza, la porción que menos era Ser del cosmos; en todo caso, significaba la limitación de la naturaleza humana, la privación, lo inconcluso; mientras que *teoría* manifestaba la plenitud, integridad del ser, al tiempo que afirmaba los ideales y las exigencias de la racionalidad.

Y aun en vía de señalamiento de los antecedentes históricos que presento a modo de mera incidental referencia, la sabiduría religiosa de los antiguos no hace sino confirmar la idea de experiencia, perturbada por las influencias que vienen del medio cósmico y en la que la esfera del espíritu permanecía incólume. Merced al dualismo previo de alma y cuerpo: podía relacionarse el mundo de lo corpóreo y de la acción, de la manualidad, al tiempo que se definía un cierto sentido de la espiritualidad como alejamiento de la materia; en lo especulativo, como teoría, en el orden de la racionalidad, como exigencia de cumplir con aquellos fines que no se relacionan ya con la vida animal. La idea de jerarquías y modos y planos de la existencia, de manera diversa, en estos tipos de pensamiento, define, en la antropología, la noción de racionalidad como carácter de lo humano sin dependencia natural; la exalta hacia lo trascendente; y piensa a un nivel muy alto la idea de *ratio* y de espíritu, y piensa a un nivel muy bajo la idea de naturaleza y de cuerpo. Se alcanza la sinonimia de razón y teoría, y se alcanza la sinonimia de cuerpo y acción. En el plano de lo social, queda justificado entonces el dualismo del hombre noble y ocioso y teórico

y contemplativo, y del hombre práctico y activo.

Una filosofía de la experiencia, la posibilidad de una explicación a partir de la experiencia del movimiento, en sentido propio, se inicia con Galileo. "Cuando Darwin dijo de las especies lo que Galileo había dicho de la tierra ("e pur si muove") realizó de una vez para siempre la emancipación de las ideas genéticas y experimentales, formando un método para plantear preguntas y buscar explicaciones". El concepto de un mundo estable, la noción, correlativa, en el mundo de la subjetividad, de un sujeto racional invariable; la idea de fijeza, de identidad de la razón, que, todavía, vestigio de la filosofía tradicional, parece sostener Meyerson, y contrariamente, la idea de órdenes imaginables y sensibles ofuscados y oscuros, ha de aparejar en Descartes el desprecio de las sensaciones, que ha de declarar un hiatus entre la razón y la experiencia, y entre el alma y el cuerpo: prefijando los planteos y soluciones tanto de la filosofía racionalista como de la filosofía empírica. Al través de estos mismos problemas, en el centro de ellos, la teoría de la imaginación y de la influencia de la naturaleza sobre el alma, han de condicionar la labor reflexiva de la época de los "grandes sistemas", al tiempo que se define el pensamiento humano no más que por sus operaciones lógicas. Sólo más tarde, al través de algunas expresiones de la filosofía romántica se colmará aquel abismo y aproximará aquellos extremos, evitando los dualismos de la teoría y de la práctica, del alma y del cuerpo, de la sensibilidad y de la razón. Estos puntos de vista tan limitados y empobrecedores, y el error de admitir "tan pocos canales de comunicación con el mundo exterior" (A. N. Whitehead), ha dado lugar a que no se extendiera más, como lo hacemos hoy nosotros, la idea de racionalidad y correlativamente, la idea de experiencia, y así tampoco encontramos tan pronto el hiatus entre lo estable y el cambio, entre lo físico y lo metafísico.

Grandes, improbables esfuerzos de la reparación de la filosofía, en cierto modo inmensas pérdidas de energía, se han debido, pues, al intento de restauración, algo reconstructivo y, obviando aquellos extremos, desarrollar otros ejercicios, buscando en un sentido

más complejo de la experiencia y de la actividad. Bien mirada la cuestión, somos hoy más conscientes del alcance dado a unos cuantos problemas de la filosofía clásica; más, la idea de una filosofía perenne; el paralelismo del problema y la respuesta; la noción de que todo problema puesto supone una solución, son invalidables; como sabemos que es posible pensar sin problemas, pues, más allá de toda doctrina puede desarrollarse un tipo de pensamiento estimulado en el crecimiento de sus fueros, en el presentimiento, en la intensidad de las relaciones. El prestigio no siempre justificado de las filosofías del pasado, no justamente en lo que tienen de más hondo y de más vivo: aquel venero de fuerzas desde las que puede arrancar el prodigio de la novedad y abandonar los esquematismos, los ídolos del pensamiento, sus "errores secretos", sus "postulados perezosos". De como se ha esterilizado el pensamiento, pruebas, muchas pruebas podrían aducirse. Por ello es cada vez más preciso buscar la filosofía como por una especie de imperceptible movimiento de desvío "hacia realidades que se hallan tras las abstracciones". Aparentemente, movimientos estos que se vuelven contra la filosofía clásica, pero, que, en verdad, en el fondo, la continúan, no por la aceptación de sus conclusiones sino recibiendo de ella los estímulos que hacen perseverar en sus búsquedas y afanes. Entonces, aparente amor a la acción, cuando en verdad se quiere a través de ella, provocar el levantamiento de la vida, la idealidad trabajadora; aparente reacción contra la dignidad del alma y del espíritu, cuando se hace de cierto abandono del error, del supuesto previo de que la única manera de examinar la experiencia es por análisis de actos introspectivos conscientes (3); y aproximarlos a la vida, saber si anda "entre relaciones terrestres". Aparente afirmación de los valores del cuerpo, del cuerpo, "templo humano" de que habla Novalis, "del cuerpo que se nos ha vuelto un pensamiento más profundo que la vieja alma" (Nietzsche), "órgano vivo de la experiencia viviente en su conjunto" (Whitehead). Y remoción de la teoría entera del conocimiento, buscando a la filosofía en lo que no es ella, en las expresiones más comunes de la vida, en sus momentos solemnes o deprimentes, en sus expresiones bajas y viles como en los éxtasis ante lo sobrena-

tural, haciendo así que desaparezcan las jerarquías; uniendo el detalle, lo nimio, a lo inmenso, tomando cada cosa como un momento de las demudaciones; evitando el prejuicio, la selección impuesta por una estimativa que viene en el fondo de tradiciones filosóficas que daban satisfacción a otras ideas y a otras inquietudes.

En ninguno de los sentidos conocidos, nos parece la de Dewey una filosofía de la experiencia. Sin duda, puede relacionarse con la rica y valiosa tradición empírica que ha venido imponiendo el pensamiento inglés; con el empirismo, cuyas expresiones cimeras se alcanzan evidentemente, en lo que toca a esta formulación, al través de Locke, Berkeley, Hume, etc. (en esfuerzos también que se quieren superar, en cuanto es imputable a cierto empirismo el no haber penetrado en regiones más hondas de la problemática filosófica), y herederos de ellas son, aunque en una concepción algo distante de la razón y de la experiencia, algunos pensadores del grupo positivista, como han cooperado a definir y precisar esta noción muchas aportaciones científicas (4). Pero la idea de experiencia en las suscitaciones más hondas del pensamiento de Dewey, nos parece explicable dentro de la tradición filosófica de Norteamérica, y ratificada al través del enorme desenvolvimiento de hechos y problemas de nuestro tiempo y que han constituido, por así decirlo, los elementos de prueba y los criterios que han servido para ampliarla. Tiene un enlace evidente con la filosofía de Peirce y de James; aunque mantenga Dewey elementos de la tradición hegeliana, tal como se había desarrollado en los Estados Unidos de América y también en el neo-kantismo estadounidense (5). En América del Norte, como en menor grado en la América Latina, la innegable influencia de las culturas filosóficas europeas nunca puede hallarse y explicarse por un mero traslado, por un remedo de aquellos antecedentes. Más, mucho más de lo que se ha creído, mueve al hombre americano el propósito de adelantar hacia una expresión propia, hacia el venero de originalidades específicas; y son los problemas muchas veces impuestos por la realidad y por la vida, y en mayor grado, la dotación de sus propios temperamentos, lo que en parte principal la determinan. Aunque admitida la complejidad del

problema y señaladas las influencias, notamos también el esfuerzo para reflexionar fuera de las soluciones recibidas; aquella fuerza que les ha llevado a dar un sentido nuevo a la filosofía, al arte, un amor más fervoroso de las formas, de los matices, de las imágenes, de las ideas, según ha expresado en términos inolvidables Alvaro Armando Vasseur, en el histórico y poco conocido prólogo de sus "Cantos del otro yo". Más allá, pues, de las sugerencias en las que percibimos cómo se establece la tradición entre las culturas de la Europa occidental y las culturas americanas; más allá de la permanencia y de aquel módulo en que subyacen los elementos idiomáticos del inglés o del castellano; más allá del espíritu imitativo en sus formas más falaces, pero que pueden encontrarse en una época de internacionalidad como la nuestra en todas las culturas — aun hay reflejos de las americanas en las europeas — y de la posibilidad que pueda manifestarse a quien intente historiar el advenimiento de las ideas filosóficas en América, y de la influencia que unas culturas ejercen sobre otras, el hecho nuevo es el despertar del hombre americano, una fuerza del temperamento, del carácter, un cierto tipo de irrupción y de desplazamiento ante lo histórico, ante lo sensible, ante los mundos de la acción, de la contemplación; nuevas maneras de arte, de belleza que explican y justifican sus presencias; verdad para mí de orden genérico, que estampo aquí en su generalidad mayor, pero de la que puede darse prueba con el estudio de ejemplos particulares, de modalidades de expresión: individualísima e insustituible. Y ello es verdad también, sobremanera, en el caso del filósofo Dewey. Cuántas ideas, cuántas concepciones en él, que hallamos pensadas dentro de la ingente filosofía americana y europea! Es por esto que, en algún sentido y con harta razón, en cierto modo más allá de las modalidades nacionales de la cultura y de las culturas continentales, reconocida la parte de interferencia de las mismas, notamos la expresión de este avance que busca lo nuevo o que tiene que concretarse o restringirse a veces, al imitar culturas en las que ya no alienta el espíritu, en donde el arranque propio es ya difícil o imposible. Por encima, pues, de las culturas fijadas y transmitidas, está este otro tipo de cultura, la que se ha llamado en verdad la tradición humana de

la libertad: "la aventura del hombre en su tamaño natural". Y no obstante la persistencia de las tradiciones y de las ideas en las que viene pensando la humanidad civilizada! qué sentimiento de la existencia en su conjunto, de su variedad y de su riqueza y de sus relaciones, y de lo concreto y de lo posible ante cada hecho, ante cada problema, en las maneras nuevas de representarse el eterno enigma! Se trate de un Emerson, de un Walt Whitman, de un Poe, de un James, de un Royce, de un Dewey, y aún de qué manera ellos mismos parecen haber ampliado el horizonte de las reflexiones europeas, cuando pensamos en la obra de filósofos anglo-americanos, como Schiller, como Russell, como Whitehead, o en el caso del español Santayana, sin omitir el caso del más grande de todos: de William James, de innegable influencia universal.

En su gran obra "Naturaleza y experiencia", la más profunda y asequible de este pensador, en su extenso capítulo introductorio, uno de los más ricos y concisos ensayos que haya escrito Dewey, plantea la cuestión del método en lo que respecta a la relación entre la experiencia y la naturaleza; este movimiento, que no es en sentido propio de irracionalidad, lo que se podría llamar su "naturalismo" y lo que debe llamarse con precisión una "filosofía de la experiencia", no tiene ya ni el mismo poder de evocación ni el mismo contenido negativo de aquellas filosofías clásicas. La naturaleza está pensada aquí a un nivel superior, en un contacto mayor con el espíritu; la experiencia no es ya la mera experiencia sensible: Dewey avanza más y quiere utilizarla como un medio para descubrir las realidades de la naturaleza; encuentra que la naturaleza y la experiencia no son enemigas o extrañas entre sí; "la experiencia no es un velo que separa al hombre de la naturaleza, es un medio de penetrar cada vez más en el corazón de la última"; "no hay en la índole de la experiencia humana señal indicadora alguna que lleve a conclusiones agnósticas; antes bien, una autorrevelación creciente progresiva de la naturaleza misma". "Los fracasos de la filosofía provienen de falta de confianza en las facultades directivas que son inherentes a la experiencia, sólo con que los hombres tengan el talento y el denuedo de seguir sus indicaciones". Dewey propugna así una "metafísica naturalista" que quiere

hallar el conocimiento de los rasgos genéricos de la existencia, en un empeño, en un esfuerzo por rectificar y superar todos los dualismos. "La experiencia tiene sus equivalentes en cosas tales como la historia, la vida, la cultura". "La experiencia es la vida humana en su amplitud; el hombre en cuanto experimenta: vive y actúa". "Hasta las ideas y los valores, hasta el espíritu de que tantas y tales filosofías hicieron y hacen un reino del ser ideal aparte del reino del ser real, o un reino del valer aparte del reino del ser real, o un reino del espíritu aparte del reino de la materia, son instrumentalidades del hombre". Para Dewey la experiencia es el único camino que permite practicar la descripción y crítica del mundo y de la vida. "Experiencia significa todo lo que se experimenta, todo lo que se sufre y lo que se prueba; "experiencia" denota el campo plantado, la simiente sembrada, la cosecha recogida, los cambios del día y de la noche, de la primavera y del otoño, de humedad y sequedad, de calor y de frío, que se observan, se temen, se ansían; y denota también aquel que planta y cosecha, trabaja y se recrea: espera, teme, hace planes, invoca la magia o la química en su ayuda; aquel que resulte abatido o triunfante".

Porque Dewey tiene el sentimiento complejo de la experiencia; aunque no notamos en su obra aquella expresión alerta, vivaz, aquella suerte de tremulación de las cosas, el secreto estremecimiento de las almas ante la presencia de cada una de ellas, la solicitud del objeto, la atracción, alegre o lúgubre, de su concentración. Acaso menos que en James y menos también que en J. Royce, percibimos en él la presencia de las cosas, el estímulo que producen sobre el pensamiento, el afán por asirlas, la obstinación en que perduren, su contracción y entrega; centros para la atención, perspectivas para el cavilar; penumbras para el ensueño; capaces siempre de volverse "interiormente más profundas." Mas, en él, resta cierto sentido de la relación con lo general, y de la lógica, acaso porque quiere también escapar "a la claridad ilusoria de las experiencias aisladas."

Es en nombre de la riqueza y diversidad de planos de la experiencia, que teme Dewey la labor de todo intelectualismo, "el gran vicio arbitrario de la filosofía", y que él entiende como "la teoría de que toda experien-

cia es una forma de conocimiento y de que todo objeto, toda naturaleza, debe en principio reducirse y transformarse hasta que quede definida en términos idénticos a las características presentadas por los objetos refinados de la ciencia en cuanto tales". Método soberano de la filosofía que Dewey considera extraño a los hechos de la experiencia primaria, y que fuerza a recurrir al método no empírico, como acaba por hacer inexplicable el conocimiento mismo al encontrarlo en todas partes. Para Dewey el supuesto del intelectualismo es contrario a los hechos de que se tiene primariamente experiencia; que las cosas son objetos para tratar con ellos, usarlos, obrar sobre ellos, y mediante ellos gozarlos o sufrirlos, más que cosas destinadas a que los conozcamos. "Son cosas tenidas antes de ser conocidas." Pero el intelectualismo tiene bastante, diría: con acercarnos ahora a una primera comprensión de las clasificaciones. Las distintas formas de la experiencia ya recibidas y aceptadas han de ser por así decirlo, abandonadas; la experiencia de la vida está ya sobrecargada y saturada de los productos de la reflexión, de las generaciones pasadas y las edades pretéritas. Está llena de clasificaciones y de interpretaciones debidas a un pensamiento falseado e incorporado a lo que parece ser un material fresco o ingenuamente empírico. Para Dewey no es la experiencia lo que es objeto de experiencia, sino la naturaleza: las piedras, las plantas, los animales, las enfermedades, la salud, la temperatura, la electricidad, etc. Cosas en ciertas formas de acción mutua son la experiencia; ellas son aquello de que se tiene experiencia. Vinculadas en otras determinadas formas a otro objeto natural —el organismo humano— son igualmente a la forma como se tiene también anchura, y la tiene con una amplitud indefinidamente elástica (6).

Dewey enseña que de los productos derivados y refinados sólo se tiene experiencia en virtud de la intervención del pensar sistemático. Los objetos así de la ciencia como de la filosofía, pertenecen sobre todo, como es obvio, al sistema refinado y secundario. Pero establecido aquel aparente dualismo a que aludimos, y contrariamente al modo clásico de pensar, por ejemplo, al establecer la dualidad de lo racional y de lo sensible, que en Dewey desaparece, por el intento, que se nos ocurre tan certero, según el cual

si los objetos secundarios de la experiencia y la filosofía explican a los primarios, nos capacitan igualmente para apoderarnos de estos por la inteligencia en lugar de tener con ellos contacto sensible. "Pues los objetos señalan o abren un camino gracias al cual el retroceder a las cosas de experiencia resulta de tal índole que la significación en contenido significativo de estas cosas gana en fuerza de enriquecimiento y expansión debida al método por el cual se llegó a él". "Entonces estas cualidades dejan de ser detalles aislados, cobran valor en un sistema entero de objetos relacionados, pasan a integrar un conjunto con el resto de la naturaleza y participan del sentido de las cosas con las que ahora se les ve unidas sin solución de continuidad".

De la definición de este camino de regreso, de este vaivén que obliga a considerar los datos empíricos, sensibles, las abstracciones que los consideran y explican y éstas, como una manera de volver, de reiterar el esfuerzo extendiendo la esfera de la experiencia, encuentran en Dewey una formulación preclara, y, de hecho, señalan el momento en que las nociones de naturaleza y experiencia se enriquecen. Por este método de regreso que aporta nuevas significaciones en la experiencia, se logra el ensanche de la misma y se advierte el alcance de los principios y de los refinamientos científicos. Fíjese que, en el fondo, rectifica Dewey el concepto de lo siste-

mático y formula la idea de una experiencia abierta. "Por esta vía perseguida empíricamente, el estudio de la filosofía no será un estudio de la filosofía, sino un estudio de la experiencia de la vida por medio de la filosofía". "Nadie sabe cuantos de los males y diferencias que se aducen como razones para huir de la experiencia, se deben al desprecio de la experiencia mostrado por aquellos que son especialmente reflexivos". "La más grave censura apestable contra la filosofía no empírica es la de haber arrojado una nube sobre las cosas de la experiencia ordinaria."

"El filósofo trascendental ha hecho probablemente más que el declarado sensualista y materialista por oscurecer las potencialidades de gozo y de autorrevelación que hay en la experiencia diaria."

(1) J. Dewey, «La experiencia y la naturaleza».

(2) A. Spaier, «El pensamiento concreto».

(3) Max Scheler.

(4) Que es uno de los aspectos de la filosofía que emana de la ciencia.

(5) La filiación, establecida por Dewey mismo, puede leerse en su ensayo sobre el desarrollo del pragmatismo americano in «Revue de Métaphysique et moral (1922)».

(6) Mas dígame ahora que este sentido de la experiencia no se propone en favor de una doctrina filosófica; Dewey no sienta nada en favor del «naturalismo empírico»; muestra la experiencia como un punto de partida y un método de investigación de la naturaleza. Comprender esto es también comprender su alcance como método y la íntima relación entre la naturaleza, experiencia y método filosófico.

L U I S E . G I L S A L G U E R O



REFERENCIA AUTOBIOGRAFICA

A Julio J. Casal

I

Nací cuando el otoño
llegaba al campanario. Crecí desde la tierra
hacia las piedras, —y a los astros.— Tenía a Dios
en mis ojos, no me asombraba, —jugaba
en los enebros, con el pequeño
humo y un seminario pálido
de abejas.— En 1890
ya **fuí** adolescente entre las cosas
viviendo los manzanos mis dos sienes; un origen
de raíces me hizo subir un lago
hasta mi frente, mas abandoné
sus bosques de agua, fuí de mi fondo,
conmigo mismo, hacia la vida.

II

Yo quería ordenarme
en la Música. Avanzando por los corredores
de mi monasterio se acercarían
las espigas a mi sayal. Mi oficio en mi tiniebla,
desenterrar el arpa sumergida
largamente, cayendo mis manos
en el agua, mi boca
en el celaje, mi cuerpo entre la luz,
transfigurándose.

Pero sobre la mesa
los ancianos hablaron, y yo fuí conducido
hacia la Arquitectura.

III

Arquitecto, criatura de treinta y cinco
años, plantando un eneldo
entre los pisos de las casas terminadas,
dejando pasearse un elefante de mi alma
en las alcobas. Huyendo
como el musgo, corriendo sobre insectos
y ciudades. Recogiendo pedazos
de silencios, caballos incendiados,
palabras, —sin su hormiga—, del movimiento

que espera, oh fauno muerto,
quebrado en los espejos.

IV

Dios quiso darme hijos, pobres,
solitarios. En mi tercera
juventud salieron
como el mar, caminaron
sobre el mundo, nieblas humanas,
humanos minerales. A ellos, les he
dado lo que un padre
da. Juan
tiene el mar, un puñado de judías
distantes, una casa en el Río
de la Plata. Pedro, los osos,
mi infancia en un cuaderno,
retratada, con colores ingenuos,
memorables. María, mi ternura
en forma de diamantes
que le hablan, y hojas
para Junio, y un pedacito
de mi traje, cuando trabajaba
en el tribunal de cedros poderosos. Juan
tiene un mar de muchos
pisos, el rumor de la calle
su alma, —mi alma—, fué
escuchado, en el aire,
entre islas, entre árboles. Juan me ha dado
un ciervo de alegría, una espiga,
neblina del rocío, cruzando
entre los líquenes, en la noche.

V

*En medio de mis tormentos, me sorprendía
preguntándome lo qué comeríamos hoy.*

IBSEN.

Sostenedme, criaturas naturales. Manos,
en la tierra alejada que me nombra
yo siento a los niños que sueñan con las olas,
en las playas y el mar. —Y aún me acerco
a las cartas humanas, existo
entre los pensamientos arrollados
en las formas. — En un día,

después, frente al pan
y al agua,
mi voz, sola, crece
de los antílopes
y los álamos! —Yo soy de piedra,
irracional, camino por la noche,
me acarician sensuales
las distancias, hundo el olvido,
la memoria muerta, como el musgo
y la isla
de mi boca. Yo soy el mar,
yo soy un cirio lejos, entro en un templo
y asciendo entre los árboles,
tengo una casa, huecos de retratos,
un recuerdo de un mundo de trigales,
humo en su tiempo, rama en su misterio.

VI

Sin embargo, algún día
caminaré por un bosque, entre animales,
junto al agua. Y podré
decir que me mejoro, que sé
que converso treinta minutos
entre la cena y el te, y que leo
la tira cómica, mas si a El
le pidiere un pez, El me dará
un pez, y si una piedra,
una piedra, y si un árbol,
el gran Arbol que El
habita.

