Contrapunto

Año I • Num. 4 • LITERATURA - CRITICA - ARTE • Buenos Aires, Junio de 1945

OLEOS DE JUAN DEL PRETE

CODIGO O DECLARACION DE LOS PRINCIPIOS QUE CONSTITUYEN LA CREENCIA SOCIAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA

He aquí el mandato de Dios, he aquí el clamor de la Patria, he aquí el Sagrado Juramento de la Joven Generación:

Al que adultere con la corrupción. **ANATEMA.**

Al que inciense la tiranía o se venda a su oro. **ANATEMA.**

Al que traicione los principios de la libertad, del honor y del patriotismo. **ANATEMA.**

Al traidor, al egoísta y perjuro. **ANATEMA.**

Al que vacile en el día grande de los hijos de la patria. **ANATEMA.**

Al que mire atrás y sonría cuando suene la trompeta de la regeneración de la patria. **ANATEMA.**

He aquí los votos de la Joven Generación y de las generaciones que vendrán:

Gloria a los que no se desalientan en los conflictos, y tienen confianza en su fortaleza. De ellos será la victoria.

Gloria a los que no desesperan, tienen fe en el porvenir y en el progreso de la humanidad. De ellos será el galardón.

Gloria a los que trabajen tenazmente por hacerse dignos hijos de la patria. De ellos serán las bendiciones de la posteridad.

Gloria a los que no transigen con ninguna especie de tiranía y sienten latir en su pecho un corazón puro, libre y arrogante.

Gloria a la Juventud Argentina, que ambiciona emular las virtudes, y realizar el gran pensamiento de los heroicos padres de la patria. Gloria por siempre y prosperidad.

ESTEBAN ECHEVERRIA.

(El Iniciador, Montevideo, 1º de enero de 1839. Ultimo número).

SUMARIO

FIN DEL TIEMPO DEL DESPRECIO.

JUAN DEL PRETE: Oleos.

ESTEBAN ECHEVERRIA: Código o declaración de los principios.

JACQUES MERCANTON: James Joyce.

CARLOS VEGA: La vida de la loca Juliana.

J. G. FERREYRA BASSO: Paisano muerto en el río.

JUAN CARLOS PAZ: Ferrucio Busoni, orientador y profeta.

MAX DICKMANN: Esta generación perdida.

ENRIQUE MOLINA (h.): Como ayer está el cielo.

JUAN CUNHA: Dos poemas.

ROBERTO PAINE: Canción.

LUIS GUDIÑO KRAMER: Sábado en Helvecia.

HECTOR RENE LAFLEUR: El mendigo.

FELISBERTO HERNANDEZ: Historia de un cigarrillo.

E. L. REVOL: La muerte en el libro.

JORGE ROMERO BREST: El paisajista mexicano José María Velasco.

RAUL LOZZA: Acotación al nuevo realismo.

J. SALAS SUBIRAT: Apuntes con motivo de la traducción de "Ulises".

LUIS GUDIÑO KRAMER: La vida de Sarmiento que firma Manuel Gálvez.

JOAQUIN O. GIANUZZI: Primera lamentación de Lázaro bajo los olivos.

SECCIONES: Los libros, por: Sigfrido A. Radaelli, Alejandro Denis - Krause, L. B. y H. R. L.
Espejo de lecturas, por Tristán Fernández.
Revista de revistas, por A. C.
Los trabajos de los días.
¿Adónde va la pintura? Contestan: Norah Borges, Juan Del Prete y Horacio Butler.

ILUSTRACIONES Y REPRODUCCIONES de: Juan Del Prete, Norah Borges, Andrés Calabrese, Raúl Lozza, Lino E. Spilimbergo.

FIN DEL TIEMPO DEL DESPRECIO

EL mundo amanece al orden, reinaugura su unidad. El sereno orden de la paz, el deseado regreso del caos.

Frente al ocaso de los déspotas que desataron la barbarie proclamando la decadencia del espíritu en nombre de la muerte y de la fuerza, se alza el sol sobre un mundo desangrado y exhausto. Sí, desangrado y exhausto pero más firme que nunca en su fe por los derechos de la inteligencia, de la igualdad y de la unión fraternal de los pueblos. Los conceptos que entrañan estas tres expresiones últimas estaban ahogados, sepultados bajo los escombros de las ciudades destruídas y el clamor de una humanidad denigrada en lo más profundo de su propia condición. Hoy, luego de haber expiado con sangre y con horror, el mundo sabe qué valor material y humano, espiritual y corpóreo tienen para el hombre de carne y hueso que alienta en las calles de todas las ciudades del mundo. Este hombre ha experimentado —allá en Europa en medio del caos desatado; aquí en América con nuestra desgarrada ansiedad de hermanos doloridos— una vez más en el curso de su historia que los principios inalienables de la razón y de la justicia son el resorte profundo de toda sociedad de hombres civilizados; que los cuerpos hipertrofiados de los sistemas capitalistas de presa, de los pueblos educados para la guerra, de la ambición imperialista caldeada en el fuego y en el hierro, son fenómenos antinaturales.

Imaginemos un instante a ese hombre anónimo que deambula su vida rota por entre las ciudades pulverizadas de Europa. Imaginemos su mirada que afrontó y sobrepasó el horror, e imaginemos que él la vuelve hacia América donde sabe que se guardan los derechos que le fueron arrebatados. La democracia de nuestros pueblos es tradición profunda, es vena de potente caudal que cruza el cuerpo de América; por encima de los nacionalismos pequeños, más allá de todo reaccionarismo transitorio y adventicio, la democracia de los pueblos de América no está dada por los eventuales programas políticos o económicos, sino que constituye el íntimo fenómeno espiritual del hombre americano, es raíz de su idiosincracia, es realidad de su alma. La conciencia de este hecho como realidad social e histórica nos coloca en el terreno de las responsabilidades máximas: somos la custodia de un estilo de vida digno, y nuestro pensar y nuestro proceder deben trascender ese estilo. Ahora bien; los intelectuales —ese sector del grupo humano cuya tarea específica es la de conceder a la vida común la utilidad y el orden del pensamiento— aceptarán sin duda la terrible lección que le ofrece la hoguera que ahora se extingue. Quede para los hombres de la política y del Estado el cumplimiento fiel del destino que los pueblos exigen en el orden estatal. Pero quede para los intelectuales, de una vez para siempre, la plena conciencia de que a ellos les pertenece la organización de la cultura, la custodia de la libertad del espíritu, el trabajo infinito de hacer la luz sobre los problemas que obnubilan los días del hombre común. Esta es, seguramente, la manera más ardua pero más directa de mantener indemne la libertad.

La batalla aún no ha terminado. Millones de hombres han muerto, ciudades enteras han desaparecido. Y la batalla aún no ha terminado. Los ejércitos británicos, soviéticos y norteamericanos han destruído la máquina infernal de Hitler y la sangre victoriosa de los soldados de la victoria ha caído sobre la cabeza ignominiosa de los criminales. A aquéllos, pues, el homenaje de los hombres libres. Pero aún no ha concluído la batalla. Ella concluirá cuando la justicia caiga sobre los asesinos, cuando ellos paguen por lo menos en una mínima parte todo el horror, la masacre, el hambre y la desolación que cundieron por el mundo. Concluirá cuando muera para siempre toda forma de fascismo en el mundo.

Hace ya una década —1935, París— un escritor de esta hora dió un nombre magistral a uno de sus libros, nombre que es también el de nuestra época: *El tiempo del desprecio*. El tiempo del desprecio, del desprecio por la dignidad humana, toca a su fin.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JAMES

Por JACQUES

(Trad. de José Mora Guarnido).

EL "ULISES" de James Joyce ha aparecido como un nuevo planeta en el universo. Los que lo exploran no piensan dar en mucho tiempo una descripción de él que agote sus bellezas más aparentes y sus tesoros menos ocultos. Son los menos los que pretenden calcular desde hoy su trayectoria y su potencia de atracción. Les bastará con vivir en él y, sin tentar siquiera una síntesis de sus experiencias cuotidianas, se contentan con ocuparse de algunas; de aquellas que se dejan traducir más fácilmente a la vieja lengua natal. Que otros, no convencidos aún, escépticos y sin embargo vagamente seducidos, se aproximen a juzgar por sí mismos, es todo lo que desean. Yo no presentaré, pues, al "ULISES" y no haré un estudio crítico: me limitaré a insistir sobre algunos aspectos de este libro que me han impresionado particularmente, extendiendo esas reflexiones algunas veces a toda la obra de Joyce y a su personalidad de artista, buscando por último un acceso a la obra en que trabajó durante quince años y que lleva el título de *Work in Progress*.

"ULISES" es un planeta, tan necesario, tan indiscutible como cualquier otro, un planeta que se ajusta al nuestro y se le parece terriblemente porque está habitado por hombres. Por lo tanto, esta obra, que representa en primer término una liquidación definitiva del humanismo, es profundamente humana. Joyce no ha buscado la grandeza, no ha querido alcanzar el plano cósmico alejándose del hombre. Comenzando donde se detuvo el *Retrato del Artista Adolescente*, el libro parte del artista completamente consciente que es Stephen, de la vida interior y del conflicto moral del artista, pasa al hombre, al hombre cada vez más completo, cada vez menos conocido, y por él pasa a todos los hombres de los que nada esencial, ni sus más bajos deseos, ni sus más puros sueños, lo diferencia, a los hombres tan comunes a la vez y tan particulares como él, y concluye en el largo y monótono soliloquio de la mujer acostada cuyo ritmo se une al del movimiento de la tierra y se funde en el ritmo mismo del universo sensible. En esta larga ensoñación nocturna, el hombre aparece todavía, todo disminuído, es cierto, minúsculo juguete en el gran juego rítmico de la naturaleza, pero, según una palabra del mismo Joyce, esta última imagen es para el hombre, Leopoldo Bloom, el pequeño viajante de comercio judío de Dublín, su pasaporte de eternidad. Y la mujer, la naturaleza, la tierra, se acuerda que el hombre la ha seducido, y es a él, como a toda la vida, a quien ella le dice sí.

Edouard Dujardin declaraba en un artículo que habría que considerar al "ULISES" como la última obra del simbolismo, acaso la más perfecta. Es posible, en efecto, percibir en este libro aquel que los simbolistas, y el más consciente entre ellos, Mallarmé, han tratado de escribir; el único libro, el Libro, aquél cuya idea concibió Mallarmé hace veinte años y del cual habla todavía en su carta a Verlaine, el libro que se esforzará por escribir toda la vida y del cual el *Coup de dés* es el único fragmento terminado; este libro "arquitectural y premeditado", "impersonal y viviente", que sería "la explicación órfica de la tierra" que la poesía no realiza sino por raras fulguraciones, breves chispazos, por esos relámpagos cósmicos como los que se encuentran en algunos poemas de Mallarmé mismo:

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre [obscur
Un peu profond ruisseau calomnié la [mort.

En el *Coup de dés*, Mallarmé ha querido desplegar el firmamento y sus astros, contener sobre las dos páginas del folio los espacios infinitos, en suma, resolver el problema por la descripción y disposición del texto. Cualquiera sea la belleza misteriosa y a la vez lúcida de este poema, hay que admitir que Mallarmé ha sido víctima de un sortilegio: el problema y su solución, si existe, quedan en las palabras, en su sentido y su sonido. Joyce, por su parte, toma el camino inverso; no decanta hasta lo infinito, no se esfuerza hacia una abstracción cada vez más pura, no arroja un solo golpe de dados; se lanza a todos los azares de la vida, abraza poco a poco toda la vida en su juego y llega al astro a través del espesor concreto y la complejidad de las existencias. Cada parte del "ULISES" comprende el espíritu, el cuerpo, la aventura psicológica y los elementos de la naturaleza. El episodio de las Sirenas, por ejemplo, es un bar de Dublín con sus habituales clientes y sus camareras, es una parada en la jornada de Bloom, que, mientras desayuna, escribe una carta galante, habla con un amigo y escucha la música que subleva en su corazón las imágenes, los recuerdos, los disgustos, las aspiraciones dormidas y las alegrías; es el oído del hombre tendido hacia todas las músicas del sueño y del deseo, es la música, música de las palabras, de las sílabas mismas en esas palabras que se descomponen y se transforman, música de las frases y de los temas psicológicos, música de los gestos y de los objetos en donde las palabras se chocan, se funden y se desgarran, música de la fuente de la naturaleza y del gran devenir eterno. El último episodio del libro, Penélope, largo monólogo de Marion Bloom, despertada a las tres de la mañana por el regreso de su marido, ocho frases de cinco mil palabras cada una que se desenvuelven de un solo movimiento giratorio parecido al de la tierra en el espacio, es una última imagen de Bloom, de su carácter y de las circunstancias de su vida, es Bloom, joven de nuevo en el recuerdo de su mujer, es el último episodio de la historia de Ulises, el gesto con el cual la mujer recibe al hombre que se acuesta a su lado, es el retorno del hombre al seno acogedor de la tierra que gira, es la mujer con sus apetitos, su voluptuosidad, su inocencia, su inconstancia y su fidelidad a la vida, es la forma redonda y dulce del cuerpo de la mujer y los profundos entresijos de su vida física, es la naturaleza abundante, obscena y pura, es, en paralelo con el tormento intelectual del artista sobre el que se abre el libro, la carne que afirma una potencia que el espíritu no conseguirá nunca debilitar, es la fecundidad, la generación eterna, más fuerte que todas las desesperaciones, es, en fin, el planeta mismo girando con un movimiento lento, regular, infatigable, arrastrando en su giro toda la existencia en sueño: él solo, siempre reposado, no duerme. De esta manera la obra de Joyce encierra poco a poco el sentido órfico de la tierra, del que habla Mallarmé, no por abstracción, no por aprehensión casi mística del secreto del universo, sino por un gran esfuerzo constructor del pensamiento y de los sentidos, por una creación detallada del universo que refunde y revela toda parcela de existencia, por la instauración de una nueva realidad espiritual y sensible que alarga sus raíces, hasta el fondo del luminoso secreto de los mitos. Si no es así como Joyce ha concebido el libro, no vemos bajo qué otra forma podría ser escrito.

Uno de los últimos retratos de Joyce.

No es necesario subrayar el poder artístico que exige una empresa como ésta, los medios técnicos que pone a la obra. La sorpresa se prolonga mucho más allá de las primeras lecturas. Cómo Joyce se ha asimilado casi todas las técnicas literarias, desde la del poema lírico a los titulares de diario, cómo las utiliza dándoles una significación nueva, cómo consigue hacerlas entrar todas en el riguroso plan de su libro, cómo hace entrar en él, por ejemplo, una topografía de Dublín tan completa que, si esta ciudad desapareciera, se podría reconstruir según el "ULISES", cómo instruye el proceso de la mayor parte de las formas del arte literario dándoles una peligrosa perfección, cómo finalmente usa de la imitación, como de un modo nuevo, extraordinariamente agudo, de conocimiento, sería preciso irlo estudiando al detalle. Un solo ejemplo, aun el de los *Bueyes del Sol*, donde el desenvolvimiento del embrión humano se hace sensible por el desenvolvimiento de la lengua desde Chaucer a los surrealistas y donde Joyce, en una serie de imitaciones que se penetran las unas a las otras, crea una naturaleza literaria tan viva y tan fuerte, tan necesaria como la naturaleza misma, una sola cita no es suficiente: hace falta el conjunto del libro, del cual ninguna página escapa a un sistema de relaciones muy sutiles y nutridas donde encuentra sus verdaderas dimensiones. Joyce es, antes que todo, un técnico. Un técnico que entra en la literatura con su primer obra, la selección de poemas titulada *Chamber Music* que resucita por un milagro de oficio literario y de simpatía creadora la poesía de la época "elisabethiana", técnica por otra parte tan delicada, al servicio de una sensibilidad poética tan pura, que es difícil no ver en ella nada más que un juego. Su segunda obra, *Dubliners*, está escrita en una lengua completamente clásica, de un rigor, de una sobriedad, de una discreción que no permiten prever las proezas de estilo de "ULISES" y de *Work in Progress*. Pero Joyce prueba el instrumento que ha recibido en herencia, muestra lo que puede hacer con ese instrumento que otros han empleado y luego lo quiebra y lo forja de nuevo. Hasta aquí, con un desprendimiento muy apreciable, no ha introducido casi ningún elemento personal en lo que ha escrito. Cuando va a buscar hasta en su infancia al artista que es él mismo, tiene necesidad de un nuevo lenguaje: el *Retrato del Artista Adolescente* presenta una continua transformación de estilo desde los primeros balbuceos del niño, desde sus primeras imágenes todavía desnudas, cortas, ya singularmente lúcidas, a la lengua rica en palabras, en imágenes, en símbolos, en vueltas y revueltas de expresión, del artista llegado a su plena conciencia y a su madurez. Cuando yo era niño, hablaba como un niño: esta transformación del lenguaje, de su sintaxis y su vocabulario en el curso del libro, está ligada a la significación nueva que Joyce le da a esta novela autobiográfica. No cuenta la infancia y la juventud del artista, no las evoca: las recrea, les devuelve la vida que él ha recibido, sumerge al lector con su héroe en la infancia, después en la adolescencia, sin ningún llamamiento de recuerdos, sin guardar una posición privilegiada frente a esas imágenes, sin usar de los recursos poéticos del pesar y del deseo. Ningún informe sobre su héroe, ninguna página documental, ninguna transición entre las diferentes épocas y las diferentes horas que representan sobradamente toda una vida. Este libro es un poema en el que cada palabra es sometida a un designio que se anticipa al relato y es de hecho ya la creación simbólica de un mundo y la representación de un destino, el de todo artista en el mundo. Y el símbolo que elige el joven artista como imagen luminosa y móvil de su destino es el de Dédalo, el hombre pájaro, el hombre al que la invención de su genio y de sus manos eleva en el éter, visión de joven, de poderío audaz, pero de un poderío ganado por la inteligencia inventiva, por las habilidades del oficio, por el paciente trabajo del constructor. Símbolo del ingeniero, del técnico: hay que detenerse en esto si se quiere comprender la idea que de su arte se ha hecho Joyce. En la teoría estética que Stephen expone a su amigo, la idea de la inspiración no interviene: eso sería "charlatanería literario". Él no comienza por describir lo que pasa en el espíritu del artista, sino por determinar la naturaleza del objeto estético. Los caracteres que este objeto debe revestir obligarán al artista a obrar en forma de producirlos y dirigirán su trabajo. Es el objeto, definido por un riguroso examen de las modalidades de la aprehensión estética, que se ofrece al esfuerzo del artista. Moldearlo fuera de la materia informe, como debe ser, integral, armonioso, luminoso, éste es el fin de ese esfuerzo. Ningún lugar se da a las facilidades de los sentidos y a las imaginaciones del corazón.

Tres generaciones: Joyce, su hijo y su nieto.

Sería bastante instructivo oponer aquí el símbolo de Dédalo al de Orfeo, por ejemplo, el músico, el poeta puro, sin plan, sin designio constructor, sin técnica, que subleva al mundo en sus profundidades sensibles, pero del que nada sobrevive a sí mismo, sino un eco. Y se sabe hasta qué punto Joyce es músico y hasta dónde hace pasar en las palabras un fluído musical, hasta dónde les da una densidad sonora que ni siquiera sopecharon los simbolistas de la época wagneriana: se sabe hasta qué punto él es poeta hasta en las partes más voluntariamente secas de su obra. Pero este poder mágico, esta eflorescencia lírica, esta encantación musical que en *Work in Progress* sobre todo parece devorar todo objeto, queda ordenada en un plan constructivo, y cuando Joyce elige especialmente una forma musical para un episodio del "ULISES" es la forma más sabia, la más difícil, la de la fuga: el episodio de las Sirenas, del que he hablado hace un instante.

Técnico, virtuoso a veces, como lo ha sido un Leonardo de Vinci, y se podría llevar la comparación hasta más lejos, apartando el solo problema del oficio literario. Se ha hablado de la pedantería de Joyce, pedantería de teólogo escolástico o de sabio del Renacimiento. Hombre del Renacimiento, hombre de estudio, no limita el campo de sus curiosidades a la filosofía, la retórica, la medicina, la economía, la historia literaria y nacional, de las que llena ciertas páginas del "ULISES", sino por su cuidado de estudiar la vida en detalle sin rechazar nada, por la paciencia, la penetración, la avidez de su mirada que no descuida la menor expresión de la vida, el menor elemento de la naturaleza física y espiritual. Y si hace del "ULISES" una *Summa*, más próxima, a pesar de la cultura escolástica del autor y los símbolos sobre los que levanta la obra, de ciertos tratados enciclopédicos del Renacimiento que de las Summas del siglo XVIII, instituye sobre todo un método de conocimiento del mundo, ni científico o filosófico, pero estético. A diferencia de un Leonardo de Vinci, no practica este método según el azar de los gustos y de las ocasiones, según el designio de una bella vida menos preocupada de las obras que de las tentativas; lo aplica rigurosa y constantemente para hacer una obra. Y a una edad en que ha sido seducido por el método admirable pero probablemente estéril de un Vinci

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JOYCE

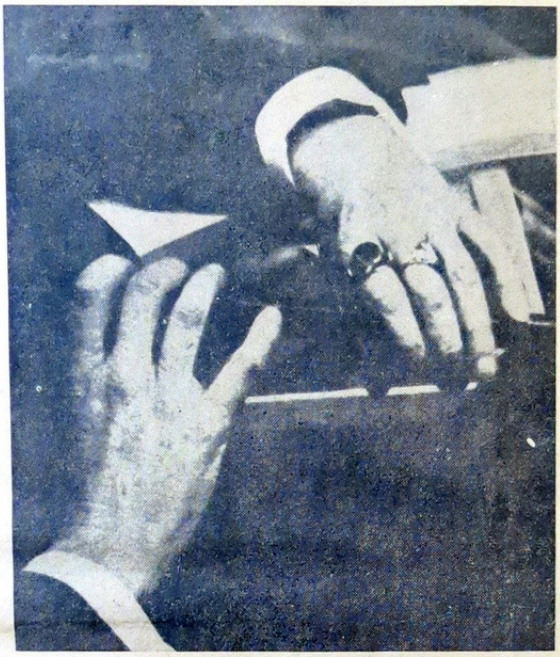
MERCANTON

a medias simbólico, aprende que no hay experiencia decisiva sino en la obra acabada. ¿Agotará este método una obra tan vasta como la suya? ¿Exige este método poderes que uno sólo habrá poseído? El porvenir lo dirá.

Cada episodio del "ULISES", crea su forma tan bien fundida con su materia que no se les puede separar, ni aun para la comodidad del análisis. ¿Cómo distinguir este extraordinario monólogo interior, del que importa poco saber si Joyce es el inventor, puesto que él lo ha hecho útil para expresar las realidades secretas, fugitivas, complejas, que habían escapado hasta entonces a la expresión literaria, de la vida interior de Bloom y de los objetos que lo excitan?, ¿cómo separar la forma de la anteúltima parte, por ejemplo, hecha de preguntas y respuestas, más circunstanciadas que cualquier informe o análisis, del estado de espíritu de Bloom vuelto a su casa después de su larga jornada, de este mundo que se deshace, que se agota en la diversidad cada vez menos significativa de su estructura, cuando el drama que le da un sentido concluye y no reencontrará su vida sino en el seno siempre fecundo de la mujer y la perspectiva amplificada de su sueño? No se derrama el vino nuevo en viejos odres y una vez más es una nueva significación espiritual y sensual del mundo la que nos ofrece el "ULISES". Una frase no describe una acción o un movimiento: lo trasmite. Para servirme de los términos de la filosofía tomista que Joyce ha practicado, no se contenta con establecer una relación lógica entre la potencia y el acto, sino que expresa el "en tanto que", el "qué pasa" lo que ocurre entre la potencia y el acto. Las palabras ya no son signos que representan una idea, un sentimiento, un acontecimiento: forman en sus múltiples combinaciones una pura substancia imaginativa, sensible e intelectual. Ellas están solas, ordenadas según una sintaxis extraordinariamente audaz; se substituyen a esta indicación que el lector extrae de ellas para olvidarlas de inmediato: se adhieren a la cosa, se funden con ella, son la cosa misma. No sirven tampoco para referir un acontecimiento: de una crisis psicológica sólo subsisten los ecos indefinidamente prolongados y a veces amplificados en ellas. El libro es escrito como una partitura: unas partes lentas, otras rápidas: cada una de ellas tiene su ritmo, como cada hora de la jornada del hombre. Las sílabas, las palabras se responden y se llaman. Cada frase es enriquecida por su lado secreto, sus alusiones, el peso de pasado y de experiencia que arrastre en su movimiento y su sonoridad. La poderosa armazón del "ULISES" sirve de forma a una época concreta, sin cesar multiplicada por ella misma. Cada frase que se repite es nueva, más rica con lo que ella aporta de nuevo en un nuevo pasaje, más rica aún con todos los recuerdos que despierta.

Sin detenerme mucho tiempo en el oficio de Joyce, no agregaré sino dos observaciones que, aunque sólo se refieren a aspectos de detalle, harán comprender mejor su práctica literaria. La primera, ésta: cada objeto en el "ULISES", aun el más insignificante, es descripto por sí mismo, como un individuo. Nada de descripciones colectivas como las componen Flaubert y los naturalistas y que son el signo de un *parti pris* del artista frente a la vida. Cada objeto tiene derecho a la existencia; el artista no interpone nada ni siquiera un humor, entre el objeto y su representación. Ni un recuerdo del pasado, ni un juicio implícito en una pretendida "visión artística", ni gusto ni disgusto. Y hay aquí un aspecto de esa objetividad del arte de Joyce, del que diré una palabra de inmediato. Es porque su descripción del mundo exterior es no solamente más precisa, sino más verdadera que la de los naturalistas. Si no reclama los objetos para sacar cueste lo que cueste un símbolo, no los mutila, no los ahoga, no extingue todos sus brillos. Les hace ser lo que son, una apariencia bella o fea, que toma a veces un carácter y significa más de lo que parece a primera vista.