Eso será, cuando
no sea de carne, y no lo sienta
como ahora, libertad ardiendo
en pensamientos, lejos de mí, —oculto
por los paisajes, tras de la Música—,
y que me espera, y por mis días del color
se quema. El, que recuerda su tiempo
de crear el mar, y con sus olas neblinosas
me borra de sí mismo, me hace olvidarlo
a El, esconde bajo el mundo
su voz, se distrae en sus flores.

LA POESIA ESTADOUNIDENSE ANTES DE POE

El panorama de la poesía estadounidense se presenta con una riqueza desbordante, en la que están noblemente iluminados todos los matices líricos.

¿Persistirá, todavía en algunas naciones sudamericanas la creencia de que la gran Democracia del Norte es un país poco propicio a la creación poética, o — más rotundamente — casi sin poetas? No creo que se piense así. Sin embargo, alguna duda al respecto habrá tenido el notable escritor y conferencista colombiano Jorge Zalamea cuando, desde Washington, en julio de 1942, escribió lo siguiente: "Por lo general, el sudamericano se contenta con sorprenderse de la grandeza de las obras realizadas por el hombre en los Estados Unidos. Difícilmente puede acomodar dentro del marco familiar de su entendimiento, las cifras que expresan la riqueza norteamericana, o su capacidad de producción o el nivel de vida alcanzado por los más humildes ciudadanos. Se asombra, pues, con el volumen de la materia; pero el mismo asombro lo cohibe para tratar de investigar de qué manera, por qué sistemas, en qué tiempo, a través de cuáles dificultades, alcanzaron los Estados Unidos su organización actual. Y desde luego, ni siquiera vislumbra la parte que en semejante grandeza corresponsa a los valores morales y espirituales de este pueblo".

A pesar de la jerarquía de este intelectual — que figura, por la calidad de su prosa, junto a Germán Arciniegas — justo es creer que ese reproche se dirige, sobre todo, a un sector del pueblo latinoamericano, no a sus intelectuales, que conocen — si bien de una manera generalmente incompleta — los valores morales, espirituales y estéticos de la patria de Jefferson.

Sí, siempre hubo poesía y siempre hubieron poetas en los Estados Unidos. Mucho antes que el hombre blanco pisara esas tierras, los indios de diversas tribus habían creado sus cantos y plegarias, de un lirismo purísimo, cantos y plegarias que han sido recogidos en numerosos libros publicados en inglés. Muchas veces he pensado en lo her-

moso y necesario que sería editar una antología de esos poemas, en traducción española. Un tomo en que podamos admirar, en estos países, el fervor de aquellas oraciones a la lluvia que hace sonreír los maizales, y de aquellas loas al arcoiris y de aquellas poetizaciones mitológicas de tan rica imaginación, de tan fina expresión. La poesía de los indios pueblos y navajos, sobre todo, tiene a veces una tonalidad que hace evocar ciertos antiguos poemas de Oriente.

De una versión inglesa, me ha sido grato traducir una muestra de ese lirismo indígena. Pertenece al rito llamado "El nacimiento del alba":

Nosotros llamamos a la Madre Tierra representada en el maíz.

Ella ha estado durmiendo y descansando durante la noche.

Le pedimos que despierte, que se mueva, pues los signos del alba se ven en el Este y aquí está el soplo de la nueva vida.

La Madre Tierra oye el llamado, se mueve, despierta,

siente el soplo del alba recién nacida.

Las hojas y las briznas se estremecen, todo se mueve al soplo del nuevo día.

La vida en todas partes se renueva.

Esto es muy misterioso:

hablamos de algo muy sagrado aunque acontece día a día.

He aquí otro ejemplo del lirismo indígena de Estados Unidos. Es una *bendición rítmica* de los pieles rojas, que figura en la segunda parte del mismo informe a que he hecho referencia. Y dice así:

Ved! La Madre Maíz viene, se acerca, alegrando nuestros corazones, alegrando nuestros corazones.

Se acerca la Madre Maíz, se acerca, veine a nosotros

nos trae la paz y la plenitud.

¡Vedla, vedla, aquí está!

Es natural que una vez establecido el co-

loniaje en Estados Unidos, su literatura haya sido una especie de sucursal literaria de Fran Bretaña. Antes de nombrar algunos autores de aquella época, recordemos que el primer libro que se imprimió en Estados Unidos era, precisamente, de carácter poético. Se trataba, en efecto, de la traducción de los salmos. Ese libro, titulado "The Psalm Book" fué publicado en Cambridge, Massachussets, en 1640.

La primera figura poética de cierta calidad, por aquellos años, fué Anne Bradstreet, nacida en Inglaterra en 1612, donde su padre fué gobernador. Si bien su poesía se resiente a veces de un carácter un tanto retórico —muy lógico en aquella época— hay en ella a veces un soplo místico, un afán de evasión, que hace interesantes varios de sus poemas.

La lucha de los Estados Unidos por su independencia está unida, poéticamente, al nombre de Philipp Frenau, nacido en New York en 1752, descendiente de hugonotes. Fué, por excelencia, el poeta patriota: no sólo por el ardor de su fe libertaria, sino también por la aguda sátira con que sabía atacar a los enemigos de esa fe.

Y no olvidemos la poesía llegada de África. No olvidemos que el esclavo buscaba la canción —la canción apenas murmurada, la canción silenciosa, si se quiere— con la misma avidez con que buscaba el regazo de la noche, inmensa venda negra sobre el ardor de su tristeza. En la canción, el negro olvidaba las lágrimas de sangre vertidas en el barco que lo robó a sus playas.

En 1761, en Boston, fué vendida públicamente la esclava Phillis Weathley, que entonces no se llamaba así. Pero aconteció que fué comparada por John Weathley, quien la ofreció como un regalo a su señora. Felizmente, la poetisa africana cayó en buenas manos. El hecho de que Phillis Weathley haya sido elogiada por destacados habitantes de Massachussets demuestra que en aquella época también se sabía valorar la poesía.

En términos generales, la poesía estadounidense es —hasta llegar a Poe— un panorama que se localiza en el Estado de Massachussets. El centro literario de Concord queda unido a las actividades de Emerson y de Thoreau, de tanta influencia.

William Cullen Bryant, poeta de fina inspiración, era nativo de Massachussets: co-

mo lo eran asimismo James Russrell Lowell y Oliver Wendell Holmes. Ciertamente, es preciso llegar a Poe para hallarnos con un valor universal en la lírica estadounidense. Pero en otros países de América —en Argentina, en Chile y, sin falsos patriotismos, en nuestro Uruguay— ¿nos dió el siglo pasado un poeta de valor universal?

Cada vez que yo he insistido ante alguna amistad, de que no hay en la América hispanoparlante un poeta de la jerarquía de Poe o de Whitman, me he hallado con una respuesta más o menos semejante: —"Sí, puede ser". O bien: —"Sí, es así", agregando luego esta especie de disculpa: —"Pero nosotros tenemos un mayor standart poético, una mayor densidad de poetas, una mayor inquietud poética, un ambiente más favorable para la creación poética." Bien. Si cuando hablamos de la pluralidad lírica de América, nos referimos a ese vaivén de poetas que publican sus versos —buenos, regulares y malos— en periódicos o libros —conviene subrayar que es también enorme el número de poetas estadounidenses que pasan sin dejar huella, año tras año. De ello dan fe las revistas de todo tamaño que se editan en la gran república del Norte. Y no olvidemos, sobre todo, que en plena Chicago se viene publicando, desde hace más de treinta años (1912) una revista dedicada exclusivamente a la poesía, con espíritu amplio y ecléctico: la prestigiosa publicación "Poetry" que fundó Harriet Monroe. Y en la docta Boston se edita todavía, desde 1889, la voluminosa revista "Poet Lore". En nuestras repúblicas no se conocen así. Casos así no se conocieron tampoco en Europa.

De Edgar Allan Poe, no se trata de discutir si su magnífico lirismo tiene o no carácter americano. En su época, toda la intelectualidad de nuestro Continente estaba poderosamente influída y seducida por los grandes valores del Viejo Mundo. Baste decir, en justo elogio de Edgar Allan, que el mejor de sus traductores al español, el cultísimo poeta y ensayista argentino Carlos Obligado, considera a Poe el mayor poeta de América.

Lo cierto es —lo repetimos— que a nuestro parecer, recién en Poe comienza la gran poesía estadounidense, la que incorpora a la lírica de América valores universales. Whitman, a su vez iniciará la poesía *americana*.

Emerson y Longfellow fueron tan contemporáneos que, al fallecer en el mismo año de 1882, había entre sus edades una diferencia de sólo cuatro años.

Con Emerson se dió, en el siglo pasado, un caso que me gusta relacionarlo al de George Santayana: el poeta filósofo o, mejor, el filósofo que escribe poemas. Y aunque en Emerson y Santayana hay que reconocer, entre otros valores, el de la noble perfección de la forma, yo confieso que lamento, al leer sus poemas, que esa intensidad de concepto no esté más hermanada a la imaginación y a la emoción. Los poemas de Emerson me aparecen como una continuación de sus ensayos. Como ellos, poseen una alta y generosa palpitación idealista. También hay una alta y generosa palpitación idealista en Longfellow, y sus más popularizados poemas, "The psalm of Life" y "Excelsior" se caracterizan por su tónica moral y por su riqueza conceptual. Sin embargo, yo lo aprecio mucho más en lo que se ha dado en llamar sus "narrative poems" y muy especialmente en "The song of Hiawatha" y en "Evangeline", siendo para mi gusto "The song of Hiawatha" la máxima creación de Longfellow. Ese extenso poema, publicado en 1855, es una realización de americanidad. Los mitos y las leyendas indígenas acrecientan el interés, centralizado en la figura del niño indio, de su abuela Nokomis, cuya cabaña se halla cerca del radiante Lago Superior. Y, sobre todo, el espectáculo de la Naturaleza todopoderosa, de los bosques de pinos en cuya ramas los copos de nieve son a manera de grandes corolas. Y las canoas en la fiesta del agua donde el sol rutila gloriosamente. Para darnos estas imágenes, Longfellow no recurrió a ningún tono enfático o efectista. Al contrario: buscó y halló los medios más sencillos y sobrios. El mismo Longfellow ha dicho, al comienzo de "Hiawatha": "Si me preguntáis de dónde viene estas historias, de dónde viene estas leyendas y estas tradiciones embalsamadas por los aromas de las florestas impregnadas por los rocíos y los vapores de las praderas, cargadas del humo en volutas de las carpas de los indios y que en sus continuas repeticiones son semejantes a las corrientes de los grandes ríos, y en sus salvajes ecos parecidos a los ecos del trueno en la montaña, yo os responderé: Las encontré

en las florestas y en los prados, en los grandes lagos del Septentrión, en la tierra de las montañas, de las landas y de los pantanos, en el nido de los pájaros florestales, en la cueva de los castores, en la huella de las pezuñas de los bisontes, en el aire donde vuela el águila".

Es lástima, creo yo, que en América Latina los poemas más difundidos de Longfellow sean aquéllos de tono conceptual. Como se sabe, ellos influyeron en más de un poeta de nuestros países, por ejemplo, en el romántico argentino Olegario V. Andrade, quien, por lo demás, tradujo esos versos de Longfellow. Cuando yo no expreso admiración por la poesía puramente conceptual, que me apoyo: Pienso que la poesía es la interpretación imaginativa y emocional de la vida, y su expresión noble, personal y rítmica. Creo, pues, que lo conceptual expresado de manera tan directa como lo hallamos en "The Psalm of Life", por ejemplo, no penetra en la zona puramente poética, zona en la que se mueve una parte considerable de "The song of Hiawatha" (no todo el canto, infelizmente)

Longfellow, que nació en 1807 en Portland (Maine) viajó por Europa y fué profesor de idiomas en la Universidad de Harvard, allá por 1835. Falleció en 1882 y fué popularísimo y muy prestigioso durante su fecunda vida. Esta popularidad y este prestigio de que gozó contrastan con las luchas, las injusticias y el silencio que tuvieron que padecer tres poetas de su misma tierra y de su mismo siglo: Edgar Allan Poe, Walt Whitman y Emily Dickinson. Cualquiera de ellos es infinitamente superior a Longfellow. El tiempo se ha encargado de hacer justicia. El arte es un gran heroísmo y este ejemplo que aquí traemos debe servir de lección a los jóvenes. Asimismo, y aun reconociendo las fallas de la obra de Longfellow, creemos que deben destacarse los aciertos de algunos de sus poemas, si bien su personalidad carece de la trascendencia, de la sugerencia e influencia de los otros tres poetas que honran a la poesía de toda la tierra y de todos los tiempos.

Naturalista, filósofo, rebelde, abolicionista, amigo de la vida pura y sencilla, Henry David Thoreau dejó una obra poética que —en cierta manera— se hermana a

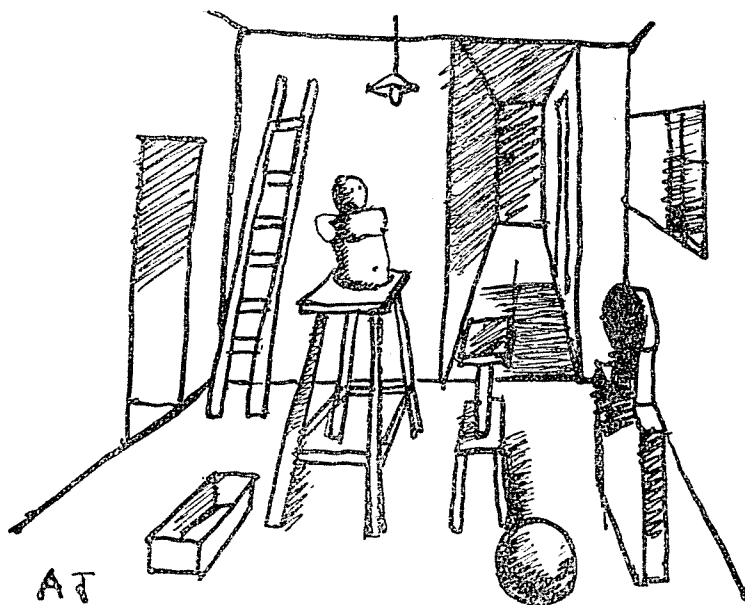
la de su gran amigo Emerson, nativo también de Concord. El trascendentalismo de Thoreau hallaba, sin duda, menor expresión en la prosa. Más aún: lo verdaderamente interesante de Thoreau resulta, sobre todo, su personalidad. Así, Henry Seidel Canby subraya que, en algunos aspectos, es Thoreau tan típicamente norteamericano, que su biografía se le aparece como una ilustración de problemas característicos de la vida de Estados Unidos. Canby ve a Thoreau — y con qué certeza! — como el Pan norteamericano, en la soledad de los bosques de Nueva Inglaterra. Exceptuando este aspecto sencillo y agreste de Thoreau, la poesía estadounidense que en aquellos años tuvo por escenario el centro de Concord se caracteriza por su tono culterano. Así pues, se explica que un crítico haya afirmado que se trataba de productos de los colleges de

Nueva Inglaterra, de típicos "Boston gentlemen" No hay ironía ni falta de aprecio artístico en la afirmación. Si pensamos que por esa misma época la poesía de América Latina — y más, la literatura, y más aún, la misma cultura — era algo balbuceante, ¿vamos a censurar el carácter quizá excesivamente erudito de la poesía que se centralizaba en Concord? Además, en la poesía estadounidense del siglo pasado no faltaba el acento social. Lo daba Longfellow en sus cantos antiesclavistas, que tanto influyeron en la inspiración de Castro Alves, el mejor poeta brasileño del siglo pasado.

Hay que destacar, sobre todo, esta virtud fundamental: los poetas estadounidenses, aún los del siglo pasado, difícilmente han caído en el declive del tono discursivo. Aun en aquellos momentos de exaltación, supieron no confundir la poesía con el discurso.

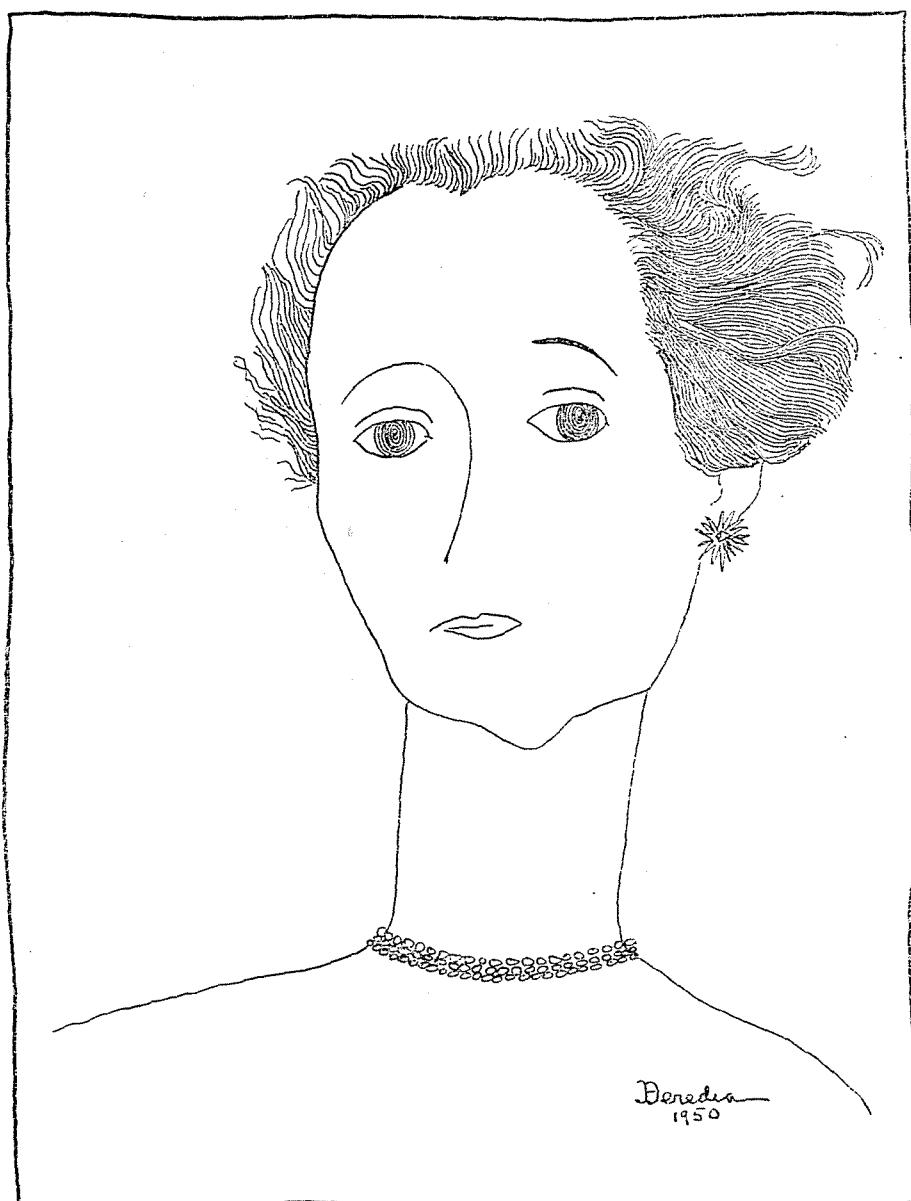
G A S T O N

F I G U E I R A



Dibujo

Augusto Torres



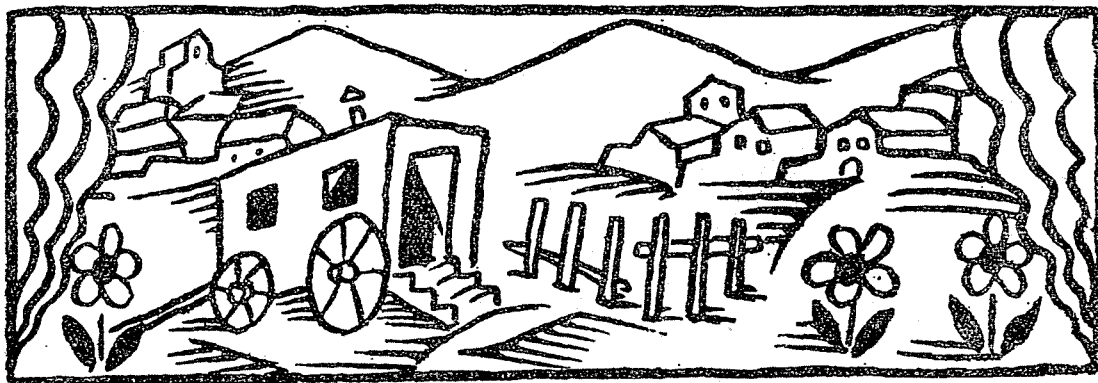
Magdalen Liddle

por Heredia



EL VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA

Suspendu dans l'espace, à la fin d'un sentier,
 Est un asile étrange, enfoui dans la nature:
 Comme un nid d'aigle, en haut, construit en espalier,
 Il surveille orgueilleux l'océan de verdure.
 En bas, chantant autour des sinueuses collines,
 Le ruisseau fait, jonglant, surgir des flaques d'eau.
 La nue qui s'élève des vapeurs, en ondine,
 Teint la vallée de rose, où paissent les troupeaux.
 L'homme se débarrasse enfin des ligatures
 Qui ont serré ses membres et meurtri ses élans.
 Comme l'eau du ruisseau, il sent couler son sang
 Et sa voix s'associant au chant de la nature,
 Il tend le front au ciel en un geste surpris
 D'être admis, malgré tout, encore au paradis!



E L E G Í A

Carne de sus pétalos serán las mariposas
y luz para el rocío sus voces más lejanas.
Ninguna otra flor caerá hacia la tarde
con su ardiente sangre derramada en el aire.
En qué dolorosa heráldica nacerán sus campos,
y en qué distante viento su castillo se alza
tras un bosque sin ciervos donde se pierden los pájaros.
No habrá un lirio que suavice su gesto
cuando la muerte lo sorprenda entre porcelanas,
ni violeta que diga junto a su boca
la última, la última palabra.
Canción será aquella lágrima derramada en el eco
y el polen será nieve que borra los caminos.
Vendrán los antiguos ángeles,
con su provincia de miel y su magnolia pronta;
vendrán con sus espigas de plata
y pondrán un trisal de llanto en mi garganta.
Alto dolor tendrá el corazón entre las tardes.
Y no podrá llegar a él ni mi sombra,
ni la nostálgica danza de las manos.
ni mi voz refluorecida y con brotes claros,
cuando esté más solo y yo grite,
cercada de ángeles y de lágrimas.
(Ninguna otra flor caerá hacia la tarde
con su ardiente sangre derramada en el aire)
Alto dolor ahogará mi alma.



H O R A C I O Q U I R O G A

Y fué fuerte y huraño...

La luna acaba de asomarse entre una incertidumbre de nubes...

El suave viento que cae sobre el monte agiliza el follaje de los pindóes hasta convertirlo en sombras goteando sobre la tierra.