He aquí mi segunda observación: en el *Retrato del Artista Adolescente*, Joyce se coloca a sí mismo en sujeto, con la transposición hacia afuera, sin la cual no hay arte. Él se crea un estilo particular. Este estilo se pierde poco a poco en el "ULISES". Se le vuelve a encontrar al principio, en Stephen, el artista; desaparece cuando Stephen se borra ante Bloom, el hombre, y ante el mundo que es la obra entera. Es que, en efecto, el creador, llegado a este grado de potencia y de objetividad, no tiene más estilo propio. No tiene nada más que el estilo del objeto, los estilos, del mismo modo que posee todas las técnicas. Es con esta condición con la que se completa su universo. El estilo es el límite del artista, lo que lo encierra en sí mismo, lo que él no consigue quitar a su obra creada para que ésta viva por sí sola. En la perfección total de la obra de arte, que arrastra al arte mismo.



Una curiosa fotografía de las manos de Joyce.

Vuelvo a la objetividad de Joyce, que no trataré de definir, lo que sería una manera de definir a "ULISES", sino de hacer sentir con su ejemplo. ¿Qué es el "ULISES"?

Es la historia de un hombre o si se quiere, la jornada de un hombre que hace toda su historia, en tanto este hombre es no importa quien, en tanto su destino y su personalidad son cualquiera, en tanto su pasado y su porvenir forman parte fácilmente de cualquiera de las jornadas de su vida. Cualquiera, sí ,pero particular, y tan particular que nosotros no ignoremos nada de él, que no haya una circunstancia de su vida, un rasgo de su carácter que se oculte a nosotros en el curso de la jornada, que lo veamos en todos sus papeles, marido, padre, hijo, ciudadano, habitante de una población, descendiente de una raza extranjera, miembro de una logia masónica, amigo, amante, que lo seguimos en la calle; a un entierro, un bar, una iglesia, una biblioteca pública, la oficina de un diario adonde va para sus negocios, solo por la tarde a la orilla del mar, finalmente en el burdel y en el lecho conyugal. Lo conocemos a la vez en lo íntimo, compartiendo sus pensamientos más secretos y más banales, sus preocupaciones más concretas y sus ensoñaciones más vagas, sus inspiraciones más felices y sus más bajas necesidades, lo conocemos por verle en tantas circunstancias diversas, frente a todos los que se encuentra durante la jornada; en fin, lo conocemos por lo que dicen los otros a veces con reticencias. Tenemos delante de nosotros a un hombre desnudo, desnudo hasta en las capas más ocultas de su vida, hasta en los instintos que reprime con el mayor cuidado, lo miramos al través y nunca es otra cosa que el hombre lo que aparece, ni el héroe ni el santo, ni la criatura de Dios, ni el avaro, ni el misántropo o el celoso, ni el enajenado o el idiota. No es nada más que el hombre y lo es por entero: aparece bien distinto sobre el fondo del tiempo y el espacio: cada parte de su ser forma una armonía con las otras y con el conjunto. He aquí el objeto estético tal como lo define Stephen al final del *Retrato del Artista Adolescente*, que nos detiene sin inspirarnos repulsión ni atracción y nos invita a contemplarlo en un estado de equilibrio encantado y viviente. Yo no sé si estamos habituados a considerar al hombre con tan poca pasión.

Pero la objetividad con la que el hombre no es presentado, tiene en sí misma cierta cosa, y, en sus mejores instantes, es él quien expresa esta sumisión a la vida, sin odio y sin fervor, que el artista ha conquistado. En el episodio de las Sirenas, Bloom, escuchando la música deja desplegarse en su corazón las olas de su vida íntima con sus penas, sus arrepentimientos y sus placeres. Recuerda a su padre que se suicidó, a su hijo Rudy que murió de corta edad, a su hija Milly que ya es una mujer y a su mujer que, en este mismo instante, lo engaña con su empresario. Hace su cuenta, apacigua su corazón y aleja los pensamientos de venganza. Piensa:

Todo desaparecido. Todo caído. En el sitio de Ross su padre, en Gorey todos sus hermanos cayeron. En Wexford, somos los muchachos de Wexford, él lo haría. Ultimo de su nombre y de su raza.

Yo también, último de mi raza. Milly, joven estudiante. Bueno, culpa mía tal vez. Ningún hijo. Rudy. Demasiado tarde ahora. ¿Y tú no? ¿Si no? ¿Si todavía?

Él no gustaba odios.

Odio. Amor. Esas son palabras. Rudy. Pronto soy viejo. (1)

En estos momentos, el pequeño viajante de comercio judío de Dublín, del que no ignoramos ninguna miseria y al que no salva ninguna dignidad, representa lo que hay de mejor en el hombre: la riqueza de un alma estremecida que espera y se resigna, la dignidad del que es objetivo ante su destino.

Pero este hombre es Ulises, y, cada vez que se piensa en el largo viaje de este héroe, produce asombro que un hombre de tan reputada prudencia caiga en tantas trampas y se atraiga la cólera hasta ese punto durable de Poseidón. Se cree en la sinceridad de sus arrepentimientos, en su ardiente deseo de volver a ver a su patria y a los suyos, pero también en la voluntad apenas consciente en él, que lo impulsa hacia todas las costas y de costa en costa lo arrastra tan lejos sobre el mar. Se le ve luchar contra las fuerzas adversas y se siente que un pacto secreto lo liga a las tempestades, a las sirenas y hasta a esa playa de los muertos en donde se aventura. Es así porque él es completamente hombre. Henos aquí ahora ante el Ulises de hoy, errante en su ciudad, rodeado de todos y siempre solo, haciendo escala en todas partes y prolongando su carrera casi hasta el final de la noche. Y vemos nacer el mito, el solo mito de nuestro tiempo que es espontáneo, la imagen luminosa de su obscura experiencia, el símbolo de sus aspiraciones, de sus conquistas y de sus imposibilidades, menos de su dolor que de su lucha para vencer el dolor, menos de su tragedia que de su esfuerzo por triunfar de este conflicto trágico y de sacar provecho de su derrota: por otra parte no es otra cosa que un hombre errante en una ciudad conocida, en donde todo le es familiar, siempre al encuentro de un vecino, de un compañero, de un rival o de un amigo, tan amenazado como el primer hombre en la naturaleza, perdido como él en el mar donde las rutas mejor trazadas se borran, tan desnudo desde el nacimiento, ante el sufrimiento y la muerte; y siempre solo.

Porque, en efecto, cuando la tierra era desconocida, se situaba el mito en los confines del mundo conocido, en los bordes del río-océano, el reino de los muertos; y la morada de los dioses en la cima de la montaña. Hoy, se ha medido la tierra, el océano ha dejado de correr como un río y las montañas son escaladas. Es cerca de nosotros, en lo que el hombre ha creado de más artificial, de más utilitario, de más subjetivo, en lo que parece debe poseer mejor, puesto que lo ha construido con sus propias manos, en la ciudad, donde se ha refugiado el mito con sus muertos y con sus dioses. El misterio arrancado a la naturaleza por la industria humana, es la obra del hombre que se apodera de ello para burlarse del hombre.

Prudente, curioso, los sentidos despiertos, el espíritu en acecho, a veces soñador, el nuevo Ulises navega de isla en isla, de bar en bar, de fachada en fachada, de paseante en paseante, seguido como un navegante por las gaviotas, por la nube de sus recuerdos y de sus pequeñas preocupaciones privadas. Nada hay en la ciudad, ni el menor affiche ni el menor incidente, que no le interese: está unido a ella por todas las fibras de su alma de ciudadano y de civilizado, aunque se le ocurra pensar en los jardines de Oriente: como el océano, ella lo lleva, lo aleja, lo vuelve a traer. Es en su espíritu cambiante donde ella toma todos los matices de su significación. Él sigue todas sus sinuosidades, la persigue en sus retiros y pide que responda a todas sus necesidades. Y sin recurrir a lo fantástico, familiarmente, le da sus dimensiones. Dublín se convierte en la ciudad, la sola ciudad lo bastante pequeña para que los que en ella viven se conozcan todos de cerca o de lejos y bastante grande para ofrecer todos los accidentes de la vida moderna. Se ve pasar al virrey, al maestro de baile, al patriota irlandés, al profesor, al director de un diario, al turista, etc. Se va del cementerio a la maternidad por todas las escalas y edades de la vida.

Joyce con su editor.

En este mito particular se desarrolla un mito más general, el del padre y el hijo a la búsqueda el uno del otro, el que, a pesar de estar contenido en *La Odisea*, es sobre todo el centro del drama cristiano; y no existe nada más grave ni más profundo. Bloom se acuerda de su padre, con tristeza, con una veneración resignada, con un sentimiento que, de filial, se ensancha en un simple sentimiento de

(1) ULISES. Edición de Santiago Rueda.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

humanidad. Recuerda al viejo judío leyendo su testamento:

La escena de que siempre hablaba, donde el viejo Abraham ciego reconoce la voz y le toca la cara con los dedos.

—¡La voz de Natham! ¡La voz de su hijo! Oigo a voz de Natham que dejó que su madre muriera de pena y miseria en mis brazos, que abandonó la casa de su padre y el Dios de su padre.

Cada palabra es tan honda, Leopoldo.

¡Pobre papá! ¡Pobre hombre! Estoy satisfecho. No entré en la pieza para mirar su cara. ¡Ese día! ¡Oh Dios! ¡Oh Dios! ¡Pse! Bueno, quizá fué lo mejor para él. (1)

Recuerda a su hijo muerto a los once días y piensa en la alegría que sería para él verlo hoy, pequeño colegial en quien sentiría su vida prolongada. Y, dos o tres veces en la jornada, se encuentra con el joven Stephan Dedalus que ha abandonado la casa paterna y expone a algunos hombres de letras en la Biblioteca de la ciudad su teoría sobre Shakespeare, basada en el drama de *Hamlet* y en la pasión del padre y del hijo. Vemos así el tema desenvolverse sobre primeros planos, como todos los temas del "ULISES": aquí lo volvemos a hallar en el corazón resignado de Bloom y su deseo de tener un hijo, como en las sutilezas literarias y filosóficas del artista muy cerebral que es Stephen, donde él introduce también, por lo demás una preocupación personal. El mito brota de la realidad psicológica más concreta y es lo que constituye el elemento dramático del libro: ese largo camino que recorren Bloom y Stephen, el uno hacia el otro, hasta que se encuentran, de noche, en una casa de prostitución, donde Bloom cuida de Stephen borracho. Después, el drama sigue desenvolviéndose por el regreso lento y tranquilo de los dos hombres a través de los solitarios barrios de Dublín. Stephen se deja llevar a casa de Bloom, pero no se queda allí. El drama llega a su desenlace, Bloom ha cumplido el destino de su jornada: gana el lecho conyugal, mientras Stephen desaparece en la noche.

La obra, las obras del hombre se burlan del hombre. Aquí está la fuente de esa gran corriente cósmica que atraviesa cada página del "ULISES", que lo arrastra todo a su paso, y los nobles pensamientos, y las bellas palabras, y los grandes gestos, las figuras y sus vestidos, los nombres y los títulos, los edificios y sus frentes, que se deslizan en cada palabra que se retiene, en cada gesto que se interrumpe, en cada aspecto del rostro, que mezcla lo sagrado y lo más familiar, lo feo y lo bello, lo verdadero y lo falso, lo justo y lo injusto, que nutre la obscenidad, hace saltar las blasfemias e infla a los cíclopes. Potencia cósmica que brota de la misma vida, que desciende al fondo del hombre y con su impulso hace girar la creación entera. Ella está en las cosas, en el hombre, en la sociedad; y el artista la desprende para conocerlas. Farsa, *pastiche*, sátira, gran chiste irlandés, humor más inocente, ironía a veces dulce y melancólica, a veces seca y ardiente como la electricidad, que las ideas y las palabras, desprenden por su frotamiento; irrisión final, irrisión del hombre, de sus pensamientos, de sus empresas, de su destino, de sus creencias, revés de todas las cosas que se quieren dar como sagradas. El hombre, Bloom, tiene su ironía, con frecuencia demasiado irreverente, pero es en sí mismo el juguete de esta vasta irrisión del mundo y la víctima de esta gran risa que no respeta nada y hace del "ULISES" uno de los libros más insolentes que jamás se hayan escrito. Broma que no puede tampoco conservarse siempre viva, rica e insolente, sino que también ella se agota. debe decaer, va hasta donde se esfuma la alegría de crear. Y Joyce va hasta el extremo, sin preocupación por salvar el espíritu, sin secreta finalidad, hasta las voces de los condenados que cantan las loas del Señor al revés:

Htengier Tnetopinmo Dog Drol eht rof, Aiulella

en la gran escena de *Circé*, que algunas veces se cita como la cima del libro, vasto pandemónium en el que todo objeto, toda realidad, todo aquello de que se ha hablado en el curso del libro, todo recuerdo, todo elemento de la vida de Bloom y de Stephen, se dilata, se infla en la multiplicidad de todos sus elementos, y el río regular se desborda en un mar tempestuoso. Infierno, tal vez, pero infierno que ninguna arbitraria voluntad ha elegido, a donde el mundo, los hombres y nosotros mismos somos conducidos por una voluntad ineluctable. Infierno que tenemos en nosotros como el creyente tiene la vida eterna. Gran depuración de los sentidos, del corazón, del espíritu, donde son quemados los falsos sentimientos, los fantasmas de ideas, los residuos de pensamientos y de placeres, toda la inmensa materia corrompida que nutre nuestras vidas y las formas ilusorias y frágiles con las que nosotros la expresamos. *Desviación de los sentimientos y del intelecto*: de esta manera el crítico Stuart Gilbert definió uno de los aspectos esenciales del "ULISES". Es éste el aspecto más cruel, despiadado por todo lo que de falso y de convencional hay en nuestra vida, por los falsos dioses y eternos de la ciudad, de la casa y del alma. Joyce es un Sócrates que golpea al hombre como un torpedo, lo paraliza y lo deja desnudo. Él también sabe hacerse más sofista que el más hábil de los sofistas. También obliga al hombre a la confesión de su gigantesca ignorancia. Y, como Rabelais, hace vivir gigantes para hacernos reír a expensas del hombre.

Quisiera dar un ejemplo, el más corto, de esta severidad de Joyce y para ello escogería, no en el "ULISES", sino en esa obra teatral, tan estremecedora, de Joyce, "Exilados". Es un fragmento de diálogo entre dos hombres:

Roberto: Un beso es un acto de homenaje.
Ricardo: Es un acto que une al hombre y a la mujer. (1)

He aquí la austera sensibilidad de Joyce en su estado puro. En el "ULISES" esta acción se desarrolla en todos los registros de lo cómico y lo trágico y constituye una terrible lección. Va hasta el fondo de la vida secreta del individuo para descubrir los cuerpos impuros, en el sentido químico de la palabra, y descomponerlos en sus elementos. Pero aquí yo quisiera hacer algunas observaciones.

Es fácil aproximar el nombre de Freud al de Joyce y hablar de psicoanálisis a propósito del "ULISES". Lo que Freud practica en el plano médico, lo practica Joyce en el plano estético. Se sirve de los datos del psicoanálisis como se serviría de cualquiera otra ciencia y por el empleo que hace de esos datos en su arte les da una nueva dimensión. Les hace entrar en un conocimiento general del hombre y les confiere un sentido. Y es en el arte, sometidos a las condiciones rigurosas de una disciplina estética, donde adquieren el valor humano y la verdad relativa que pueden conseguir. Y sobre todo, Joyce hace psicoanálisis como ha hecho en todo tiempo el artista que se ocupa del hombre, pues sólo el artista puede hacer algo que sea valorable para la generalidad, sin mutilar al hombre para curarlo. Porque Freud es un sabio más grande que Bloom, pero no es tan artista; lo que quiere decir que no penetra tan profundamente en el hombre.

Joyce va hasta el alma y la restituye en su integridad: éste es el asunto de mi segunda observación. La gran novela del siglo XX procede de nuevo a un análisis exhaustivo de la personalidad. Ningún nudo, ningún punto obscuro, ninguna combinación parcial resiste a las sutiles puntas, a los reactivos infinitamente dosificados y variados que el artista emplea. Disuelve el yo en sus reflejos y sus líneas de resistencia; sorprende los vacíos, las huídas, las intermitencias, evita de buscar un elemento de síntesis en una memoria a la vez frágil e inagotable, o en un lugar de equilibrio de las fuerzas sociales, o en el cuerpo que, por lo menos, posee una unidad aparente y una unidad provisional. Nadie ha llevado con más rigor que Joyce este análisis: análisis tan desarrollado, tan constante, que la lectura del "ULISES" exige del lector que sin cesar opere la síntesis y que la belleza del libro jamás se da totalmente, no actuando convincentemente sino para el pensamiento y los sentidos activos. La personalidad de Bloom, la de Stephen, se componen de mil rasgos, de mil palabras, de mil asociaciones de palabras y de sílabas. En la escena de *Circé* ocupan una multitud de objetos, de figuras y de voces. Y lo más secreto de su vida subconsciente no escapa a esta iluminación. Pero en tanto que en un Proust o en un Thomas Mann, el hombre no sale indemne de esta prueba, en tanto que en ellos no queda nada más que el autómata, la pequeña máquina inteligente y sensual que aspira débilmente a reencontrar un alma, el hombre tan duramente golpeado por Joyce, cruelmente despojado y azotado, sale vencedor de la prueba. Atraviesa la hoguera de la Inquisición en la que se consume todo lo que en él era corruptible, pero salva su alma. Y es éste el solo aspecto católico de la obra de Joyce que me parece importante: el hombre tiene en sí mismo un alma, la más dolorosa, la más herida, la más exigente que exista, desnuda contra la vida y sin defensa, pero que el análisis más agudo y más lúcido no consigue disolver en otra cosa que en sí misma. Alma solitaria y desesperada, puesto que no puede desembocar en la corriente de la vida ni cuenta más con un sobrenatural destino. Es su grito lo que oye Stephen cuando se acuerda de su madre moribunda que le suplicaba que rece; es a causa de su alma y no por rigor del espíritu por lo que él se negó a cumplir aquella última súplica de la madre. Y es a causa de ella todavía, por lo que contesta al inglés que le pregunta si es creyente en el sentido estricto de la palabra, que para él la palabra no tiene nada más que un sentido. Y es ella la que sin cesar lo separa de la vida y le hace meditar sobre "el amargo misterio del amor": *love's bitter mystery*.

(Continuará en el próximo número)

(1) ULISES. Edición de Santiago Rueda.

(1) EXILADOS. Edición "Sur". Buenos Aires.

La Vidala de la Loca Juliana

Por

CARLOS VEGA

—La loca Juliana mató a su novio.

¿Y por qué no ir más lejos? Sí; más lejos. Donde no haya ferrocarriles, ni caminos asfaltados, ni diarios, ni aparatos de radiotelefonía. Un viaje que tenga su poco de aventura, de riesgo, de incomodidades; un viaje que nos enseñe el reverso de Buenos Aires, el paisaje ineducado, las poblaciones centenarias, la vida tranquila de la gente antigua. Se necesita alguna vocación, es claro. Si la comodidad de los suntuosos hoteles significa mucho para nosotros, lo mejor será que hagamos como siempre: bajar del cómodo ferrocarril y tomar un automóvil que nos deje en la portada del gran hotel serrano. O ir directamente en nuestro coche por los caminos de cemento. Pero entonces no conoceremos nunca Belén de Catamarca. Ni podremos oír cantar a los beleños cómo...

—La pobre mestiza cantaba su pena en dolorosas vidalas.

Cuando la línea de los ferrocarriles del Estado se dispone a pasar de La Rioja a Catamarca, ábrense dos ramales y avanzan estirándose, como si quisieran abrazar el centro de la provincia. En un extremo, Tinogasta, punta de riel; en el otro, Andalgalá, punta de riel. En el centro, entre dos brazos de hierro que no se cierran nunca, el departamento de Belén.

—Allí vivió, amó, mató, la mestiza Juliana.

Pleno corazón de la provincia de Catamarca. Todo aquello particular e interno, casi secreto: montaña, río, poblaciones íntimas, como de uso privado. No quisieron llegar las vías; hasta hace pocos años no había caminos cómodos. Un pueblo antiquísimo vegetando de incógnito: Belén.

El río —un río de ancha cuenca, agresivo y pujante en las crecientes de color chocolate— nace por ahí cerca. No viene de otras regiones; no va a ninguna parte. Es un río particular de Belén, para los beleños solamente.

Baja acariciando, raspando, mordiendo, rompiendo —según la fuerza— las bandas de los cerros que emparedan su marcha. En un momento dado, el curso tuerce al este y queda sobre la orilla opuesta un gracioso y fértil valle cuyo centro ocupa la población de Belén. Los cerros se abren para que baje el cielo, y tornan para cerrar después un vago telón de fondo en la lejanía sureña.

Seis o siete manzanas de antiguas casas bajas aprietan la calleja central con los ojos de las puertas. Otras rodean la plaza, triste pero gallarda en su cuadrado de gigantescos terebintos. Alguien trajo de Chile los terebintos, hace muchísimos años; alguien, un par de lustros atrás, quiso cortarlos. Uno de los más robustos sintió el hacha en el tronco y desplomó su estampa de abuelo augusto. Algún viejo lloró. Lloró de veras; yo lo sé.

Fuera de los pocos cuadrados céntricos, una anarquía de callejones culebrea en descuido, y miles de árboles serviciales, empenachados de enredaderas, se entretienen en abovedar con sus ramas el cielo de los caminos. Caminos ambidiestros: cuando llueve, los riachuelos bajan por ellos.

—Por esos callejones pasa cantando la loca Juliana.

Hay cien kilómetros desde Cerro Negro. En 1933 era duro el camino por un desierto de médanos. Hay otros cien kilómetros desde Andalgalá; ruta fácil, que trepa por retorcidos caracoles hasta dominar un cerro alto, bello e hirsuto. Y allá en Belén, lejos de todo, vive la buena gente de la vieja Argentina en su mundo propio, con su larga tranquilidad apenas entrecortada por suaves cantares y lentos contares.

Don Moisés Balboa —que está en la gracia de Dios— sabía la historia de Juliana. Es decir, una de las muchas versiones con que la pobre mestiza quedó en las noches de recordar.

—Juliana era una mestiza andalgaleña robusta, esbelta y hermosa. Amaba a un mozo del pueblo y era amada por él. Mala gente dijo al novio que ella lo engañaba y él decidió abandonarla. Mordida por la injusticia, la novia llevó a su hombre hasta la orilla de un río y allí, después del amor, consiguió hacerlo dormir. Entonces tomó una gran piedra y le aplastó la cabeza. Se volvió loca. Dió en vagar por los campos.

Fruto de aquel amor, tuvo un hijo, junto al río, sobre un lecho de resaca, bajo los árboles. Un hombre que buscaba leña halló el cadáver del niño.

Juliana reanudó su vida semisalvaje.

Andando los años volvió al poblado. Era el terror de los niños. Se la reconocía en la noche por la característica vidala que fué desde el crimen depositaria de su pena:

Ay mi negrito, lo hi perdío
Por varios cuentos que ha habío.

En el apellido de don Moisés Balboa resuena la época del Descubrimiento. De tal estirpe son casi todos los beleños. Por momentos se advierte en sus rasgos algún vestigio de aquellos primitivos mestizajes peruanos, pero es raro hallar entre ellos el tipo de los ex aborígenes regionales.

Casi todos los pobladores son dueños de su casita de adobe y del terreno adyacente. Siembran y, además, en todas las casas se hila y se teje. Ahí están los telares debajo del emparrado. Son de Belén varias de las mejores tejedoras del país. Antes vendían por nada sus preciosas telas; ahora tienen los ojos demasiado abiertos.

—El cura De Amico salió una noche con el objeto de administrar el viático a un moribundo de Choya —cosa de dos leguas al norte de Andalgalá—, y un violento temporal lo sorprendió en pleno descampado. Apuró la marcha hasta un refugio próximo, hecho de piedra y ramas. Encendió fuego el peón y, al avivarlo, vió el cura relucir los ojos de un puma que acechaba desde uno de los rincones del refugio. Aterrorizado, el sacerdote previno al peón y, seguro de que no se trataba ahora del lobo de San Francisco, se retiró cautelosamente. Afuera, hostigado por el viento y la lluvia, tomó su rosario y empezó a rezar. Suavemente le habló el puma: "—Tatita cura, ¿me vais a dar café?

Era la loca Juliana.

Nada he añadido al relato local, uno de los muchos con que la visión de la desgracia estimula en el alma los propósitos del bien. Oyen las niñas, oyen los mozos, —doble hilera de sillas en la acera— un poco impacientes por las interrupciones del mate andariego. Y así corren las noches en busca del día.

Desde la pulpería que intercepta con su luz el camino oscurecido, llega nítido el repiqueteo del bombo criollo. Un violín que no se oye, está frotando cuecas, gatos y chacareras. Baila la gente del pueblo, pero también en las reuniones de las familias principales suelen hacer irrupción las danzas nativas, entre tangos y valses. Las vidalas, que suspiran todo el año entre los muros de las casucas, salen a la calle para carnaval.

Podemos ir a Belén de Catamarca. Está muy lejos, pero en sus deliciosos paisajes sigue flotando la simplicidad del alma antigua. De puro viejo es nuevo todo aquello; y es cargo de indiferencia que haya en la Argentina algo nuevo para los argentinos.

Paisano Muerto en el Río

Tercer soneto de homenaje

Por

JUAN G. FERREYRA BASSO

LLEVAS un siglo galopando y vienes
a ver tu antigua sangre, ya sin guerra,
pero el cielo te sigue hasta la tierra
y eres la misma luz en que te tienes.

Esa nube que te anda por las sienes
te persigue por eso, y aunque yerra
si en ángel te convierte y te destierra,
me gusta verte así, entre ambos bienes.

La siesta inventa ríos por el llanto:
entre ángel y paisano, sin volverte,
pasas bajo los sauces del verano.

Mas si mi sombra hacia tu luz se inclina
te me llenas de cielo. Es que la muerte
nubla tu mocedad y la ilumina.

Coronel Mom (Prov. de Buenos Aires).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

FERRUCCIO BUSONI,
Orientador y Profeta

Por
JUAN CARLOS PAZ

Buscad vuestra propia forma.
F. B.

El desarrollo multiforme de la música de nuestro siglo, que ha producido hasta hoy valores tan diversos, algunos de ellos quizás definitivos, y que continúa desplazándose desde su eventual centro de irradiación —los Estados Unidos— se ha logrado, según se sabe, por vía de concepciones distintas y hasta opuestas. El neoclasicismo tonalista de Strawinsky, Hindemith, Milhaud, Sessions, Casella, Falla: el expresionismo atonalista de Schönberg, Webern, Berg, Koffler, Wellecz: el microtonalismo de Hába, Carrillo, Zébre, Reiner, Ponc, suponen otros tantos enfoques del problema musical novecentista, con sus derivados el "atematismo", la técnica docetonal, el atonalismo integral. Todos los derivados de estos principios forman en conjunto un bloque de cien facetas distintas, a menudo irreconciliables, pero que devienen todas de un principio generador común, que al día siguiente de *Pelleas et Mélissande*, de *Salomé* o de *Arianne et Barbe Bleu*, planteara, ante la periclitación irremediable de todo un ciclo musical, una serie de proposiciones para el porvenir de la música, tan oportunas y eficaces, que a pesar de haber transcurrido cerca de treinta años desde su aparición, es ésta la hora en que continúan irradiando vigorosa sugestión para la música contemporánea.

Cuando Ferruccio Busoni, superada su brillante etapa de virtuoso errante, y de productor al estilo romántico, de paráfrasis y transcripciones destinadas al consumo del gran público, decidió dar a la publicidad su ensayo sobre "Conceptos para una nueva estética musical", había sin duda meditado profundamente sobre los problemas vitales de la música de su tiempo. Una decadencia wagneriana: una liquidación total de la armonía y de la forma tradicionales, pulverizadas por Debussy: una exaltación de la técnica, prodigiosamente desarrollada por Strauss para no decir nada de una manera complicadísima; tal era el balance final de la música en los comienzos de nuestro siglo. Se imponía una reacción salvadora, cuyo punto de partida era buscado afanosamente, si bien dentro de los límites tradicionales; salvo en Debussy, por supuesto, que disolvía los últimos ligamentos de la música occidental, sublimando la pura sensación auditiva.

La voz de orden era: evadirse del romanticismo y del naturalismo; pero, ¿cómo hacerlo? Verdad es que Debussy ya lo había logrado, aunque con recursos tan personales y limitados que tendían más a ser imitados que desarrollados. Schönberg aun se debatía bajo diversas influencias ochocentistas. La escuela de César Franck languidecía sin pena ni gloria. Restaban Strauss, Mahler y Reger, los cuales suponían una continuación voluntariosa y redundante de los recursos tradicionales, cuyo ciclo podía darse por finalizado.

En este momento extremo de una crisis casi total en la música europea es cuando Busoni hace oír su palabra incitadora, que plantea nuevos enunciados e impele hacia nuevas directivas, preconizando a la vez el abandono de los recursos tradicionales de la estética burguesa. Y es hoy aun, a veinte años de su desaparición, oportunidad en que le recordamos, que el eco de su voz no ha perdido autoridad, oportunidad y eficacia, como que emanaba de un espíritu profético que era un gran maestro a la vez que un gran artista y un prodigioso animador.

Para ilustrar eficazmente sobre su contribución a la Historia de su arte, retrocedamos medio siglo, ofreciendo así una visión panorámica del estado de la música que en los albores del novecientos, prolongaba con limitada eficacia el cultivo de los recursos legados por la gran tradición clásico-romántica.

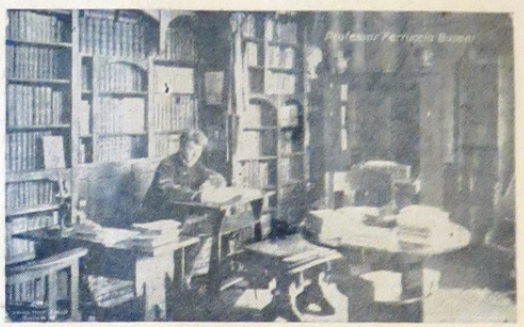
o o

La tentativa de evasión del Romanticismo, como podríamos definir la etapa final del siglo XIX y comienzos del XX, consistió en un alargamiento de la expresión conseguido por vía del cromatismo, que afectó directamente la estructura melódico-armónica de las composiciones de ese período. Toda la música del ochocientos, desde los lejanos tiempos de "Adelaida", es *lied* o está directamente influenciada por él. El *melos* se impone, erigiéndose en principio, aun cuando aparezca subordinado al concepto instrumental y sinfónico, de Schubert a Mahler, pasando por Mendelssohn, Schumann, Listz, Bruckner, Franck o Brahms. Esta adaptación del canto al terreno instrumental, trajo equiparada una solvencia en favor de la melódica, que degeneró fácilmente hacia el plano de la libre improvisación, espontánea y sentimental —el *impromtu*, la *fantasía*, la pequeña pieza lírica—, frente al constructivismo clásico, saturado de posibilidades temáticas y de desenvolvimiento, que exigen un plan conscientemente meditado y un material justamente equilibrado y distribuido para lograr la etapa definitiva en el plano estructural. César Franck, en su *Sinfonía*, pero especialmente en su magnífica música de cámara —*Cuarteto, Quinteto, Sonata*— evoluciona hacia el sinfonismo, aunque sin despojarlo de sus características ochocentistas esencialmente "cantables". Lo mismo sucede con Brahms. Aun Debussy, excepción hecha de sus tres sonatas, en las que por otra parte cae en una prosodia puramente instrumental, la música no abandona, en su aspecto melódico, su condición intrínseca de romanza sin palabras.

Richard Strauss, paralelamente a Max Reger, a Gustav Mahler y a la renovación de la armonía llevada a cabo por Debussy, pareció anunciar nuevas fuerzas creadoras; mas únicamente lo logra en su aspecto externo. Con su *blitzkrieg* sinfónica, el canto, el *melos* romántico, se ubica en la orquesta y degenera en elemento discursivo, destinado a ilustrar un texto literario —un "programa", para decirlo en la terminología de su época—, atento al trazo barroco de una alegoría en torno a tipos representativos como Don Juan, Don Quijote, Till, Macbeth, Zaratustra. El hecho, suficientemente probado, de que el Romanticismo musical no supo o no pudo ahondar en la interpretación de caracteres de jerarquía universal, de los cuales no fué Fausto el menos afortunado, halla nueva demostración en Strauss. Toda su tremenda e impetuosa "facilidad", con su deslumbrante virtuosismo orquestal cuantitativo, tiende a una completa dispersión, de la cual no le salva ni su postrera actitud ochocentista. En la totalidad de su vasta producción no existe un proceso integral, ni en alcance ni en profundidad, similar al que hace tan apreciable y digno de admiración el esfuerzo de otros de sus contemporáneos, menos dotados de rasgos de brillante exterioridad, pero más eficaces en su enfoque conceptual, así como en amplitud, alcance y calidad espiritual como sus ilustres colegas de Centroeuropa, Max Reger, Gustav Mahler, Ferrucio Busoni.

Sin embargo, la liquidación de un estado de cosas que tendía a eternizarse —el neoromanticismo— tampoco halla en los planteamientos y respuestas dadas en las obras de esos tres compositores, un nuevo cauce ni una nueva aplicación de lo heredado. En Reger, contrapuntista fanático, hallamos el alargamiento de la expresión logrado a través de la cromática a que antes nos referíamos, y de lo que la *Fantasía y Fuga*, op. 57, para órgano, el *Prólogo sinfónico para una tragedia* y sus últimas composiciones de orquesta y de cámara son ejemplos decisivos. Reger retorna a Bach y a la música del Barroco así como sus contemporáneos Mahler y Strauss retornaron a Schubert y al *rococó*, respectivamente, con miras a un remozamiento de las antiguas fórmulas, características y modalidades.

Strauss concluye, como se tiene dicho ya, entonando un *mea culpa* en estilo rococó. Mahler, desengañado de trascendentalismos filosóficos, a los que su espíritu torturado demandara las soluciones supremas, termina por detenerse en el umbral de la nueva era, que llega a vislumbrar —*Lied von der Erde*—, mas ya cuando sus fuerzas creadoras estaban agotadas. Reger pulsará hasta el máximo el cromatismo diatonal, contribuyendo a su liquidación —en un estado perpetuamente modulante— y en tremendo esfuerzo por librarse del romanticismo y del naturalismo. La concentración de su discurso melódico indica una voluntad de condensación y de ordenamiento preclasicistas; con él la música actora na a su perdida jerarquía de arquitectura sonora, partiendo del principio del sonido entendido como elemento constructivo. La polifonía *a la Bach* resurge, así como las formas puras, todo ello con un sentido totalmente inactual en un período de la evolución de la música en el que se asiste a la disgregación de las formas y a la plena dominación del color armónico.



Ferruccio Busoni en su estudio.

También en Reger, la música abandona el *melos*, deja de ser canto para retornar al discurso contrapuntístico e instrumental. En ese sentido, la evasión del Romanticismo, en Reger, es completa; mas se trata de una evasión hacia un período concluso de la música, no de una tentativa de liberación encaminada a crear nuevos valores que superaran el estado de crisis en que el músico actuó. Su vuelta a Bach está hecha más de imitación o trasplante retórico de un estilo que del resultado de un cambio psíquico fundamental.

De estos tres románticos rezagados —Reger, Strauss, Mahler—, este último, que tuvo plena conciencia del instante de derrumbe por que pasaba la música de su tiempo, como consecuencia del desmoronamiento de todos los valores que culminó en la primera guerra mundial, fué el único de ellos que a pesar de su postrera visión catastrófica, presintió el período de nuevas posibilidades que se avecinaba para su arte. Así como la armonía cromática del Romanticismo hace crisis en *Tristán*, señalando algo así como un retorno a la normalidad en *Los Maestros Cantores*, y la *Elektra* de Strauss significa el más agudo vértice de la cacofonía straussiana que precederá su brusca virada hacia el *rococó*, así la compleja maquinaria sinfónica y coral de las sinfonías de Mahler, renuncia a las complejidades y a los grandes compactos orquestales y corales, que aumentando progresivamente, culminan en la *Sinfonía de los mil*, para depurarse —espiritual y estéticamente— en una especie de divisionismo armónico, aéreo y sutil, que ilumina, en su magnífico *Lied von der Erde* el Simbolismo con que concluye el Romanticismo en retardo, y con él todo un ciclo de la cultura europea. La trayectoria de Mahler condensa simbólicamente todo el ciclo romántico: exaltación dionisíaca, ditirambo nietzscheano de todas las energías vitales, enervante buceo introspectivo, interrogantes supremos, gran gesto trágico, duda hamlética, y renunciamiento y derrumbe finales.

o o

Frente a estos artistas militantes, que quemaron los últimos recursos legados por la tradición, aunque sin llegar a lograr la creación de nuevos valores, un teórico genial como lo fuera Ferruccio Busoni planteó su tesis basada en el libre examen de la cosa artística; actitud cartesiana que andando el tiempo se convirtió en el evangelio de las tendencias renovadoras de la música contemporánea: de Schönberg a Krének; de Alois Hába a Abrahmov.

Afiliado en un principio al arte clásico y a una incondicionable devoción por Bach, este prodigioso animador —a quien hay que considerar de distinto ángulo que a aquellos músicos contemporáneos suyos, ya que en él el teórico y el visionario superan en mucho al compositor—, este incitador, decíamos, de cuantos gestos renovadores hallara a su paso —Debussy, Strawinsky y Schönberg hallaron en él interés y apoyo—, evolucionó lentamente hacia una concepción propia y universalista de la música, que expusiera en su famoso ensayo *Conceptos sobre una nueva estética musical*, publicado en 1907. Con las ideas expuestas en este verdadero manifiesto de las tendencias modernas, y en otros escritos teóricos, dió Busoni impulso decisivo a la música contemporánea, especialmente a la de Centroeuropa. Presintió la teoría de los doce tonos, de Schönberg, anticipando el cálculo de 113 escalas posibles, expresando, acerca de la renovación necesaria de la música por medio de la armonía, que "entendía la substancia armónica en lo concerniente a la música actual, como una síntesis y contribución de los doce semitonos de la escala temperada".

Teóricamente, Möllendorf, Alois Hába, Wischnegradsky, Julián Carrillo, Berrueta, Panach Ramos y demás pioneros de las tendencias microtonales, deben a Busoni muchas sugestiones sobre las posibilidades de una música escrita en sistemas basados en tercios, cuartos y sextos de tono. Especialmente el primero de estos sistemas anunciados o propuestos por Busoni es de especial interés, ya que el tercio de tono sobrepuja en novedad, audacia y posibilidades al cuarto de tono, por ser éste un simple derivado del semitono usual, cuyo sentido tiende a conservar —y con ello todo el sistema tonal de uso desde hace siglos—, mien-

(Continúa en la pág. 11)

DE JUAN DEL PRETE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ESTA GENERACION PERDIDA

Ofrecemos al lector un capítulo inédito de la novela del escritor argentino Max Dickmann, "Esta generación perdida", de inminente aparición bajo el sello de la Editorial Santiago Rueda.

Por

MAX DICKMANN

CUANDO los pasos de Meré se apagaron escaleras abajo, Francisco corrió en puntas de pie hasta el corredor y se detuvo ante una puerta. Con la cabeza apoyada en el decorado de madera escuchó un buen rato, pero de adentro no venía ruido alguno. Entonces movió el picaporte y empujó suavemente hasta que pudo asomar media cara por la rendija. La habitación estaba casi en penumbra y la débil luz de un velador colocado en alguna parte, echaba un reflejo dorado sobre la cabeza y la barba encanecida de un hombre que dormitaba en una silla de ruedas. Una manta de lana a cuadros le cubría las piernas. Francisco contuvo la respiración para escuchar la de su abuelo, que era intermitente y apenas le levantaba el pecho. El rostro amarillento tenía las mejillas hundidas y los pómulos sobresalientes, bajo la alta frente erguida; de un invencible orgullo.

Cerró la puerta con tanto cuidado que le llevó un largo instante ver desaparecer al abuelo en la angosta rendija y cuando estuvo solo en el corredor, la congoja que le apretaba la garganta terminó en un suspiro y en un temblor de los labios que apenas le dejó decir: "pobre abuelo", con voz tan extraña que le pareció estar oyendo a otra persona que se ocultara en la penumbra del corredor.

Al entrar en su dormitorio, fué en seguida hasta el ropero, se quitó el paletó y cuando estuvo dentro del saco con alamares, respiró satisfecho y cómodo. Nada le agradaba más que sentir el calor de esa prenda que le ajustaba el cuerpo y era suave al tacto como piel de mujer. Se sentó en la pequeña butaca que había ocupado Meré, pero la encontró demasiado angosta y se puso a pensar que ella, con sus caderas estrechas, se sintió tan cómoda como si reposara en el canapé.

"Como hecha a la medida de su cuerpo", se dijo, pero le asaltó de pronto el recuerdo de que el cuerpo de ella y el suyo habían caído abrazados sobre la cama y la colcha aun estaba arrugada con la huella que habían dejado en ella. Se levantó y fué a alisar el raso floreado y a colocar en su sitio las almohadas, en tanto le entraba la satisfacción de haber descubierto el engaño de ella y el escándalo en que quiso envolverlo, inventándole un hijo que no existía, para lograr que él volviera a ayudarla y a prometerle otra vez que nunca le faltaría nada mientras viviera y que cuando heredara al abuelo... Bueno, todo eso olía de tal manera a mentira que él se sintió un poco avergonzado. Sacó de la perilla de la cama uno de los rosarios de cuentas de vidrio y fué a mirarse en la luna del ropero.

—No veo que tenga cara de muy creyente, murmuró, ni de hipócrita petimetre; es que esta Meré tiene la lengua muy suelta, pero, Dios mío, qué cuerpo maravilloso tiene y qué amorosa es y cómo se desvanece en un beso y le hace prometer a uno lo que ella quiere antes de darse totalmente con esos gritos que... ¡ah! entonces... Empezó a rezar con los labios apretados, la frente muy erguida y los ojos fijos en los otros ojos que lo miraban desde el espejo. Pero no pudo concentrar la atención en el rezo; tenía en la nariz el olorcito de los polvos de Meré, vago perfume de almizcle y violetas que le repugnaba pero le traía el recuerdo de que en la nuca de ella, donde nacían los primeros rizos, había olido un vago extracto que no era ninguno de los que él tenía sobre el tocador, y que quizá Meré lo estuviera engañando con alguien; y el nombre de Soubeyran, que ella había dejado caer como al descuido, le empezó a dar vueltas en la cabeza. Durante unos instantes oyó el murmullo de su rezo y vió que maquinalmente movía los labios como lo hacía cuando rezaba en voz alta y de rodillas ante la cama antes de irse a dormir. Soubeyrán, Soubeyrán, Soubeyrán; no, Meré no era una mujer que pudiera gustarle a él. Ella no se parecía en nada a las *cocottes* francesas con las que Soubeyrán se encontraba tan a gusto, que hasta había llegado a decir que él nunca amaría a otra mujer que no fuera *cocotte* y francesa y que si Dios las hiciera desaparecer de la superficie de la tierra, se metería a monje o guardaría una castidad rabiosa.

Dejó el rosario sobre la carpeta de felpa verde que cubría el mármol de la mesa de noche y fué a sentarse en su escritorio. Pero cuando puso ambas manos sobre los papeles en desorden y leyó maquinalmente los títulos de dos gruesos libros encuadernados en cuero rojo, le asaltó un temor que fué agrandándose en su pecho hasta hacerle perder el aplomo con que hasta ese momento había estado pensando en todo lo ocurrido.

Levantó la vista hasta el retrato del abuelo y sin quererlo se puso a repetir en voz alta la dedicatoria que con letra inclinada y firme llenaba la parte baja de la figura hasta el borde del marco.

"Francisco: La fortuna no es nunca ingrata con los que perseveran, con los que se gobiernan a sí mismos, con los que no desmayan, ni se declaran vencidos ante los golpes de la adversidad."

Cuando el abuelo escribió esto, lo recordaba, él era todavía un niño que apenas se hallaba en la adolescencia y no pensó que de esas palabras necesitaría tanto en la vida, que hasta hizo de ellas su lema y se las repetía a menudo, cada vez que le flaqueaba la voluntad o que la vida le tentaba a evadirse de todas las responsabilidades o a encaminarse por el lado más fácil, más muelle y más cómodo.

El confiaba mucho en ese lema ahora que Meré quería torcerlo de su firme propósito de no volver a dejar los libros y los estudios, los que meses antes habían sacrificado a ella, a sus mejores amigos, a los placeres fáciles, a la vida apoltronada en que se hundía por períodos de tiempo, cuando le entraban el desaliento, la pereza y la necesidad de tener constantemente a su lado una mujer a quien amar y odiar, con quien sincerarse y engañar al mismo tiempo, para dar salida a esa dualidad de sentimientos en que fluxtuaba su carácter cuando no sabía si seguir ciegamente el camino que le había señalado su abuelo, o aquel por el que quisieron conducirlo su madre y la finada tía Felicitas.

Se salvaría de esa duda que lo anulaba, haciendo algo con voluntad, dándose a la acción. "Es en la acción donde encontrarás la felicidad", le había dicho el viejo padre que lo confesaba dos veces al mes. "Es con la acción como combatirás la pereza que es un gran pecado para todo buen católico", le decía a veces su madre; "es mejor hacer mal las cosas que no hacerlas", le repetía el abuelo, y los padres jesuítas del colegio, que habían sido sus profesores, masticaban frases como: "la meditación es perniciosa porque lo enfrenta a uno con la duda y en la duda está el pecado". Luego, cuando en los primeros años de la universidad se enfrentó con los estudios de humanidades y cuando Roma y el Derecho clásico, y las reformas justinianas y el Derecho en el Bajo Imperio, y Aristóteles, Sócrates, Platón, Cicerón y Tito Livio se opusieron al viejo catecismo y a los libros de misa, tuvo noción de cuál era el sentido de la palabra acción, según el abuelo la entendía. Le pareció que de todas las definiciones, la suya era la que más se ajustaba a su credo actual y a su manera de ver y comprender el mundo. Fué así como se libró de la duda en que fluctuaba de la mañana a la noche, fué así como encontró en Meré y en su amor por ella, en su baja sensualidad y en su desfachatez que lo enloquecieron desde el principio, un sustituto para reemplazar esa otra mitad de su yo que había resuelto arrojar por la ventana. Ya no sería más tan religioso, ni rezaría tanto, ni esperaría los domingos la visita de los padres que venían a cumplimentar al buen alumno y al mejor donante, ni se lo diría todo al cura confesor, para no tener que hacer penitencias y que mortificarse en desesperantes continencias que terminaban a veces en la masturbación. Meré y Soubeyrán lo habían ayudado a cambiar, ambos le revelaron en la práctica un mundo que él sólo intuía y al que por indecisión, cobardía y temor no se asomara...

Pero después vinieron el hartazgo, la repugnancia y la náusea. Meré le hizo conocer los bajos fondos de la sensualidad, de la carne que ya no da más de sí, de los placeres que, en cambio de producir éxtasis, arrancan gritos de angustia porque no alcanzan la sima del abismo en que se hunden, y Soubeyrán, con su maravillosa y extraviada inteligencia, lo había acercado al conocimiento de las artes, de la historia, de los clásicos, pero también de la vida mundana y de la vida crápula...

Y era ese Cristo de marfil que se hallaba sobre la cama el que lo había salvado; pero también ese árbol genealógico que llenaba el amplio marco labrado, donde él ocupaba el extremo de una rama verde-dorada, en medio de un círculo rosado como una manzana, y que en una noche de angustia se había detenido a contemplar, con más atención que nunca. La imagen dolorida "del hombre que se sacrificó por todos los hombres", como decía el cura que lo confesaba, y la "severa responsabilidad que significa formar parte de ese árbol frondoso de orgullosas generaciones", como repetía su abuelo, lo habían vuelto al equilibrio y a la razón.

Desapareció del mundo para Meré y para Soubeyrán, para la vida mundana y para la vida muelle y fácil de los libros de arte, de las pinacotecas privadas y de la música. Se sumió en una existencia de responsabilidades que lo apartaron de toda tentación. Estudió cuidadosamente con el abuelo los problemas de la administración de su fortuna. Las estancias, los bienes en la ciudad, las tierras en el norte, exigían mucho cuidado, y además, el asunto del engorroso testamento de la tía Felicitas, que lo hacía a él dueño de todo sin permitirle disponer de nada, le ocupaban todas las horas de sus días. Volvió a los voluminosos libros de estudio que reemplazaron hasta en el lecho las fáciles novelas francesas que le proporcionaba Soubeyrán. Se enfrascó en un trabajo sobre la teoría del dualismo en oposición al idealismo y al materialismo, que lo desveló durante largas noches, escribiendo páginas y más páginas que luego abandonó en un cajón del escritorio y también poco a poco volvió a reconciliarse con el buen católico que dormía y velaba al mismo tiempo en el fondo de su alma, y rezó y fué a confesarse algunas veces, aunque no con el fervor de antes, pero dejándose penetrar por el aroma y el ritmo de liturgia que tenían para él todas las cosas de la religión.

Una tarde, el mucamo de turno le alargó en una bandejita de plata una carta que había traído a mano un mensajero, y que por el perfume, la letra y el sello de lacre reconoció en seguida. Por un instante estuvo tentado a devolverla o a arrojarla al cesto de los papeles sin abrirla.

Pero ese día se sentía un poco cansado, un poco solo, y un vago deseo de algo le pesaba en la nuca. Despidió al mucamo, se tendió en el canapé y muy lentamente, con una calma que a él mismo le sorprendió, se fué enterando por tres páginas de una escritura endemoniada, de que iba a ser padre de un hijo y que de no decidir algo muy pronto, se vería envuelto en un enojoso asunto que ella, su Meré, con todo el dolor del alma, sacrificio de su amor y su honor, tendría que provocar porque...

Francisco sacudió la cabeza como para disipar una pesadilla. Se levantó y caminó unos pasos hasta el espejo del ropero. Estuvo un rato contemplándose, y luego, del cajón de la mesa de noche sacó una flamante bigotera y un peinecito de carey y empezó a hacer el tocado de su ligero y negro bigote.

REVISTA DE REVISTAS

No hemos visto otro comentario serio acerca del suicidio de Drieu La Rochelle, que el aparecido en el número 126 de *Sur*. A Victoria Ocampo, autora del artículo, no debe haberle resultado tarea grata la de comentar esa muerte. Un amigo había defeccionado: lo triste era buscarle justificaciones a esa defección.

Empieza por decir Victoria Ocampo que el suicidio de Drieu La Rochelle no ha sorprendido a quienes le conocían íntimamente. Más aún, que todo lo que aquel hombre pensaba, lo que escribía, hacía sospechar y temer semejante desenlace. Fueron sus ideas, pues —"y nada más que esas ideas"—, el móvil que le hizo entrar en el campo del colaboracionismo.

Hay un hecho concreto. *Colaboracionismo* es el acuerdo físico y mental con el enemigo; la participación consciente con el enemigo. Y Drieu La Rochelle fué —como tantos otros— colaboracionista.

No se le puede acusar de no haber querido a Francia, dice dolorosamente Victoria Ocampo. Si pecó, agrega, no fué por falta de sinceridad.

A lo largo de su nota rastrea la autora los orígenes de esa perversión y alcanza a darnos la ubicación, los puntos de partida de la transgresión.