Pasada la ribera, una hoja de luz se filtra en el Paraná; y el "río monstruo" la levanta hasta arrojarla entre ese basalto que lo aprisiona con sus acantilados.

Entonces serpentea por afiebrados picos que se van metiendo en terrenos cada vez más firmes, hasta morir en una meseta plana y ferruginosa.

En su borde mismo, — protegida por un arco de palmeras — aparece solitaria

la nueva casa de piedra. Sobre su ala derecha — un HOMBRE — contempla suspenso esa SELVA nocturna, áspera e insondable.

Cuadro de soledad virgen donde el silencio es apenas modificado por un perezoso murmullo, suma de las voces de las criaturas, del viento y del árbol, unidos en lenguaje semi-sinfónico, que el *narrador* descifra.

Allí Él se reencuentra. Cansado de hombres y ciudades, y con una imperiosa necesidad de hablar poco... por haber pensado demasiado.

Es el expatriado voluntario que descubre su vocación natural de vivir libre de trabas, para los pasos y la conciencia.

El HOMBRE fuma.

La tibia calma de la noche Misionera seduce hasta los huesos la imaginación, y una a una aparecen las imágenes cómplices: La yarará que reptaba sigilosa en el fangal arrastrando sus anchas bandas de oro, sobre el cráneo destrozado de su compañero.

El filón de arcilla blanca de la picada, material predilecto de su empresa alfarera.

La jangada que huye río abajo — como un ataúd flotante — cargando a un miserable mensú hecho un ovillo por las fiebres.

El valle del Yabebirí envuelto por una de esas nieblas nacaradas, que lo cubren todo, con intención de ahogarlo...

Entorna los ojos.

Con ligero movimiento surgen de entre la maraña figuras borrosas y de fantásticas proporciones. Se van acercando hasta hacer legible su carácter humano — solo un instante — y desaparecer en la espesura del monte.

Aparecen y desaparecen como una alucinación.

Él las conoce, ha escuchado sus voces, sabe de sus miserias. *Son los personajes de sus cuentos...*

Una luz ocre amarillenta rodea el escenario.

Allí está... Jao Pedro, semi-hundido entre aguas pestilentes de nitrato, escapando al plomo que descarga su patrón a cambio de los "dos pesos y la rapadura prometidos".

Monsieur Santiago Rivet, saturado de alcohol — *muerto* — bajo el retorcido árbol de Tacuara-Mansión.

El cardíaco Babbikoff demostrando que "un hombre es libre de su alma y de su vida, donde él quiere, y donde quiera que esté".

Gabriel Benincasa — víctima del artazgo de miel silvestre, — *pa-a-ra-lí-ti-co* — y lanzando aquel alarido... "cuando la voz del hombre recobra la tonalidad del niño aterrado".

Y Else, el Dr. Else, pasado el delirio de su fauna alcohólica, escucha aún el dulce acento de Chinta muerta: *¡qué hiciste papá...!*

Y Juan Brown, Malaquías, Sotelo, el manco Luisser, Candiylú, Tirafigos, y todos esos tipos originales, "nacidos con efecto como las bolas de billar", y a quienes se les podría imputar cualquier cosa, menos el ser aburridos. Ex-hombres encallados a esa tie-

rra que los agota en una muerte a pedazos, como prólogo al silencio definitivo de sus ojos.

Allí están..., en el intento final *de sobrevivir su rara existencia humana*.

La noche se ha escurrido entre una bruma espesa y dura.

Otra jornada para quien huye de una fatalidad excesiva y pesada.

Hace años llegó con su mujer al viejo bungallow, planificado en las noches invernales de Buenos Aires, y hecho realidad en el estío.

Cada madera cortada, aserrada, y esculpida por su propia mano, significó esfuerzo y triunfo. Se instaló a cultivar yerba mate — como antes algodón en el Chaco — menos por necesidad de lucro, que por necesidad de acción y cifrando su ambién en lo necesario para verse libre... de su propia tragedia.

Llegó a sentir en los huesos el sol calcinante en horas que el aire se hace espeso hasta quedar inmóvil; aguantar con sus destrozados nervios el sonido enloquecedor de esas lluvias furiosas, que caen por días y días, sobre las casas, los troncos, el barro, sobre el agua, sobre los vivos y sobre los muertos.

¡Pudrir sus ropas de humedad pegajosa! Todo... con tal de quebrar el signo fuerte y trágico.

Ni aún así fué posible librarse. La Selva celosa de su compañera, se cobró con la vida, ¡bárbaro destino! El cianuro hizo el resto.

Por quinta vez esa fatalidad brutal que le agotó desde niño las personas más queridas, y que ahora lo acecha como una sombra — a Él — que ya se está haciendo una presa difícil.

Y en esa selva de Misiones, Horacio Quiroga tuvo que ir reafirmando una vida quebrada por continuas traiciones.

Y solo, las noches parecen más largas, y el dolor mal compañero. Es un enemigo que dilata las pupilas para hacer pensar demasiado en cosas que la imaginación se negaría a concebirlas por su aterradora injusticia.

Recién entonces se comprende hasta donde resulta terrible lo que ya no tiene, y que para seguir adelante... hay que quemar sin miedo los últimos restos del pasado.

Sí, Quiroga permanece ligado a esa naturaleza donde todavía el machete sigue siendo el único lenguaje persuasivo... frente a un silencio que hace perder la noción del tiempo y las edades. Aguantando toda clase de injusticias, pero dueño de una obra trabajada en el sufrimiento y la amargura, que es "imperio fatal aún en el fondo mismo de la jungla".

Con sus ojos cargados de sueños devora los obstáculos de la miseria humana, y sonríe, sonríe de triunfo... con la misma sonrisa que conserva en el ataúd.

Así tendrá que seguir por muchos años, hasta gozar de la inmunidad de los grandes muertos.

Contra todos los inconvenientes en las noches cansadas, resuelve los mil problemas de su aventura: la fábrica de carbón aprovechando la abundancia de lapacho, en anémico edificio de chapas, que una tarde las llamas arrasaron ansiosas de lamer el cielo.

Entre las espesas aguas del río — con su nueva pirabebé — por remansos convertidos en verdaderos cementerios de camalotes, vigas o mensús... arrastrados en remolinos como las aves muertas. O gozar su cauce víctima de la mansedumbre nocturna, cuando la luna se refleja como una mujer desmayada.

Bajo los golpes de fuego que vomitan los hornos de la industria alfarera, mientras sus cachorros someten el viejo gramófono a la tortura de espinas, clavos o taquaras aguzadas.

Junto al cazador-disector-botánico, aparece el fabricante de cáscaras abrillantadas, superfosfatos, colorantes, tintura de lapacho, vino de naranjas, el Juez de Paz, y el tierno cultor de orquídeas.

Andanzas sedimentadas en años de fracasos materiales, que culminan en lo más formidable de sus cuentos, donde la selva, el ambiente, y sus tipos pasan al plano medular.

Lo anormal-mórbido de sus primeros libros cede a la vigorosa presencia de un escenario en que giran personajes identificados e inseparados del medio, con sus luchas y sus desesperanzas, bajo el peso de una vegetación traicionera que co-

bija a cada trecho la muerte.

Serie misionera, en la que se funden con toda limpieza indiferencia, crudeza, amor y ternura, como en aquella mujercita de "En la noche" que llevó diez y ocho horas de remo en sus manos — contra las hinchadas aguas del Paraná — con tal de salvar a su marido, en "una de esas cosas que no se vuelvan a hacer en la vida."

En Subercassaux—padre y madre a la vez— combinando su vida artesana con fastidiosas tareas domésticas, hasta que un pique, un insignificante pique, lo saturó de esa estúpida frialdad corporal que una mañana traspasó sus botas y su impermeable.

Aquel indiecito de ojos grises, bigote en punta y cabello aceitado, que un día abofetearan de derecha y revés en el palo mayor del Meteoro — cambiada la escena — arrastra a un Korner "empapado en sangre e insultos" bajo los golpes que se descargan sin piedad sobre su nuca. En el borde mismo de la jangada, el dueño del obraje recibe las dos últimas marcas: una para aprender a saludar a la gente, la otra, para no sopaparla más.

Paulino el de "La Deriva", convertido en una masa pastosa hasta las ingles, a partir de dos puntitos violetas y casi juntos... pero seguro de haberlo conocido el jueves...

Longhi con su costilla deshecha esperando paciente seis meses aquella noche fría que Alves atravesó la picada.

Aún se siente crujir el cráneo de "patrón Alves", entre los dientes de Divina.

Y allí en Misiones, en noches donde las sombras se agigantan hasta convertirse en fantasmas, con mezcla de gritos mensualeros que vienen del pueblo hablando el lenguaje del sexo insatisfecho, o la embriaguez desenfrenada; sobre las barrancas mismas del río, en esa Selva que con su silencio cómplice acalla los dramas más crueles, HORACIO QUIROGA edificó su obra.

Y un día regresó a su patria después de treinta y cuatro años.

Regresó *el Hombre*, hecho un puñado de cenizas... el otro, *el Escritor*, sigue irrescatado, en la impenetrable intimidad de la Selva...

El hombre pisó algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse, con un juramento, vió una yararacusú, que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque.

El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente. y sacó el machete de la cintura. La víbora vió la amenaza y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de plano, dislocándole las vértebras.

El hombre se bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre y durante un instante contempló. Un dolor agudo nacía de los dos puntitos violetas y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho.

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que, como relámpagos, habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con dificultad; una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante, le arrancó un nuevo juramento.

Llegó por fin al rancho y se echó de brazos sobre la rueda de un trapiche. Los dos puntitos violetas desaparecían ahora en una monstruosa hinchazón del pie entero. La piel parecía adelgazada y a punto de ceder, de tensa. Quiso llamar a su mujer y la voz se quebró en un ronco arrastre de garganta reseca. La sed lo devoraba.

—¡Dorotea! — alcanzó a lanzar en un estertor. — ¡Dame caña!

Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos. Pero no había sentido gusto alguno.

—¡Te pedí caña, no agua! — rugió de nuevo. — ¡Dame caña!

—¡Pero es caña, Paulino! — protestó la mujer, espantada.

—¡No, me diste agua! ¡Quiero caña, te digo!

La mujer corrió otra vez, volviendo con la damajuana. El hombre tragó uno tras

otro dos vasos, pero no sintió nada en la garganta.

—Bueno; esto se pone feo — murmuró entonces, mirando su pie, lívido y ya con lustre gangrenoso. Sobre la honda ligadura del pañuelo la carne desbordaba como una monstruosa morcilla.

Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos y llegaban ahora hasta la ingle. La atroz sequedad de garganta, que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. Cuando pretendió incorporarse un fulminante vómito lo mantuvo medio minuto con la frente apoyada en la rueda de palo.

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pacú.

El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito — de sangre esta vez — dirigió una mirada al sol, que ya trasponía el monte.

La pierna entera, hasta medio muslo, era ya un bloque deforme y durísimo que reventaba la ropa. El hombre cortó la ligadura y abrió el pantalón con su cuchillo: el bajo vientro desbordó hinchado, con grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso. El hombre pensó que no podría jamás llegar él solo a Tacurú-Pacú y se decidió a pedir ayuda a su compadre Alves, aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados.

La corriente del río se precipitaba ahora hacia la costa brasileña, y el hombre pudo fácilmente atracar.

Se arrastró por la picada en cuesta arriba; pero a los veinte metros, exhausto, quedó tendido de pecho.

—¡Alves! — gritó con cuanta fuerza pudo; y prestó oído en vano.

—¡Compadre Alves! ¡No me niegue este favor! — clamó de nuevo, alzando la cabeza del suelo.

En el silencio de la selva no se oyó un solo rumor. El hombre tuvo aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva.

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente al río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás la negra muralla lúgubre, en cuyo fondo, el río arremolinado se precipita en incesantes borbotones de agua fangosa.

El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única.

El sol había caído ya, cuando el hombre, semitendido en el fondo de la canoa, tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración.

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pacú.

El bienestar avanzaba, y con él una somnolencia llena de recuerdos. No sentía ya

nada ni en la pierna ni en el vientre. ¿Viraría aún su compadre Gaona en Tacurú-pacú? Acaso viera también a su ex-patrón mister Dougald y el recibidor del obraje.

¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular en penetrantes efluvios y de miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.

Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma, ante el borbollón de un remolino. El hombre que iba en ella se sentía cada vez mejor, y pensaba entre tanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex-patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí seguramente.

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración también...

Al recibidor de maderas de mister Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había conocido en Puerto Esperanza un Viernes Santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...

El hombre estiró lentamente los dedos de la mano.

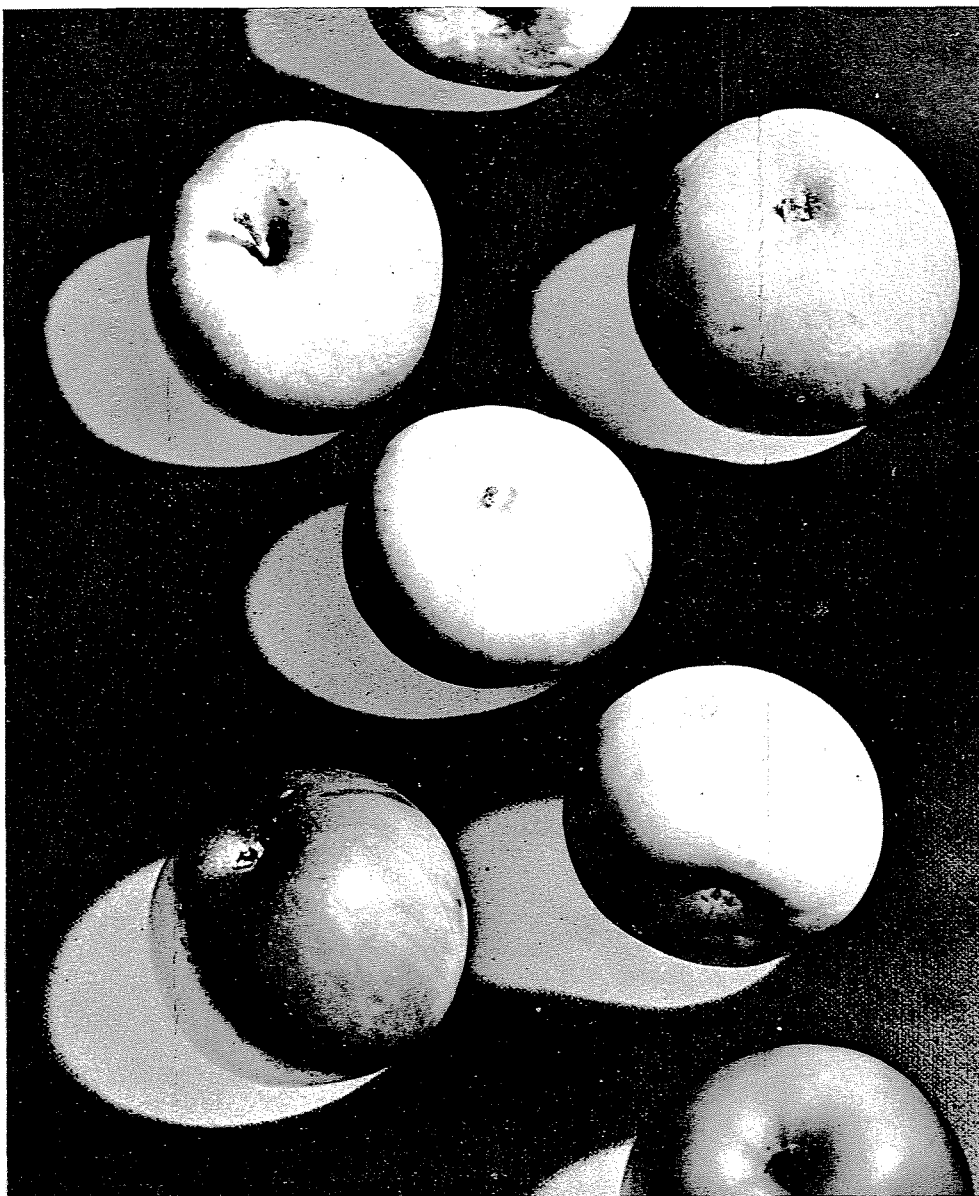
—Un jueves...

Y cesó de respirar.

H O R A C I O

Q U I R O G A





Volumen

Mandello

LOS MANDELLO Y LA FOTOGRAFIA

En el Génesis el primer día se hizo la luz. Antes que el VERBO fué la FORMA.

No se conoce la queja de Adán, pero sí la manzana que provocó el desastre. No hay voz en la caverna y ya está tallada en un colmillo de mammoth, la desnudez de Venus.

Los mártires y las vírgenes se vieron en el mosaico, en el fresco y en el vitral...

Después, todo príncipe buscó su pintor.

En el Siglo XIX, cuando el hombre tuvo levita y sombrero de copa y bastón, inventó la fotografía.

Ya en el Siglo XX, cada ciudadano puede



Composición

Mandello

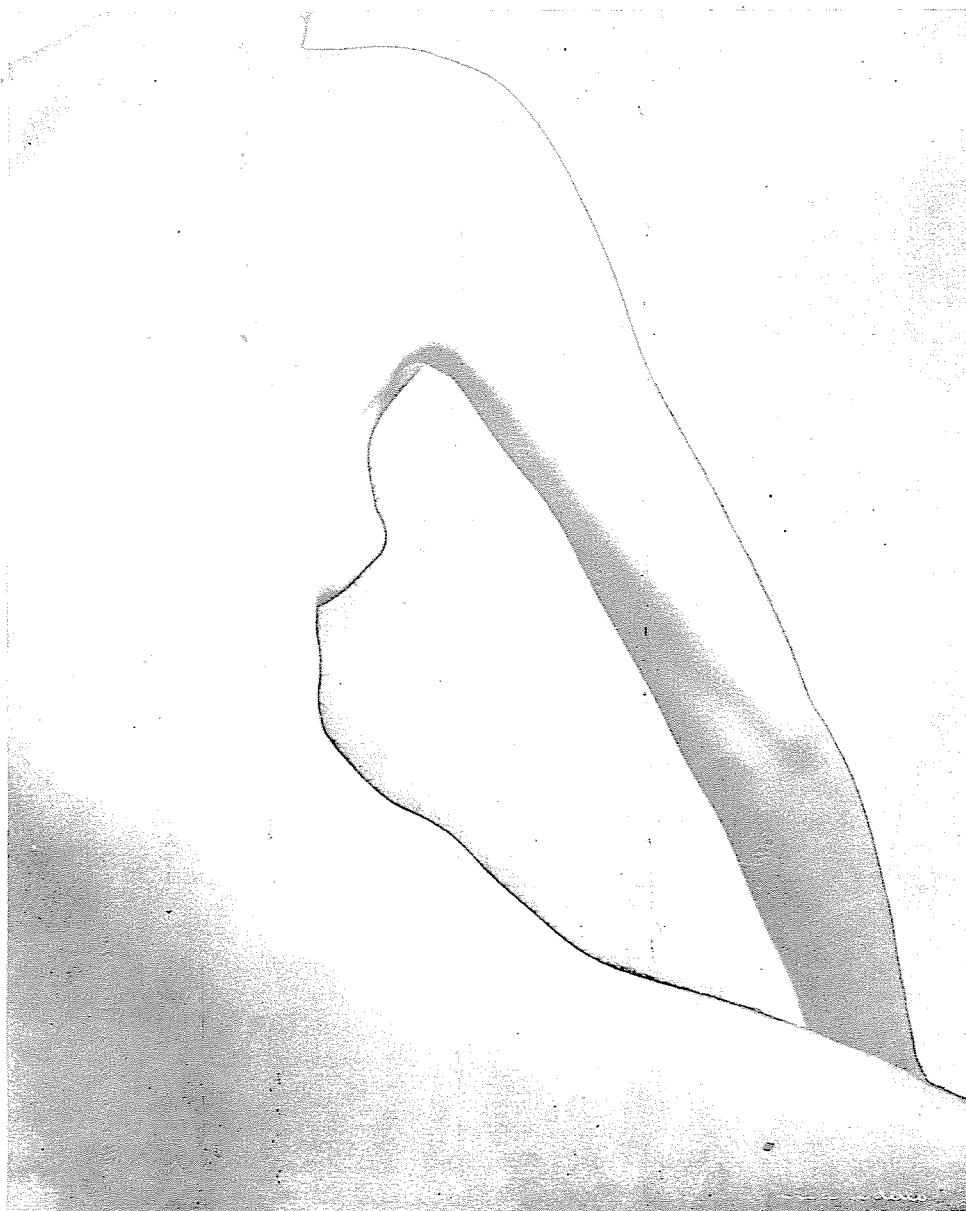
contemplarse, melancólicamente — de frente y de perfil — en la cédula de identidad policial.

Todos los hombres, todos los asesinos, todos los perros, todas las catástrofes se han retratado!

Así la máquina de fotografía perdió su misterio y su encanto. El hombre menosprecia sus tesoros a causa de convivir con ellos. Aún no hemos levantado el monu-

mento al inventor de la cama, de la rueda; ni a Mr. Gillette, ni a ese Polifemo de ojo mecánico que es el fotógrafo, buscador de nuevos ángulos, de nuevas perspectivas, en la noche de sombra de la Fotografía.

Degas tembló ante la novedad de la fotografía, al descubrir la desarticulación del caballo en carrera y ver el escorzo de la bailarina ingravida con rugosidades de montaña. Como Miguel Angel, el fotógrafo re-



Forma

Mandello

galó muchos músculos al cuerpo humano, y, como Ingres, en esos monstruos de delicia del *Baño Turco*, decenas de encantadoras vértebras supernumerarias.

Mandello, saca la forma de cada cosa, quitándole esa envoltura de engaño, que es la superficie, para mostrar el espectáculo de la materia, el gesto del vegetal y la falsa serenidad de la forma.

Todo trae un nuevo rostro exaltado. En

sus manzanas no se encuentra el pecado, sino la esfera; la flor ha dejado el aire, y, los pájaros van a romperse el pico sediento en su cáliz de piedra. En un "cuerpo a cuerpo" del fotógrafo y sus modelos, se realiza el milagro.

El prestigeador al poner un lienzo, en un sombrero de copa, y transformarlo en una paloma, es un hombre perfectamente inteligente. Así el fotógrafo Man-

dello, al poner en marcha su máquina, transmite a las cosas nuevas formas.

Todo abandona su tiranía formal en una atmósfera de sonambulismo silencioso, de noble quietud; cada cosa está apoyada en su *sombra luminosa*, como los dioses griegos en sus nubes.

La molécula, el cristal, el hilo de luz, el pistilo, la pestaña, la espada de la hoja, todo llevado a la máxima tensión, en una especie de exceso — ya cerca de la mueca — en un principio de *grito gráfico*.

Los ojos tienen aquí un colirio; ya vamos a ver mejor el lenguaje de las formas. Allí está retratado lo ínfimo, lo precioso de lo pequeño, el desorden armónico y minucioso de la materia.