Luego dice:

"Una amistad de catorce años que se mantuvo a pesar de las más violentas discusiones y que atravesó milagrosamente la barrera de los mutuos rencores, me obliga hoy a hablar de él. Demasiados son los que no conociéndolo se ponen a juzgarlo, para que quienes lo conocieron puedan decorosamente callar."

No deben callar quienes lo conocieron. A ejemplo de la comentarista que comentamos, debe iniciarse la discusión acerca de tan hondo problema que afecta la raíz misma de lo intelectual. Gran problema: a través de las ideas llegar a la traición.

La investigación de la causa sería a la vez una exposición de los remedios. Hay un excedente de colaboracionismo en todas partes para que se pueda pasar como por sobre ascuas a través de esta enfermedad.

Nadie mejor que la gente de *Sur* —que conoció al hombre y a la obra— para darnos una aleccionadora visión de Pierre Drieu La Rochelle, completando la apreciación de Victoria Ocampo. Esas líneas, aunque ajustadas, no pueden ser las definitivas. El mal subsiste y persiste. Los daños son espectaculares y sangrientos. La elucidación puede ser el principio del remedio. Conviene que aquellos que "no pueden estar sin Francia" encuentren otro remedio para quedarse allí. Otro remedio que no sea la muerte en 1914 o en 1945, en Verdún o en los días de la Liberación, a los veinte años o a los sesenta.

Victoria Ocampo transcribe:

"Me he intoxicado con vuestra fuerza."

Y comenta:

"Ahí tiene el error asomando en la mayúscula de la palabra Fuerza. (En un párrafo anterior Drieu ya había inicialado en grande ese vocablo aciago.) La actitud del vencedor que elogia al vencido es siempre generosa y bella. Pero la admiración desenfrenada por la Fuerza, la idea de que la Fuerza es "madre de las cosas", es ya la fascinación que ejerce en ciertas almas un modo de pensar y de sentir nefasto y devastador: el del fascismo, el del nazismo que no tardaría en invadir al mundo.

"Drieu lo había husmeado ya en el aire y se intoxicaba con él. Encandilado por ese ideal, aquel joven de veintiocho años, etc."

La autora da, como se ve, un poderoso indicio. A ella, pues, y a sus colaboradores, el menester de ahondarlo. Es un deber capital de la hora, una verdadera tarea intelectual.

"Insula" inicia en su último número una encuesta acerca de si es o no posible una "unión latina". Destacamos la respuesta de Ossorio y Gallardo. Dice que lo de la Unión Latina le parece bien, pero le parece poco. Lo que el mundo exige no son uniones, sino identificaciones: sociales, culturales, económicas...

"La lucha mundial se encuentra entablada entre las tiranías y las democracias. Aquéllas tienen a su lado el capitalismo, el militarismo y el clericalismo, fuerzas inmensas para combatir las cuales, todos los esfuerzos de las masas populares serán pocos. Ahora mismo estamos viendo que lo que ocurra después de la guerra lleva trazas de ser lo mismo que había antes de ella. Inglaterra ha proclamado, ¡con apoyo de los laboristas!, que no renunciará ni a un centímetro de su Imperio establecido en tierras ajenas, a pesar de la Carta del Atlántico; Italia, que ya se repartaba país liberado, envía su embajador a Franco; en Estados Unidos se celebra un Congreso de aviación, al cual se invita a España con legítima protesta rusa; el despotismo del Brasil, la incomprensión del Perú, el sainete ridículo de Santo Domingo, etc., siguen en auge, utilizados por gobiernos que se llaman democráticos; contra China subsisten las prevenciones y las suspicacias; el fascismo cunde y se propaga, apoyado por la Iglesia Católica, en América del Norte, del Centro y del Sur; brotan en abundancia los nacionalismos audaces que no son sino dos mulo de la absurda y vituperable teoría nazi: el Papa que hoy finge querer mucho a los pueblos liberales, es el que los combatió sañudamente ayer; Churchill hace discursos ensalzando a Franco; De Gaulle impide a los guerrilleros españoles combatir frente al régimen criminal y maldito que gobierna a España; Stalin —en quien tantos ponen su confianza— ya no es hombre del pueblo sino mariscal y lleva todas las trazas de emular a Pedro el Grande... ¿A qué seguir?

Luego de la amargura y el asco que destilan estas palabras de Ossorio y Gallardo se ve hasta qué punto es absurdo (como lo advierte André Gide, en ese mismo número de "Sur") ponerse a discutir si es el estatismo o a lo sumo la falta de dinamismo lo que puede llevar a la derrota a una potencia pacífica o indiferente.

A. C.

los trabajos de los días

En 1943 comenzó a aparecer en Buenos Aires la serie de "Cuadernillos Lilulí", publicación de verso y prosa. Mantiene desde entonces esta serie una ininterrumpida publicación de trabajos de escritores inéditos casi todos. "Jornada del Hombre", poemas de Miguel Etchebehere; "Tiempo de morir y tiempo de nacer", cuentos por Felipe Rossi; "La clave encantada", títeres para niños, por Carlos Gorostiza; "Todo va bien", esbozo de novela por Floreal Mazía; "Regreso de la esperanza", poemas por J. Oscar Arverás; "Este gris enunciado", poemas por A. González Gattone, y "El Rulo", cuentos por Valentín Fernando. Además, "Nueve Cantos", de José Pedroni.

Dos años de labor silenciosa y segura han producido esta colección en que la unidad de grupo y la afinidad sensible son su primer mérito. Casi todos los que firman estos cuadernos afrontan al público y a la crítica por vez primera. Bajo la advocación de Romain Rolland, "Lilulí" viene para aventar la voz inédita ardida en plenitud de fe, y para sumarla al coro inaugural de los nuevos tiempos".

La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires realizó en el curso de los últimos meses del año anterior una interesante obra de extensión cultural, por su radiodifusora LS1, consistente en la revelación de escritores y artistas jóvenes, sin exclusión de valores consagrados (ver Nº 1 de CONTRAPUNTO). El propósito se mantiene en el plan cultural dispuesto para el presente año, y organizado, como el anterior, por el Instituto Municipal de Extensión Artística. La labor proyectada para 1945, y que ha sido iniciada a mediados de mayo, comprende varios ciclos, sobre temas literarios o aspectos de la música, con el fin de presentar panoramas de conjunto sobre los mismos.

El primero de esos ciclos se denomina "Poesía argentina del siglo XX", y en él intervienen: Tomás de Lara, "La poesía de Leopoldo Lugones"; Angel J. Battistessa, "La poesía de Enrique Banchs"; Vicente Barbieri, "La poesía de Fernández Moreno"; Evar Méndez, "La gene-

(Sigue en la Pág. 11)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMO AYER ESTA EL CIELO

Por

ENRIQUE MOLINA (h.)

¡OH, lejanía abandonada!
Quizás he muerto. Sin embargo
de mí nacen aún flotantes cintas,
cantos de Navidad,
suaves lámparas que arden
sobre un cono de luz y mariposas,
y la lluvia sonando,
—la húmeda y cálida bocanada del
monte—
cubriendo el corazón de la familia,
el fuego de la casa con su anillo de
rostros
cuyo esplendor ardía en la crueldad,
en la grandeza de unas viejas noches.

Qué extraño es que retenga la hermosura
de un país que se aleja con el tiempo
como los lentos muelles en un viaje.
Una llanura a solas con sus perros,
Con sus roncos arreos llenos de espuma y
sangre,
y sus pálidas velas alumbrando
los ranchería, junto a los pantanos,
en medio de unas lomas que recubren
la dulce calavera del silencio.

Aljibes, golondrinas,
terrores con una mano lívida que agita
la rama en la techumbre,
con un ojo de pájaro que espía a través
del tablón.
Y el sótano, el rojizo tragaluz
donde un furtivo corazón acecha y tiembla
sobre su tierna edad,
en lo sombrío,
sobre el silencio y las botellas muertas,
aquel sabor a antro y escaleras,
las polvorientas telas con secretos.

Quizás he muerto ya. Mas todavía
te nombro: Bella Vista.
Sumida por la arena, con tu triste
amuleto,
tu sueño envenenado por el tiempo
entre ávidas raíces.
Pero de nuevo tus bellas alas flotan en
el alba
de los naranjos, tus llanuras se inclinan
hacia el río,
con tus cobrizas gentes escuchando
tus grandes nervaduras,
y tus troncos defienden como entonces
aquel campo de lluvias y plegarias
donde hay ceniza, polvo sin memoria
sobre mi séptimo cumpleaños.

POEMAS

Por

JUAN CUNHA

Parada Nocturna

ESTOY sufriendo acorralado sin tregua
Húmedo hasto el hueso de ese sudor acre nocaurno
El mismo que se desprende de la fatiga de la noche
Y como cabalgando un caballo muerto de pie y aún en su actitud
[de galope

Si alguien llegara de pronto y mirara en mis ojos como un relámpago
Cuando fantasmas y la noche y sueños me acosan
Cuando ese terror que conozco me amputa de un golpe brazos
[y piernas.
Y si alguien mirara vería entonces
Cómo un largo fuego negro sin ruido viene a quemarme la última
[pestaña

Estoy parado fijo calado duro secreto
Agaunto la caída que no acaba
De un pájaro fulminado en el centro de ese bosque que es el espacio
[cuando mi frente lo habita

La Nube

MIRA podrías decirme tu nombre sombra secreta o llama súbita
O sea ese costado de la noche que no alcanza mi resuello
Podrías soplar en mis dedos remeros de un agua nocturna desvalidos
Escucha podrías rozarme apenas al doblar cualquier esquina o viento
[o sueño
Podrías tocar desnuda a la puerta en donde tan a solas duermo
Allí donde guardo a oscuras la hoja en que te espero

Mira mira podrías herirme de pronto en una de mis sombras
En esta orilla de lágrimas cayendo inacabable y siempre siempre
Al borde de los silencios que tiemblan y te aguardan mientras tanto

Podrías en un relámpago mira escucha en un relámpago

Montevideo, mayo de 1945.

CANCION

Por

ROBERTO PAINE

CABALGATAS austeras de mi tierra,
lento ganado, tardes majestuosas,
quiero tener la vida interminable
para cantaros.

Quiero tener la vida interminable
y el corazón tan ancho como el río,
y una guitarra ociosa si se escuchan
cantos más nobles.

Una guitarra ociosa si se escuchan
las intensas calandrias del paisaje,
porque mi voz es demasiado amarga
para este cielo.

Porque mi voz es demasiado amarga
para honrar esta luz, estas cosechas,
y ha pronunciado sílabas de muerte,
vanos lenguajes.

Ha pronunciado sílabas de muerte,
ella que es instrumento de alabanza.
No, no soy digno de que el sol me alumbre
como a los pastos.

No, no soy digno de que el sol me alumbre
como si fueran sanas mis raíces:
porque yerbas infaustas todavía
tengo en el pecho.

Porque yerbas infaustas todavía
me destierran de toda venturanza.
Muera mi voz, entonces: que la olviden
entre guijarros.

CONCURSO LITERARIO
PREMIO IMPRENTA LOPEZ

CON EL AUSPICIO DE LA

SOCIEDAD ARGENTINA
DE ESCRITORES

RESULTADO

El Jurado, integrado por la señora Victoria Ocampo y los señores Guillermo de Torre, Adolfo Bioy Casares, Leónidas Barletta y Julio Aramburu, después de considerar detenidamente los 165 trabajos presentados al certamen, ha adjudicado los premios a las siguientes obras:

Primer Premio: "El Muro de Mármol", de Estela Canto.

Segunda Premio: "La Caá Yarí", de Alejandro Magrassi.

Se procederá a la entrega de los premios en un acto público, cuya fecha y lugar se establecerá próximamente.

Los originales no premiados están a disposición de los interesados en la Imprenta López — Perú 666 — Buenos Aires.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sábado en Helvecia

Por
L. GUDIÑO KRAMER

Todo le parecía tan lejano en el tiempo, que varias veces se detuvo, vacilante, porque no podía retomar el hilo de sus recuerdos.

Allá, a la vuelta de la plaza, cuántas veces le dominó esa nostalgia, esa angustia que hace que los jóvenes de los pueblos chicos adviertan que están amarrados, encadenados al horizonte estrecho, ahogados por el aislamiento, la rutina y la pobreza.

Él sufrió más que otros, tal vez, y no lo recuerda con trasnochada vanidad. Él sufrió más que otros porque sus horizontes habían sido cambiantes y su vida sin arraigo. No fué muchacho de pueblo. Su familia no extendía raíces en ningún lugar, de manera que llegó a habituarse a una vida nómada, de continuos cambios, en que todo era novedoso y los afectos no alcanzaban a crecer cuando ya iniciaba, cálidamente, nuevas amistades, en otros lugares.

Además, tenía el hábito de la lectura y una reserva emotiva, una vida interior muy rica, aunque sufriera esas crisis de dipsómano que lo avergonzaban en lo íntimo y le daban fama de escéptico y calavera.

Pero el pueblo le alargaba sus opios; se rebelaba al principio; se entristecía, y poco a poco una gran abulia y un conformismo hecho de renunciamiento y de escondido halago por la vida contemplativa y parasitaria, le iban dando argumentos psíquicos para quedarse, para ablandarse en una no resistencia que poco a poco iba ganando los repliegues más profundos de su personalidad.

Cuántas veces la alta noche le sorprendía en diálogo sentimental con las estrellas, mientras la madrugada lechosa se aproximaba con sus puñales de frío y sus brumas de nácar.

Cuántas veces, de regreso de la noche en blanco pasada en la carpeta con otros aburridos tahures, se detuvo a ver el boyero, tan lúcido y puro, vibrando en ese trasmundo de sus antiguas lecturas... El rodar de los mundos, decía embobado, mirando la vía láctea como un ancho camino de leche y recordando que era del seno de Juno que se había formado ese sendero cuyo claror le alucinaba. Del seno de la jocunda Juno.

Y se iba a dormir, ligeramente borracho, cansado en la médula de los rebotes y los sobresaltos del juego, intoxicado de tabaco, y malogrado en su más íntimo sueño.

Claro que cuando en las noches largas del invierno se quedaba sobre la misma orilla del agua viendo rielar la luna y correr bajo la caricia del sauce el agua infatigable del San Javier, sentía de golpe una ansiedad de andar, de irse.

Pero se quedaba, nomás, preso de ese encanto sin nombre, de esa contradicción misma, de ese encanallado vivir en constante remordimiento.

2.

Guardó con gesto de íntima contrariedad el cronómetro. Estaba evidentemente bajo el malacara. Algo le pasaba, seguro. Como a la mitad del tiro, dos liebres, habían cambiado de mano. El corredor lo había peinado dos o tres veces, livianito nomás, pero el malacara no se estiró. Se veía que no tenía aguante. La partida la había hecho bien; estaba ligerón de abajo, no había para qué mortificarse y mortificarlo sacándole pieses. Salió bien levantado en las riendas, pero se quedó. Se quedó arriba, pero se quedó. Esa era la cosa.

Los testigos, discretamente, hablaron de otras cosas. Aponderaron un bayo crines blancas, medio chafalote porque era caballo nuevo, pero que prometía ser ligero y guapo. Se veía. Uno de los testigos se acercó al corral y acarició el anca de un caballo, y los demás se fueron despacio hacia el pueblo.

La cancha, el andarivel, quedó sola.

Fernández se alejó, también, pisando las arenas, enterrando sus zapatos en ese colchón tibio para las alpargatas, blando para las botas y los pies desnudos, pesado y hostil para el hábito ciudadano.

¡Lástima de carreras!

Sí. Claro. Él no entendía cabalmente la preocupación de todos por ese permiso. No alcanzaba a comprender, tampoco, cómo esas carreras eran lo único que la gente grande, los hombres serios, criollos, tenían para entretenerse, para divertirse un poco después de meses y meses de trabajo. Y, amás, que habían venido los precios para el maní, y juntamente con el rinde, y había una platita que se estaba pasmando en los bolsillos (los antiguos decían en el tirador). Que se estaba amojosando...

3.

Sentado en ese corredor, al reparo, tomando mate mano a mano con Merendemo, se sintió a gusto.

Claro que antes era la vida perdurable, como quien dice, un viaje en volanta. Ahí nomás acababa de ver la volanta vieja, la que hacía los viajes de Santa Fe a San Javier pasando por Helvecia...

—Qué manera de viajar, amigo.

—Me han ofertau doscientos pesos por el carricoche, pero me da no sé qué venderlo...

Merendemo chupó la bombilla y mirándolo de reojo con sus ojos vivaces iluminando un rostro inteligente que reflejaba la personalidad del hombre como un espejo, vuelto de lleno hacia él, agregó:

—Fijate que a veces tenía que cambiar en Los Cerrillos, a causa del colchón de arena que se formaba. Las postas quedaban retiraitas. De ida pasaba bien, pero a la güelta sabía ser lo fiero.

Esa vez yo traía un bayito muy voluntario, un bayito zambo, ¿sabés? Zambo porque caminaba zangolotiándose, y su andar no era propiamente de sobrepaso, sino así como un zangoloteo, ¿no? El zambo era guapo y voluntario y esa tarde venía tirando casi él solo. Los otros caballos no daban más, mañeriaban, y era al ñudo que los castigara, así que lo castigaba al zambo pa que no aflojara. Y, claro, me daba lástima. Tan voluntario el caballo y tenerle que pegar de ese modo.

Pasamos el médano y esa noche, cómo sería mi ánimo, que me dormí y soñé con el bayo. Le iba pegando, ¿sabés?, meta lonja, cuando por ahí se da güelta y me dice:

—¿Hasta cuándo?

Yo, en el sueño, medio asustau lo que habló el caballo le digo, ligero:

—¿Qué decís?

Pero el sueño comenzó a dominarme y sólo recuerdo que el bayo me contestó un murmurio, apénas, un ronroneo como de relincho, nomáj...

Cruza una bandada de patos, muy alta. El frío aprieta. El sol brilla sin ganas. La sobretarde se inicia en el brillo de los ladrillos recién baldeados, que muestran la rojez saludable de sus rugosas superficies.

Después nos vamos. Voy yo y mi alma por la calle ancha e interminable del pueblo, y no acaba nunca mi viaje, ni mi viajar. Pienso con alguna tristeza que hace como veinte años que vengo viajando por el mismo paisaje, sobre la misma tierra, entre los mismos hombres; cuando paso frente a las tapias enjabelgadas que amparan y rodean el último sueño de mi madre, tan soterrada en sus sueños inalcanzables, como en la misma vida, y tan dolorosa y sonriente, al mismo tiempo, comprendo que es una fatalidad la que nos tiene así, sujetos a un destino que no podría ser más alto, porque no hay medidas de ningún tamaño para estos sueños o estos fracasos, pero que sí podría ser más cordial.

4.

Y no deja de ser cordial la voz o la mirada de los hombres, las mujeres y los niños que nos salen al paso, y se nos enfrentan desde un mismo plano de consciente igualdad, de calor y humanidad pareja. Bueno, qué carácho, pienso. Ya no se sienten los sones ni se escuchan las notas del arpa de encordado rústico de aquel paisano de cuyo nombre no me acuerdo, ni los del acordeón que a cada rato se les desarmaba a las hermanas Barrera en los bailes de doña Juana Gauna. No importa. Muchas cosas no han muerto en el paisaje, y otras han dejado de existir en nuestros recuerdos, pero la célula primitiva es la misma y se renueva sin morir y sin cambiar. Ahí quedan mis pisadas en las arenas, y ahí están las anteriores, nuevamente en la superficie, atestiguando mis pasos, y devueltas a la actualidad por el viento norte.

El zambo castigado se nos presenta a cada rato, pero es allá, en la orilla del río, mirando cómo te retratan las aguas que corren y sintiendo que a veces deseas borrarte de mi alma, cuando me doy cuenta de que mi destino está ligado a ti y a estas tierras. Nos amamos tanto acá mismo, sobre este meridiano... Una vez, ¿recuerdas?, yo me arrimé a tu soledad y me arrojé a tus brazos como si nunca más fuera a volver, y te dejé el cabello alborotado y la cara ardida. Me llevé el perfume de tu cuerpo para los días de la ausencia, como otras veces, y cuando volví, como siempre cuando regresaba, entre tus brazos encontré mi verdadera patria.

5.

Dejamos la esperanza del renacimiento de esa larga vida de hombre noble y austero, como un milagro a realizar por tus arenas y el aire de soledad de tus barrancas. La muerte le reclamaba desde hacía un tiempo, y bien sabíamos que era igual. Pero un recuerdo de infancia nos tiembla en la evocación de su imagen dulce y retraída, y no nos resignamos a verle desaparecer con su mirada azul y su cuerpo sufrido y resignado.

Alto y viril, hermoso y sano como le admirábamos de niños. Y como un niño él mismo en su inocencia del mundo; como un héroe en la renuncia a la vanidad. Delicado y heroico. Equivocado desde la raíz misma de su ser, peleando contra la corriente tres cuartos de siglo...

Qué medallón le haríamos con su perfil aquilino sobre un cielo de rosacruces, y un río con puertos para zarpar constantemente; y la mujer entre sus brazos como una fruta que se descompone en la más robusta madurez. ¡Y después el vacío total, por largos años!

6.

Yo no sé qué será, pero deseo resonar a ti, a tu seno cálido de arena, a tus caminos bordeados de algarrobos y cebos, con tus indios y tus gringos de barbas rubias y manos habilidosas.

Allí, metido hasta el encuentro entre la tierra como el John Carrickfergus de Hudson, la apuñaría y la levantaría en la mano hasta los labios y hasta los ojos, para besarla, y respirarla con el aliento de la boca, y para mirarla en su forma, en esa forma inmaterial que constituye como una angustia plástica.

Qué languidez en el aire...

Qué embriaguez en el sol. Qué calor de vida antigua este sábado de Helvecia, al borde de la muerte, a la justa mitad del infierno.

Santa Fe, 1947.

El Mendigo

Por
HECTOR RENE LAFLEUR

Ahí está la ciudad. Es otra ya. La ciudad de hoy pertenece a otra época del mundo, más inextricable pero también más débil. En su profundo corazón tiembla una brújula y las oscilaciones de su aguja son mucho más perceptibles e inconstantes. Pero asimismo es la ciudad antigua, la vieja ciudad de antes hecha de hierro y de piedra; y de verdes arboledas. La ciudad que apretó cotidianamente en su seno innumerables muchedumbres que incesantemente nacen y mueren. Ha habido mujeres de todos los rostros en la ciudad; sus repetidas noches de amor se iluminaron por las mismas estrellas durante muchos siglos, y la luz de la luna ha horadado pacientemente el fondo trémulo de los lagos, donde palpita una vida sin ojos que se parece mucho a la eternidad.

Alguien (siempre vagabundea bajo los arcos de las viejas ciudades un ser: niño, mujer, bestia, cuya alma ha transmigrado en el tiempo junto a las piedras de la ciudad) evocará, como recordando vidas anteriores, el antiguo espíritu y podrá ver llenarse de pronto la ancha plaza con las huestes fornidas, mientras el sol de otros siglos se quiebra en el metal de las corazas relucientes. Podrá evocar el ronco fuego que las hordas levantaron desde los montes y que avanza, bramador, ascendiendo por el fuste de las columnas hasta lamer los altos capiteles. Podrá presenciar nuevamente, como si fuera hoy, la avalancha parda de los jinetes, mientras el retumbar de los cascos sobre las losas se parece a un largo trueno renovado.

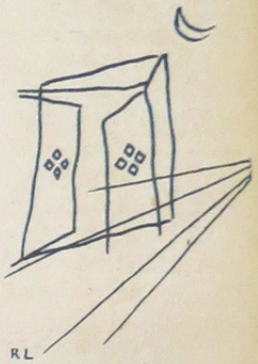
Ese alguien camina ahora, en esta noche de ráfagas heladas, por la ciudad de hoy que es también la ciudad de antes.

El frío había silenciado esa noche las calles y la luna blanqueaba los frentes de las casas con una luz irreal y espesa.

El viejo (alguien) atravesó las calles a la hora tardía en que sus pasos sonaban claros y solitarios.

Creyó oír a lo lejos el rechinar del último tranvía de la noche. (Pero bien pudo ser sólo el recuerdo del rechinar de un tranvía final atravesando la ciudad).

Se le llamó, de pronto, por su



nombre. Desde alguna ventana partió la voz: —¡Baltasar! ¡Baltasar!

Pero el viejo sintió miedo y siguió adelante. Apresuró su paso. Las calles parecían multiplicarse en otras calles laterales, muy blancas también por la claridad de la luna.

Inútilmente, la voz volvió a llamarlo: —¡Baltasar! ¡Baltasar!

El viejo se había perdido ya detrás de una esquina lejana.

No había nadie en la noche.

Si se hubiese detenido, el viejo habríase enterado de que su marcha futura sería inútil. Detrás de una ventana —sería innecesario indagar cuál— agonizaba el último habitante de la ciudad diezmada por la metralla y la peste, y él era el último mendigo cuya mano sucia se alargaría en vano —confundida y ciega— hacia la sombra quieta de los árboles y de las estatuas.

UNA GRAN COLECCION DE EMECE
"LOS LIBROS EVOCADORES"
TOMOS ENCUADERNADOS

Vida de Federico Nietzsche, por D. Halévy	$	7.50
Vida y Obras de Don Diego Velázquez, por J. A. Pieón, con numerosas láminas	„	8.—
Madame de Pompadour, por E. y J. Goncourt	„	8.—
Vasco Núñez de Balboa, por Carlos L. G. Anderson	„	9.50
Vida y Confesiones de Oscar Wilde, por Frank Harris. (2 tomos). Trad. y notas de R. Baeza	„	14.—
Vidas Imaginarias, por Marcel Schwob. Elegido "Libro del Mes" (agosto 1944). Traducción y prólogo de R. Baeza	„	5.50
San Francisco de Asís, por Emilia Pardo Bazán (dos tomos)	„	14.—
Vida y poesía de Rubén Darío, por Arturo Torres-Rioseco	„	8.—

Emecé Editores S. A.
UNA EDITORIAL AMERICANA - UN PANORAMA UNIVERSAL
SAN MARTIN 427 — BUENOS AIRES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Historia de un Cigarrillo

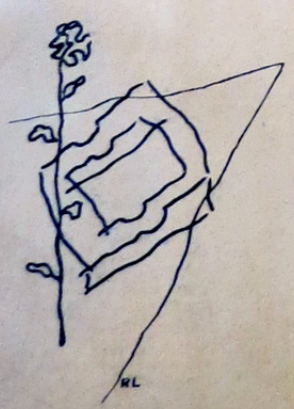
Por

FELISBERTO HERNANDEZ

UNA noche saqué una cajilla de cigarrillos del bolsillo. Todo esto lo hacía casi sin querer. No me daba mucha cuenta que los cigarrillos eran los cigarrillos y que iba a fumar. Hacía mucho rato que pensaba en el espíritu en sí mismo; en el espíritu del hombre en relación a los demás hombres; en el espíritu del hombre en relación a las cosas, y no sabía si pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres. Pero sin querer estaba mirando fijo a una cosa: la cajilla de cigarrillos. Y ahora analizaba repasando la memoria. Recordaba que primero había amenazado sacar a uno pero apenas tocándolo con el dedo. Después fuí a sacar otro y no saqué ése precisamente, saqué un tercero. Yo estaba distraído en el momento de sacarlos y no me había dado cuenta de mi imprecisión. Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia tuvieran correlativamente un pequeño espíritu. Y ese espíritu de reserva podía alcanzarles para escapar unos, y que yo tomara otros.

* * *

Otra noche estaba conversando con un amigo. Entonces me distraje y volví a sentir otra cosa de los cigarrillos. Cuando tenía ganas de fumar y tomaba uno de ellos, pensaba tomar uno de tantos. Sin querer evitaba tomar uno que estaba roto en la punta pero que eso no influiría para que no se pudiera fumar. Mi tendencia era a tomar uno normal. Al darme cuenta de esto, saqué el cigarrillo roto más afuera de la cajilla que los demás. Invité a mi compañero. Vi que a pesar de que ése fuera el más fácil de sacar, él tuvo el mismo sentimiento de unidad normal y prefirió sacar otro. Eso me preocupó, pero como seguimos conversando me olvidé. Al rato muy largo fuí a fumar, y en el momento de sacar los cigarrillos me acordé. Con mucha sorpresa ví que el roto no estaba



y pensé: "me lo habré fumado distraído" y me alivié de la obsesión.

* * *

Esa misma noche en otra de las veces que saqué la cajilla me encontré con lo siguiente: el cigarrillo roto no me lo había fumado, se había caído y había quedado horizontal en el fondo de la cajilla. Entonces al escapárseme tantas veces, me volvió la obsesión. Tuve una fuerte curiosidad por ver qué ocurría si se fumara. Salí al patio, saqué todos los que quedaban en la cajilla sin ser el roto; entré a la pieza y se lo ofrecí a mi compañero, era el único y tendría que fumar "ése". El hizo mención de tomarlo y no lo tomó. Me miró con una sonrisa. Yo le pregunté: "¿Usted se dió cuenta?". El me respondió: "pero cómo no me voy a dar cuenta". Yo me quedé frío, pero él en seguida agregó: "¿Le quedaba uno sólo y me lo iba a fumar yo?". Entonces sacó de los de él y fumamos los dos del mismo paquete.

* * *

Al día siguiente de mañana recordé que la noche anterior había puesto el cigarrillo roto en la mesa de luz. La mesa de luz me pareció distinta: tenía una alianza y una asociación extraña con el cigarrillo. Pero yo quise reaccionar contra mí. Me decidí a abrir el cajón de la mesa de luz y fumarlo como uno de tantos. Lo abrí. Quise sacar el cigarrillo con tanta naturalidad que se me cayó de las manos. Me volvió la obsesión. Volvía a reaccionar. Pero al ir a tomarlo de nuevo me encontré con que había caído en una parte mojada del piso. Esta vez no pude detener mi obsesión; cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que ahora ocurría en el piso: el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua.

Montevideo, mayo de 1945.

TROZOS ESCOGIDOS

Por ANDRE GIDE, 369 págs. $ 7.—

La lúcida inteligencia de André Gide encuentra en este volumen expresión lo suficientemente holgada para que sea cabal índice de sus diversos aspectos. Sus análisis y juicios literarios, como el dedicado a Baudelaire; la moral típica e inconformista, lírica y hermosísimamente expuesta; las certeras impresiones de viajes, paisajes y personas; sus opiniones con respecto al "caso" Wilde; rasgos fundamentales todos del pensamiento de Gide que, sin formar sistema y hasta huyendo de él, tienen sin embargo una perfecta coherencia y unidad.

EDITORIAL POSEIDON

La Muerte en el Libro

A Lewis Carroll.

Por

E. L. REVOL

"TRES generaciones recordaban el nombre del libro. Hombres que en tiempos mejores y anteriores habían sido las glorias del país, se transformaron desde entonces, desde que se supo el nombre del libro, desde que se supo que el libro *estaba*, en autómatas doblegados por el capricho de esas inflexibles páginas donde se contenía su historia total, su destino.

Como una monstruosa liana — se estaba obligado a pensar en términos de explorador de los trópicos — que no se sabe de dónde viene ni cuanto menos adónde llegará, el libro había avanzado a través del tiempo, instalándose cada vez más urgente y poderoso, en aquellos cerebros preparados por muchos siglos para una bondadosa erudición, para la Universidad, para hacer Constituciones.

Como en ciertas enfermedades hereditarias, las mujeres habían quedado fuera del imperio del libro; pero, ¿quién entre los hombres ignoraba su historia?

¿Quién entre todos ellos había escapado a la obsesión de su búsqueda?

El libro *estaba*, estaba en alguna parte, quizás en todas, quizás todos los libros fueran pedazos de su implacable sabiduría (y tampoco esta hipótesis fué desdeñada por alguno de los malditos); pero exactas y minuciosas pesquisas de todas las grandes y pequeñas bibliotecas de la ciudad, del país y del continente, no habían revelado dónde se hallaba. Ya nada podía esperarse del esmero bibliográfico, de la eliminación lógica, y sólo se podía confiar a la casualidad la tarea de entregarlo.

Cuando se hablaba del libro — y nadie, en todo el país, ignoraba del todo su historia — los poseedores del nombre daban a entender que ya no les preocupaba; pero en allá, en el fondo de sus mentes, aun la última esperanza no estaba perdida.

Y el temor ansioso del último vástago de esa familia maldita crecía pausada, tranquilamente. Por las noches pensaba que en alguna parte había un libro que contenía la fecha de su nacimiento, y donde el instante de su muerte estaba marcado sin prescripción.

Una mañana, tan cargada de tristes presagios como lo eran todas para él desde hacía largos años, el hijo se levantó mucho más temprano que otras veces. Era tan temprano que la luz mortecina del alba le daba náuseas, tan temprano que las indisciplinadas tropas de trasnochadores aun circulaban zigzagueantes y, como sus costumbres puritanas le habían impedido verlos antes, pensó que alguna nueva y extraña epidemia había aparecido en la ciudad.

Pero el abogado le había hablado de la necesidad de hacer testamento, porque la fortuna no debía pasar — ¡qué deshonra sería esto! — a las arcas fiscales, sino conservarse en los límites de la familia, cada vez más amplios por la falta de parientes.

Ya enfrentó al astuto hombrecillo que le hablaba de las conveniencias de ciertos legados, y ya quedó desheredado un lejano primo que, a pesar de la tradición del libro, se concedía el lujo de vivir al margen de la ciudad — es decir, lejos de las bibliotecas — en una pequeña granja donde criaba patos, esos horribles animales cuyos chillidos tanto pueden distraer al sabio meticuloso.

Era todavía muy temprano cuando el abogado se fué pero el hijo quiso ver el mundo desde ese ángulo para él tan novedoso, que aún desconocía, de la luz de la madrugada.

Y mientras sus pies caprichosos e inacostumbrados guiaban su miopía a través de barrios proletarios, las febriles cavilaciones le hacían ver ante sí al libro sin la página correspondiente a él mismo.

Pero, eso — se dijo — sería horrible, eso significaría que mi madre...

El pequeño negocio estaba ahora ante él. Levantaba su mal compuesto letrero donde se anunciaban "libros usados" y "viejas ediciones".

Entro — pensó el hijo —, y ya sus pies le llevaban por una escala de maderas semipodridas que chirriaban agoreras.

La escalera seguía y seguía, y el hijo pensó que tendría tiempo mientras subía por ella de recitar algún poema de poca extensión, pero cuando llegó a su final también llegaban a su memoria las últimas estrofas homéricas, aquellas en que Minerva ordena a Ulises que cese de combatir.

Ya estaba en un largo corredor, repleto de anuncios. Allí aparecían ediciones tan memorables cuanto inmemoriales de Jean D'Etienne y Aldo Manucio. Y los nombres de todos los grandes editores del pasado abundaban en vistosos letreros, como si se tratara — pensó el hijo, amargamente — de *vedettes* o de *clowns*. Al final del corredor, comenzaba la exposición en una gran sala muy bien iluminada, aunque era imposible discernir de dónde venían las luces. Y, al final de la exposición, en un rincón obscuro — tampoco se sabía cómo ni por qué — la vitrina del libro le esperaba.

Sin emoción hojeó aquel volumen que tantas preocupaciones le había costado, y volvió las páginas con cuidado, observando los tipos de letra usados con mayor atención que las vidas allí encerradas, hasta que llegó a su historia.

Sí, efectivamente, allí estaba él. La fecha de su nacimiento era la exacta: ya no se podía dudar del libro, como amigos oficiosos de la familia lo habían propuesto. Y el más rotundo mentís a éstos era la reseña que ofrecía de su vida: allí estaba un olvidado viaje por los países del norte, allí estaba la amarillenta fecha de su doctorado, allí estaba la fecha de su muerte.

Pero, ¿cómo iba a mentir ese viejo y desinteresado mamotreto, tan exacto al hablar de su pasado, cuando fijaba su muerte? Pero era el caso que esa fecha correspondía al pasado; era dos días anterior al que el hijo estaba viviendo, o creyendo que vivía.

Porque al presentársele esa esclarecedora posibilidad, el hijo empezó a sentir que estaba muerto, que ya había muerto dos días antes. Y ya sólo pensó, con amargura, en el testamento que iba a ser refutado por inescrupulosos pero legales argumentos de aquel primo lejano que criaba patos."

¿Me corresponderá, ahora, decir como en los cuentos de hadas que entonces despertó el hijo? Pero, por desgracia, este no es un cuento de hadas, sino de hombres.

Córdoba, mayo de 1945.

Acaban de Aparecer

COLECCION VIDAS Y OBRAS

JOSE GUTIERREZ SOLANA, por **Ramón Gómez de la Serna**. — 346 págs., con 141 grabados en negro y 8 en color. Enc. tela ..... $ 20.—

En este vivaz y certero libro nos cuenta el autor, con su estilo enjundioso, andanzas, dichos y obras de Gutiérrez-Solana, el pintor español que, viviendo en plena época vanguardista, se mantuvo al margen de los movimientos modernos y ejecutó cuadros de un realismo donde el hombre y la máscara, la vida y la muerte, lo fantástico y lo insólito conviven y cumplen destinos intercambiables.

BIBLIOTECA ARGENTINA DE ARTE

J. TORRES-GARCIA, por **Claude Schaefer**. — 90 páginas, con 53 grabados en negro y 2 en col. Enc. $ 9.—

Los estudios que en otros idiomas fueron dedicados al gran pintor uruguayo, creador de la escuela constructiva, no se encuentran en el mercado y aquéllos no constituyen, como el presente estudio de Schaefer, la nota aguda y de alcances panorámicos, que ahora se ofrece al lector de habla castellana.

COLECCION LOS RAROS

Esta nueva colección de la Editorial Poseidón se propone abarcar panorámicamente el itinerario aproximado de la literatura que se ha dado en llamar "moderna", presentando algo así como una visión a vuelo de pájaro del proceso estético y crítico registrado por varias generaciones de "raros".

LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA, por **Honoré de Balzac**. — Prólogo por **Roger Pla** ..... $ 3.—

SILVIA, por **Gérard de Narval**. Prólogo por **Roger Pla** $ 3.—

PROYECTOS DE PROLOGOS, para "**Flores del Mal**" y **CONSEJOS A LOS JOVENES ESCRITORES**, por **Charles Baudelaire**. — Prólogo por **Roger Pla** $ 3.—

COLECCION PERSEO

CARTAS DE LA VIDA LITERARIA DE ARTHUR RIMBAUD, por **Jean-Marie Carré**. — Enc. .... $ 5.—

Libro apasionante, en el que palpita a través de sus cartas, la extraña existencia del gran poeta francés de tan breve vida literaria.

POESIAS, por el **Conde de Lautréamont**. — Enc. $ 4.—

Con "Los Cantos de Maldoror", que aparecerán dentro de poco en la Colección Los Raros, y en francés e ilustrados por J. Batlle i Planas, en la Colección Aurea de la Editorial Poseidón; el pequeño volumen de Lautreamont completa lo que se conoce de su obra literaria.

BIOGRAFIAS DE AYER Y DE HOY

ZOLA Y SU EPOCA, por **Matthew Josephson**. — 568 páginas. Enc. tela ..... $ 15.—

En este libro —el más completo y profundo de cuantos sobre Zola se han escrito—, el infatigable luchador, casi un profeta, está tratado con valentía y con verdad, homenaje justiciero a quien fué valiente y amó la verdad sobre todas las cosas. No está tan sólo la historia de su vida, sino también la de sus ideas y trabajos literarios dentro del marco admirable de su época.

PIDA ESTOS LIBROS EN LAS MEJORES LIBRERIAS O CONTRA REEMBOLSO A LA

Editorial Poseidón

PERU 973 BUENOS AIRES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El Paisajista Mexicano José María Velasco

Por

JORGE ROMERO BREST

ENTRE las muchas virtudes que deben reconocerse a la moderna crítica de arte europea está la de haber sabido descubrir y revalorizar algunos artistas injustamente olvidados. También en América hay quienes han tenido esa virtud: la restauración de Juan Francisco González en Chile, de Juan Manuel Blanes en Uruguay, de Prilidiano Pueyrredón entre nosotros, para no citar sino algunos ejemplos, demuestra que el americano ha comenzado a tener sentido histórico y que, vueltos los ojos hacia su propio pasado, ha sabido aguzar el instrumento sensible de la crítica para hacer justicia en la propia casa. Tales consagraciones, si se realizaran con honesta intención como en los casos citados y algunos otros, van a tener importancia excepcional para la formación de las historias del arte regionales y de la historia del arte continental, sobre todo porque se trata de revalorar figuras señeras del arte ochocentista, el que cada vez cobra un perfil más definido.

Quizás el reproche mayor que cabe formular a todos los artistas contemporáneos es el de haber tratado de desvincularse con el pasado inmediato, sin que advirtieran hasta qué punto él fué rico venero de posibilidades que todavía hoy no han sido debidamente explotadas. ¡Cuánto más justo es el reproche tratándose de los artistas americanos, ya que ellos han negado y niegan así sus propias raíces existenciales!

Una de esas sonadas revaloraciones tuvo lugar en Méjico con motivo de la gran exposición, realizada en 1942, de obras del paisajista José María Velasco (1840 1912), hasta entonces poco menos que ignorado. Tal exposición acaba de repetirse en los Estados Unidos, organizada por el Philadelphia Museum of Art y el Brooklyn Museum con la colaboración de la Dirección General de Educación Extra-escolar y Estética de Méjico, los cuales han editado un bien ilustrado catálogo con una nota de Henry Clifford. (1)

Ha correspondido a un distinguido crítico de arte español, don Juan de la Encina, hombre de juicio apasionado pero certero y medido, realizar la tarea crítica que era menester como complemento obligado de la exposición consagratoria. (2) Y lo ha hecho avanzando paso a paso, vinculando las observaciones de carácter psicológico y las que provienen de un estudio minucioso de las obras, con las notas generales del desarrollo artístico en Méjico y con los grandes movimientos de la pintura europea. Crítico de formación moderna, poseedor de una concepción estética que él mismo se ha encargado de explicitar en largos apartados del libro mencionado, revela una fina penetración estimativa y una comprensión tan clara como se le puede exigir a un extranjero de los problemas específicamente mejicanos y americanos.

Velasco aparece a través del libro de Juan de la Encina como un tranquilo y sedentario paisajista, discípulo del pintor italiano Eugenio Landesio —académico-naturalista y realizador de paisajes de historia y de ruinas, fuertemente influído por la pintura veneciana—, a quien le habría debido una "formación" técnica y espiritual más amplia que la que le proporcionó la Escuela de San Carlos, donde hizo sus primeras armas. El crítico español hace un análisis muy riguroso para ubicar a Velasco y encuentra la mayor afinidad con los pintores de la Escuela de Barbizón, aunque a diferencia de éstos, que fueron románticos, aquél fué un auténtico naturalista. No se trata de un naturalista miope, que sólo se haya propuesto observar con paciencia y representar con fidelidad, sino de un hombre que, enamorado del valle de Méjico, logró expresar en ellos "el radium vital de las cosas —pura esencia del arte que intensifica la tonalidad de la vida y nos comunica una verdad más alta que su mera representación"—, según ha escrito de la Encina; se trata de un pintor que supo aliar la pasión científica de la investigación minuciosa, como tantos artistas del Renacimiento, y la honda expresión poética que emana de las mismas cosas estudiadas. El crítico español se encarga de hacer notar cómo supo equilibrar Velasco la percepción microscópica con la visión panorámica, así como el sosiego —"balanceada serenidad", dice Clifford— que realizó en toda su obra: aire, nube, árbol, matorral, peñasco, cerro o cordillera.

Un viaje a Europa realizado en 1889 no parece haber modificado la concepción original del maestro mejicano, ni siquiera el movimiento impresionista entonces en auge, al que seguramente no comprendió porque sus preocupaciones luministas no le hicieron perder de vista la solidez de los objetos. Se alejó de todo lo que no estaba dentro de "la atmósfera de extremada nitidez", dice Juan de la Encina, y por eso rechazó las nieblas del romántico impresionismo francés. Sus preocupaciones de pintor al aire libre se limitaron, según hace notar aquél, al logro de una mayor fluidez atmosférica, sin que el vuelo de la imaginación le permitiera alcanzar el lirismo de un Monet. Paisajes puros, sin literatura y sin "ilustración", a la manera berensioniana, fueron los que pintó, casi siempre sobre el mismo tema: el valle de Méjico, sin que le tentaran ni la selva, ni el mar, ni las visiones de la ciudad, menos aún la figura o el bodegón.

Henry Clifford habla del misticismo de Velasco: "Con mística percepción ha pintado Velasco el valle de Méjico como Espejo de Perfección de la naturaleza"; pero Juan de la Encina insiste en la capacidad de aquél para extraer de los elementos materiales del paisaje el meollo expresivo de sus esencias objetivas. El análisis de las fotografías —siempre tan engañoso, sin embargo— parecería dar la razón al segundo, pues él permite suponer a Velasco como un pintor carente de sentido panteísta.

No obstante la persistencia del tema, no habría sido Velasco un pintor monótono. "La obra de Velasco, considerada en su desarrollo cronológico, posee no escasa variedad, aunque dentro de un movimiento lento de variantes, de diferenciaciones en general no rotundamente marcadas." Como bien dice, de la Encina se preocupó menos de variar el "tema externo" que el "tema interno", es decir, el modo propio y sensible de la visión, razón por la cual afirma la continuidad evolutiva de la obra hacia la conquista del aire, de lo que Théodore Rousseau llamó "el modelado de lo infinito", aunque algunas pocas obras se presenten como islotes aislados en medio de la corriente.

El estudio crítico de Juan de la Encina, rico de sugestiones, meduloso y serio, plantea la posibilidad de vincular la pintura del mejicano con la de algunos artistas rioplatenses contemporáneos de él. Ante todo, la escasa influencia del romanticismo sobre Velasco, a pesar que Landesio fué en cierto modo un romántico. Singular coincidencia con nuestros pintores del siglo pasado y con los pintores extranjeros aclimatados en ambas márgenes del Plata, que solamente se explica, como lo he hecho notar alguna vez, por el clima rudamente materialista que imperaba en las colonias hispánicas. El naturalismo "cientificista" de Prilidiano Pueyrredón y el naturalismo pintoresco y costumbrista de Juan Manuel Blanes, a pesar de que ambos pudieron beber en fuentes románticas, presenta suficientes analogías con el naturalismo objetivo de Velasco como para pensar en la existencia de una causa común.

Quizás por las mismas razones, hasta los pintores neo-clásicos que llegaron a nuestro país durante el siglo pasado, bien pronto trocaron sus "ideas" y sus temas idealizantes por la ruda naturaleza vegetal o animal y por las pintorescas costumbres de la pequeña aldea. Por eso sorprende que de la Encina insista a propósito del clasicismo de Velasco; además, porque parece incurrir en contradicción, ya que naturalismo y clasicismo implican posiciones estéticas, si no adversas por lo menos diferentes. "Arte clásico, o de tendencia clásica, hecho de ponderaciones, de equilibrio, de claridad, de definiciones precisas y tranquilas, de medidas justas, de sentimientos serenos: tal es, en conclusión —escribe— el arte de José María Velasco, el paisajista de faz adusta y quieta, de firme voluntad y corazón de niño." Tales caracteres definen secundariamente una actitud clásica, pero más aún la tendencia a reducir las notas procedentes de la observación a un esquema férreo, a una síntesis espiritual, a una forma general. "Clasicismo quiere decir orden y disciplina —he escrito en otra ocasión—, pero también sujeción a la naturaleza; por eso marca el punto de equilibrio entre la imagen que aspira a reproducirla y la que surge de una absoluta abstracción, ya que implica la posibilidad de descubrir por medio de la razón un sentido rigurosamente lógico a la realidad material." Velasco parece demasiado enamorado del detalle y demasiado dependiente de las sensaciones para ser un clásico, aunque sea fácilmente perceptible su tendencia al naturalismo estático y sereno.

Juan de la Encina no se ha limitado en su magnífico libro a la exégesis crítica de la obra de Velasco. En verdad se trata de un breviario de estética del paisaje moderno y una compendiada historia de la pintura desde mediados del siglo pasado. Muchas razones, pues, para estimarlo como una valiosa contribución al estudio del arte americano.

(1) José María Velasco. Philadelphia y Brooklyn. 1944/5.

(2) Juan de la Encina: *El paisajista José María Velasco*. El Colegio de México. 1942.

VALLE DE MÉJICO DESDE EL CERRO DEL TEPEYAC — Óleo de Velasco, 1903.

¿ADONDE VA

Contesta Juan Del Prete

1º—¿Cuál cree Ud. que es el porvenir material (en el sentido de su difusión, su apogeo social, etc.) de la pintura?

2º—¿Cree Ud. que la pintura evoluciona hacia lo "real" (contenido, tema, expresión, etc.) o hacia lo "abstracto" (elementos formales puros, ausencia de significación figurativa, etc.)?

3º—¿Comparte Ud. como pintor la frase de Renoir: "En arte me conformo con gozar", o cree Ud. que le es necesario expresar además algo que excede el puro goce estético?

4º—Si no busca Ud. solamente un goce estético, ¿puede intentar una explicación general —eludiendo el detalle— de esa otra necesidad expresiva? ¿Considera Ud. ambos propósitos contradictorios?

5º—Si se conforma con el goce estético, ¿eso obedece a que en ese goce siente que va implícita toda su realidad, o, si tal cosa no sucede, a que el saldo de Ud. mismo que queda desatendido —vida cotidiana, problemas del hombre, del mundo, etc. — no le interesa? En cualquiera de los dos casos: ¿puede intentar explicarnos el porqué?

1º y 2º — Creo que la pintura, saliendo de su estancamiento y caducidad en que es mantenida en general, volverá a tomar su verdadero cauce, reflejando con valentía las conquistas espirituales del siglo en que vivimos.

Premeditadamente no podemos hacer arte para el pueblo, porque sería precisamente la manera de no lograrlo. Siempre que se ha intentado "de facto" tal cosa el valor artístico ha disminuído. En cambio, las mismas condiciones sociales de la época influenciarán y encauzarán el arte. Y el artista, sincero con su época, realizará obra social aunque ella no lo refleje literariamente.

Estos mismos factores definirán el porvenir abstracto o figurativo de la pintura.

3º y 4º — La frase de Renoir encierra una gran verdad, que ha sido también la verdad de nuestros grandes artistas. La pintura nunca debiera apartarse de ella. Claro que la evolución nos obliga a aplicarla de distinta manera, y la actitud de vanguardia, tanto del arte de Renoir como de otras escuelas, sería hoy para nosotros de caducidad y de divorcio con la época. No comprendo, dejando de lado el afichismo y lo literario, qué separación pueda haber entre el arte y el goce estético.

Quiero agregar que, ni la literatura ni la oratoria, y menos la actitud violenta individual, son fuerzas positivas para encauzar el arte hacia su verdadero camino. Estimo el valor y la sinceridad del artista como fuerza capaz de definir el nuevo camino de la plástica argentina.

Oleo de Juan Del Prete.

Exposición "Amauta"

Clausurada ya su segunda exposición sobre lo real a través de la obra de cinco artistas, en la que intervinieron J. C. Castagnino, M. Colmeiro, A. Rossi, L. Seoane y O. Urruchúa, cuarteto "Amauta" su actividad cultural brindándonos en su salón una muestra individual de óleos, acuarelas, témperas y monocopias de Lino E. Spilimbergo. La obra expuesta, si bien no agrega calidad a la prestigiada labor de este artista, nos muestra en cambio en forma total su personalidad.

La búsqueda de motivos de expresión plástica y humana impera en toda su obra; pero es en las monocopias donde manifiesta todo su vigor y temperamento artístico.