La imaginación, dueña del error, como quería Pascal, está atada por la luz y Mandello deshace ese nudo clarísimo, provocando la novedad.

Su máquina de fotografiar *ve* lo escondido, *esconde* lo que sabemos de memoria.

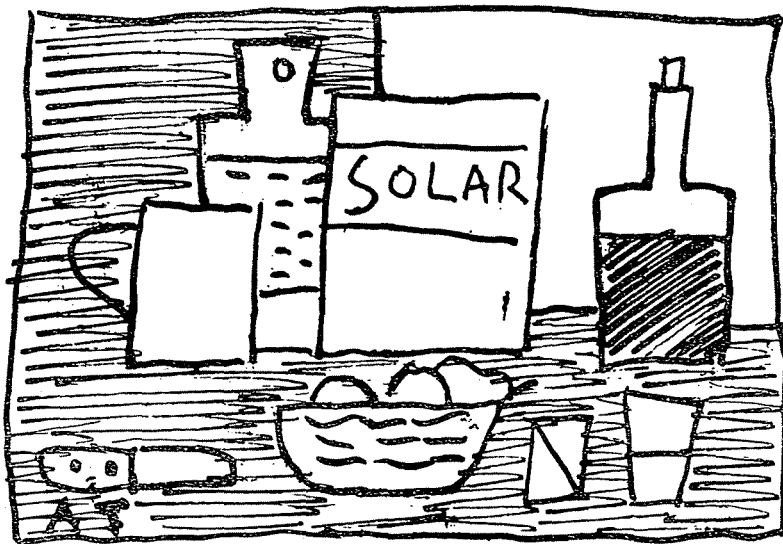
En el Museo Arqueológico de México, hay insectos esculpidos en piedra, — agrandados hasta lo gigantesco — que dan un cierto pavor de prehistoria. Los caracoles, las hojas, las flores, las cebollas, los cabellos, los ojos que fotografían los Mandello, dan el mismo escalofrío que lograron los antiguos escultores mexicanos.

Luz, Volumen, Forma, dice el catálogo de la Exposición. Apenas unas pocas notas, decía Debussy, con eso hay que escribir la sinfonía. Apenas apretando el botoncito de su objetivo fotográfico, los Mandello hacen: luz, volumen, forma, retrato, naturaleza...

"Perdí los ojos, perdí los que pierden a muchos", gritaba Quevedo. El que mira el trabajo de los Mandello, puede decir: "Encontré los ojos!"

T O Ñ O

S A L A Z A R



Dibujo

Augusto Torres



LIBROS

DANIEL CASTELLANOS. — *Tres mujeres en la vida de Ulises*. — Montevideo 1950.

Del multiforme y fragoso panorama quevedesco — sátira, política, ascética, poesía, erudición, bufonada — Daniel Castellanos extrajo, poco tiempo atrás, una de las menos recorridas dimensiones y nos la mostró, pulidamente, en aquella feliz obra que es *Quevedo Humanista*. Ahora se lanza al vasto océano homérico y de la densa trama de *La Odisea* y del largo tránsito del héroe epónimo, extrae otra obra, tan fértil y feliz, que es *Tres mujeres en la vida de Ulises*.

Tres estancias en la vida de Ulises, tres etapas amorosas en su árduo periplo, componen este nuevo libro de Castellanos, breve y límpido, donde la compacta erudición se recata para servir sólo de cimiento al elegante comentario, y donde éste juega a veces a ser ligero para disimular la ponderación de su pensamiento y el meditado tino de su juicio.

La Diosa, la Ninfa y la Mujer marcan las tres sustanciales estaciones amorosas del griego andariego. Ulises, el trotamundos, el *polítropos*, se detiene, pese a su vo-

luntad, muchas veces, en su peregrinado regreso a Itaca: dos de estas estaciones, y las únicas en que el amor interviene de algún modo, las provocan Circe y Calipso. Pero ambas sirven sólo para mostrar el afán del laertiada por desasirse de ellas y llegar a su hogar; ambas, también, para iluminar una virtud del astuto griego "fecundo en recursos" no siempre honorables.

Circe y Calipso no pueden avasallar al hombre, pese a sus dones, pese a su inmortalidad, pese a la implícita belleza de la una y a la bien descrita belleza de la otra. El hombre quiere llegar a su mujer, de pura sustancia humana, imperfecta y mortal, astuta ella también, pero pilar seguro del hogar doméstico. Diosa y ninfa pueden retener al hombre por tiempo largo o corto — siete años o poco más de uno—; sólo retienen su envoltura carnal, sólo su física corporeidad que desfallece de destierro y llora "pasando el día sentado en las rocas de la ribera y consumiendo su ánimo en suspiros y dolores, clavados los ojos en el ponto estéril."

Por eso Castellanos divide su obra merced a un Interludio y reúne en las tres primeras a Ulises, Circe y Calipso. Tal interludio, que coincide con la llegada de Her-

mes el mensajero y el fin del forzoso idilio, le sirve para clarificar la cesura entre lo que es amor verdadero y lo que es aventura efímera. Y la última parte de la obra se consagra a Penélope, mas, hábilmente, no se cierra con la llegada del viajero, la muerte de los Pretendientes y la reconquista de la esposa, sino con el vaticinio de aquel sino andariego que Ulises ha de cumplir, con un remo al hombro, según las palabras de Tiresias (rapsodia XI): "luego que en tu mansión hayas dado muerte a los Pretendientes, ya con astucia, ya cara a cara, toma un manejable remo y anda hasta que llegues a aquellos hombres que nunca vieron el mar, ni comen manjares sazonados, ni conocen las naves de rojas proas."

Con la alusión a este viaje que Homero no cuenta y con la alusión al viaje que Dante le atribuye (Infierno, canto XXVI), hacia el otro hemisferio, cierra Castellanos el libro, dejando subornado ese destino itinerante del mañoso griego. Ya Penélope, envejecida y sin pretendientes, no tendrá que tejer y destejer, aguardando.

En las cortas páginas — apenas 35 — de esto que puede llamarse, y con alarde, cuaderno, Castellanos conduce donosamente opiniones, enfoques, visiones diferentes — Horacio, Dante, Cervantes, Mosco — sobre los personajes, sus peripecias y sus sentimientos; sobre quienes los aludieron y comentaron; sobre el mismo Homero, citando a Hierónimos, en Diógenes Laertio, quien vió el alma del aedo padeciendo en el infierno "por lo que había dicho de los Dioses". Intercala sus propios enfoques, sus propias visiones, recorriendo, parcial y velozmente, la ruta del héroe; deteniéndose en aquellas antedichas estancias amorosas; señalando oportunamente matices, distinguos, sutilezas: siempre breve, simple y discretamente; sin pesado aparato erudito ni grave actitud magisterial, antes bien con fácil desenvoltura de artista, sencilla actitud, frase pulida y elegante.

A través de las palabras de Castellanos se percibe su adhesión a ciertas virtudes de Odiseo: "su sostenida fe conyugal, el inextinguible amor a su hogar, el ansia del retorno". Por ellas se redime el vagamundos de sus ardidés, de su avidez, de su permanente habilidad para fraguar engaños. Por eso Castellanos apunta especialmente un verso de la *Invocación* "clave — dice — para

valorar más en justo el *modo* auténtico del héroe"; porque el errabundo, "el que visitó ciudades de tantos hombres", viene luego a decir a Nausícaa, la de brazos de nieve: "que los Dioses te deparen esposo, hogar y unión de corazones. Nada existe mejor ni más preciado que esa sublime comunidad de sentimientos entre marido y mujer."

Por veces un carácter, un instante, un leve tono, en general poco advertidos, son sutilmente descubiertos y desnudados en pocas líneas. Así ese clima de magia y sortilegio que envuelve todo el episodio de Circe; así esa curiosa situación, nada sentimental, donde "Ulises realiza típicamente el *héroe por fuerza*, y eso no deja de tener su pizca de comicidad"; así esa oculta condición de princesa berebere que descubre en Calipso, "la escondida", que mora en la remota Ogigia, cerca de donde yace el viejo Atlante convertido en montaña.

También dentro de cada uno de los suscitados capítulos amorosos, Castellanos anota acentos cambiantes, finos movimientos del ánimo, juegos de ataque y defensa o de imploración y esquivéz; a veces diestra esgrima de astucias tras de la cual se guarece ya una fría intención aviesa, ya una obstinada y defraudada voluntad de amor. Y también anota, dentro de cada una de aquellas transiciones de tono y ánimo, el momento, la oportunidad, el instante preciso; para comentarlo halla luego, exactamente, levemente, un verso de Timonos en la Antología Palatina.

Discurre Castellanos por entre la vasta selva homérica como experimentado veredero que no intenta abarcarla ni penetra el fondo de su prieta hondura; atraviesa por ella deteniéndose brevemente sólo ante esas perspectivas que él escoge, y allí se complace en lanzar nuestra atención tras de largas visuales o en retenerla sobre detalles que él señala tal que flores menudas, preciosas y escondidas. Pero siempre sin palabra de grave magisterio, ni actitud de considerar al lector como a un doctrino; con palabra de quien se propone ante todo ser glosador, no pedagogo; aparecer artista y no erudito. La erudición viene a sostener la glosa, el comentario, el pensamiento; viene a fundar la maciza base sustentadora de aquel comentario que es a veces de tan parva dimensión material, de aquel pensamiento que es a veces de tan donosa semejanza ligera.

"*Glosas del tiempo viejo*" subtituló Castellanos su libro. Eso es, cabalmente, su obra: glosas, en el mejor sentido de esta palabra que rehuye la presunción y la jactancia; tras ella se adivinan, tan discretas, la vocación humanística, el largo estudio y el docto saber. Y de aquí fluye la larga lección que por su sola presencia, viviente y permanente, nos dejan aquella vocación, aquel estudio y aquel saber.

José María Podestá.

LA NUEVA NOVELA DE EDUARDO BARRIOS. — "*Los hombres del hombre*".

I

El múltiple y proteico personaje de "LOS HOMBRES DEL HOMBRE" escribe en su "diario":

"Ha de haber por la tierra no pocos escritores como yo, que por muchos años no escriben y, de buenas a primeras, lo necesitan y lo hacen".

Exactamente, es el caso de Eduardo Barrios. Cuando el éxito de tres o cuatro novelas ejemplares le aseguraba el porvenir literario, una ramalada pasional lo llevó hacia los ásperos y ariscos campos de la política, donde se encrespan las ideas. Cultivó silencio dándole espaldas a la Literatura. Del recóndito proceso de crisálida, Barrios volvió, con renovado brío y con indiscutible fortalecimiento. Primeramente fué "Gran señor y rajadiablos". Ahora es "LOS HOMBRES DEL HOMBRE".

Vuelve el gran novelista de "Un perdido" y de "El hermano asno", con esa experiencia sedimentada que dan los años de lucha y de reflexión, las ilusiones derrotadas y los desencantos aleccionadores.

Desde lejos, veo a Eduardo Barrios llevado o llamado por los políticos de su tierra, en esas horas en que nuestras repúblicas criollas, vueltas de todos los fracasos, echan una angustiada y suplicante mirada hacia los que pueden abrir un camino... Lo veo —con la imaginación en el tiempo— reorganizando bibliotecas y museos como Director General de esos servicios; y luego de una bravía contienda por hacer una reforma educativa fundamental, desde el Ministerio de Educa-

ción, caer derrotado o desplazado por el inevitable cambio político. Lo veo, entristecido y no vencido, abandonar sus campos de ilusión al cotejar cómo se raleaba el núcleo de sus amigos y de qué manera se frustraban o se tergiversaban sus mejores intenciones.

El hombre de acción que siempre estuvo alerta en el mundo interior de Barrios, lo empujó hacia el campo. En el agro realizó labor de arado, como antes había hecho tarea de pluma, con el mismo ardor y con idéntico fervor que, sobre el que abre la tierra, como sobre el que escribe una página, resplandecen las mismas estrellas solitarias... Lo imagino rehaciendo su vida, en un fundo chileno, gozando y sufriendo existencia de vaquero y de colono. Así lavó su espíritu de muchos artificios y se puso a vivir nuevas novelas, que es la mejor manera de prepararse para escribirlas...

Cuando, luego de varios años, Barrios retornó a su Santiago, la pasión política se había aquietado aventada por la cordura reflexiva, y la apreciación de su labor — que no debió nunca haber enturbiado la admiración hacia su obra — le prodigó maravillosas cosechas. La Presidencia de la Sociedad de Escritores de Chile fué la mejor y la más justiciera recompensa. Ahora Barrios disfruta, en la plenitud de sus posibilidades, el triunfo que tenía ganado para decorar su madurez intelectual.

II

En cada hombre se esconde una "multitud". Hay en cada uno de nosotros una "pluralidad de suyo numerosa". Somos al fin, la expresión de ese conjunto humano que hay en cada individuo, porque "el hombre cabal, múltiple por naturaleza, no tolera reducirse a uno solo". En las mujeres suele acontecer de igual manera, con la diferencia de que el "personaje" afectivo que vive entre la "multitud" femenina, señala el rumbo a los demás, sojuzgando el tropel que lleva dentro cada mujer.

Tal es la posición espiritual de Eduardo Barrios al ponerse a escribir el "diario" de "LOS HOMBRES DEL HOMBRE". Un "problema" se le crea a esta varia "multitud", que se muestra en una unidad, como los villanos que arrebatan el viento cuando la flor del cardo madura...

Charles Moore falleció en Buenos Aires y

dejó una fortuna millonaria para distribuir entre su ahijado Carlos y los padres de éste: Beatriz y... "los hombres del hombre" que se llama Fernando, Juan, Mauricio, Rafael, Luis, Francisco, nombres distintos de un mismo ser de carne y hueso... Cada personaje tiene su especial psicología, su inconfundible voz. El protagonista — que no elude atender a todas las voces — recoge en su dietario sentimental, esas reacciones particulares que en la realidad diaria se entrecruzan. Y así, las páginas del libro son el coro de una "pluralidad" que acciona alrededor de esta obsesiva preocupación: ¿por qué el millonario Moore dejó su fortuna tal como lo hizo?, ¿por amistad?, ¿por amor culpable? ¿por... El planteo de estos y parecidos interrogantes desovilla el hilo del relato. Y la novela es por esto, el diario de una múltiple inquietud que crea el natural conflicto de la desconfianza.

Los "hombres" del Hombre de este libro que asoman con más nítido perfil, son: Fernando, el sentimental para quien "la felicidad consiste en vivir subiendo de una esperanza a otra" y andar siempre en busca de "los derrotados de la emoción callada"; Rafael, el celoso "que desvirtúa la lógica de la vida por excesivo amor propio"; Francisco, el sencillo cristiano, "humilde y místico", que considera, con persistencia de gotear, que "el cristianismo es una conducta"; Mauricio, el astuto y el práctico, un poco irónico, que lleva alma judía para andar con éxito utilitario por la vida; Jorge, el suave soñador que endulza las horas de la vigilia con lo agradable de las del ensueño y del amor; Juan, el cauteloso, el sensato, "un espíritu moroso que se detiene a cada paso vacilando entre los medios tonos"; Luis, el carnal, el erótico, sin el cual no habría varón cabal... Un coro de voces complementarias... Un conjunto de actitudes contradictorias... Y además, fugazmente, ese tropel de "granujas interiores", actores o espectadores de nosotros mismos, peleles ridículos que llenan instantes de nuestra existencia para avergonzarnos o para atraernos, en la retrospectiva recapitulación de los recuerdos. Todos los hombres en un solo hombre a quien, el accidente vulgar de una herencia inesperada predispone a enturbiar el agua clara de su dicha matrimonial y a ver su horizonte lleno de

nubes negras de presentimientos inauditos, tal como si fuese "un espectro borroso al fondo de una luna opaca"...

Junto a esta complejidad de personajes vivos que anidan en nuestro interior y afloran, circunstancialmente, en nuestra intimidad, cada hombre lleva "algunos cadáveres dentro", que se le aparecen, como fantasmales espectros, traídos por el recuerdo o por la memoria. Como si esto fuese poco, también "intervienen las cosas en nuestra vida con cierta ilusión y cierta voluntad propias, independientes de nosotros."

Barrios nos describe la vida interior de un personaje polifacético. Recorre el laberinto de sus horas desiguales en días de introspección lancinante. Para cada voz dispar que reclama a su múltiple protagonista, quiere dar respuesta. Y así resulta el libro, caja de resonancia de voces diferentes que se angustian en la desarmonía que las dispersa.

III

Y el paisaje... Y el estilo primoroso... En Barrios la descripción es siempre incitación para la expresión poética. Ignoro si alguna vez escribió versos; pero, la verdad es que la prosa se le vuelve tiernamente poemática cuando fija los ojos en la naturaleza de su tierra chilena.

La transparencia del aire andino le da ocasión para esquematizar un poema que añora el ritmo musical del verso:

"...por ella las enormidades abruptas se funden con la ternura de los verdes y los azules celestes aquietan ranchos, torrentes y caminos. Es un paisaje inmóvil de porcelana, que aun sonaría notas claras si le diéramos con los nudillos".

El oído sutil del novelista percibe las notas misteriosas que alteran la grave "solead sonora" de los parques:

"En los parques, vienen de lejos pedacitos de voz. No importa qué digan, cabalmente su valor está en que no se entienden, en que son fragmentos de un todo cuyo sentido nos place imaginar a gusto y de mil maneras, ya remecedoras, ya sedantes. Salen de bocas invisibles que parece

tener la brisa y se cuelean por oídos secretos formados de atmósfera. Un tímpano hay sin duda enfrente de cada laringe misteriosa."

Y la hiperestesia del escritor luce sus mejores evidencias en estos breves rasgos de fina sensibilidad sentimental:

"En las alamedas quemaban la hojarasca barrida, una bruma tenue mezclábase a los humos que ascendían de las piras, y ambos grises, confundidos, enroscábanse a los árboles, para subir después a velar más el azul del cielo. Olía todo el barrio no sé si a niebla, si a ceniza, si a paz o si a melancolía. Y he vuelto a mi tierra cuando han reflorado los cerezos de parques y jardines, cuando las ráfagas, en vez de hojas muertas echan a volar pétalos rosados por el aire y cuando los álamos se prenden ya los primeros moños verdes. Y ahora, ya en mi aislado caserón desde anoche, uno ha sido levantarme, salir al patio y aparecérsese de súbito el peral todo blanco de flores. Los cinco sentidos se refunden. Huele a gérmenes y a sol, a cantos, a colores, a leches y a niñez".

IV

Mas no es sólo la trama del caneavá psicológico sobre el que trabaja Barrios, lo más admirable — ¡con serlo! — de este libro. Barrios vuelve a mostrarnos sus excelencias de buceador del alma infantil. Aquel analista de "El niño que enloqueció de amor" está aquí de nuevo, pero, con más agudeza en el atisbo de la actitud y más finura en el proceso del análisis, que no en balde han transcurrido treinta años desde aquel pequeño gran libro. Este Charlie de ahora, encantador Cabecita Despeinada, se escapa de la novela y se mete en nuestro corazón... En el curso de "LOS HOMBRÉS DEL HOMBRE", Barrios parece olvidarse de la compleja multitud, para rastrear en el proceso psíquico del pequeño Charlie, la marcha de sus emociones infantiles hacia el despertar de la adolescencia.

Y así el "diario" deja, al final, el "escenario" de los "hombres" para ser el espejo en que se reflejan las actitudes del hijo y el desencanto dolorido del padre.

Como "para vivir somos muchos y para morir uno solo", el multiforme personaje, ya convertido en "conjunto amorfo de discordias apagadas", sintiéndose languidecer, decide escribir la última página de su cuaderno, porque la soledad comienza a rondarlo y, para pasar los últimos años, basta con el recuerdo de las mejores emociones vividas o con la ilusión de haberlas experimentado...

La luz que iluminó los caminos del relato, se va apagando como los resplandores del atardecer. Los personajes se aquietan y la acción se diluye, en los trazos del melancólico final.

"La vida es un pleito que al fin siempre se pierde" — dice el filósofo ante el sepulturero y el abogado, en una magistral fábula que Barrios intercala en las páginas de la novela del hombre-multitud. Y como, según el abogado, "la cuestión es ir ganando uno a uno los incidentes a lo largo del proceso", el protagonista de "LOS HOMBRÉS DEL HOMBRE" — perdida la instancia del amor — procura recuperar lo perdido, con la ilusión que florece, cuando comienza a palidecer el tierno verde de la esperanza frustrada.

Así Eduardo Barrios acaba de publicar otra gran novela, sin mucha acción, sin mayores dificultades interpretativas como ocurrió con "El hermano asno", con maestría en la expresión literaria y con dominio en el planteo psicológico.

El fino trazo de las ilustraciones dibujadas por Gracia Barrios — en quien se trasunta la bien lograda felicidad paterna — agrega primores artísticos a las páginas perdurables de "LOS HOMBRÉS DEL HOMBRE"

José Pereira Rodríguez.

JUICIOS SOBRE HOMO-CIUDAD de Saúl Pérez.

Esta ciudad nueva está encontrada en muchos y audaces hallazgos. Saúl Pérez está en el camino y debe persistir en él por más interminable que parezca y aunque no se divise su fin. — *Ramón Gómez de la Serna.*

Saúl Pérez, hombre integralmente de hoy, me ha conquistado y convencido. Es que su

novedad es auténtica y la expresa sin esfuerzo aparente, en su magnífico y original poema se percibe una angustia y un tormento muy de la época.

Creo que llega a tiempo con su aporte fresco y personal; que su voz y su alma nos dicen — tanto intensa como maravillosamente — algo que sentimos y oímos por vez primera y que sin embargo, encontramos natural por su originalidad, su justeza y su madurez. — *Montiel Ballesteros.*

Homo-Ciudad corresponde a un estilo rigurosamente clásico. El se halla en la línea dionisiaca y no en la apolínea. Tiene, por ejemplo, el arrebató y la pasión de Aristófanes. En lo que dice relación con la forma, lo moderno es sólo una mera apariencia. La misma circunstancia de que Homo-Ciudad no tenga divisiones ni estructura externa, acentúa el carácter apuntado.

Goethe en sus conversaciones con Eckermann, decía que los monumentos literarios clásicos carecían de títulos y subtítulos, siendo las necesidades posteriores la que creaban la titulación y la subdivisión interna. hasta en este detalle Homo-Ciudad, se asemeja a los antiguos. — *Eduardo J. Couture.*

Homo-Ciudad, es una magnífica iniciación poética, reveladora de una gran personalidad, de un lirismo auténtico que se anuncia como una fuerza natural o un viento del espíritu. — *A. Zum Felde.*

“PERDIDA”, por Juana de Ibarbourou. — *Ed. Losada. — Buenos Aires, 1950.*

Cuando Julio J. Casal me solicitó esta nota para ALFAR, creí en el primer momento más conveniente que se la encomendara a una autoridad crítica o a un escritor de más prestigio que el mío. Sigo creyéndolo así, pero tampoco puedo negarme a mi propia imperiosa exigencia de escribir sobre un libro de tan alta categoría sensible.