De la muestra, un tanto heterogénea, citamos las monocopias Nº 11 "Inquietud" como la más totalmente lograda; la Nº 9 "Naturaleza muerta", por su logro constructivo, y el conjunto Nº 11, expresivo por autónomasia. También volvemos a hallar al Spilimbergo de siempre en el óleo "Paisaje chileno", donde logra su acostumbrada estructura y vigoroso color.

Clausurada esta exposición el 4 de junio se inaugura una muestra de Carlos Giambiaggi.

Elogiable es la labor que "Amauta" desarrolla en forma permanente entre los círculos culturales y artísticos del país.

LIBROS RECIBIDOS

El Canto, por Juan Enrique Acuña (poesías). Ed. de "Mislones", Buenos Aires, 1945.

Las memorias de Maquiavelo, por Juan Carlos Gómez Brown. Ed. Bolígrafo, Montevideo, 1945.

Jardines celestes, por Martín Alberto Bosco (poesías). Ed. El Alberco, Buenos Aires, 1945.

Joyce (El hombre que escribió Ulises), por Herbert Gorman. Santiago Rueda, editor. Bs. As., 1945.

Evangelina del Sur, por Roberto Paine (poesías). 1944. Bs. As.

Fundación en el cielo, por Jorge Calvetti (poesías). 1944. Bs. As.

Ser y Tiempo en la poética de Antonio Machado, por Orestes Ballé (ensayos). 1945. Bs. As.

Tempus Fugit, por Julio Garet Mas (poesías). 1945. Montevideo.

Siete Azules para una sombra, por Alberto Claudio Bianchi (poesías). 1945. Buenos Aires.

Latitud Interior, por Angel G. Baroni (poesías). Colección "Los Trabajos y los Días". Bs. As. 1945.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA PINTURA?

Contesta Horacio Butler

1º El porvenir de la pintura está en razón directa del grado de cultura, a mayor cultura más público, más interés, más difusión.

2º No creo que la pintura evolucione hacia una dirección determinada. La pintura que me interesa es aquella que encuentra un equilibrio entre la abstracción y la realidad emotiva.

3º Alguien reprocharía a Renoir su falta de "contenido"?

Al pintar un desnudo o una flor Renoir pone en la tela todo "su mundo" y demos gracias. Dejemos al cine y al periodismo que se ocupen del resto.

HONORE DAUMIER
Por GUSTAVO COCHET. 76 págs. con 46 grab. en negro y 3 en color ..... $ 9.—
Una parte de la obra pictórica, que el artista estimaba como la cosa seria (en la mejor acepción) de su vida, se reproduce en la primera monografía en idioma romance del batallador y agudo satírico francés.
EDITORIAL POSEIDON

Ferruccio Busoni

(Viene de la pág. 5)

tras que el tercio de tono elimina de hecho nuestras escalas diatónica y cromática, dando origen a otras escalas y a otras combinaciones inéditas de sonidos, cuyo planteamiento propuso este inquieto Doctor Fausto de la música contemporánea.

Todas las proposiciones, tanteos y realizaciones prácticas de Busoni convergen hacia un individualismo extremado. El es, por excelencia, y filosóficamente considerado, un espíritu fáustico, y como tal, su impulsión hacia la infinitud y hacia lo inédito es característica dominante. En el problema de la Forma, por ejemplo — no existen formas preconcebidas: todo lo que pretenda serlo no es más que un calco académico, una burda imposición escolástica —, sienta Busoni el principio de que todo contenido implica automáticamente una forma individual. Naturalmente que atendiendo a ese postulado, se esfuma la existencia de toda idea de "formas-tipo" tradicionales; pero como éstas no son más que esquemas de valores gastados y en desuso, no queda otro recurso, al menos por ahora, y mientras no se logre una nueva forma específica, como lo fuera la "forma-Sonata" en el período diatonal de la música, que el cultivo de esquemas emanados directamente de los elementos que escoja el compositor al disponer su tarea. Tal sucede en el período "atonal libre" de la producción de Schönberg y en el estilo atemático, establecido por Alois Hába y su continuador directo, Slavko Ostere.

Aparte de la influencia decisiva de las ideas generales de Busoni sobre la forma, la armonía y la estética musical, sus puntos de vista sobre la ópera han contribuido notablemente al desarrollo de ese género en Alemania, Austria o Checoeslovaquia. Concibe la ópera como una comedia musical fantástica y grotesca. Sus últimas ideas al respecto, expuestas en el prólogo de su *Doctor Fausto* (1), su tercera ópera a la vez que su obra definitiva en el terreno de la creación musical, confirman su concepción antirealista del arte, preconizando la autonomía de éste respecto de la realidad y separando cuidadosamente las esferas de acción de uno y otra.

Concretando la esencia de las ideas de Busoni obtendremos comprimidos teóricos sutilizados de esta manera: no hay limitación posible para el espíritu; los dogmas de escuela no tienen razón de ser, pues sólo prolongan estados mentales y sensibles muy superados por las conquistas subsiguientes; hay miles de sonidos y de combinaciones sonoras que no han sido empleadas: el compositor debe, en consecuencia, aplicarse al conocimiento de ellas y a su posible utilización; los cánones formales o estilísticos deforman la personalidad al ser impuestos como si se tratase de un mal necesario; cada personalidad artística involucra automáticamente un verbo distinto: su problema consistirá, pues, en hacer viable ese verbo, pues logrado esto, lo demás se habrá conseguido, por encima de cualquier imposición de estilo o de forma. De esta manera, este iluminado profeta de las nuevas tendencias, derivando *Hacia un nuevo clasicismo* (2) y superponiéndose a un arte de sopechosa filiación romántica o naturalista, exalta el más extremado individualismo y propone diversas directivas que conduzcan a un arte de concepción universalista, liberado de toda traba y sentimentalismo tradicionales.

Si el grande espíritu que Busoni, teórico, pedagogo, compositor y pianista eminente, y compilador y divulgador de la mejor música de todos los tiempos, no llegó a lograr más que realizaciones parciales y valederas como experimentación en el terreno creacional, ha contribuído en cambio a la Historia de la evolución de su arte, por obra de una honda sabiduría y visión profética, con dos docenas de aforismos que han incitado y orientado hacia nuevas búsquedas y nuevos rumbos; y que aun hoy pueden impulsar hacia la solución de los múltiples problemas en que se debate la conciencia musical de nuestro tiempo.

o o

Tal fué la contribución trascendente de este hombre apasionado y múltiple, para quien el impulso experimental y la perpetua ansia de análisis y raciocinio del objeto artístico, se sobreponen en un período en que el abuso de las fórmulas concluidas, por una parte, y la improvisación surgida del cultivo hedónico del sonido, propio de los grandes impresionistas, por otra, habían establecido un estado en que el estancamiento y la disolución, respectivamente, eran características dominantes en la música occidental.

Las obras maestras de la música contemporánea de Centroeuropa y las que de ellas se derivan, tanto en los países germánicos como en los latinos, hablan claramente de cómo el esfuerzo y la visión de Busoni se han prolongado hasta nuestros días. El compositor avanzado de hoy busca —y crea— su propia forma. Ejemplo de ello es el "estilo atemático" practicado por las jóvenes escuelas checoeslovaca y yugoslava, que por otra parte también cultivan los intervalos microtonales propuestos en la tesis de Busoni. La técnica llamada "de los doce tonos", que asimismo fuera intuída por él, cuenta ya con veinte años de existencia, y partiendo del grupo de Schönberg —especialmente con Alban Berg y Antón Webern— ha fecundizado a múltiples espíritus creadores de diversos países, tendencias y modalidades. Bastaría para demostrarlo citar los nombres de Ernst Kréneck, Harrison Kerr, Wallingford Riegger, George Perle, Ben Weber, Adolph Weiss, en los Estados Unidos; Joseph Koffer, en Polonia; Robert Gherard, en España; Hans J. Koellreutter, Max Brand, Claudio Santono y Guerra Peixe, en el Brasil; Esteban Eitler y el que suscribe, en la Argentina. El *Universal-Ton-System* del compositor soviérico Abrahmov, es una aplicación práctica de los principios establecidos por Busoni en lo referente a los sextos de tono; el mexicano Julián Carrillo, con sus cuartos y sextos de tono, supone otra afirmación de los mismos principios.

En suma: cuantos creemos que la época de la tonalidad ha pasado, así como el período de imitación y calco de las formas llamadas clásicas, reconocemos en Busoni el máximo orientador, teórico de la música del presente. Todas las realizaciones, atisbos, búsquedas y concreciones finales a que ha arribado la música de hoy, posiblemente no hubieran sido realizados sin la intuición y agudeza mental de aquel vasto espíritu enciclopedista para medir, profundizar y luego concretar las teorías que expuso como contribución al progreso de su arte. En él reconocemos y saludamos, pues, recordándolo a veinte años de su desaparición, a uno de los espíritus más amplios, inquietos, geniales y fecundos que haya producido la cultura europea en lo que va de nuestro siglo.

(1) Basado, no en el poema de Goethe, sino en textos de los antiguos teatros de marionetas.
(2) Título de un ensayo de Busoni, publicado en 1922 por la revista Melos, de Mainz.

LA ANUNCIACIÓN — Óleo de Norah Borges. 1943.

Contesta Norah Borges

1º Creo que la pintura es de las artes, la menos amada y comprendida. Se escriben y se leen millones de libros. Las salas de conciertos están llenas de gentes extasiadas, escuchando.

Pero la pintura será siempre hermética y misteriosa, y muy pocos sabrán gustarla verdaderamente.

2º Creo que después de 25 años de cubismo, purismo y surrealismo, se vuelve de nuevo a la realidad. Pero no es el mismo realismo del siglo pasado, sino un realismo enriquecido con los aportes de esas escuelas últimas que trajeron: una sabia construcción, un colorido más claro y limpio, una prioridad de la pintura sobre el tema.

3º Como Renoir, todo pintor verdadero goza con su obra y creo que le es imposible pintar lo que no le da placer.

4º Pero no solo debe de haber sensualidad de pintor en la pintura. La obra debe de sentirse atravesada por grandes corrientes de pasión y de espíritu, que es lo que nos arrebata en los grandes maestros.

5º Y basta de palabras —que el pintor debe de trabajar en el silencio— y su único lenguaje deben de ser las formas, los sutilísimos tonos y colores.

Acotación al Nuevo Realismo

Por
RAUL LOZZA

UN movimiento se ha ido acentuando en el país durante los últimos años, tendiente a definir el arte plástico, a orientarlo hacia un presunto período de florecimiento. Sin entrar a analizar las condiciones existentes para el desarrollo de tal esfuerzo (condiciones sobre las cuales tenemos el derecho de dudar), diremos algunas palabras guiados solamente por la necesidad de no eludir el problema artístico en su totalidad.

Las discusiones teóricas sobre un nuevo realismo, dentro del pacífico andar pictórico del país, han logrado acentuar los altibajos y delimitar tendencias antes no muy definidas en nuestra pintura: el camino de la búsqueda, el disconformismo, con algún hallazgo constructivo en ciertos sectores, y el camino de la adaptación que sojuzga toda libertad creadora.

El planteamiento no deja de tener su importancia, si nos atenemos solamente al hecho en sí, impulsado por la sana necesidad de estar a tono con el desarrollo social, logrando nuevos caminos de ezpresión. Pero si analizamos su teorización confusa y alguna obra ya realizada en ese sentido, se llega a la conclusión de que, lejos de perseguir un nuevo movimiento estético social, se quiere concitar en su seno un concepto ya caduco del humanismo artístico con una nueva expresión exterior, un nuevo verismo óptico. Porque un realismo planteado así dejará de ser realismo, acentuando el retroceso y defraudando el verdadero problema social de la pintura. Entre el viejo objetivismo de siempre y la realidad esencial de hoy no puede establecerse equilibrio alguno; claro que, agotados los viejos postulados, hay movimientos contemporizadores que brindan una posición cómoda para la mentalidad de un nuevo conformismo.

El confuso medir del universo con el tamaño del hombre y el concepto irracional de cierta filosofía bastante popularizada, idealizan los fines de un arte llamado de retorno, de un arte desde ya divorciado esencialmente de nuestra época, que no está de retorno ni es caduca. De aceptar una pintura realista para el devenir artístico del país, estimamos que no sería planteando un problema de fórmulas exteriores, encubriendo en su fondo la reacción artística, rescatando, hermoseando o deformando para nuestro presente los viejos resabios y las falsas verdades. Hacer realismo hoy, debe significar en gran parte concretar el goce estético de la época; y para ello más que sinceridad con nosotros mismos, necesitamos esa sinceridad superior para con el arte y la vida contemporáneos.

Nuestra nueva generación pictórica no puede ser sincera permaneciendo en la regresión artística; así como no podrá elegir posiciones arbitrariamente como de un muestrario. Hay una sola verdad artística y un solo camino digno, que representará hoy un nuevo humanismo, y será real porque será nuestro.

De los recientemente pasados movimientos artísticos no hemos de aprovechar solamente el aporte técnico, sino su actitud renovadora cuando no su concepto plástico. Se ha pretendido en cambio desvirtuar, olvidar la verdadera esencia de ello. Es así como frente a auténticas expresiones de arte, a honestos esfuerzos por superar lo conformista, se utilizan los más diversos motes y las frases más ahuecadas. (Y se habla demasiado del Cézanne no comprendido. Nosotros estimamos más bien al Cézanne bien comprendido pero olvidado hoy).

La generación que interprete, que cree los valores en esta segunda postguerra, no deberá caer en la más burda imitación mintras enarbole el estandarte de los valores eternos y del nuevo renacimiento artístico. Problema de saneamiento, problema de recuperación, de reintegración social. Captar y universalizar este vivir nuestro, de hoy, rechazando todo formulismo automático, todo envejecido concepto.

Una Nueva Entidad en Pleno Centro Cultural de Buenos Aires

Ud. puede pertenecer a ella

En Córdoba 836, sobre la nueva y elegante avenida porteña, abrió sus puertas AMAUTA, entidad dispuesta a marchar al ritmo de la época, exaltando los auténticos valores de la cultura.
Para que AMAUTA pueda desarrollar cabalmente sus fines, es preciso que cuente con el auspicio amistoso, con el apoyo moral, de un grupo de personas que se sientan partícipes de su labor orientadora.
Estas personas tomarán el carácter de miembros adherentes, mediante una cuota mensual de $ 2.—, que les dará derecho a las siguientes ventajas:

- Un 10 % de descuento sobre toda compra que efectúen en cualquier sección de AMAUTA.
- La suscripción gratis a la revista LATITUD.
- La tarjeta permanente de admisión al salón de disertaciones.
- El uso del servicio de consultas bibliográficas, que abarca desde las novedades literarias hasta las fichas para temas especializados.

Vincúlese Vd. a AMAUTA. Sea cual fuere su actividad, nuestras puertas están abiertas para usted. En AMAUTA encontrará siempre a alguien dispuesto a satisfacer su curiosidad, orientar su búsqueda, disipar su duda. Envíe el cupón adjunto.

AMAUTA
"El signo que orienta"
Av. CORDOBA 836 - BUENOS AIRES - T. U. 32-0470

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Apuntes con Motivo de la Traducción de Ulises

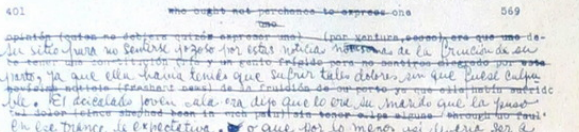
Por J. SALAS SUBIRAT

CUMPLIDA la traducción de *Ulises*, me parece oportuno insistir en un punto de vista que entiendo insuficientemente dilucidado. Deriva del "*traduttore traditore*". Hay infinidad de traducciones en que se nota la afligente gravitación de esas dos palabras que tan bien combinan en italiano: ellas son responsables de lo que llamaría el complejo de inferioridad de los traductores: crean una inhibición especial a la que se hace difícil escapar. El espectro de la crítica se alza detrás de esa trinchera, y muchos traductores malogran su obra asustados por tal suerte de juicio final. No se me escapa que preconizar la mayor libertad posible en la traducción es un arma de dos filos, o lo que suele llamarse una escalera a dos puntas. En efecto, puede afirmarse que sólo bastaría aconsejar esa libertad para dar carta blanca a innumerables poligotas que hacen figurar diez lenguas al redactar su propio prontuario. Al aconsejar libertad para traducir estamos hablando de otra cosa. Cuando se ha entendido realmente un original, no queda otro camino que dar el equivalente en el idioma al que se traduce, y ese equivalente debe ser construido a base de labor. Se entra a utilizar un código distinto, donde las equivalencias exactas no existen. Así, para traducir es necesario cumplir dos etapas. La primera consiste en lo que corrientemente se entiende por traducir: dar el significado de lo que dice el original en otro idioma. La segunda etapa impone escribir y adecentar lo que se ha traducido Tal cosa no puede cumplirse de una sola vez (por lo menos yo nunca he podido hacerlo); porque, al dar el primer paso, la lengua en que está escrito el original lo tironea a uno y le hace poner cosas que son de una fidelidad espeluznante. El *traditore* no aparece entonces por ninguna parte, pues se ha ido de paseo con la sintaxis, la claridad y el sentido común.

Traducir es crear. Y crear reconsyendo la obra. Lo prueba el hecho de que ideas dos personas distintas han traducido de igual manera una misma obra. Es un fenómeno que hasta trasciende la extraterritorialidad de los idiomas. Hay personas que relatan pobremente lo que les ha sido referido en su mismo idioma, y las hay que enriquecen lo que repiten. Nadie trasmite lo que ha oído con las mismas palabras. Obsérvese que una anécdota pierde o gane valores según quién la cuenta. Hay personas que tienen la virtud de hacer interesante cualquier relato, y hay otras que tienen la infelicidad de aminorar todos los efectos. Eso mismo ocurrre con las traducciones. Hay buenas o malas traducciones, pero nunca traducciones literales. Aparte de que estas afirmaciones son fáciles de comprobar con los ejemplos más sencillos, daré uno del inglés, cuya frecuencia pocos desconocen. ¿Cuál es la traducción exacta de "*How do you do?*" La respuesta más lógica es la siguiente:

Según el caso, eso puede querer decir: "*¿Cómo está usted?*, "*¿Cómo le va?*", "*Encantado de conocerlo*", "*Mucho gusto*" o... "*¿Cómo hace usted*", etc., etc.

Si todo esto ocurre con una frase tan sencilla, ¿qué no ocurrirá al operar con una obra tan compleja como *Ulises*? Las dos etapas necesarias de que hablo más arriba generalmente guardan cierto equilibrio en cuanto a las dificultades, con la condición de que exista, claro está, un conocimiento cabal de los dos idiomas en juego, y que se posea, además, cierta capacidad literaria en aquél a que se traduce. Lo que explica la fama de intraducible de *Ulises* es el desequilibrio que existe entre las dos etapas necesarias a toda traducción. Es común, en la de obras normales que, al presentarse desequilibrio, ello ocurra en la segunda etapa; vale decir, en la de recreación en el idioma al cual se traduce. En *Ulises* ocurre a la inversa: la dificultad mayor se presenta en la primera etapa, durante la cual debe desentrañarse el sentido del original. Esto equivale a decir que *Ulises* es un libro de ardua lectura en inglés. El "sentido secreto" a que hace mención Jung al referirse a esta obra constituye un elemento sutilmente desorientador en el transcurso de la traducción, pues ante él se estrellan los esfuerzos de los diccionarios bilingües en su intento de legalizar el paso de una lengua a otra. Se hace forzoso, entonces, recordar, con Eddington que "a través del mundo físico corre un contenido desconocido que ha de ser realmente la materia de nuestra propia conciencia". Sólo acudiendo a la conciencia, recurso tan frecuentemente desestimado en las traducciones, ha sido posible orientarse en este libro extraordinario que es el *Ulises*.



Refiriéndome especialmente al libro traducido, creo oportuno insistir en el paralelo que frecuentemente se ha insinuado entre Proust y Joyce. Para mí, Proust es la aventura en el mundo del subconsciente, Joyce en la llanura de un consciente *yo todos* simultáneo; Proust se lanza a la recuperación del tiempo perdido y de los actos y sueños flotantes en el semiolvido; Joyce se tiende en abanico sobre la dispersión actual del tiempo consumándose, y nos presenta unas manos goteantes de imágenes superspuestas, en las que han quedado prendidas diversas formas y posturas del pensamiento multiforme, a punto de diluirse, como ojos congregados en varias latitudes de una misma feacción de tiempo; Proust recorre en retroceso la escala del tiempo, Joyce lo detiene en un instante dado y consuma el peligro de sostenerlo en vilo ante nuestros ojos para que podamos asistir en un minuto único a los distintos planos en que la vida se cumple; Proust es un cerebro que piensa y el tiempo que pasa, Joyce es la aventura de los cerebros que pasan sobre un tiempo detenido. Pero como cada cerebro recorre y recupera el tiempo perdido, como en el mundo de Proust, se da la conjunción inaudita de lo *pasado presente disperso conjugado*, en una tupida trama de innumerables aconteceres, borboteando bajo un solo rayo luminoso que explota sobre un mar detenido; extrañas naves, navegando en dispersas latitudes, muestran en un mismo segundo los reflejos de sus cubiertas y arboladuras bajo el sol, junto a la penumbra de unas sentinas en que innumerables *sombras ideas, seres recuerdos* se mueven como buzos abandonados a su suerte.

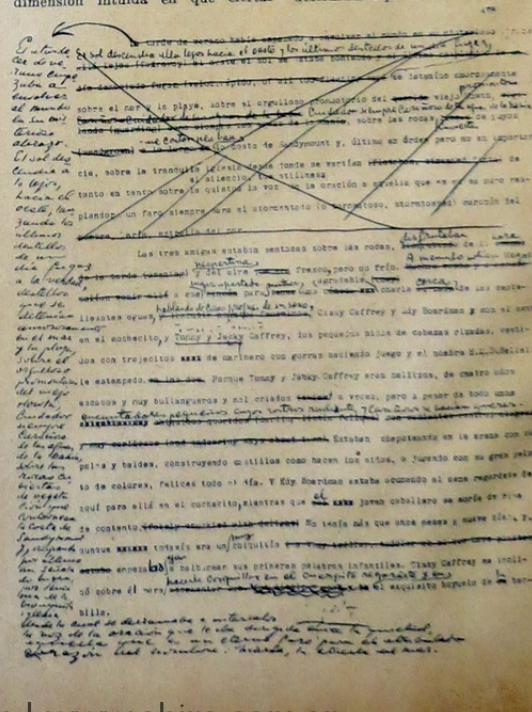
Bergson compara la inteligencia al cinematógrafo, que toma vistas instantáneas de algo en movimiento. La acumulación de tales instantáneas no puede dar más que cuadros estáticos: falta el movimiento, que sólo se obtendrá en la proyección de la película. Joyce obtiene estas instantáneas, las agrupa en innumerables combinaciones, y las proyecta ante nuestros ojos desandando caminos y recorridos en una fracción de tiempo que había sido consumada pero que regresa a su conjuro, en un intento de resolver la ecuación imposible de la simultaneidad de espacios plurales en una misma unidad de tiempo. De ahí surje una complejidad, pero a la vez una correspondencia que explica la transfusión y ensortijamiento de las formas sintácticas usuales. Así como en el *Portrait of the Artist as a Young Man* y en *Dubliners* se insinúa en pleno cultivo el mundo de las páginas de *Ulises*, en éste rumorea ya, en ese retorcimiento del idioma, la pululación de ideas palabras, transvaluación de valores, ambigüedades y disolución de formas que componen su compleja producción posterior: *Finnegan's Wake*. Joyce se coloca en la lógica posición de quien se propone ejecutar una tarea sólo alcanzable con un poderoso esfuerzo creador, y así sobreentiende que será preciso un aporte de atención, interés y esfuerzo relativos de parte del lector. El posee la virtud de instalarse en la maquinaria mental de sus protagonistas y desaparece absorbido por los engranajes que captan, revelan y desmenuzan las sensaciones íntimas, las imágenes exteriores presentes y el arrastrarse semi incorporado de los recuerdos: éstos acuden sin anunciarse ni ser previstos, respondiendo al llamado de una voz, de una asociación de ideas o al, sortilegio de una palabra clave. La mente del protagonista, en que acaba de montarse una suerte de microscopio Joyce, compone su mundo, al que el autor, en premio de su aporte histológico, tiene entrada franca; y él, como acróbata de probada audacia, recorre una cuerda trenzada con un lenguaje libre de toda traba de pureza idiomática, de lógica constructiva o de secuencia de narrador, y asiste simultáneamente a los acontecimientos con que el mundo exterior rodea al protagonista. Mientras tanto, este protagonista se mece en sus ideas o ensueños, o forcejea con ellos. A veces esta infiltración catalítica de Joyce en el laberinto mental de sus personajes se multiplica y recompone en relación a la dispersión provocada por su número, y entonces las imágenes se abren en un haz. Se tiene la sensación de un mazo de barajas lanzado al aire, amenazando resolverse en puras divagaciones, pero que vuelve luego a componerse en mazo, listo para que pueda iniciarse una nueva partida. En ella el lector tomará parte activa, arrastrado por el encanto de una forma prieta, difícil de concebir y saturada de tonalidades musicales.

Los preconceptos que limitan nuestros sentidos nos impiden ver lo que está ante nuestros ojos. Inconscientemente seleccionamos las imágenes, y damos por no existentes aquellas que no concebimos. Y lo que concebimos es lo estrictamente indispensable para desorientarnos en una medida pobrísima, soportable. Hay una defensa equivocada en esta actitud, y acostumbramos aprobar todo aquello que le es fiel y nos permite vivir tranquilos, sin vernos obligados a desentrañar secretos. Joyce, como Proust, se despreocupa de esta incompetencia del lector, y apila, sin ninguna concesión a lo que estamos habituados a entender por novela (y hasta por literatura), y se complace en enumeraciones de cosas, ideas y escenas que se suceden, hasta extremos inusitados pero siempre con belleza, y que encierran (a poco que se repita la lectura decididamente evidente), realizaciones artísticas inesperadas.