También el ciclo de la vida describe esa curva que la naturaleza parece haber preferido como símbolo de las trayectorias celestes. Y por fuerza, en la parábola ontológica hay un momento en que sobreviene el descenso. Es inexplicable que Juana de Ibarbourou, sin abandonar por ello su calidad humana, se haya sustraído a las decli-

naciones. Su vida literaria es una superación permanente; viene culminando desde que se inició a ella. Y treinta años de prioridad poética no son menguada ejecutoria ni liviana tarea.

Lo que fué en ella intuición, adivinación, instinto; lo que fué desborde anímico de un ser nuevo recién enfrentado a la vida, se encauzó hacia la comprensiva meditación, la reflexión torturada o serena, la imprevisible sabiduría. Es como la encina de Dodona, que entremezclaba con el rumor espontáneo de las hojas la voz sabia de Zeus.

Un libro como “Perdida” no puede nacer entre la premura o la improvisación. Es la decantada arcilla, el metal sublimado, la resultante del ensueño inicial que ha ido dando réditos imponderables a través de los años. Desde “La Rosa de los Vientos” Juana de Ibarbourou no publicaba un libro de versos. Superfluo es señalar el significado de éste, demasiado inmediato todavía como para poder advertir su repercusión en la poesía de habla castellana, demasiado próximo a nuestra mano para verlo en su genuina dimensión. Debe echar a andar, para que se sepa de qué anchos caminos va a adueñarse.

Lo que fué antes “rico nacimiento” se enfrenta ahora a la “vida sin espigas”.

El día se me dobla en las rodillas

Y ya no sé qué cantos he de darle.

“Perdida” resume, en la cronología biográfica y espiritual de Juana, la hora de densa madurez, de experiencia heroica. Es la trágica conciencia del tiempo. Tan verdadera es la que escribió “Cántaro Fresco” y “Raíz Salvaje”, como ésta. Pero entre una y otra la existencia ha devanado su trama invisible, su anecdótico secreto. La nostalgia de lo inevitable, la melancolía de lo que no puede retenerse, dan al libro un clima de austera eternidad; título-clave, así se siente Juana en esta hora de su vida: perdida. Abandonado ya el bosque rumoroso de las pasiones libérrimas, controlado ahora con maestría el canto que naciera sin presentimiento de su destino, encuentra de pronto la ausencia de rostros amados en los espejos; desposeída criatura de otoño,

..... perdida

En la maleza de la antigua mies,

procurando cada vez más, que "nada pese en sus manos al irse". Exigencia interior que nos recuerda aquella de Antonio Machado cuando deseaba enfrentar a la muerte "ligero de equipaje". Afán, en una y otro, de esencialidad; desestimación de lo accesorio.

Me duele hasta morirme este cansancio
De tener cada día el otro día...

Sorda confidencia, tan opuesta, en su sentido entrañable, a aquella dichosa imprevisión de "Las Lenguas de Diamante":

Mañana... Mas, ¿quién piensa de veras en
[mañana?

Ahora las mañanas se suceden con excesiva proximidad; se atropellan unos sobre otros; sobre ella; la acorralan y angustian.

Digo mil veces que me estoy ahogando
Y sólo veo alrededor sonrisa.

¿Pero qué oído tiene el hombre, cuando no es capaz de recoger la dimensión exacta de drama y sombra, de contenida amargura, que trasciende de un clamor de esta índole. Comprensión de la finitud; rebelión sofrenada del espíritu frente al misterio que no descifra, mientras mide su humana limitación, su experiencia inútil, su vivir hacia la muerte.

Amarga y honda, Juana de Ibarbourou, en "Perdida", ya no enseña aquella herida joven y despreocupada, casi alarde, susceptible de curaciones y olvido; sino las cicatrices profundas, imborrables, que han ido jalonando los caminos interiores.

De ellas nació este libro. Negarle su patetismo, su niebla, su verdad, es incompreensión e incapacidad. Lamentémoslo por quienes no sean capaces de entenderlo.

Dora Isella Russell.

"LA SONRISA PERDIDA". — *Poemas por Rosa Varzi. Editorial Independencia. — Montevideo.*

"La dulce minuana cuya alma de artista emigra a veces del sonoro país de la música, al armonioso país de la poesía..." — escribe Juana de Ibarbourou en las palabras iniciales de este libro, donde Rosita Varzi Ruiz,

que sabe de los momentos más profundos del piano pasea la sonrisa perdida por el poema:

Larí lará de las rondas
larí lará del rocío,
abeto de ramas dulces
larí que el sueño no vino.

El romance encuentra en ella — más que un dominio formal — una gracia de espejo nuevo, de lucecita recién encontrada:

Rumor de alba perdida,
tibias sienes de amargura,
tres niñas de gracia pura
tres puentes de luz dormida.

Las viejas fuentes de la poesía española visitan el canto de Rosita Varzi Ruiz. Posiblemente la presencia de Federico García Lorca sea demasiado visible; pero superando el tributo, su poesía tiene sustancias propias transparentes y firmes.

A Garcilaso sabe decirle:

Amor se cansa y ofrece
risas verdes como el mar.

Y a Rosalía de Castro:

"Leve en la sal la rosa que cortaste"

Su poesía no carece, en momento alguno, de un fino y depurado resplandor.

J. O. S.

MARIA DHIALMA TIBERTI. — *Hallazgo y nostalgia en una poesía.*

Un aire juvenil, ligeramente nostálgico de sueños, seres y cosas apenas entrevistos, presta suave resplandor de permanencia a la obra poética de María Dhialma Tiberti. En su primer libro, "Cielo Recto", se advierte el dominio de la naturaleza y un sentido descriptivo que sustrae a la contemplación emocionada, toda posibilidad de transmitir sensaciones estéticas.

Esa tan firme decisión de expresar nada más que lo hallado en forma y color, será superada casi de inmediato. En sus producciones subsiguientes, la disciplina ejercitada como simple mención de estados de ánimo frente a la majestuosidad del mundo objetivo, se convierte en humano descu-

brimiento del mundo íntimo. El jugo de la inteligencia trasciende, pues, las fronteras de la realidad y comienza el cotidiano encuentro con otras realidades interiores que, volcadas al panorama general, se transforman en honda y sugerente meditación.

Aquel paisaje de tonos lacustres, enumerados hasta el límite peligroso de la monotonía, adquiere después una luminosidad esplendente — digna del pincel impresionista — y el júbilo de la edad creadora se muestra en toda su plenitud, nimbado de esa particular tristeza, inaprehensible e inexplicable, que informa la impotencia del adolescente ante el espectáculo recién inaugurado de la vida múltiple.

“Tierra de Amapolas” sobrepasa esa impresión inicial. Aquí la técnica se ha depurado y las horas de angustiada vigilia en busca de la expresión profunda, ascienden lentamente, con serenidad, hasta sus versos. En el instante en que la lumbré protectora comienza a temblar y las sombras de la noche fáustica — entrega del alma a las fuerzas poderosas del destino, aprisionado en el canto — definen su perfil en el silencio de la ciudad provinciana.

Bien sabía yo
que hay días
en que el mundo
no tiene más horizonte
que una lágrima.

En la limitación de su vuelo, la angustia preanuncia la libertad del espíritu. El universo poético no puede evadirse del contorno de su propia esencia, y, cercado y acochado, obtiene su revancha envolviendo el corazón con la fina y penetrante niebla del escepticismo, pasajero y fugaz, pero que deja un regusto amargo a través de los días. Y en los ojos fríos “de tanto mirar al cielo”, se estaciona el tiempo. Entonces el poeta arriesga su canto y en la muerte procura el motivo de la salvación última. La elegía cruza como un pequeño relámpago y más tarde una dulce esperanza renacerá en el magnífico tema de “Lejano pescador de lágrimas”.

UBICACION DE UN MUNDO —

A tres años de su libro primero y a dos del segundo, María Dhialma Tiberti reaparece en 1950 con “Las Sombras Amarillas”. Nada

queda de la inseguridad que el brote de ayer hizo temer. Severa en la construcción, guarda esta obra reciente una escondida música, grave y sostenida en sus modulaciones, a la manera de las viejas catedrales góticas que modifican la inexpressiva altitud de la piedra con los estremecimientos del órgano, que humanizan y diafanizan la matemática suntuosidad de sus naves. En “Las Sombras Amarillas” la musicalidad no es de superficie, sino de fondo. Un tenue clamor nutrido de rumores vitales se expande en cuanto la intuición penetra en los claustros sabiamente soleados de esta poesía. Y la mesura de sus líneas está señalada en la arquitectura misma de esos poemas. Desterrada la retórica, ausente el sensualismo de la palabra, las puertas se cierran al artificio churrigueresco. La falta de moldura podría, quizá, conceder aridez a los temas; no es así. Imperceptibles y doradas estrías, arabescos de caracola burilada por las sales marinas, las inscripciones emocionales del amor están indicadas en una exaltación de símbolos, en una prolongada sugerencia. Lo que Unamuno, denominaba “la elocuencia rimada”, no se da aquí. El verso es suelto, amanece y se afirma desceñido en su totalidad. El giro castellano que en nuestra América tiene gracia de poesía, conserva su concisión inicial.

Las palpitaciones que encierran “Las Sombras Amarillas” sirven a la ubicación de un mundo. A medida que la luz avanza, las formas recuperan su nitidez más perfecta: Las formas de la sangre, que sólo pueden ser nombradas cuando en ellas pende la guirnalda de una tristeza ingenua. “Todo estará igual y nada será lo mismo”. El ansia metafísica no alcanza el cenit y en la antinomia, sobre el espejo siempre idéntico de la historia de un alma, que se repite, el río heraclitano renovándose, sucediéndose, negándose. Esto es lo que quiere adelantar María Dhialma Tiberti:

...Volveré, río cicatrizado,
blanca ciudad, frío continente,
cuando todo sea inaccesible al sueño,
cuando solamente tenga una realidad mía.

Ya la realidad exterior se pierde para su espera; desea una realidad propia, no mencionada por extraños acontecimientos. El panorama físico que está al alcance de la mano,

ha decaído en su interés. En el sueño se convierten e identifican los pocos que han logrado adivinar la perennidad que late en la imagen, también inasible pero igualmente presentida, de Dios.

PAISAJE —

No es inocente su visión del paisaje. Actúa él en función de una experiencia tamizada de sentimientos, en un volver a crear lo nacido. Va a recuperar los lugares amados o a labrarlos en su espíritu con nuevas impresiones.

Dije que voy a cantar lo que ya he llorado. Las lunas amarillas ahogándose en el cielo y los niños celestes que decían adiós desde las ventanas.

Esta estampa de pueblo, flotando sobre el ambiente cálido, se volcará luego en perfume vegetal y toda la naturaleza será respirada y captada en un cántico, que si no es de raíz pánica, se resuelve en una aproximación gloriosa donde la fábula crece en un escenario, montaraz a veces, melancólico otras, siempre fiel a su cautividad de tierra y nube.

Se apresura. Se apresura por bosques azules donde la niebla espía detrás de cada tronco. La luz de las cascadas le sonríe temerosa de rodillas sobre el lago verde de los helechos.

Verde, amarillo, azul, en mágica mezcla cuya fortaleza resiste la inexpresiva impotencia del negro y la helada fugacidad del blanco. Colores primarios presiden su poesía, descompuestos al sol del estío con radiante explosión de mediodías, o tocados de leve esfumino, como para protegerlos del deslumbramiento de su propia potencia. No existe premeditación en esta cercanía de colores conseguida a compás del poema, sin despojar a éste de su verdadera entraña. Es una insensible destreza, surgida del acopio de diferentes presencias. Su composición no es la del cuadro, sino más bien la del sueño que va ordenando lo hallado y lo previsto, utilizando el inicial enfoque humano y transfundiendo el secreto del panorama exterior en el milagroso molde de la subconciencia.

El camino que conduce a esa percepción, es claro, nítido. Los nombres se modelan en otros nombres y aunque el verbo exprese una realidad "real", la contextura particular del verso los está evocando desde distintos pla-

nos. Es que el viento rural que penetra y se ensancha, va dejando en la tela del poema una antes no conocida sensación. Por eso, sobre el reflejo de la simple vida campesina, la añoranza se vuelca despaçosamente:

El día crece en un perfume de manzanos.
La luz se abre sobre los tréboles,
sobre el largo campo,
entre dulce corderos provinciales.

La égloga, manifestada en toda su extensión, impregna de idealidad esta estrofa de su poema "Canción con una rosa", refiriéndola, asimismo, a un campo que se tiende por amplias y universales latitudes.

TIEMPO —

El tiempo es, en la poesía de María Dhialma Tiberti, búsqueda intensa, además dispuesto a la aventura, no quietismo que aguarda. Es movimiento, rotación de vida, alucinación de lo desconocido. Y este tiempo de su mocedad queda incorporado a su propio proceso de creación, y cuando el cauce intelectual se sumerge para permitir la imprescindible decantación de la obra, un clima tenso, despojado de la anécdota diaria, va destilando en el verso la síntesis, es decir, la consecuencia final de los sueños. Por eso en "Las Sombras Amarillas" nada está detenido; casi todos sus temas se adelantan a la posibilidad de hallazgo, anunciándolo o insinuándolo. Con el uso de las imágenes directas, su humana percepción de las cosas se agudiza y la segmentación que trae consigo un tiempo medido desde la realidad, se torna extensión en el momentáneo agitarse de un recuerdo:

Pienso en tiempo de trigos,
en tiempo de ausencias, de lloviznas.
En perfiles nítidos, metálicos, inconfundibles
entre las multitudes,
encendiéndose de pronto, como lámparas.

María Dhialma Tiberti reduce el tiempo a vivencias. Del halo de las cosas desprende la pura fulguración y deja para los caminos interiores — para la infinita senda del alma, — la decisión de exaltar, traspuestas las moradas de su mundo de magia, las revelaciones del amor, el dolor y la muerte, en continua y nunca apagada lucha de eternidad.

El hombre llega tocando la realidad fí-

sica, ausente de la angustia que emana de su propia condición de prisionero de los sentidos. Ella así lo ha interpretado:

Venías de la noche,
cruzabas el campo
entre pechos de alondras y almas de gorriones,
lastimándote el aliento entre los cardos,
tiñendo de azul las alambradas.

Ignora "en qué sitio preciso", cae la mano fatigada de saludos, mientras se aleja hacia el mar la mujer que aún conserva la ternura para un retorno imposible. Tal vez la sonrisa del hombre, fragmentada, quebrada, proyectada más allá del tiempo finito, no puede seralzada en toda su pureza sobre las cosas del mundo, "como una llama dorada, como un sol renovado", porque el hombre no es un destino refugiado en otro destino. Es la rama de la especie, ayer firme, desgajada hoy por el vendabal hasta los límites postreros de la derrota o la duda.

NOSTALGIA —

En la "edad del aire", cantada con un dejo de evocación, vivida en una víspera que continuamente frustra el decidido ingreso a la existencia terrena — su mundo onírico predomina por sobre la urgencia del tema que se esfuma, — los poemas de "Las Sombras Amarillas" acentúan su mensaje lírico. Algo que no se manifiesta, pero que está implícito, vertebrar las voces perdidas y recordadas luego, en el agitado vaivén de las horas. En esta convocatoria de sombras se concentran los máximos fervores y las altas expansiones del alma. Sin embargo, un duende huidizo flota en la claridad de los días y todo se diluye, se confunde en el pleno rumor que vierte la pausada melodía del verso, como si el poeta se hubiera entregado a la tarea de dispersar todo propósito de identificación de su clave poética. La soledad, la angustia, el amor truncado inesperadamente — esos máximos fervores y esas altas expansiones, — la obligan a refugiar la rescatada pureza de las palabras en una torre inexpugnable: la nostalgia. "Mi voz conoce la empecinada vocación de la nostalgia", llevada, conducida, instante por instante, a la encantada clausura de su propio corazón. Y ahí está, segura y definida: "La nostalgia tiene el talle fino y las manos azules". Hace años, Córdova Iturburu dió idéntico

hermoso retrato de la tristeza: "Tiene las manos juntas, y en dos trenzas de sombra los cabellos".

Ya no es más la niña sorprendida entre los álamos, descalza a la orilla de los ríos agrarios. Una aguda flecha le ha atravesado el pecho; "ahora que para iluminar un rostro, necesito de las lágrimas". Y una humana vibración va conmoviéndola. Los nombres retornan. Los nombres que el tiempo sustrajo raudamente:

Te diré: campana de otoño, flor demorada,
te diré los nombres con que antes te llamaba.

.
Aguja de luz es tu nombre,
sola espina que no pude desclavar de mis
[manos.

El amor temeroso, sin pertenencia absoluta; el dolor, que todavía se desangra en la ausencia, y siempre la nostalgia lo que pudo ser, no logran aquietar su afiebrada ternura, cuya posible orfandad la desespera.

Quiero hallar la sola rosa que te ha herido;
la rosa de tu alma.

Toda la dulzura contenida en este verso raro y purísimo de "Canción para una rosa", es una anticipación de su ofrenda final, madurada en no vertidas, aunque quemantes lágrimas:

Toma la rama de mis cantos...

DESTINO —

Una definición de "Las Sombras Amarillas", que comprenda en su totalidad el sentido y destino de los poemas allí contenidos, será intención mezquina de agotar los horizontes de una poesía cuya superación es evidente. Este libro, que habrá que mencionar en lo por venir en toda estimativa de la lírica argentina de los últimos tiempos; que tiene por su acento provincial (de universalidad americana), esplendores de agro y de ciudad, de tierra y agua, ubica a su joven autora entre las de más bien ganada jerarquía literaria. No es exageración señalar que entre las muchachas del Río de la Plata, desveladas por la poesía, María Dhialma Tiberti es una de las más responsables por la serenidad de sus versos y la delicada dignidad con que está realizando sus producciones. La crítica de mi país no ha com-

prendido la verdadera esencia de "Las Sombras Amarillas". Situarla en cualquier escuela — creacionista, para unos; surrealista, para otros, — es labor de encasillamiento que no corresponde a lo que el libro auténticamente representa. Ni esto, ni aquello. Poesía soñada, más que escrita, huye de las razonadas clasificaciones y vive y late dentro de ella misma. Las influencias, si es que las hay, no afectan su personalidad y son las comunes a todos los que marchan descubriendo. María Dhialma Tiberti seguirá preguntándose sobre su destino y probablemente agote una existencia en la búsqueda. Antonio Machado militó y murió en esa devoción: "Soy clásico o romántico?", y se apagó su poderosa voz sin acertar la respuesta. Temas de antología quedarán de "Las Sombras Amarillas": "Y la nostalgia", "Canción con una rosa", "De una despedida". Y más que ello, la suave presencia de quien se desgarró en nostalgia de mujer antes de echarlos a volar.

La Plata, la ciudad natal adherida a sus versos, la que le dió frescura y prestancia a su estilo de saber contar las cosas queridas, contempla por sus silenciosas calles el blanco desliarse de esta muchacha de apasionados sueños, de intenso callar para la íntima contemplación de sus días, en los que se ha cobijado, con tibieza de cielo, el ala primaveral de la vida.

Raúl Amaral.

"LARGA ES LA SOMBRA PERDIDA", de
Carlos Brandy.

La temática de la poesía de este nuevo libro de Carlos Brandy abraza, en un único gesto, todas las raíces humanas. Es la canción de la tierra, de la sangre y de los huesos moviéndose en el universo entre la vida y la muerte:

Unicamente existe esta universal ansia de
[ruido,
este espacio mineral donde los cuerpos se
[mueven
y en donde la muerte amenaza eternamente
con el caño de un revólver destruído.

La inseguridad universal, producida por el deseo del hombre de encontrarse a sí mismo, recorriendo cualquiera de los caminos que

se abren ante su destino, presta una tonal dramática a todo el libro y de ahí una de sus principales virtudes, inestimable virtud de todas las grandes obras de arte; es un libro de su tiempo, vía segura para llevar a conocimiento de otras generaciones parte del drama de una época.

Es casto y valiente frente a su propio mundo y se desnuda sin falsos pudores para mostrarnos su carne lacerada, su dolorido espíritu de juventud cargada de esperanzas y que de pronto siente que se le deshacen entre las manos como agua sin objeto:

Os pongo por los ojos
este racimo de acorchadas esperanzas,
mi vientre abierto como una rosa
para que en él echéis las penas.

soy el que debió haber muerto
en el primer minuto, pero que aún
debe cargar más pena.

Pero su canto no es destructivo hasta llegar a la inercia, no es desesperanzado, tiene una extraña vitalidad que surge de la conciencia de una hermandad universal en el dolor, de una fe en las más oscuras y escondidas fuerzas de la creación, del milagro de la espiga recién surgida o de la espera de una nueva canción que nacida de todos los pechos de todos los hombres del mundo, pueda llegar a darnos una esperanza distinta, más de acuerdo con la humana condición y que participará de la frescura de una cierta brisa romántica, que campea a lo largo de todo el libro:

No estás solo, Juan, mirando
el hueso de tu alma.

Hay otros como tú, con sus sombras unidas
tal como si fueran las raíces de un gran árbol.

Juanes que nacen, pierden y encuentran,
procrean y sufren, y acaban por saber
que su nombre es Juan,
como tu nombre.

Y así nos va entregando en cada uno de sus versos, a borbotones como si fuera sólo sangre pura, su presente cuerpo, sus proyecciones en el futuro, el crujir de sus huesos y su espera sostenida por un ansia vital que puede trascender todo dolor.

La forma poética de "Larga es la sombra perdida" es más segura, más depurada que

la de su libro anterior, y no tiene las vacilaciones de "Rey Humo". No es un poco búsqueda, como sus poesías anteriores, es encuentro con su propia manera de expresión, es maduración de modulaciones dentro del campo infinitamente amplio de la poesía libre, cuando cae en manos de poetas de rica sensibilidad y fino sentido de la más pura estética, como en el caso de este joven Carlos Brandy, simultáneo hacedor de belleza y emoción.

Angel Irisarri.

"ISLA SIN NOMBRE", de Gastón Figueira. — Montevideo, 1950.

Tanto ha contribuido Gastón Figueira a cimentar el renombre ajeno; tanto se le debe a su espíritu alerta sobre la obra de los escritores de las tres Américas, que referirse a un libro de él — de él, autor rico y múltiple — casi es petulancia.

Pero "Isla sin nombre", su reciente poemario, tiene, desde su título, tal fuerza de sugestión, que invita al viaje de una lectura serena, en busca de ese reducto innominado donde — lo sospechamos desde el principio — el alma del poeta hace una eterna vela de armas. Isla: baluarte de soledad, atalaya donde se empina el oteador de horizontes, mientras la ola quiebra su mensaje antiguo y renovado, contra la orilla que la aguarda.