Por momentos se tiene la sensación de presenciar un mar de olas inmóviles, como nubes en luz de luna. Otras veces las olas parecen hincharse a punto de estallar, y las nubes descender desde un cielo insoportablemente bajo; pero una ráfaga despeja el ambiente y las aguas calmadas reflejan resonancias que transcurren serenamente. Alguien ha dicho que en este libro no ocurre nada. Y así debe ser, porque por sus páginas flotan todas las cosas posibles de la vida, se insinúan todas las acciones y tienen lugar los más extremados alcances de los sueños. La dimensión intuída en que ciertas notas instintivamente elegidas lanzan mensajes intencionados en busca de repercusiones cambiantes, necesariamente indefinibles, abre una brecha imperceptible en esa niebla que el alma intenta penetrar desnuda.

Joyce, lejos de proponer un código aritméticamente juicioso, se recrea en un surgir y caer de imágenes, antes que en el rito formal de lo definido, lo idiomático, lo consabido, lo traducible, lo palabras Los números del tiempo y el espacio, tocados por una acumulación de penumbras —suma de lo humano—, dejan de disciplinarse en lo descriptible, y una suerte de *espectros sombras mentales*, que giran sin cancelarse en el reducto tiempo, se concretan en una cambiante *desmenuzada dispersa recuperación de imágenes* captadas en plena huída "*Allá en otros tiempos* —recordaba ya Esteban en "*El Artista Adolescente*"— (*y bien buenos tiempos que eran*), *había una vez una vaquita* (*¡mu!*) *que iba por un caminito, y esta vaquita que iba por un caminito se encontró un niñín muy guapín, al cual llamaban el nene de la casa...*" Y llega por último —en el monólogo final de *Ulises*— el brumoso valle del insomnio en que flotan desdibujadamente las imágenes del recuerdo, estriadas por los acontecimientos del pasado más inmediato y la proximidad del otro ser que *vive muere fluctuando* en una leve línea de *ausencia presencia corpórea fantasmal* y que en continuidad obsesionante ahonda en las tenazas de una efímera eternidad algodonosa, en que los pensamientos se acumulan, fluyen y refluyen como una marea, en que las olas construyen sombras fugitivas, y reflejan por instantes extrañas luces, que se esparcen entre colores, tintas apagadas y rostros tristemente evocados, mezclándose a gestos desfilando en penosa resurrección. Es la búsqueda del tiempo perdido que se emancipa del hundirse que es la noche, mientras una suerte de *voz tú yo todos los hombres y mujeres, la vida, el sueño adiós* y unos *sí sí* despiadadamente dolorosos, cribados de muecas angustiosamente vivas, dan los últimos suspiros con que la conciencia se hunde en la noche lacerada del dolorido mensaje *dulce canción de amor, juventud, tesoro, adiós*.

Los personajes del *Ulises* van de pasada, y el libro concluye sin que hayan acabado su tránsito. Lo que eran y lo que hacían antes de entrar a él no es de la ingerencia del autor, que posiblemente piensa, recordando a Aristóteles y su concepción microcósmica, en el concepto teleológico de una realización ya contenida en lo que se realiza, o frente a ello en desarrollo, en una dirección determinada para realizarse.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La Vida de Sarmiento que Firma Manuel Gálvez

Por
LUIS GUDIÑO KRAMER

LOS antecedentes literarios de don Manuel Gálvez autorizan ampliamente la desconfianza y temor con que se comienza a leer su vida de Sarmiento, a pesar del salvoconducto editorial respecto a la ecuanimidad con que la obra fué compuesta y a las advertencias del autor y las palabras iniciales tomadas del mismo Sarmiento y de Paul Groussac. El despojo de estas opiniones honradamente formuladas, no se concibe sino en un espíritu tan ofuscado por la pasión religiosa o el sectarismo como el de Gálvez, y por su visible inclinación hacia los sistemas antidemocráticos, con los cuales intenta, torcidamente, identificar al viejo liberal.

La incomprensión absoluta del espíritu de Sarmiento y de los problemas de su época; la admiración obsecuente y sostenida hacia Rosas y un fanatismo que llega al ridículo, unido a un lamentable estilo, chato y vulgar, que hace doblemente absurda la acusación del autor sobre el mal estilo de Sarmiento, jugoso y original, siempre, convierte este libro en una fracasada intentona de transformar a nuestro libérrimo, generoso, jocundo, desbordante y genial periodista, estadista de garra, luchador incansable, líder del progreso y de la civilización europea, en un vulgar hombre de autoridad. Hombre con autoridad, como posteriormente otros señalados por el destino para cumplir una gran misión en América, y entre nosotros al estilo de Lisandro de la Torre, por ejemplo, Sarmiento le gana otra batalla a don Manuel Gálvez, cuyos errores no han de provenir de mala información, sino de su ceguera y mala conformación social, política y literaria. La incomprensión de Gálvez no pasará a la historia literaria como un hecho importante, porque su libro es malo, pero tiene antecedentes inmediatos en el libro de Gide, por ejemplo, o en algunas notas de escritores coloniales del interior al juzgar los fenómenos del federalismo; entre ellos la mayoría de los libros reativos a los caudillos populares, Aniresito, Guarumba, Estanislao López, Artigas mismo.

También incurre Gálvez en un error de fecha, al decir que el *Facundo* aparece el 2 y no el 3 de mayo, como apareció. Pero esto no tendría importancia si todo el libro no fuera demagógico, pues con poca disimulada hipocresía el autor trata de ser justo en aspectos insignificantes del héroe; en algún rasgo de bondad personal, de modo que en seguida se cree a cubierto y continúa la polémica absurda, página a página, desde que abandona Sarmiento la infancia.

Así esta vida resulta ser la única de las publicadas hasta la fecha, después del mismo *Facundo*, en que el autor se trenza con el personaje y sostiene una arbitraria discusión. Debemos advertir que el *Facundo* contiene páginas de insuperable belleza; análisis exactos y certeros de la condición social de estos pueblos; estampas admirables de tipos y costumbres; una exaltada escripción de la pampa y del paisaje, y no se polemiza, sino que señala la vida del bárbaro y el estado de barbarie del país. En cambio, Gálvez no hace sino intrpretar mal, renglón a renglón, como podría demostrarse fácilmente, las ideas, la acciones y las consecuencias de la vasta lucha del sanjuanino, contra un medioevo al progreso y la cultura.

Al menos advertido se habría ocurrido que esta clase de vías no se deben escribir sino por dos razones: o como hizo Sarmiento, para señalar los errores de un sistema o de una actuación de carácter equivocado con respecto al porvenir del país, o para exaltar la vida de un ciudadano o gobernante, escritor o artista eminente, de manera que su ejemplo inflame a las nuevas generaciones y pueda apreciarse mejor el valor o la dirección de su obra. Pero con el pretexto de colocar en su lugar a un héroe literario o social; de hacer revisionismo desapasionado del juicio de vatas generaciones con respecto al valor de un determinado conductor o de rendir honor a la justicia histórica, no se puede descargar todo el odio de clase, ni los resentimientos del fanatismo sobre uno de le argentinos más ilustres, cuya memoria importa conservar limpia de agravios injustos, porque él constituye uno de los más seguros ejemplos de fidelidad al proceso, de desprecio por los nacionalismos agresivos, de simpatía por la civilización, de amor a la cultura, de desprecio por las riquezas personales, de odio al caudillismo y a la barbarie. El pasado liberal inspirado en grandes ideales de solidaridad humana, que en Sarmiento tiene un exponente de gran categoría intelectual, no puede ser juzgado con ese criterio de sacristía que utiliza Gálvez, como si se tratara de hacer la apología de un tirano, como las que no tuvo el menor escrúpulo de escribir. Sarmiento le queda grande para esa literatura de encargo o de éxito, que está acostumbrado a realizar, con paciencia mecánica y cierta frialdad técnica que no constituyen mayor mérito, pero que suele venderse. Claro que el libro fué terminado en mal momento, fuera de toda oportunidad. Cuando Gálvez comenzó a escribirlo, Sarmiento estaba pasando por un mal momento en el país. Los Font Ezcurra y los Pepe Rosas o los Genta y los Alvarez Prado lo arrancaban de las escuelas o prohibían sus retratos, sus bustos y sus imágenes. Era en octubre de 1942. Pero al concluirlo, en septiembre del 44, ya se estaba derrumbando el fascismo en el mundo, y en nuestro país perdían posiciones sus servidores. Un hijo del escritor, el doctor Gálvez Bunge, ministro de la intervención en esta provincia de Santa Fe, debió abandonar el cargo, sin poder realizar sus ambiciones totalitarias, y así, otras esperanzas de los "nazionalistas" criollos se derrumbaron. El libro estaba ahí, concluído, resplandeciendo de inexactitudes y de torcidas intenciones, y no faltó quien lo editara con cierto boato.

Verdadera equivocación, pues ciertos libros no deben divulgarse; hacen daño, por malos que sean, como ocurre con los venenos o las mercaderías adulteradas u otras formas del fraude alimenticio.

La intención proclamada de Gálvez es, además, deshonesta, pues declara como virtud de su obra la imparcialidad y la verdad. Esta imparcialidad no es posible entre nosotros, país de formación reciente, donde las pasiones políticas se encrespan a cada rato y vivimos estrechamente unidos a ese pasado reciente que Sarmiento contribuyó a revolucionar. Gálvez no puede ser imparcial porque él no es un hombre indiferente a las ideas ni al curso de nuestra vida. Hombre de derecha, católico militante, admirador de Rosas, y orgánicamente incapacitado para oír los rumores del pueblo y estimar sus justos reclamos e ideales, Gálvez pudo defenderse, desde el punto de vista histórico y aun literario, con Irigoyen y Saravia. Adelantó un juicio de muy dudosa imparcialidad respecto a Rosas y a otros tiranos de América, y más o menos felizmente dió fin a sus tesis como a la serie de novelas de carácter histórico y dudosa calidad literaria; pero su error más grave ha sido escribir esta vida de Sarmiento con propósitos tan mezquinos como los que pone de relieve en cada página de su larga y tediosa biografía.

Sarmiento no puede ser juzgado así, con criterio mediocre, ni contabilizado, día a día, por un tenedor de libros de la Acción Católica. A él le cabe el tono apasionado y violento, vehemente y vibrante, o la crítica leal y franca, como la que le hicieron Alberdi o Goyena, Nicasio Oroño, José Hernández o tantos otros, Mitre inclusive. Pero nunca una apreciación miope y de mala fe como la de Gálvez.

Las observaciones que pueden hacerse a este libro para confirmar esa mala voluntad e incapacidad total de Gálvez para apreciar el genio de Sarmiento, son innumerables. No hay casi una página en que no aparezca una objeción pequeña y desde luego capciosa o mal intencionada. Gálvez, como algunos rosistas cuando se refieren a Alberdi, dice que nadie perseguía en San Juan las ideas de Sarmiento, y que se exilió, como el tucumano, por su propio gusto y culpa.

El hombre que se siente cómodo de cualquier manera, y bajo cualquier amo, no puede entender cuánto duele la falta de libertad. El ideal de Gálvez, que no elige sus personajes, como Zweig, como modelos para contribuir a exaltar la libertad y el heroísmo, sino para denostarlos y cantar loas a los tiranos, es opuesto al de Sarmiento.

La incomprensión de Gálvez se alarga a través de los capítulos; señala confusiones de fecha, como un tenedor de libros en la compulsa de un bolsiche; critica a Sarmiento porque funda una escuela normal sin ser normalista con título; cae en la burda mistificación de interpretar mal el chilenismo del gran sanjuanino y su desengaño y vergüenza de ser argentino bajo un tirano omnoso; se mofa de su proyecto de reforma ortográfica y se conduele de que los españoles le juzguen mal a causa de su afán de independencia idiomática; critica su panamericanismo (pág. 143) y al referirse a las falsedades del *Facundo*, entre otras tonterías, dice: "Expresa Sarmiento que en los altares, junto al Santísimo Sacramento se

(Continúa en la pág. 14)

Espejo de lecturas

M. Guizot ha dicho desde la tribuna francesa: "Hay en América dos partidos; el partido europeo y el partido americano: éste es el más fuerte"; y cuando le avisan que los franceses han tomado las armas en Montevideo, y han asociado su porvenir, su vida y su bienestar al triunfo del partido europeo civilizado, se contenta con añadir: "Los franceses son muy entrometidos y comprometen a su nación con los demás Gobiernos". ¡Bendito sea Dios! M. Guizot, el historiador de la *Civilización* europea, el que ha deslindado los elementos nuevos que modificaron la civilización romana, y que ha penetrado en el enmarañado laberinto de la Edad Media para mostrar cómo la nación francesa ha sido el crisol en que se ha estado elaborando, mezclando y refundiendo el espíritu moderno; M. Guizot, ministro del Rey de Francia, da por toda solución a esta manifestación de simpatías profundas entre los franceses y los enemigos de Rosas: "¡Son muy entrometidos los franceses!" Los otros pueblos americanos, que indiferentes e impasibles miran esta lucha y estas alianzas de un partido argentino con todo elemento europeo que venga a prestarle su apoyo, exclaman a su vez llenos de indignación: "Estos argentinos son muy amigos de los europeos"; y el tirano de la República Argentina se encarga oficiosamente de completarles la frase, añadiendo: "¡Traidores a la causa americana!" ¡Cierto! dicen todos; traidores, ésta es la palabra. ¡Cierto! decimos nosotros; traidores a la causa americana, española, absolutista, bárbara! ¿No habéis oído la palabra *salvaje* que anda revoloteando sobre nuestras cabezas? De eso se trata, de ser o no ser *salvajes*. ¿Rosas, según esto, no es un hecho aislado, una aberración, una monstruosidad? ¿Es, por el contrario, una manifestación social, es una fórmula de una manera de ser de un pueblo? ¿Para qué os obstináis en combatirlo pues, si es fatal, forzoso, natural y lógico? ¡Dios mío! ¡para qué lo combatís!... ¿Acaso porque la empresa es ardua, es por eso absurda? ¿Acaso porque el mal principio triunfa, se le ha de abandonar resignadamente el terreno? ¿Acaso la civilización y la libertad son débiles hoy en el mundo, porque la Italia gima bajo el peso de todos los despotismos, porque la Polonia ande errante sobre la tierra mendigando un poco de pan y un poco de libertad? ¡Por qué lo combatís!!... ¿Acaso no estamos vivos los que después de tantos desastres sobrevivimos aún, o hemos perdido nuestra conciencia de lo justo y del porvenir de la Patria porque hemos perdido algunas batallas? ¡Qué! ¿se quedan también las ideas entre los despojos de los combates? ¿Somos dueños de hacer otra cosa que lo que hacemos, ni más ni menos, como Rosas no puede dejar de ser lo que es? ¿No hay nada de providencial en estas luchas de los pueblos? ¿Concedióse jamás el triunfo a quien no sabe perseverar? Por otra parte, ¿hemos de abandonar un suelo de los más privilegiados de la América a las devastaciones de la barbarie, mantener cien ríos navegables abandonados a las aves acuáticas que están en quieta posesión de surcarlos ellas solas desde *ab initio*? ¿Hemos de cerrar voluntariamente la puerta a la inmigración europea que llama con golpes repetidos para poblar nuestros desiertos y hacernos, a la sombra de nuestro pabellón, pueblo innumerable como las arenas del mar? ¿Hemos de dejar ilusorios y vanos los sueños de desenvolvimiento, de poder y de gloria con que nos han mecido desde la infancia, los pronósticos que con envidia nos dirigen los que en Europa estudian las necesidades de la humanidad? Después de la Europa, ¿hay otro mundo cristiano civilizable y desierto que la América? ¿Hay en la América muchos pueblos que estén como el argentino llamados por lo pronto a recibir la población europea que desborda como el líquido en un vaso? ¿No queréis, en fin, que vayamos a invocar la ciencia y la industria en nuestro auxilio, a llamarlas con todas nuestras fuerzas, para que vengan a sentarse en medio de nosotros, libre la una de toda traba puesta al pensamiento, segura la otra de toda violencia y de toda coacción? ¡Oh! Este porvenir no se renuncia así no más; no se renuncia porque un ejército de 20.000 hombres guarde la entrada de la patria: los soldados mueren en los combates, desertan o cambian de bandera. No se renuncia porque la fortuna haya favorecido a un tirano durante largos y pesados años: la fortuna es ciega, y un día que no acierte a encontrar a su favorito entre el humo denso y la polvareda sofocante de los combates, ¡adiós tirano! ¡adiós tiranía! No se renuncia porque todas las brutales e ignorantes tradiciones coloniales hayan podido más en un momento de extravío en el ánimo de masas inexpertas: las convulsiones políticas traen también la experiencia y la luz, y es ley de la humanidad que los intereses nuevos, las ideas fecundas, el progreso triunfen al fin de las tradiciones envejecidas, de los hábitos ignorantes y de las preocupaciones estacionarias. No se renuncia porque en un pueblo haya millares de hombres candorosos que toman el bien por el mal, egoístas que sacan de él su provecho, indiferentes que lo ven sin interesarse, tímidos que no se atreven a combatirlo, corrompidos, en fin, que no conocíendolo, se entregan a él por inclinación al mal, por depravación: siempre ha habido en los pueblos todo esto, y nunca el mal ha triunfado definitivamente.

NOTICIA

La aparición de este trozo de la introducción a *Facundo* (1845), no lleva intención de antología; se sabe que no es tal el propósito del espejo, sino de incitación a la lectura y en este caso, también, a la meditación histórica, a pensar en términos de ciudadanía lo circunstancial y lo esencial de la vida argentina.

Por otra parte, ¡qué difícil envasar a don Domingo en algunas páginas; su obra fluye irreprimible, como el mar, "toujours recommencée!"

Grande, grande hacedor de patria, Domingo F. Sarmiento, sea éste nuestro chiquito homenaje a tu lucha ejemplar por la civilización contra la barbarie.

Tristán Fernández.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CÁNTICO DE LA IMAGEN, por Humberto Zarrilli. (Ed. Independencia, Montevideo, 1945.)

HE aquí una pura voz de poeta de América, que nos llega a través de ese denso mar de ideas que cumplen el avatar de la poesía en el poemario que es *Cántico de la Imagen*.

Humberto Zarrilli, poeta de madura experiencia, plena de seguros hallazgos, firme y serena en el ámbito de su dominio poético, realiza en esta obra un esfuerzo de extraordinaria categoría lírica. Más de treinta composiciones articulan el universo de sus *Cánticos*, alentando cada uno de ellos con una vida original y propia y al mismo tiempo vinculándose entre sí por el nexo profundo de un gran estilo, que deja al fin en el espíritu del lector la sensación de una unidad poética de primer orden, de una cerrada y conclusa enumeración del destino espiritual del hombre.

Toda literatura es, en última instancia, una lucha entre el contenido y la forma. En general, en este dilema de toda realización de la obra de arte, el contenido cede a la forma o la forma a aquél. Es interesante hacer notar cómo en Humberto Zarrilli se da ese dualismo casi utópico que indica el equilibrio entre el estilo formal y el rigor armonioso de un contenido rico en ideas. Porque el objeto poético de Zarrilli (objeto que ocupa toda la dimensión emocional del hombre), está expresado en imágenes de una riqueza de color y sonido sorprendentes, dando la sensación del sereno discurrir de las palabras en un sortilegio de poderosa enunciación verbal. Pero se adivina bajo el sonido de las palabras, un orden lógico que desde el fondo de su apasionado espíritu trasmuta las ideas en su equivalencia poética.

Sereno, musical, a veces tocado de cierta fastuosidad brillante (se advierte que Zarrilli no teme al retoricismo, y lo domina al fin), el verso de este poeta uruguayo contiene cabalmente expresado su destino dramático.

Poeta de experiencia renovada, Humberto Zarrilli es uno de los más altos representantes de la poesía pura en América.

H. R. L.

CUENTOS Y LEYENDAS DEL RÍO DE LA PLATA, por Fernán Silva Valdés, Editorial Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, 1944. — LEYENDAS AMERICANAS, por Fernán Silva Valdés, Colección "Buen Aire", Emecé Editores, Buenos Aires, 1945.

LA leyenda "es la verdad abierta de alas", ha dicho Fernán Silva Valdés. Comienza por "un punto de verdad"; la fantasía hace el resto.

He aquí, pues, un experto de nuestra verdad unida a su propia fantasía. Nuestra verdad, porque los cuentos y las leyendas de Silva Valdés son una cosa nuestra, americana y rioplatense. Cosas que salen de la tierra y del cielo, de las nubes y del aire que pasan por los campos nuestros, y del fondo de los ojos y del corazón y de la memoria de nuestros hombres y mujeres, y del color de las mariposas y de la firmeza de los árboles y del canto limpio de los pájaros. Son las cosas que forman la vida de estos pueblos, a las que Silva Valdés les busca la genealogía, la misteriosa unión — que él sólo conoce — con su realidad y con sus sueños. Y de este modo nos da sus leyendas y sus cuentos como arrancados de historias fabulosas y también de la realidad cotidiana de los campos criollos.

No podría ser Silva Valdés este sabio arquitecto de su fantasía, que usa con equilibrio la fina argamasa de las cosas ciertas, sueedidas; de los seres minuciosos, reales; de la viviente fauna y flora, si no fuera, como lo es, poeta. Y porque es un gran poeta, Silva Valdés intuye —entre la compleja urdimbre de relaciones humanas, vegetales y animales — lo que golpea en nosotros, sus lectores, con la fuerza de un revelación. Porque se hunde él mismo, y en nosotros mismos, a través de generaciones y de distancias, hasta abarcar los confines de lo americano en una misma raíz.

Su poesía es así, como lo es siempre la verdadera poesía: un arte popular. Sus leyendas y sus cuentos: un documento popular. Tal es el tono, alto y personal, que adquiere la obra literaria de Silva Valdés; sin duda, lo más alto y lo más auténtico a que pueda aspirar un escritor.

Sigfrido A. RADAELLI

EL CANTO, por Juan Enrique Acuña. (Edición de "Misiones", Bs Aires, 1945.)

De pie, junto al gran río,
deslumbrado por la noche de la selva,
puede un hombre, de pronto, abierto
[al recio aire,
descubrirse entre los rojos desgarra-
[mientos de su tierra,
atado a lo más simple,
en lo profundo ardido.

Transcribo los primeros versos de *El Canto*, poema inicial que precede a once composiciones y que culmina un canto final *(Canto a la yerba)*, cumpliendo todos un libro de pocas páginas y de interminable sonoridad poética. La introducción a un mundo de húmedas presencias vegetales, al sordo bullir de una vida ciega y profunda que habitan el vegetal y el agua, al sentido oscuro del hombre que presiente atávicos vínculos ocn el limo y la bestia, con la selva y el árbol, va implícita en estos seis versos primeros como apertura a su enumeración posterior. Es voluntad de los sucesivos poemas trascender esas altas categorías; así es como luego de transitar el itinerario que el autor propone, de regreso de un universo terrible en su belleza, vertiginoso en su abigarrada materia verde y líquida, la espesa vitalidad de sus imágenes imponen calificar a *El Canto*, de libro simplemente asombroso.

Es de suponer que Juan Enrique Acuña ha llegado al exacto desprendimiento de toda exteriaridad, de toda fácil acomodación a la lujuria de las palabras y de las imágenes que un tema como el suyo provocan sin esfuerzo. Ha expresado la desnuda sensualidad de un clima poético reciamente colmado de vitalidad, de una vitalidad que desborda el paisaje que en él está contenido y cubre al hombre con la crueldad impasible, insatisfecha de cierta belleza poderosa y salvaje.

Entonces la voz, las hojas muertas,
[tiemblan,
y el canto detenido en las raíces,
allí donde los torpes matorrales es-
[conden encendidos milagros,
donde una inexorable podredumbre ali-
[menta los troncos,
el canto sube, se retuerce,
empuja como un verde ísipó,
hacia lo alto.
Entonces, de pie,
la soledad descubre su rama devastada
y llora largamente tendida sobre el
[agua natal.

Ubicado exactamente en su sustancia poética, el canto traduce su expresión sensible identificándose con el vegetal. Hay un poderío verbal, relatando su destino en el mundo mágico de la selva (la selva misionera), y circulando por ella como una corriente de fuerte sangre un canto al amor que es una afirmación de plenitud.

¡Oh fábula de amor,
lapacho florecido de dignidad y nu-
[bes!

Estar junto a los hombres,
sabiendo que bajan los cuerpos por el
[río,
yertos, limpios, maduros,
mientras el nuestro tiembla,
vivo en la orilla,
ardiendo.

Sentir esa infinita prolongación del
[hombre
sobre las puras ,milenarias aguas,
cantarles,
herida la garganta por su piel de
[tabaco,
por su cintura de polcas memorables.

Resulta interesante consignar la limpia virtud del decir poético en este autor, ya que el equilibrio armónico de toda la obra consiste, precisamente, en la desnuda expresión frente a la exuberancia de las cosas que enuncia. Su lirismo, a un mismo tiempo eromático y musical, alcanza un vuelo permanente y la audacia de la expresión está indicando una singular sabiduría de poeta. Con imágenes de una realidad vívida provoca la sensación casi material de un mundo virgen, de verdes rutilantes y húmedos en un sordo y constante desmenuzarse y renacer. Los once poemas, de pareja envergadura lírica, conforman un ámbito concluso.

Del *Canto a la yerba*, composición final, copio este fragmento:

Desde lejos,
quizá desde la infancia o aún más lejos,
traigo esta boca tropical,
esta amarga saliva sin reposo.
Su oscura fuerza fluye
ceñida como un río entre barrancas
desde incesantes lluvias y sonoras ca-
[taratas,
destruyendo mis labios y el canto que
[allí espera,
hasta dejarme solo.
Entonces, sumergido,
de nuevo tierno en mis raíces milena-
[rias,
sus verdosas criaturas recupero.
. . . . . .
En medio de tus propios hijos,
de aquellos que habitan el olvido
como hojas que han perdido su rama
[maternal;
de aquellos que aún desfilan por las
[zafras
interminablemente;
en medio de tu propia multitud,
yo soy el que te llora,
yo el oscuro tabaco envilecido,
yo el triste exposo
del gran río natal que nos está mi-
[rando:
yo soy el que te proclama tu amar-
[gura y tu fuerza.