Gastón Figueira, viajero en la realidad y en el ensueño, se enseñoorea de ese aislamiento creador. Y el mar es en su poesía, uno de los grandes temas. Es el mar de "Nereida", transparente, luminoso, con la gracia de una mañana antigua de la vida. El mar heleno, que guarda su armonía a despecho de los huracanes. O es el mar de los puertos innumerables donde los marineros encienden ilusiones transitorias, para engañar las irreales. O es el mar de la madrugada, que diluye en la bruma de las despedidas una nostalgia continua e incurable. O es el mar de los navíos sin destino. O es el otro, secreto, sin tiempo, donde cumple su paciente aventura el barco clausurado en una botella.

El ejercicio de vivir ha dado a este solitario Gastón Figueira — en lugar de alejarlo de la realidad humana — una profun-

da comprensión hacia los seres, y sus oscuros y pequeños o tremendos dramas. Así, éste de la "novia-niña de noventa años" que pese a su frustración, contempla todavía el inusado vestido de bodas. O el del niño muerto, tragedia mínima y extraña para los pasajeros del mismo tren que lo conduce, pero al que saludan al pasar, el grillo, el cardo, el pájaro y el río del camino, porque ellos, elementales, están más cerca de su pequeña muerte. O el de la paloma y la rosa, más perdurables que la memoria del suicida.

Habla — evocación de sí propio, acaso — de los poetas niños, signados precozmente por el ascua de la poesía, desventura heroica; adiestrados en una sensibilidad extrema, poco propicia para la felicidad; dueños apresurados del sollozo.

"Isla sin nombre" no puede ocultar un resabio de amargura. No se sueña impunemente. Y Gastón Figueira — no lo olvidemos — aconseja el dolor para comprender la belleza del mundo; para oír "soñar las rosas", como él dice. Tal ha de haber sido su precio. Desde su refugio, no se contenta con ser simple espectador de la vida que pasa; está en ella, y su verso es su mensaje, su comunicación, su ala invisible, su nexo poderoso con lo ideal y lo verdadero.

"LA CALLE DE SIEMPRE", por Raúl Blengio Brito. — Editorial Letras, Montevideo, 1950.

El más joven de nuestros buenos poetas anda por sus veintidós años esperanzados y seguros. Raúl Blengio Brito es un muchacho de inteligencia abierta, vibrante, comunicativo, entusiasta. Los poemas que integran "La calle de siempre" — y en los que se adivina una apasionada frecuentación de Antonio Machado — son la confesión de un alma clara para la cual ha comenzado a nacer la hora de las evocaciones, que es la hora del poeta. De su breve pasado, trae un puñado de poemas suavemente melancólicos, de una fina ternura transparente, y que hacen sentir clavado en el pecho un aéreo puñal de lejanía:

Tú estabas en la proa
de un barco cristalino,
con una transparencia

de aire amanecido.
Llevabas en el pecho
caracoles marinos.
Yo te miraba,
de lejos.

(decir número 3)

Esta es la esquina secreta donde comienza a auscultar su corazón de hombre; Raúl Blengio Brito alza el edificio ingrátido de sus poemas con elementos inconsútiles, livianos, evanescentes; las palabras se tiernizan; nada rompe el medio tono, el hechizo que crea en ese recinto a la vez diáfano y penumbral de su verso. Tiene una rara cualidad sugestiva; no narra, no cae en lo anecdótico; un recuerdo, la imagen de un silencio le alcanzan; el poema nace solo, porque lo que el poeta — esencialmente subjetivo — nos dice, despierta en el lector resonancias insospechadas, como los círculos en torno de las piedras que se arrojan en el agua.

Un silencio — ¿te acuerdas? —
un lejano silencio te tomaba
la mano.

Por la ignorada calle
de siempre, caminábamos.

(decir número 1)

Imposible encerrar en menos versos, todo un orbe emocional. Esta es la cualidad dominante que anotamos en la poesía de Blengio Brito: la capacidad de sugerir. Esta se patentiza en el poema final del libro.

“La calle de siempre” permite vaticinar para su autor un anchuroso vuelo lírico.

Dora Isella Russell.

“LAS SOMBRAS AMARILLAS”, por *María Dhialma Tiberti*. — *Ediciones del Bosque*, La Plata, 1950.

“Las sombras amarillas” es una nueva y feliz etapa en la poesía de María Dhialma Tiberti, joven poetisa argentina que ya adelantara sus positivos valores en “Tierra de amapolas.”

María Dhialma Tiberti ha adquirido en este nuevo libro una seguridad grande en el manejo del verso, la cual, trabajando sobre una sensibilidad muy fina y una muy exacta intuición poética, ha dado como resultado ese equilibrio casi clásico que se descubre,

por ejemplo, en la “Canción hacia el Este”:
Entonces temblaban juntas
tu alma de cañas y mi alma de tréboles,
y el viento andaba sin tropezar perfiles,
libremente solo, con las manos ilesas.

Símbolo y visión se unen para darse juntos en la poesía, fieles a la intención fundamental que los origina.

Liberada casi siempre del metro y de la rima, la poesía de María Dhialma Tiberti conserva intacto el sentido de un ritmo interior sin determinación pero presente siempre. Y junto al símbolo, la serenidad de un clasicismo de remotas raíces y segura vitalidad.

Hay además un lenguaje definido, propio, que sin vacilaciones ni reticencias procura expresar un persistente mensaje. No se necesita buscar mucho, ni muy lejos, para encontrar imágenes de novedad y sugerencia plausibles, que nunca o casi nunca rompen el tono único que se desarrolla a través de todo el libro:

En las manos quemadas del otoño
se quebró la dulce porcelana de la tarde.
Las sombras amarillas ya llegaban.

(a Julio J. Casal)

Por este sensato camino, la autora anuncia un propósito poético de pureza absoluta, de matenida sugerencia y discreta sobriedad. La poesía no queda en exposición, sino que se proyecta, se abre paso claramente en busca de algo que en ningún momento se dice qué cosa es, pero que está presente, dando forma a cada sentimiento (si es que el sentimiento no es en esencia uno solo) e imagen a cada convicción:

Por las calles goteadas de faroles
la noche venía lenta como tu paso lento.
Las sombras amarillas descendían de dos árboles
[boles
y anidaban en la limpia curva de tus palabras
(a Julio J. Casal)

Con este lenguaje particular, con estas imágenes inéditas, y fundamentalmente con este indiscutible acento de poesía, los versos se deslizan sin dificultades aparentes para amortiguar su sensación de música final:

Con aquel cielo propio reposando en los
[mástiles
con aquellos tus ojos luminosos y pardos,

con aquel poder de ausencia que empezaba con la lenta marcha de tu barco.

Ya "Tierra de amapolas" había mostrado que la autora se iniciaba con sistemática fidelidad, con un amor único, con un sólo sentido. "Tierra de amapolas" era más íntimo y desnudo que "Las sombras amarillas"; pero lo que "Las sombras amarillas" pierde en sencillez, gana en trascendencia y extensión. La poesía es ahora más estable, más firme. Se insinuaba; ya no se puede discutir:

Toma el arrancado junco de mis palabras.
Créale con tu silencio ilusoria playa;
hazle un mundo de agua,
no le niegues el alarido
de aves celestes y desmemoriadas.
Conserva en los labios la sal de la distancia;
no dejes que se derrumbe
el horizonte tras tus pasos.
Y espérame a veces,
cuando estés seguro que yo no vaya.

(De una despedida)

La casi constante rima consonanda, la ligera musicalidad, y la honda emoción que se descubre entre verso y verso, afirman la convicción de que aquí hay poesía verdadera y auténtica orientación.

Raúl Blengio Brito.

"RECUERDO DE CIELO", por Julio J. Casal. — Cuadernos Julio Herrera y Reissig.

El cielo, de patios y zaguanes, con cajitas de música, y la niebla del rostro lejano — la madre, regresa, leve y sola, en estos nuevos poemas de Julio J. Casal.

Al amor de la misma lumbre que en "Cuaderno de Otoño", el poeta canta a un tiempo lejano, visto entre sueños, desde el austero y sereno día actual, cuando la humildad, el cariño vegetal de ARBOL, se ha ascendido; los días envuelven las cosas; todo fué sentido, vivido, y vuelve exigiendo la desnudez última, en alma y en palabra.

La idea profunda, poderosa de sostener una obra poética, — rilkeana en su medida, universalidad, — que es alabar a la madre como origen de poesía, sensibilidad, color — concreta en estos versos, con humildad de copla:

Y en mi alegría,
y en mi dolor,
me imagino
creyente y creador.

¡Ay! y sé bien
que no soy yo.

Eres tú.

dan luz a esta poesía. Por celebrarla, el poeta ha creado en *He vuelto a verte rostro entristecido*, una de sus páginas maravillosas, de humanidad temblante y sometida, y en donde las palabras huyen de sí mismas, pertenecen ya a lo *Invisible*.

Amor nunca expresado, traspasa todos los poemas; cuando el poeta no le canta con palabras, utiliza la riqueza que ella son — de donde devienen, — sabe darlo a los pájaros muertos, nunca encontrados en los caminos, pues ellos, cavan sus mismas fosas en el aire. *Los pájaros que mueren*, por su observación y ternura, llevan a condición inefable el sentimiento que al poeta le inspira la naturaleza.

Poesía para el tiempo, creada en la más prístina honradez, en el ascetismo, — ejemplar en *El pozo aguarda*, — la de RECUERDO DE CIELO, renueva el milagro en que trascienden, obra y poeta, en las cosas pequeñas.

"QUIQUE QUICON", por Ernesto Pinto. — Ediciones Estilo.

La riqueza infinita que tiene el universo del niño ha sido olvidada por nuestros escritores. Y, en esta época de poema arduo, sólo dos poetas — Maruja Aguiar de Mariani y Ernesto Pinto — han creado con fervor para la infancia. Así, este QUIQUE QUICON, con su carga leve de ternura y color, llega como hermoso regalo para nuestros niños. Esta entrega rebosa de gracia y musicalidad; la canción de cuna que debe ser breve — comadreo de la madre con el niño, la llama Gabriela Mistral, — ha llegado en este poeta a un equilibrio, sobriedad y encanto únicos. *Canción de la niña de los juguetes*, *Canción de cuna de Quique Quicón*, *Regalo de Dios*, *Canción del primer diente*, *Canción bajo la lluvia*, por su riqueza imaginativa e idiomática, sus imágenes sencillas

y de honda sugestión, la honradez con que algunas cosas han sido devueltas a su inocencia original — tal las cucarachas de *El sueño de la puerta*, — pertenecen a lo más puro que se haya escrito para la niñez.

Julio Fernández.

“EL PODER EJECUTIVO”, por Alberto Demicheli. — 1 vol. de 207 pgs. — Edit. Depalma, Buenos Aires 1950.

Bajo el subtítulo de “Génesis y transformaciones” el doctor Alberto Demicheli estudia, en este volumen, cuidadosamente preparado por la Editorial Depalma, el primero de los grandes temas de una obra de gran aliento, destinado al estudio del Poder Ejecutivo.

Dada la índole del libro, sustituiremos la subjetividad de la reconstrucción del pensamiento del autor. Como bien se comprende, un libro de esta índole se halla tan cargado de convicciones personales, de concepciones políticas, sociales y económicas, de valoraciones históricas, que una seria empresa crítica no puede ir más allá de lo que el crítico, coincidiendo o alejándose del autor, tiene por bueno, verdadero y justo. Si el lector se toma el trabajo, gratisimo por cierto, de confrontar las apreciaciones de Demicheli con las de José Pedro Massera en su memorable ensayo “Algunas consideraciones relativas a la historia constitucional y política del Uruguay”, percibirá qué enorme distancia separa a ambos escritores de derecho político nacional. Por este motivo, no polemizaremos sino que nos preocuparemos por lograr la necesaria fidelidad.

Como bien lo señala el autor, este libro continúa su propia labor inicial. El tema de ahora, y el de sus dos primeras monografías “Los entes autónomos” y “El gobierno local autónomo” publicados en 1924 y en 1929 se complementan. El tema general comprende tres partes: Exégesis. Centralización y Descentralización. La primera comprendida en este volumen, se integra con la génesis y transformaciones del Ejecutivo; la segunda, enfoca su actividad normal; la tercera, una forma atípica del Estado, que desintegra su vieja unidad indivisible. Este

libro se refiere a la faz exegética. La descentralización administrativa y política constituyen el complemento lógico, al que se referirá un próximo volumen a aparecer.

Esquemmatizando en esta forma el plan general al que el autor se ha sujetado, veamos de reseñar el contenido de este volumen, que trata la génesis del ejecutivo y sus transformaciones.

El presente volumen se abre con un capítulo preliminar que contiene, esencialmente, un esquema de nuestra evolución constitucional en materia de Poder Ejecutivo. El autor habla allí por ciencia y experiencia y cuanto expone proviene tanto de su formación universitaria como de su actuación en el manejo de la cosa pública.

Parte Demicheli de una exposición sobre la importancia del tema: “La organización del Poder Ejecutivo ha sido siempre índice de extrema sensibilidad en toda formulación política” sostiene. Luego de señalar el temor a los abusos del Ejecutivo, se exponen en sucesivos párrafos los sistemas adoptados al través de las diversas etapas. El camino recorrido es esquematizado por Demicheli en tres etapas esenciales: a) la del individualismo y la centralización de 1820 que se afrontó con un régimen presidencial; b) la del socialismo y la descentralización de 1917, que dió un gobierno dual, de doble Ejecutivo; unipersonal — a cargo del Presidente de la República — con el ejercicio de las funciones primarias (guerra, policía y diplomacia); y pluripersonal o colegiado — a cargo de un Consejo Nacional de Administración, integrado por nueve gobernantes — para el desarrollo de las funciones administrativas y de los fines secundarios del Estado; c) la del parlamentarismo, de 1934-1942 en que ambos Ejecutivos se fusionaron en un Consejo único, integrado por el Presidente de la República y nueve ministros designados con apoyo parlamentario.

Luego de analizar en un capítulo el régimen representativo de Filadelfia, y las teorías de Locke y Montesquien sobre la separación de poderes, pasa Demicheli a estudiar lo que él denomina “El constitucionalismo rioplatense” para cuyo análisis comienza por los documentos iniciales que sirvieron de base a la constitución de 1930; la Carta de Cádiz, los proyectos de 1813, y las ideas dominantes en la época. Las Cartas del Río

de la Plata, apartándose manifiestamente del modelo norteamericano, otorgaron función constitucional propia a los ministros de Estado, estableciendo el "refrendo" obligatorio de todos los actos del Ejecutivo, hecho que trajo como consecuencia la responsabilidad personal del ministro por todos los actos que autoriza. Este refrendo y la responsabilidad que engendra, constituyen la principal característica del parlamentarismo en formación.

Luego de señalar los antecedentes históricos del refrendo y su alcance formalista, señala Demicheli su naturaleza sustantiva. El refrendo crea una bipersonalización del poder, con doble competencia en su ejercicio práctico. "No basta que el Presidente quiera un acto de gobierno; sin el acuerdo del ministro su querer será jurídicamente inexistente, quedando en mero propósito". Analizando el *impeachment*, o juicio político, cuya fundamental característica, es la de ser común al presidente y ministros, señala el autor su incorporación a la Carta de 1830, en la cual se hallaba incompleto, ya que carecía ésta, en sus disposiciones, de un procedimiento especial para hacer efectiva esta responsabilidad. Desde el punto de vista de la responsabilidad ministerial, nuestro régimen siguió la evolución parlamentaria de Inglaterra.

Demicheli realiza la crítica del régimen constitucional de 1830 en su aplicación práctica. La división de poderes, dice, ha funcionado siempre, en todas partes, en equilibrio inestable. Entre nosotros, una fuerte vocación presidencialista frustró totalmente el propósito inicial, por lo que los rudimentos parlamentaristas no tuvieron mayor desarrollo.

En los capítulos finales de esta parte, presenta el autor la posición del ejecutivo durante la vigencia de la Constitución de 1830 y la crisis final del mismo, la que va a culminar en la reforma constitucional de 1917, de la que surge el Ejecutivo dual.

Partiendo de las iniciativas colegialistas iniciales, se desarrolla la génesis del Ejecutivo creado por el Presidente Batlle y el desarrollo de la polémica suscitada por tal forma de integración, la que dividió las opiniones en colegialistas y anticollegialistas.

Con la división del Poder Ejecutivo se procuraba resolver problemas de fondo y de

forma, de estructura y de esencia. Se dividía el poder para descongestionarlo del exceso de funciones, separando lo que hay de gobierno, de lo que hay de empresa en la Administración. En las páginas siguientes se realiza el análisis de la competencia privativa de ambas ramas del Ejecutivo, y los casos de coparticipación funcional. El Consejo Nacional de Administración ostentaba naturaleza contradictoria: ejecutiva y deliberativa a la vez. Personal y aisladamente considerados, los consejeros carecían de funciones específicas y hasta de mando. Es que el cuerpo sólo tenía existencia *in corpore*, por órgano de su mayoría. El constituía un nuevo Poder Público, con amplia autonomía frente a los demás poderes, y con derecho constitucional propio al cumplimiento de sus funciones específicas.

Dentro de las especialidades de cada parte del ejecutivo, la presidencial era absolutamente abstencionista, mientras que el órgano pluripersonal, desbordaba hacia formas de intensa socialización, con lo que se conciliaban en ambas las dos concepciones clásicas del Estado: la individualista y la socialista.

Después de presentar los poderes intervencionistas y sus limitaciones, pasa Demicheli a estudiar el desarrollo del Municipio, bajo el régimen de la Constitución de 1917.

Al entrar a tratar el actual parlamentarismo, inaugurado con la Constitución de 1934, el autor realiza la crítica de la Carta de 1917 desde el punto de vista de la revisión de la misma. Las fisuras electorales interfirieron intereses políticos que hicieron imposibles la formación de *quorum* requerido para la reforma, ya de por sí difícil de obtener. La rigidez representativa del régimen dual, con sus largos e irrevocables mandatos políticos, agravó la injusticia de los resultados electorales, tornando cada vez más frecuentes los conflictos entre los dos poderes Ejecutivos, los que derivaron en la disolución de las Cámaras y del Consejo Nacional de Administración en marzo de 1934. Este fué el origen de la reforma constitucional. La unificación del Ejecutivo llegó a ser el deseo común de los partidos reformistas, para los cuales "si la Carta de 1917 fué la reacción contra el unicato, la de 1934 lo fué contra la excesiva dispersión de poder."

En las páginas siguientes, el autor analiza la integración del Ejecutivo en el nuevo régimen de 1934, y las diferencias y semejanzas entre 1917 y 1934. En el régimen de Ejecutivo *duplex*, de 1934, el Presidente puede actuar, indistintamente, con el ministro del ramo o con el Consejo de Ministros, a opción de uno u otro.

Este estudio de la Carta de 1934 finaliza con la integración del ministerio, tema del que presenta Demicheli las diversas fórmulas propuestas, para pasar luego a la última parte del libro, que lleva por título "La presidencia de la República en las últimas revisiones", y en el que realiza un estudio paralelo de los diversos sistemas. En las últimas páginas de la obra, presenta gráficamente el sentido de la evolución de los diferentes sistemas políticos.

Digamos, ahora, para concluir, que el regreso de Demicheli a la actividad científica, luego de un largo silencio, constituye un grato acontecimiento intelectual. Sus trabajos anteriores llamaron justamente la atención en la época de su publicación. El tiempo ha sido muy duro para con las instituciones estudiadas en los libros anteriores. Tanto los entes autónomos (que Demicheli estudió a la luz del art. 100 de la Constitución de 1918) como el gobierno municipal, han recibido luego de sus libros, vigorosos impactos tanto en el orden de los hechos como del derecho. Sus obras tendrán que ser escritas *ex novo* para ponerlas de acuerdo con la realidad actual y para integrar dignamente este típtico del Poder Ejecutivo. El autor ha elegido un gran tema y lo ha abordado con una feliz iniciación. En la larga etapa que queda por recorrer, cabe vaticinar a lo que él llama en las páginas preliminares, su esperanza, una digna realización.

Eduardo Couture.

"DE SERES, DE COSAS", por Julio Fernández.

Con este sencillo nombre "De seres, de cosas", nos llega este libro de un joven poeta que siente profundamente la poesía y canta con una voz suya, sin recuerdos de otros.

En este momento en que todos andan por

la forma impuesta por los viejos moldes, o los cauces extravagantes, viejos, también al fin, nos encanta esta manera de sentir y de pensar un lenguaje, no aprendido, sino creado. No encontramos antecedentes en su canto. Desde luego que él viene de otras grandes voces, tal vez Rilke ha sido leído y sufrido por este poeta, a pesar de ser distinto a él.

Esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra, que Salinas exigía al poeta la encontramos aquí. Cuando como Baudelaire "entre bosques de símbolos sale el hombre a la ventura". Este poeta va dueño de sus elementos de creación y de un imprevisto impulso poético.

Canta las cosas verdaderas, "la moderada voz, el ruido de la luz". Y todo esto lo pide a la "madre primera", que claro está, se los da. Y, además, le da el cielo, "los silencios regresando de lluvias conmovidas". Y le entrega las láminas del aire, "el aire que pierde ya sus mares, el aire ligero, aquél que nace de la nieve."

Este poeta nos alarga las manos y nos llena de verdadera luz y de panales suyos, de conmovedora naturalidad. Poeta, estamos oyendo, "la calle vegetal que cruza tu alma."

"LA LUZ DE ESTA MEMORIA". — Ida Vitale. — *La Galatea*, Montevideo.

"La luz de esta memoria" nace bajo el signo lírico de Lope de la Vega cuando canta:

"A pesar de la sangre que procura
cubrir la noche oscura
la luz de esta memoria".

En este poeta no existe la anécdota y aparece en su canción con toda pureza y la angustia de su soledad.

Ella más que contorno de los hechos de los otros se sitúa en su viento para sentir crecer

"la lágrima
que cuando muere el amor, cortamos"

y saber

"que el aire
es algo más que el aire
lugar de ti
desnudo sitio de la inocencia".

En Ida Vitale vive un aliento que viene de lo recóndito, un sueño que entra en lo abstracto pero que llega de lo profundo. Para ella lo perdurable no existe en las grandes voces, ni mucho menos en lo retórico. Todo lo que levanta la voz, pierde categoría. Prefiere a lo que se dice, lo que se oye, en lo que apenas se ha escrito. Más que aclarar, lo esencial es sugerir.

Una de las notas más bellas de su poesía, es ese hablar en pasado. Lo que fué, le da su verdadero cielo, y las palabras no dichas — pasado también — que se le acercan

“llorando
porque nadie se atrevió a esperarlas”

Anda por la realidad, desde luego, pero la realidad algo distante, la que nos mira desde el recuerdo.

Quizá nuestra mejor poesía, nos viene de ahí; de una historia lejana quizá aún no vivida, pero cuyo musgo nos acaricia las manos con su olor a domingo, o infancia.

Nace con Ida Vitale, una nueva voz de donde sale el sueño con una distinta nube, con un desconocido orden, intelectual desde luego, pero también intuitivo:

“¿qué tendrá un día
cuando la niebla pase
entre las manos?”

Ida Vitale siente la muerte cuando abre sus parques y trata de subir al cielo con los ojos cerrados porque esa es la única manera de verlo y de oírlo en todo el amor de su orilla y de poder llegar hasta la secreta morada de su pecho.

Y es de aquéllos que acercan a la soledad su rostro. La soledad le presta su voz y le da sus manos vivas y ardientes para que toque las cosas y nos las dé transfiguradas en su recóndito y legítimo color de poesía.

“PASION DE LA IMAGEN”, por Humberto Zarrilli. — Ediciones Meridion.

El libro aparece con una línea de Jules Supervielle “Vd. conoce al arte tan difícil en lo inefable, de escoger las palabras, de ser un poeta puro, sin perder contacto con el hombre”. Conocíamos estos poemas que desde su voz y en la peña de “Meridion”, el poeta nos ofrecía de cuando en cuando.

“Tú, cisne demorando en la serena
avenida de agua en que reposa”.

En esos sonetos, Zarrilli ha realizado su mejor vuelo, nos ha dado la definición más exacta de su poesía. El poeta canta en la pasión de su estilo “el estilo de mi vida” como él dice. En el “Cántico de la nube vertical”, en el “Celeste desamparo” y otros poemas, su frente abandona en su “viaje por los vientos alisios”.

A momentos, vestido de sí mismo, riega de sombras “la siembra de jilgueros de tu falda”. Es ahí que el poeta se encuentra totalmente y “asciende por la lluvia de su aroma” y nos habla de las “lunas juiciosas de la infancia”. La poesía llega hasta su lenguaje, ya hecho niño, cruzando por su cielo en una “vaivén de trigo” y

“un olor de jazmines en Febrero”.

En Humberto Zarrilli, la retórica no es lo aprendido, le nace de un orden viviente de idioma, plástico y natural. Así su poesía puede dialogar con el tiempo, con las hormigas, con los carros y molinos. Su escenario podrá ser de teatro, pero los personajes son del mundo. Y lo retórico en él, que es además lírico, vibra y arde en color, desde luego, como todo lo retórico, pero desde la espiga, con una voz de arquitectura, que le allegan lo humano con su representación de lo real y lo mágico. Hace tiempo que “le torció el cuello, al cisne” de la frondosidad y su ímpetu trae un fuego desde adentro

“mar en el brocal del horizonte
disminuído de otoño”

como en su “Cántico a la imagen”,

“atrás quedó el halago de fáciles cosechas”

Levanta su voz, trepa por ella, pero la va a recoger en lo recóndito. Su exaltación no es nunca del discurso, late en expresión de imagen, crece de la pasión del poema, de lo sentido, de lo entrañable. Y es música. Ya lo dijimos otra vez: con palabras de música fija el valor de sus piedras líricas. En este libro la poesía vive dentro de un paisaje rico de sonido, tallado con emoción de orfebre, animado de la fulguración que la alcanza, por un lado el espacio interior, y del otro, su arte. La labor poética de Za-

rrilli cristaliza en resplandores delgados, finos, casi hasta no ser nada más que un pájaro sin carne, que denota su presencia, no por las alas, ni por el pico, sino por la sorpresa de la voz y la pequeña fragancia que despierta la rumorosa hélice del vuelo.

"ALMA Y ENCANTO", por Luis Alberto Caputi. — Editorial "Alfar".

Bajo los signos de Juan de la Cruz y Ruben Darío, aparece este libro de Luis Alberto Caputi.

Este poeta ama la forma, y sin desprenderse nunca de su traje clásico, va por los seres y las cosas con un aire moderno, suyo, creado por él. Hay en "Alma y Encanto", un profundo huracán que le viene desde su hondura, pero el poeta lo mueve con tal gracia, que su nube es de fuego y lleva en ella el rocío y echa a andar con su vara de flores, un temblor puro de ciervos.

Si hay parentesco con algún poeta, es con San Juan de la Cruz. Siendo distintos, hay en ellos, la misma frescura al hablar. Van los dos, "sustentados por garzas" y llenos van

"de lágrimas eternas".

Entre los poemas preferidos: "El Vuelo de mi Alma", "El traje de llanto", "El Poema de mi Instinto", ese

"marco celeste del portal
a mi candor abierto".

En donde ya llega a lo firme, a lo perfectamente realizado es en las "Canciones" y en los sonetos. El poeta vive la poesía, adelgazando la voz, hasta convertirla en un fulgor de esencia.

Véase en este soneto que reproducimos, la riqueza de verso, que fluye con la naturalidad del aire, y se afirma con el fervor y la música (arpas de lumbre) de los grandes poetas:

EL SONETO DEL BAUTISTA

El conviene que crezca y que se eleve,
y yo, que mengüe y que me disminuya;
él es Jesús, para que Dios le fluya,
y yo soy Juan, por cada vez más breve.

El es amor, con el amor se atreve,
yo apenas soy una tristeza suya;
él quiere ser el ser que en Ser concluya,
yo quiero ser el ser que el Ser compruebe.

El conviene que vaya al pueblo y vea;
él conviene que cree la costumbre
del pastor, que no deja su cordero.

El conviene que vaya, vea y sea
el que lleve la cruz hasta la cumbre;
yo, el sin cabeza, muerto, el sin madero.

"Alma y Encanto" trae una bellísimas xilografías de Leandro Castellanos Balparda.

"OUBLIEUSE MEMOIRE", por Jules Supervielle.

Reaparece en este libro, la misma voz con que el poeta nos habla de la soledad y ardiente desnudez de la poesía. Volvemos a entrar en la playa universal, y al mismo tiempo íntima de su canto. Su poesía nos rodea de tal modo, que no podemos — no queremos — salir de ella. Y tenemos que abandonar nuestro más firme terreno, para entrar en un campo de misterio, inexistente, poblado de fantasmas. Es en esa zona de arcano que oiremos su palabra. Siempre en arriesgado desvelo, como ayer "por haber pisado el corazón de la noche". Buscando el vuelo sonámbulo el oído, apoyado en la raíz del mundo, de su mundo, de su drama, sin otro aliado que su mismo concierto, sintiendo en su ámbito, la angustia de sus seres angélicos. El está en ese nido de alborada, emergido en tinieblas, animando el aire con sus figuras de "Entrecielo". Para él pudo haber contado el poeta de "Tavovables"; "La tierra sumerge sus ojos en el origen de los árboles". Poesía, ciencia oculta. Sólo para Supervielle. alcanzó el poeta la fuerza de su paisaje, "con su sangre desnuda, el silencio pasea una rosa sobre los caminos del hombre".

La originalidad de Supervielle, afirma Senechal es haber participado en el movimiento que entrañaba su generación más allá de los mares, a través de los continentes, por el placer de los ojos y el encanto de las aventuras, pudo haber sobrepasado así en una fuga (gravitaciones) y en fin haber perdido cuerpo y alma en ese infinito,

donde la inmensidad material y de la vida interior se unen y se comprenden.

¿Desde dónde nos llega Julio Supervielle?

Lo vemos, en este último libro, como ayer, en otros, aparecer con ese traje de penumbra, que ya nada desgastará. Su poesía va entrando "en la eternidad con infinita dulzura".

J. J. C.

LA POESÍA PARAGUAYA, *por Walter Wey*. — *Biblioteca Alfar*. Montevideo, 1951.

A pesar de lo cerca que está el Paraguay, poco se sabe aquí de su poesía. En general —y salvo muy honrosas excepciones— se la considera pobre, anticuada, desinteresante. La revelación que, en tal sentido, pueda haber traído algún intelectual de aquel país, no ha logrado la amplitud necesaria. Lo cierto es que la realidad es muy otra. Y que la poesía paraguaya merece un estudio exhaustivo como éste que, en limpia prosa, realizó Walter Wey, quien —al residir tres años en la bella y heroica república guaraní— se interesó vivamente en el estudio de su cultura y pudo ir investigando, con fino espíritu, en sus filones poéticos.

He aquí el libro, que aparece en pulcra edición, con una expresiva viñeta que firma Adolfo Pastor.

La poesía colonial, la romántica, la modernista, la femenina, la más nueva, logran capítulos especiales, en los que la agilidad va unida a un gran acopio documental. Algunos autores de trascendencia —Eloy Farriña Núñez, Alejandro Guanes, Julio Correa— son tratados en pasajes especiales, así como se dedica la necesaria atención a los numerosos poetas de lengua guaraní y al drama del bilingüismo.

Es cierto que, en sus albores, la poesía paraguaya, a pesar de algún sector interesante, estuvo hecha de ecos, como en casi toda América. También resulta difícil no observar las heridas del tiempo en la obra de sus poetas románticos, pese a que de ellos subsiste cierto brío simpático. Pero en la época actual, la poesía paraguaya tiene pleno derecho a que se la reconozca dignamente en el coro de sus hermanas en la lengua. Los nombres de Julio Correa, Roa Bastos, Herib Campos Cervera, Josefina Plá, Vicente La-

mas, Julián Villamayor —entre otros muchos— significan obras de auténtico lirismo. Las influencias son, en general, las mismas que observamos en las demás repúblicas hispanoparlantes. A propósito: destaquemos, en este libro de Walter Wey —libro *necesario*— sus muy oportunas referencias a los movimientos literarios, a sus influencias, a su exacto sentido. Es este libro, en verdad, lo que afirma su subtítulo: la historia de una incógnita. Incógnita que no había sido develada hasta ahora en su integridad y en sus matices. Quien ha logrado tan noble triunfo, merece reconocimiento.

Gastón Figueira.

BALADA DE LOS FARSANTES, *por Francisco Alejandro Lanza*. *Biblioteca Alfar*. Montevideo. 1950.

Me causan pena esos libritos de poemas oscuros, escritos en nombre de una *poesía pura*, a la zaga de manidos surrealismos con sello europeo, y que no poseen —esto es lo medular— la suficiente *poesía* para salvarse de su pronto olvido. Hay un parecido común entre ellos; lo que equivale a una falta de personalidad manifiesta.

No recuerdo donde leí o escuché: "¡Qué difícil es ser original en esta época"! Pienso que ser original es y fué difícil en todas las épocas; pero es notorio que hay breves ciclos literarios, que por marchar en pos de movimientos prestigiosos o *sonados*, pierden todo relieve individual, como si los artistas que los integran se conformaran con ser parte de un *grupo* en vez de ser *ellos mismos*. Así esos libros de poesía actual, oscura, con una penumbra que pretende ocultar *la poesía* de que carecen. Esos poemas que el lector debe interpretar contribuyendo a *crearlos* (a veces sucede así, pero *a veces*, nada más) todos apelando al tema *sin tema*, "huyendo de la anécdota", latiguillo de impotentes, *pecado* que lo será *hasta que deje de serlo*, como si la *poesía*, cuando *lo es*, no lo siguiera siendo dentro o fuera de lo narrativo o anecdótico. Libros con sonetos a lo Garcilaso, a lo Quevedo o Góngora, como alumnos de clase de literatura realizando ejercicios. Y abusos de ciertos motivos que acaban perdiendo todo valor, como los *espejos*, los *peces* las *mie-*

les, los *musgos*, y la palabra *fino* ¡qué originalidades!

Pero por fortuna, de vez en vez aparece algún pequeño libro como este de Francisco Alejandro Lanza (poeta cuando quiere serlo) agudo, personal, con ciertas migas de retórica y de clasicidad a la vez (una clasicidad Quevediana) entrando con gracia y maestría en los temas cínicos y depravados sin perder originalidad ni kilotes literarios. Veamos.

"Dándose golpes unos van
a manotadas sobre el pecho.
Que les perdonen es su afán
algo que hicieron en el lecho.
Señor, nos vino un poco estrecho
lo de la epístola de Pablo.
Perdónanos lo que hemos hecho.
Las almas se las lleva el diablo."

Veamos asimismo el terceto final del soneto I, técnicamente perfecto, como todos ellos:

"Por Jesucristo vivo, si esa cara
estuviera en mis hombros, el trasero
para sentarme nunca más usara."

Pero su cinismo no es cosa vulgar y cotidiana, no: es una suma de muchas penas, y tal vez de algunos desengaños, propios de vivir; desengaños o penas que han cosechado siempre los espíritus superiores. Leamos ahora este soneto terrible en su realismo, que termina en una invocación a Dios:

V

"Odio, envidia, miseria... Abre bien esos

[ojos

y esos oídos, oye, por fin, escucha y mira.

Ha pulsado hoy un mísero las cuerdas de

[mi lira

y lo ha hecho con mano harta de rascar

[piojos.

Si pudiese él hiciera juntando los despojos
de cuantos le aventajan, una sangrienta pira.
Son el alma hecha cuerpo vedle como delira,
en una apoteosis de amanaceres rojos.

Si subes por la escala y llegas al palacio
has de hallar a quien tenga el espíritu lacio,
más vil y hediondo que... que calle vale más.
Pequeño y grande son la misma pacotilla.
Señor, y si este mundo fuese una pesadilla
un mal sueño que tienes, ¿cuándo despierta-

[rás?"

Y por último este acento contenido, que no llega al grito por auto dominio de su an-

gustia; este caminar en equilibrio filosófico entre el pesimismo y la esperanza, dicha con el tono burlón que aparece en todas las páginas del pequeño volumen, y que transcribo antes de poner punto final a esta nota bibliográfica que Julio Casal me ha pedido para su "Alfar".

VI

Yo estaba junto a mi sin que supiera
quién era quién, pues en el mismo instante
en que uno y otro muy diverso era,
ciñéndome a mi mismo como un guante,
por la comba violácea de la esfera
la rota del crepúsculo iba avante.
Uno y otro sin ser uno siquiera,
la burla de mi mismo por delante.
No era tampoco uno mi camino:
penumbra entre lo humano y lo divino,
norte incierto de angustia y esperanza
más cerca cuanto más eu lejananza.
Y con este soneto inoportuno
la certeza de ser, por fin, ninguno.

Fernán Silva Valdés.

A PROPOSITO DE "EN PIE DE ARPA", de Juan Cunha.

Dado el registro ya opaco y misterioso, ya elegante y claro de su verso, el estremecimiento melodioso impregnado de poesía de su alma, la fuga de armonías con que su actitud llena de imágenes vivas al aire, nadie se ha movido en nuestro paisaje con el afinado pie de arpa de Juan Cunha.

En círculo de luces y de sombras se propaga y recaba su emoción. Noche y Día, Alba y Crespúsculo vienen a él como un pájaro o son volcados como una lágrima desde su párpado guardián, a un mágico relente donde ondean como el giro de su sensibilidad.

En él claramente el paisaje es un estado de ánimo. La fuga y el contrapunto son sus músicas, y la melodía sólo aparece como el hilo de sus nervios hilvanando las frases-imágenes.

Como le corresponde al nostálgico, al solitario, al que se pasa mirando la lejanía tocado de presentimientos, la cadencia de su verso es distanciada, lejana, tarda, difusa,

como epiciclos en torno a una exclamación, como si su alma fuere el centro del paisaje cuando el canto la habita.

Su paisaje es el paisaje nuestro, de horizontes bajos, de crepúsculos bajos, de lucero en la tarde, barca en el mar, de bandada en la loma, todo detrás de una niebla como los de Corot, no de luz ente como los de Figari, y esa niebla es su pulso tocando los astros, sus ojos mirando la garza, la lengua del pájaro sonando a campana en su oído, el borde de una estampa que de pronto le roza el alma como un recuerdo, sus sensaciones que quieren definir el rostro de lo ausente, tocar la orilla del misterio, notar la hoja del asombro expresando otro otoño (el de su aire abatido, lento, pianísimo, apenas).

Lei motid de sus versos: la tarde, la noche, la sombra, el día, la música (lo lejos siempre como una ronda de lo apenas en el borde del cielo); ahí está su índice cantándolos.

Su Soledad es un halo de presentimientos y estremecimientos entre su piel y el festón de una nube, una parábola de pájaros entre sus ojos y la noche, una rueda entre su oído y el mundo, una Soledad sin odios, atenta a una nostalgia, a un barco, a un caballo, a un tiempo triste, a un variado tráfico de sombras y de luces, a un algo del otro lado del mundo, a un caos de imágenes a quien la sola cadencia de una prosodia emocional organiza en poemas de resonancias íntimas, poéticas, valederos.

Es todo, En Pie de Arpa, atentamente sentido, el libro de una devoción silenciosa, un alto mando de seis ángeles volando un tiempo de poesía veraz, de pasado presente, de veinte años de amor y sin ningún laurel, un libro que recoge una bandada de cantos para ver si resuena la caja del mundo dulcemente.

A. Caputi.

RAFAEL BARRADAS, por Julio J. Casal.
— Ed. Losada. — Buenos Aires, 1950.

Publicadas la monografía sobre Figari, de Giselda Zani y la dedicada a Torres García, por José M.^a Podestá, aparece ahora un tercer volumen en que se estudia y se divulga la obra de otro de nuestros pintores de re-

lieve: Rafael Barradas. Nadie más apropiado para escribir sobre Barradas "desde dentro", que Julio J. Casal, amigo íntimo del pintor, compañero de proyectos y de realizaciones, en España y en el Uruguay. La misma intimidad con la que Casal trata el perfil humano y artístico de Barradas, ubica su ensayo, de entrada, en un terreno en que el análisis y la valoración crítica, objetiva resultan imposibles, cuando no inútiles. Casal opta por otro camino. Conscientemente busca dar un clima poético, una correspondencia literaria, un equivalente a la pintura de Barradas. Y no cabe duda que lo logra plenamente. Para remediar, por otra parte, la ausencia de calificaciones objetivas, Casal, con particular modestia y tacto, cita las opiniones de varios críticos que se han ocupado de Barradas.

Todo el libro emana una atmósfera de musicalidad, inteligencia, sobriedad y ternura, tanto en el texto de Casal, como en las reproducciones de las obras del pintor. Justo homenaje, en suma, que hacía falta ya, puesto que su arte, aún no tiene la divulgación que realmente merece. Es de esperar que este volumen despierte la atención y el interés por Barradas, tanto aquí como en otras partes, y que contribuya a disipar aquellas nieblas de la indiferencia que siempre amenazan la obra de todo pintor que no origina estrépito y que, en vida, se ha concentrado en la autenticidad de su pintura y de su emoción.

H. P.

SOBRE "TRANSITO DE SOMBRAS", de
Mariano Olivera Ubios.

Escoltado de nombres prestigiosos que nos dan el sello de su canto en opiniones como éstas:

Esencialmente, vitalmente, Mariano Olivera Ubios es un poeta lírico, de los de la pura estirpe del amor, el ensueño, la ternura y el encanto. — Juana de Ibarbourou.

La fusión de ambos elementos, es decir del anímico y del paisaje, procura una sustancia poética rica en matices, de sorpresivos esguinces líricos y de una modulación muy humana... — Manuel de Castro.

Aparece así: "Tránsito de Sombras" el libro del suave poeta Mariano Olivera Ubios, ornamentado con pulcras ilustraciones de Alberto Barreira.

Poeta en la bahía, aspirando una rosa.

Llega ya maduro al borde del mar pero conserva fresco el juvenil ramo.

Sin aspavientos; sin teatro en las maneras, sin pretensiones. Sin apuros; sabe que caminando se llega.

Los otros poetas no le molestan.

Capaz por la inocencia de tocar una estrella; se despierta en lo debido, en el canto

La pulcritud de su soneto no es para halagar al vanidoso; se planta en el decoro y con él dialoga.

No le saca de su tono menor ni el viento; y olvida que la piedra daña.

Casi es de guante su palabra.

La noche parece su capa; tan natural se instala en ella y canta:

No descanso de ti, por más que huyo.

¡Eres de sangre y viento!

Lates en las agujas de mis horas
y desenredas tiempo.

En todos sus poemas hay una alineada sencillez.

Se le ve la pureza como a un niño.

Luis Alberto Caputi.

PERSONAS EN LA SALA, por *Norah Lange*. — Editorial Sudamericana. Bs. Aires

Prescindiendo de la anédocta, perfeccionando en el detalle, Norah Lange crea en "Personas en la sala", un clima denso y huylene. Tres rostros en su escenario pasean por su sangre, el tiempo, los paisajes; rigen los minutos de la adolescente con su luz sombría y en su ubicación exacta. La atmósfera obsesionante que recorre recuerdos, materias, alrededor de tres mujeres vistas a través de una ventana, en su lugar, muestra una gama difícil de sentimientos; entre ellos una rara ternura, nunca explicada en otros relatos. Estos elementos empleados con equilibrio, preciso estilo, imaginación vasta y cambiante, rodean de una belleza extraña al pequeño cosmos. Y su desenlace, — si tal puede llamarse — es desconcertante en el

anuncio "Se alquila esta casa", Norah Lange crea la ironía para sus imágenes; la caída inesperada de este mundo lo enraiza más en el otro de los sueños.

J. F.

"UN JARDIN PARA LA MUERTE". Editorial Rueda, Bs. Aires.

EL ESCRITOR Y EL POETA van juntos en esta novela. Sus personajes están aureolados de misterio, tocados de realidad.

Muy bien pensados y descriptos los seres que transitan Saucedo, pintados con mano maestra. Apenas citada, entra en la novela la dulce y fina Amelia, llenándolo todo con su lejano olor a alhucema.

Creemos que el verdadero acierto de obra, radica en esa imagen que moviéndose apenas en el libro, se hace dueña de sus ginas, estando presente a cada instante, de el profundo aroma de su recuerdo llegado en la nube más blanca y desde la transparencia de su color inexistente.

Celeste, Pedro José y el mismo Loandan por la novela, dentro de la atmósfera de la madre, que pasó rápidamente y quedar de manera tan de aire, pero tan gura.

La obra de Paulina Medeiros está sent desde luego, en escritor, pero nunca qu de lado el poeta.

Hay escenas como la del niño muerto, el pastito adherido a la mano, que sólo den ser creadas por un poeta. Creo que Remy de Gourmont afirmaba que la novela es un poema, y este libro: "Un jardín para la muerte", lo es con la misteriosa luz de sus criaturas, desde Sandra, tan llena de vigor e interés, hasta la impalpable sombra de la madre, sentida de manera tan lírica y situada en esa distancia y ese sueño que sólo experimenta el poeta

J. J. C.

LIBROS RECOMENDADOS

SILUETAS EN NEGRO, por *Luisa Sofovich*. — Editorial Sudamericana. Bs. Aires.
LUGAR DE ORIGEN, por *Jorge Carrera Andrade*. — Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

últimas ediciones

LA FORJA DE UN REBELDE, de Arturo Barea

Al fin ahora, leyendo el texto original, los lectores de nuestro idioma podrán no solamente satisfacer su curiosidad, sino comprender hasta qué punto es incuestionablemente legítima la nombradía internacional alcanzada por LA FORJA DE UN REBELDE.

I — La FORJA	\$ 4.40
II — La RUTA	" 4.40
III — La LLAMA	" 6.00

HISTORIA DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA.

Morton Dawen Zabel

Desde Franklin y Poe hasta Eliot y O'Neill, un completo y documentado panorama de la literatura norteamericana en sus figuras y tendencias más características. Un libro insustituible de estudio y consulta. Un volumen de 670 páginas, ilustrado, con fotografías a toda página de los autores.

Encuadernado en tela \$ 12.00

JUANA DE IBARBOUROU: Perdida \$ 2.00

Este es el primer libro que Juan de América — según el nombre consagradorio que recibió hace años — publica después de largo tiempo. Todas las mejores características de su personalidad tan extraordinaria que le valieron admiradores y éxitos múltiples en todos los países de habla española, aparecen llevados a un punto de perfección y de maravillosa maestría en PERDIDA.

FERNANDEZ MORENO: Penumbra — Libro de Marcela " 3.20

FRANCISCO LUIS BERNARDEZ: La Flor " 1.20

MARGARITA ABELLA CAPRILE: La miré con lágrimas " 2.00

CARLO LEVI: Cristo se detuvo en Eboli " 2.80

Esta novela ha sido reconocida como una obra maestra. Cuenta el drama de unos pobres campesinos italianos a la puerta de cuya aldea Cristo se detuvo.

FRANÇOIS PORCHE: Verlaine, tal como fué " 5.00

Su simple título ya indica que el autor ha huído de todo fácil convencionalismo, de los laureles baratos, propios de la "leyenda dorada" yendo rectamente a la verdad de los hechos y a las imágenes sin deformación.

RICARDO ROJAS: Eurindia. \$ 5.20

"Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas".

EDITORIAL LOSADA S. A.

Colonia 1060 — Montevideo — Teléfono 8-75-61

ARGENTINA

CHILE

PERU

URUGUAY

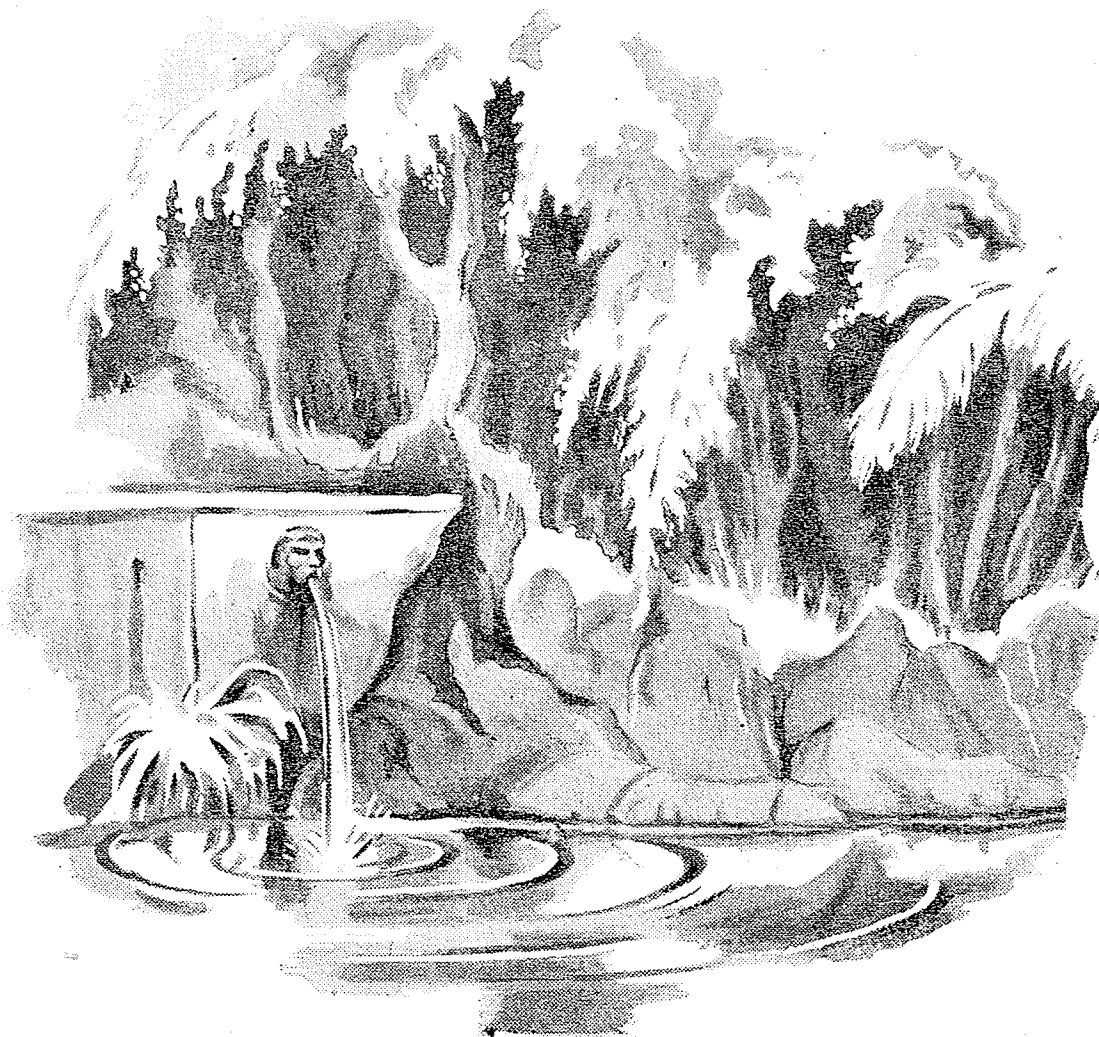
*Quality
Sells*

"A Whisky in a class by
itself, which has been in the
same family ever since its in-
ception."—*Overseas Daily Mail*.

Wm. Sanderson & Son, Ltd.
Distillers — LEITH
Estd. 1863



El más noble origen



La procedencia de un agua es el mejor índice para valorar su pureza y su sabor. El AGUA SALUS tiene no solamente la más larga tradición de confianza, sino también el más noble y limpio origen: nace en una vertiente rocosa de las Sierras de Minas a 266 metros sobre el nivel del mar, en pleno aire seco y fresco de la altura. Este puro origen, garantía absoluta contra las menores contaminaciones, es su orgullo y la razón de su calidad.

Cuando pida agua mineral, insista en que sea

AGUA SALUS

Visite la Fuente Salus y sus panoramas serranos
(A 111 kms. de Montevideo)



Banco Uruguayo de Administración y Crédito

Una institución bancaria al servicio
de la riqueza económica de la Nación.

Sucursales en:
MINAS - MELO - SAN CARLOS

Casa Central:
SARANDI esq. MISIONES
MONTEVIDEO

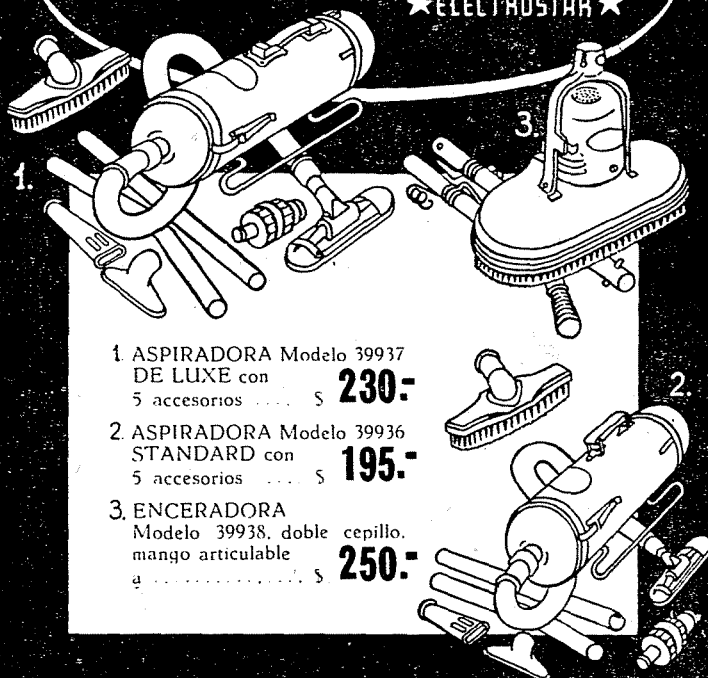
*Adquiera títulos de
deuda pública nacional*



*Máximas garantías
Máximo interés*

Aspiradoras Y ENCERADORAS

★ELECTROSTAR★



1. ASPIRADORA Modelo 39937
DE LUXE con 5 accesorios \$ **230.-**

2. ASPIRADORA Modelo 39936
STANDARD con 5 accesorios \$ **195.-**

3. ENCERADORA
Modelo 39938, doble cepillo,
mango articulable \$ **250.-**

Rodríguez & Romaguera

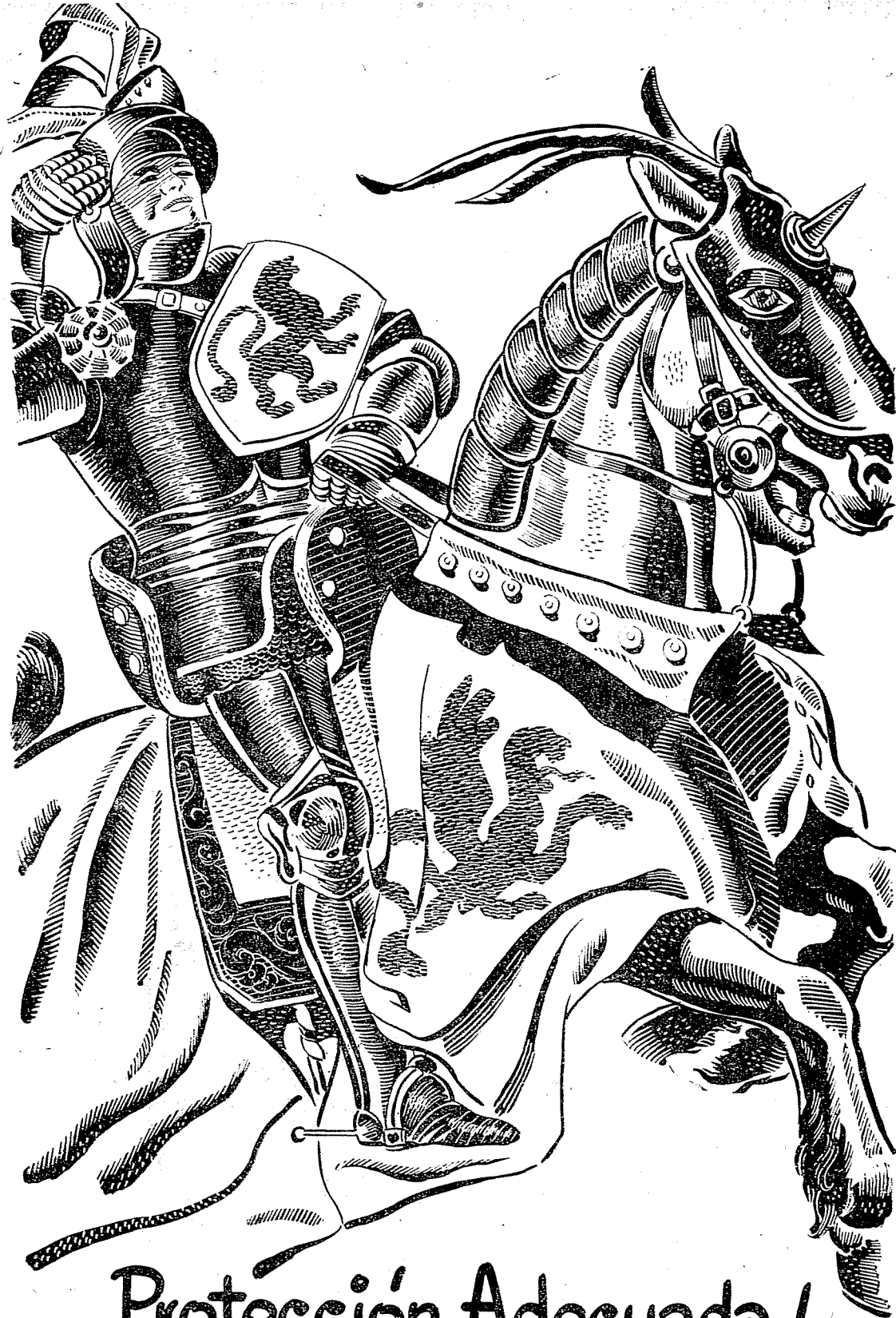
SOCIEDAD ANONIMA

18 DE JULIO 918 ENTRE RIO BRANCO Y CONVENCION

AL INTERIOR CONTRA REEMBOLSO O GIRO POSTAL

CREDITOS

ALUPO



Protección Adecuada!

En todas las épocas el hombre necesitó de métodos adecuados para enfrentar las contingencias de la vida.

En la Sociedad Moderna el SEGURO de VIDA garantiza su tranquilidad presente y futura.

S★

BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO

*Sin un buen aceite no
hay buenas comidas*

A C E I T E

C I D A C

T I P O E S P A Ñ O L

Siempre bueno

Siempre igual



Los depósitos constituídos en la

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

Institución de ahorros del Estado, ascienden a \$ 85.000.000.00,
pertenecientes a más de 175.000 ahorristas.

Las sumas depositadas tienen la garantía del Estado por
su importe total y son inembargables hasta \$ 2.500.00.

Pollio Hnos.

Corredores de Bolsa

Teléf. 88745 - Misiones 1438

Librería ATENEA

GONZALEZ RUIZ & Cía.

SUSCRIPCIONES DE ALFAR

Colonia 1263 casi Yí - Montevideo - Telf. 8 32 00

CAJA DE NEGOCIOS INMOBILIARIOS Y ADMINISTRACIONES

Director: Bernardo Pérez Fourcade

Piedras 415

Teléf. 9-4261

CASA ORLANDO

DE FERROSMALT S. A.

Heladeras a hielo,
eléctricas y a kero-
sene. - Calentado-
res de baño eléc-
tricos y a alcohol. -
Estufas y cocinas
"Volcán" a kerosene
Máquinas de lavar
ropa. - Artículos
sanitarios, etc.



18 DE JULIO 1202 y Cuareim
Teléfono: 8 88 11

C. A. U. S. A.

COMPAÑIA AERONAUTICA URUGUAYA S. A.

Líneas Aéreas:

Montevideo - Buenos
Aires - Montevideo -
Colonia - Buenos Aires
Colonia - Montevideo
Punta del Este - Mon-
tevideo.



Dirección y Administración:

COLONIA 1068

CINEMATOGRAFICA

C. E. N. S. A.

Leche Abundante

LA POBLACION DE MONTEVIDEO PUEDE ADQUIRIR
ACTUALMENTE TODA LA LECHE PASTEURIZADA QUE
NECESITA PARA SU CONSUMO.



MEDIO LITRO DE LECHE REPRESENTA
EL VALOR ALIMENTICIO DE 250 Grms.
DE CARNE Y CUESTA MUCHO MENOS.

Al iniciar sus actividades CONAPROLE, en Junio de 1936, se consumían diariamente en Montevideo, 160.000 litros de leche pasteurizada. En la actualidad, el consumo de este tipo de leche, es superior a los 420.000 litros diarios.

CONAPROLE defiende la producción y el consumo, pagando precios justos y razonables al productor y entregando en sus planchadas la leche pasteurizada A PRECIO DE COSTO.

Administración Aguas Corrientes

M O N T E V I D E O

HORARIO DE OFICINA

de 11 y 30 a 17

Sábados de 9 a 12

ADMINISTRACION: ZABALA 1395

LABORATORIOS

LAVOISIER

Durante y Carrara

FARMACEUTICOS



Calle BUENOS AIRES 523, bis

Teléfono: 9 81 93

MONTEVIDEO

Dr. Héctor Laguardia

Médico Cirujano - Dentista

Profesor de Clínica
Quirúrgica y Semiología
Otorinolaringología
Rayos X

YI. 1290

TEL. 8 46 39

D E V E N I R

ARTES,
CIENCIAS,
LETRAS,
FILOSOFIA ORIENTAL

Redacción: Juan Paullier 1681 bis Apto. 5

La correspondencia debe dirigirse a
CASILLA DE CORREO N.º 147
MONTEVIDEO - URUGUAY

Administrador: ELBA R. de CATTANEO

*Semanalmente recibimos directamente de París
todas las novedades sobre obras literarias y de arte*

Palacio del Libro

A. Monteverde & Cía.

Calle 25 DE MAYO 577

Tel. 8 24 73

Montevideo

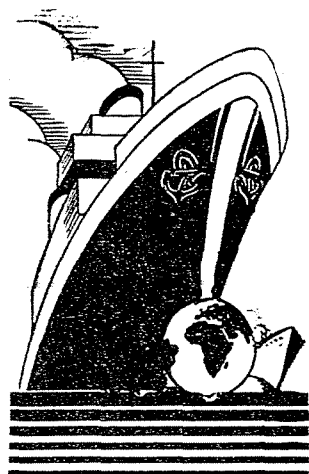
Dirección General de Correos

Pedir informes a

8 - 6 3 0 5

M O N T E V I D E O

VIAJE SOBRE VAPORES FRANCESES



Ud. se sentira en Francia
desde abordo

Viajará descansando y confortablemente por

"CLAUDE BERNARD"

"LAVOISIER"

de la

Compagnie Maritime des Chargeurs Reunis

"PROVENCE"

de la

Sté. Gle. de Transports Maritimes a Vapeur

**TOTAL COMODIDAD SE DISFRUTA A BORDO
EN LOS VAPORES DE NUESTRAS LINEAS**

"NAVIFRANCE" S. A.

le espera para proporcionarle toda clase de informes en:

25 de MAYO 350, esq. Solís

- Montevideo

- Teléf. 8 41 33

A. U. D. E.

(ASOCIACION URUGUAYA DE ESCRITORES)

Exhorta a todos los escritores a que remitan sus libros con destino a la biblioteca social

DIRECCION: MALDONADO 1493 -- MONTEVIDEO - URUGUAY

ADHESION DE

**CINEMATOGRAFICA GLÜCKSMANN
CINESA**

RIO BRANCO 1326

-

MONTEVIDEO

Compañía Agrícola e Industrial del Norte S.A.

Ingenio Bella Unión

Importe de los salarios pagados por la Compañía
en el año \$ 550.000

Promedio de obreros empleados 400

Viviendas obreras - Asistencia médica - Campo
de Deportes - Escuela - Centro Social



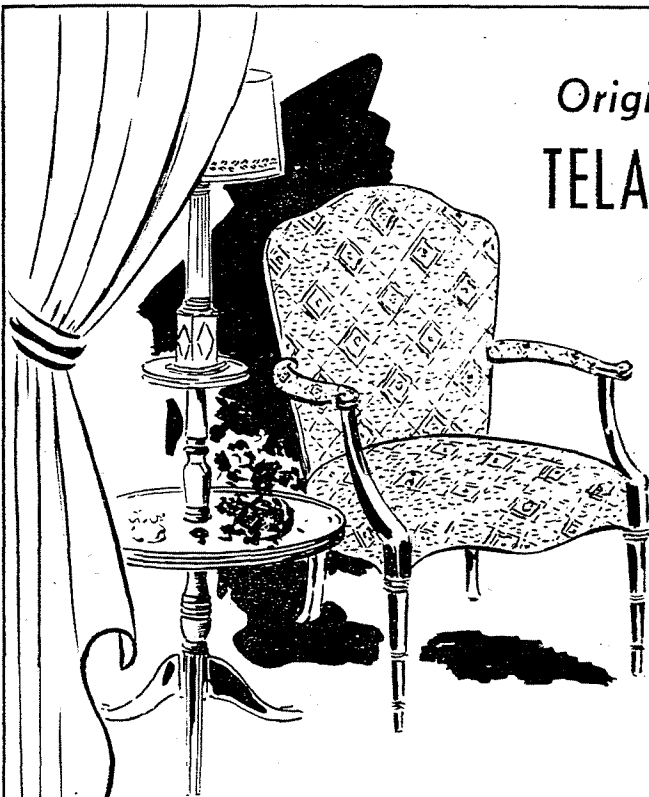
**EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA AZUCARERA
ES LA BASE DEL BIENESTAR ECONOMICO DEL
DEPARTAMENTO DE ARTIGAS**

Ministerio de Ganadería y Agricultura

Todos los obreros del campo tienen derecho a una retribución mínima de su trabajo que le asegura la satisfacción normal de sus necesidades físicas, intelectuales y morales.

(Estatuto del Trabajador Rural)





Originales y Modernas
TELAS DE TAPICERIA

para Cortinados, Visillos,
 Muebles, Colchas, etc.

Una selección de maravillosos dibujos y colores, componen la extraordinaria colección renovada que actualmente exhibimos.

Cordialmente le invitamos a visitarnos

MUEBLERIA
CAVIGLIA
 25 de Mayo 569

NUESTROS TALLERES ESPECIALIZADOS cuentan con experto personal técnico para perfecta y distinguida ejecución de confecciones de tapicería.

Solicite proyectos y presupuestos.



ANTONIO RUBIO

REMATES Y COMISIONES

RONDEAU, 1908 (altos)

Teléfono 8 23 16 - Montevideo

CON SUCURSAL EN MERCEDES

Dirección Telegráfica RUBITROCHE

CUADERNOS JULIO HERRERA Y REISSIG

(PARA LA DIFUSION DE LA POESIA)

DIRECTOR: JUVENAL ORTIZ SARALEGUI

DIRECCION POSTAL: JUAN BENITO BLANCO 1099 - MONTEVIDEO - URUGUAY

CONFIE SUS NEGOCIOS
AL BANCO DEL ESTADO

EL BANCO DE LA REPUBLICA

constituye la red de servicios bancarios
más completa que existe en el país.

ADEMAS DE LA CASA CENTRAL, MANTIENE:

Seis Agencias en la Capital, La Caja
Nacional de Ahorros y Descuentos y cin-
cuenta Sucursales en los Departamentos.

Administra también el Mercado de Fru-
tos y los Graneros Oficiales.

**CAMBIAN LOS
TIEMPOS...**



...los profesionales
de ayer.

PINTURAS
Granitol
BELLEZA PROTECTORA

IMPERIO LTD

FABRICANTES: RAMON BARREIRA E HIJOS MONTEVIDEO
CAPITALES URUGUAYOS

TRADICION EN PINTURA .. TRADICION EN CALIDAD

VINOS DE JEREZ

FERNANDEZ GAO Hnos.

JEREZ DE LA FRONTERA

REPUTADOS POR SU EXCELENTE CALIDAD Y FINEZA

•

WHISKY SPEY ROYAL

ORGULLO DE ESCOCIA

•

UNICOS IMPORTADORES

ALMACENES PESQUERA S. A.

Avenida General RONDEAU 1751