¡Corre, verdor amargo!
¡Aplácame esta sed, este temblor pro-
[fundo,
esta herencia impetuosa
que me despeña en la crueldad del
[canto,
y déjame morir al pie del agua!

Ignoro si éste es el primer libro de Juan Enrique Acuña, ignoro toda otra posible publicación anterior. Tal ignorancia no impide decir que este libro es extraordinario.

H. R. L.

EL POETA CREADOR, por Carlos Alberto Leumann. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945.

LOS grandes libros parecen destinados a recorrer — hasta llegar a la crítica que los valorizará, al fin, de modo definitivo — una parábola previsible.

Lo primero en el tiempo es la crónica de tanteo, la regateada alabanza, la reticencia y el reparo, limitaciones todas con que la comodidad de lo establecido y vigente opone su inercia temerosa a lo nuevo y original.

Ese período de acomodación en que el gran libro crea su clima, hace respirable su sentido a los más, resiste y triunfa, insume con frecuencia años de negación y ceguera.

Pero el tiempo decanta, felizmente, tanto inútil papel impreso, y la soledad en que quedan los libros destinados a permanecer los hace más fáciles al certero enfoque y prepara su justicia.

Sin embargo, es entonces cuando suelen llegar los que se alaban alabando, las gentes de aburrida y sonora trompeta, los declamadores de la apoteosis "a outrance", que hacen tanto daño como los otros. Hasta que adviene el tiempo de la ponderación y el equilibrio, y se produce esa especie de creación al revés en que se remonta el río para analizar las aguas *leográfica*, y comprende el período en que llegaron las pepitas de oro.

La última etapa es, diríamos, parevisor de los originales manuscritos, la anotación de las variantes en el texto. Entonces nace el mito, se eleva a primer plano la figura del hombre que originó la obra, aparecen los coleccionistas, se indulten los cielos de la gestación, se estudia la vida del autor, el ambiente en que transcurrió la misma; se coordina su sistema de ideas, y la familia — por lo general, recién enterada — se beneficia de la gloria póstuma.

Por todas estas etapas ha pasado nuestro grande *Martín Fierro*, y de todas ha salido indemne.

Ilustres críticos como Unamuno y Menéndez y Pelayo han aplicado su cartabón a nuestro libro máximo.

Luego de los conocidos estudios de Lugones, Tiscornia, Rojas, Senet, llegan los esclarecedores ensayos de Ezequiel Martínez Estrada y de Amaro Villanueva.

El poeta creador, libro que comentamos, explica "cómo hizo Hernández *La vuelta de Martín Fierro*".

Carlos Alberto Leumann ha gozado el raro privilegio de tener consigo, para estudiarlo sin premura, el valioso manuscrito de la *Vuelta*.

Son, explica el autor, "cinco cuadernos de tapas rojas y otro de tapas azules, en cuyas hojas, de papel rayado ordinario (cuadernos de colegio), escribió José Hernández el precioso borrador".

El estudio de Leumann logra comunicar mucho de ese fuego con que Hernández encendió sus tan humanos personajes.

Incidiendo sobre el sentido de variante, tachas, refacturas, interpolaciones, sustituciones, cambios en la arquitectura del poema, Leumann logra con sagacidad intuir las circunstancias de la creación, su proceso vivo.

Sobre una afirmación de Hernández, que, al referirse al lenguaje del gaucho afirma la aparente ilógica de la trabazón de sus ideas, ligadas con frecuencia apenas por una "relación oculta y remota", Leumann construye una teoría artística del *Martín Fierro* y aborta el misterio de su creación poética.

Para ello, el autor de *Adriana Zu-*

La Vida de Sarmiento...

(Viene de la pág. 13)

puso el retrato le Rosas, acusación tan difundida como calumniosa, pues el retrato, en lugar del gobernador, que no podía asistir en persona, era colocado en una mesita". (Textul).

Habla Gálvez del escaso éxito del *Facundo*, e insisteen ello, evidenciando su miopía mental y su visible aislamiento intelectual. El *Facundo*, con *Martín Fierro*, son los libros más leídos y de mayor influencia cultural en nuestro medio. Su programa mismo es recogido por Alberdi y aparece en las Bases. Gálvez intenta demostrar (pág. 167) que Sarmiento es antirrepublicano y antidemocrático; falta solamente que diga que Rosas lo era. Y cita esta expresión de Sarmiento: "Yo no comprendo a república sino como la última expresión de la inteligencia humana, y me desconfío de ella cuando sale del interior d los bosques, de las provincias lejanas y la capital, del rancho del negro o del espíritu de insubordinación de algún caudillo de jinetes". Es

La Vida Comienza a los Cuarenta

Los hombres de antaño creían que la vida había terminado a los cuarenta; sus espíritus flaqueaban, se volvían desconsolados, amargados, duros y miraban a los jóvenes con una envidia que alzaba una pared entre las generaciones. Pero esta pared se está desmoronando bajo las clarinadas de una nueva trompeta. Año tras año disminuye y palidece la línea divisoria entre la juventud y la vejez. La familia patriarcal ha desaparecido. Padres e hijos son sencillamente seres humanos de la misma sangre bajo un mismo techo; no son tribus hostiles. El abuelo baila en el cumpleaños de su nietecita.

El antiguo choque de intereses ha sido reemplazado por una división de trabajo. Para la juventud las tareas de la juventud; para la vejez las tareas de la vejez. Y para cada hombre su propia vida, dispuesta y adornada, según su deseo. El hombre ya no es el esclavo del hombre, sino que todos los hombres se unen para esclavizar átomos y moléculas. Mientras antiguamente el niño en estado de crecimiento debía pasar los años trabajando afanosamente, una máquina lo hace ahora en su lugar. La Edad de la Máquina emancipa primero al músculo; después, también, a la inteligencia y, como trataremos de demostrarlo, hace posible que todos los hombres sean hombres durante toda la vida.

Lea usted este interesante libro de Walter B. Pitkin, **"La Vida Comienza a los Cuarenta"**, que puede adquirir por m$n. 3.50 en Librería

MAIPU 441 **barna** TEL. 31-4513

BUENOS AIRES

Se Envía por Contra Reembolso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LIBROS

El Mundo Poético Infantil, por Fryda Schultz de Mantovani. (Editora: "El Ateneo").

ESTE libro nos transporta a través de ese país por todos conocido y por todos olvidado, en el que nuestra mirada se vuelve présbita, no vemos a sus pequeños habitantes que nos rodean y apenas alcanza al "niño que nos vuelve las espaldas y se aleja lentamente de nosotros", que es la propia imagen de nuestro pasado. El hombre no siempre está dispuesto a dejarse embarcar en tal exensión, tiene que aprehenderlo la prosa, y —bajo garantía de que será un estudio— ésta, impregnar su espíritu de ese estado de gracia necesario para que observe el mundo donde hay que creer para ver.

Fryda Schultz de Mantovani, con tantos dones de poeta ya demostrados, presenta en este libro al pronto, otra faceta, su encaramiento con el ensayo, ajustándose a este severo género, en bien documentado estudio y precisa exposición de problemas. Mas su estilo tan personal, con una suerte de sutil comprensión del hombre, hace que amarre a todo lector al tema del niño y consiga colocarle el prisma de su sensibilidad, para que así aprecie tanto su noble afirmación para considerar a ese pequeño ser en sus múltiples manifestaciones, como lo embargue de emoción ante ese mundo de hadas y travesuras, oscuros terrores y hermosas estrellas. Por eso en sus páginas se alternan hasta confundirse las graves cuestiones que plantea la incomprensión y los temas de eterna poesía. Así apostrofa a la disciplina coactiva que subyuga la originalidad del niño, impidiendo que se formen "seres fuertemente personales" por haberle embargado las prerrogativas que tienen el hombre y la mujer, y que sólo al niño no se le han otorgado; es el "ciudadano olvidado", como dice María Montessori, y si se le reconoce algún derecho es aquel "material de cuidados, comodidades y alimentación, pero no el más grande y profundo: su derecho íntimo, el derecho a su alma, a su personalidad de mañana". Planteamiento directo que llega al lector, con el estremecimiento de un pedido de auxilio, y abre el interrogante a si uno ha impedido ese desarrollo. Para darnos en otras páginas, párrafos plenos de poesía, como cuando dice: "Las formas y los movimientos sobrecogen al niño; y en la vigilia precursora del sueño, cuando éste lo entorpece para dominarlo mejor, la subconciencia infantil enreda sus anillos de imágenes, se puebla de seres menudos que van haciéndose descomunales, y cuando ya van a aplastarlo, se retiran lentamente hacia una lejanía que los torna invisibles. En este vaivén de pesadilla crece su conciencia, aguijoneada por los sentidos en constante asombro y aprehensión de la vida".

Por ello, a medida que se avanza en ese eslabonamiento perfecto de los temas: del sueño a la infancia, de su exploración al miedo, a la madre, al yo infantil, al juego, al dibujo, a las dimensiones y al movimiento, y en el que va forjando en el lector un recorrido paralelo, autobiográfico, se llega a esas maravillosas correspondencias que descubre la autora entre el lenguaje de la poesía y de la infancia; y entonces, silenciados los recuerdos, se comprende, guiado por esa fina, sensibilidad crítica, que se "ha abierto la puerta del género más cerrado entre todos los de la fantasía: el infantil", como lo expresa Gabriela Mistral con respecto a este libro.

Es que Fryda Schultz de Mantovani, a su penetrante visión de los problemas del niño, de las reacciones del hombre para con él, y de las de escritores, tales como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Gilbert K. Chesterton, yuxtapone el don de la poesía que da esa velada impresión de escuchar cantarinas voces lejanas en angélico corro. Así alternan la aguda apreciación y el motivo alado, y de pronto irrumpen como en segura orquestación los tonos graves con su cohorte de severas sentencias, definidoras de problemas y seres, para continuar con las notas altas de una ronda, de una anécdota feliz, y engarzar por último tres artes diferentes con respecto al niño. A Alfonsina Storni y sus piezas para títeres, a las poesías niñas de Gabriela Mistral, y a la paradójica posición de Chesterton enclaustrado en perpetua infancia. Todo ello realizado con esa soltura que da la facilidad y gozo en la propia obra, aunque este libro sea el exponente de uno de los estudios más serios relacionados con la temática del niño.

Alejandro DENIS-KRAUSE

---

marán trae a colación las confesiones de Hudson, y las teorías y experiencias poéticas y novelísticas de Poe, Dostoievsky y Tolstoi.

Estos paralelos no son siempre conducentes, y pueden multiplicarse al infinito. Las largas aunque sagaces digresiones acerca del nacimiento de *El cuervo*, por ejemplo, distraen del tema central y, aun cuando sirven al fin de una conclusión definitiva, resultan parasitarias en la arquitectura del libro.

Hernández está bien en lo suyo, aunque en las alturas se toque con otros grandes.

No obstante ello, el libro de Carlos Alberto Leumann, minucioso, analítico, honesto, constituye una muy útil contribución a la bibliografía hernandiana, avalorada por la circunstancia de haberse escrito sobre originales hasta hoy absolutamente inéditos.

L. B.

---

claro lo que Sarmiento expresa; al decir última se refiere a la superior expresión de la inteligencia. Pero, ¿no es legítima, aun hoy en día, la desconfianza de Sarmiento? Es la demagogia y la mentira lo que Sarmiento abomina y repudia, y que Gálvez pretende reivindicar como si Rosas o Saravia tuvieran algo que ver con la democracia o la república, frutos de la civilidad, de la cultura, de la igualdad social. Gálvez califica de rosista a San Martín y falsea la verdad a sabiendas. Nadie ignora que Sarmiento hizo más por San Martín que Rosas y sus adláteres, y exaltó su memoria en términos justos y oportunos. Rosas, en cambio, nunca admitió la colaboración ofrecida por San Martín en dos o tres oportunidades; no le abonó sus haberes ni le ofreció ninguna ayuda. Gálvez acepta ignorar esto, y aun acusa a Sarmiento de haber calificado mal a San Martín y de haber intentado denigrarlo. La verdad es que el aislamiento en que el glorioso general vivía y su falta de sentido político, son los culpables del buen concepto en que pudo tener al tirano de su patria.

Otra preocupación de Gálvez es la de demostrar que Sarmiento es mentiroso; se trata de algunas fechas; de si pronunció, o leyó, o entregó o le publicaron un discurso, o cosas así. A la ecuanimidad de Sarmiento en sus escritos sobre los Estados Unidos, Gálvez opone su odio a los yanquis. De esta manera, claro que no se puede escribir una biografía imparcial, en el supuesto de que tuviera sentido escribir una biografía imparcial de alguien que fué tan claro y definido y tan poco ambiguo e imparcial como Sarmiento.

Entre las inefables ingenuidades de Gálvez merece señalarse ésta: duda de que Cuitiño fuera un feroz degollador. También cuando le atribuye a Sarmiento ignorancia religiosa, porque dijo el gran sanjuanino que "la escolástica es vacía de ciencia y de verdad".

En realidad esta vida de Sarmiento intenta ser una apología de Rosas, y por ello es que repugna a todo espíritu libre y a todo individuo independiente. Para ello recoge todo lo que se escribe contra Sarmiento, como la cita de Saldías de la página 237.

Gálvez cree anotarse un triunfo al decir que Sarmiento se equivocó con Urquiza. La verdad es que la actitud de hombres como Sarmiento y los que actuaron después en San Nicolás (ver el libro de Cárcano, tan ilustrativo) contribuyó a que Urquiza no se desviara del cumplimiento de una misión que la historia le reconoce y por la cual ha ganado la gloria y la adhesión incondicional de los argentinos. No hay tal equivocación de Sarmiento, sino tal vez exceso de celo.

Pero Gálvez, en su afán polémico, llega a decir: "Como se ve, para Sarmiento, que no considera sino la obra de civilizar, todas las religiones son igualmente buenas..." Y nosotros preguntaríamos: ¿cómo? ¿Cree Gálvez que todas son malas?

A través de este libro, Sarmiento aparece como juzgado por un hombre del medioevo, y no por un contemporáneo de la derrota del fascismo y el triunfo del liberalismo, la democracia y la solidaridad social.

Claro que a ratos, Gálvez lleva su celo a considerar a Sarmiento como si fuera un santo, y así lo califica de antiliberal con estas razones: "No es liberal quien cree que cada uno puede hacerse justicia con su propia mano".

En este libro hay, además, aspectos francamente repudiables, indignos de una buena tradición crítica en la Argentina: como cuando llega a injuriar a la madre de Dominguito, la compañera legal de Sarmiento luego. Esta inclinación de sus enemigos a caer en la injuria soez y en el mal gusto de ciertas lenguas largas, es lo que hace exclamar a Sarmiento en el senado contra la incomprensión y la mala fe de sus oponentes. En ese Senado de la decadencia, como don Lisandro años después en el Senado del fraude, Sarmiento levantaba el puño lleno de verdades y confundía a sus contricantes. Entre ellos no hubieran tenido cabida los Gálvez, porque a pesar del tono apasionado de las disputas, aquellos ciudadanos nunca llegaron al insulto familiar, indigno de personas de bien.

En cuanto a la fama de Sarmiento, Gálvez la atribuye a propaganda de la masonería y los liberales, y principalmente la que le atribuye la siembra de escuelas. En esta imputación aparece desnudo el complejo común de aquellos que han visto cómo se infla la personalidad de un Estrada o de un Goyena, en nuestro país, o más recientemente la del mismo Gálvez o la de su rival en la venta fácil, Martínez Zuviría.

También hay sus rasgos de humorismo, de ese humorismo fúnebre de don Manuel, como cuando habla de los proletarios del Chacho contra los extranjeros del ejército nacional de Sarmiento y Paunero!

Habría mucho que señalar, de esta índole, en el libro. Creemos haber demostrado entereza, paciencia y coraje, siguiendo a don Manuel paso a paso a lo largo de su mal intencionado trabajo, pero anotaremos solamente que al referirse a la vida amorosa y sentimental de Sarmiento, limpia como muchos la quisieran para sí, en lugar de utilizarla para acentuar los rasgos del carácter de su personaje, como ha hecho Manacorda con Alem y Ludwig con Napoleón, por ejemplo, o con extraordinaria discreción Rojas con San Martín, Gálvez, con moral de beata, se explaya en reflexiones de irrefrenable vulgaridad, al extremo de que en estas consideraciones se aprecia la mediocridad de Gálvez como escritor.

Agregaremos otras cosas: Gálvez indica que la muerte de Dominguito resulta factor de éxito electoral para Sarmiento; se escandaliza porque Sarmiento es partidario del matrimonio civil y porque pide matronas médicas. También se sorprende de que Sarmiento, en su discurso de la masonería, dudase de la infalibilidad del papa. ¿Acaso Gálvez intenta hacer creer que él no duda de ella? Pero más adelante, insinúa un elogio y dice que Sarmiento no es un *entreguista al uso de 1943*? ¿Qué insinuará con esta frase el eminente biógrafo?

Por ahí el lector encuentra otros motivos de justa indignación contra la mala fe de este libro, como la débil y vergonzante defensa del asesinato de Urquiza. Más adelante (pág. 478) es contra la escuela normal de Paraná que Gálvez vocifera, como lo hizo después Giordano Bruno Genta o Alvarez Prado, los culpables de tanto atropello inicuo contra los maestros y las gentes de bien.

Dice Gálvez: "Pero es evidente que el espíritu laico que se le ha dado, su plan de estudios, las personas elegidas para enseñar allí y los textos que comienzan a ser utilizados, han contribuido a que ese instituto resultara lo que fué más tarde: un foco de ateísmo y positivismo, de pedantería cientificista, de odio a todo lo español y aun a todo lo criollo y una incubadora de anarquistas y enemigos del orden. El mulataje envidioso y no falto y no exento de brillantez verbal, anidó en esa casa de estudios y allí se formó."

Resultaría demasiado monótono seguir a Gálvez en su larga diatriba contra el gran viejo. Se solaza con sus sufrimientos; agrega a la mofa de la oligarquía prepotente y fanatizada de su tiempo, el encono de su encubierto totalitarismo, y acusa, incluso, al grande hombre, de ser mezquino con doña Benita. Gálvez agrega por ahí cosas como éstas: que Groussac opinó que Goyena fué el primer escritor de su tiempo. Ello no es exacto. Groussac que dedica un largo ensayo a Goyena en *Los que pasaban*, más bien disminuye que acrece la fama que los católicos le tejieron. Pero no es del caso ahora dudar de los méritos de Goyena, sino que señalamos la ligereza con que Gálvez anota un dato. Lo mismo podría decirse de aseveraciones como las que estampa en la página 600 al glosar aquellas expresiones de Sarmiento: "A no ser que Dios se haya equivocado al dejar, en estos tres últimos siglos, que prosperen los malos, esto es, la Inglaterra, la Francia y los Estados Unidos, y que sean tan atrasados los buenos"... Dice Gálvez: "Imposible más errores en menos palabras. Inglaterra es poderosa, pero no por la libertad, sino porque ha suprimido toda libertad en las colonias de que se ha apoderado, haciendo trabajar para ella a los nativos. Francia, profundamente católica, ha aceptado por la fuerza las leyes liberales, y no se ha enriquecido ahora, sino durante el gobierno de Napoleón III, vale decir, cuando no había mucha libertad en su territorio"... Sigue y agrega: "En fin, entre las grandezas de los Estados Unidos, el liberal Sarmiento se olvida de la falta de libertad política de los negros. Pero acaso debiera llamarle el "protestante" Sarmiento, pues la idea de que el bienestar y la riqueza demuestran la virtud es uno de los principios fundamentales del protestantismo."

Claro que Gálvez anota por ahí que lo que ha engrandecido a Prusia es el militarismo. ¿Engrandecido? Bien. Aquí está Gálvez con todos sus errores, su miopía, su mala fe, su fanatismo, su intolerancia, su espíritu mediocre y sus pequeñas condiciones de copista, tratando de orientarse en un mundo que demuestra que sus asertos son falsos y sus deducciones equivocadas, como cuando afirma que Felipe II fué uno de los más grandes gobernantes que hayan existido.

Gálvez se equivoca, también, cuando denigra al periodista y desprecia su labor. No es cierto que en los diarios no se pueda escribir con calma y haya que hacerlo sin meditar, a lo que salga. Ya vemos cómo Gálvez, que se recoge en la Edad Media, y que además es sordo, según propia confesión, no consigue escribir bien; además, no importa en qué forma o ambiente se escribe, sino con qué intención y capacidad. Lo que se escribe en un momento es generalmente el fruto de largas experiencias, de lecturas, de una decidida pasión. Sarmiento, como después Payró, o Bartolito, o los buenos periodistas modernos, del país y del extranjero, no pueden ser calificados honestamente de embaucadores ni de charlatanes.

Gálvez concluye que Sarmiento no fué un genio ni un estadista. Tenía, dice, talento de escritor, no de gobernante ni de político. Quién pudiera decir lo mismo de su último detractor... Pero después de decir esto, Gálvez se arrepiente, y concluye en que los dos únicos libros de Sarmiento, *Facundo* y *Recuerdos de Provincia*, no subsistirán por sus falsedades, el primero, por su falta de cosas de interés, el segundo. Su perennidad peligra, agrega. Y así trata de destruir el mito, asegurando que Rosas mediante el proteccionismo aseguró la prosperidad del país, y que apenas se abrió al librecambio la navegación de los ríos, se arruinó la industria nacional, lo que es falso y equivocado. Habrá muerto la pequeña industria artesanal, de esclavos, pero prosperó el comercio general, se inició la agricultura, la ganadería adquirió caracteres progresistas y la inmigración y el librecambio transformaron el país en pocos años, dándole características civilizadas. Es igualmente falso que Sarmiento haya empujado el país al extranjerismo; tuvimos que asimilarnos las costumbres extranjeras e incorporar más europeos a las corrientes de la nacionalidad, y así nos hemos salvado para la cultura. La laicidad no ha sido, tampoco, nociva para la moralidad general, ¿o cree Gálvez que somos un país menos culto y moral ahora que durante la colonia?

Pero, ¿qué respeto puede merecernos el juicio de un escritor que se apoya en las opiniones de un Font Ezcurra, o que tergiversa la verdad psicológica, la realidad histórica y los hechos más simples, con el pretexto de que así hubiera deseado Sarmiento que le trataran, ya que odiaba la alabanza y la adulonería? Como dijimos al comienzo, a Sarmiento debe encarársele de frente, con honradez y lealtad, y con sentido de la conveniencia y de la verdad. Aun admitiendo que no sea más que un mito, ese mito Sarmiento debe ser conservado y exaltado, porque nuestra democracia necesita su ejemplo; el excitante de su profunda honradez, de su coraje, de su ambición de progreso, de su desenfrenado amor a la cultura, de su curiosidad siempre despierta, de su coraje ciudadano y de su falta de hipocresía. Solamente que se desee volver a la colonia con su esclavitud mental, al fanatismo ciego, al aislamiento de Rosas, al odio al extranjero, a la barbarie de chiripá y cuchilla. Pero todo esto, podríamos preguntarnos, ¿qué tiene que ver con los ideales argentinos? ¿Qué tiene que ver ese mundo de prejuicios de Gálvez, con los ideales de Mayo, de Moreno, de Alberdi, de San Martín, de Rivadavia?

El desprecio de Gálvez por el periodismo y por la acción de las ideas esconde su propio fracaso; su trágico aislamiento y la quiebra de sus aspiraciones en cuanto a crear un mundo mediante la fuerza, el despotismo, la subordinación al dogma, y cerrado a la crítica inteligente. Sarmiento con *Facundo* contribuyó, posiblemente, más a la caída de Rosas que el coraje de los criollos que acaudillaba Urquiza.

Eso lo vemos hoy en día. Sobre los monstruosos cañones y los enormes tanques y los terroríficos bombarderos, la idea de la libertad, de la justicia, de la solidaridad social. Solamente un demente podría reírse del poder del libro, de los programas de la prensa, de la cultura, en una palabra, en la destrucción de los sistemas de opresión y de ignorancia.

Santa Fe, mayo de 1945.

Los Trabajos de los Días

(Viene de la pág. 6)

ración de Martín Fierro", y César Fernández Moreno, "La joven poesía argentina". A partir de julio se iniciará otro ciclo sobre el tema "Barrios de Buenos Aires", al que seguirá una serie de breves disertaciones sobre "Los escritores gauchescos".

Ha fallecido Ana María Chouhy Aguirre, joven escritora argentina. Perteneció a la generación de poetas que se agrupó en torno a *Verde Memoria*, revista de poesía y crítica que fundara con Juan Rodolfo Wilcock en 1942. En 1938 publicó un libro de poemas: *Alba gris*. En las páginas de *Verde Memoria* y en algunas revistas literarias de Buenos Aires apareciaron periódicamente sus poemas. Fué un poeta de sensibilidad fina, ubicada en la joven generación; la muerte cortó una obra en plena floración.

"Verde Memoria" intentó crear un tono de poesía nuevo incluyendo a poetas de juventud fresca, a veces excesiva (en más de una ocasión el mérito pareció residir sólo en la evidentísima adolescencia, lo cual para la poesía no es mérito ni demérito). Por sus páginas desfilaron a través de los seis números que alcanzó la publicación, muchos poetas que ya nos han dado con algún libro la seguridad de su condición de tales; también han desfilado otros que, felizmente, han callado.

Un mérito de esta revista fué la página de crítica que al final de cada entrega se ofrecía al lector. Estas breves crónicas impresionistas fueron valientes y sinceras, loables en su intención, ya que en la realización no fueron felices las más de las veces. Sin embargo, nadie les quitará el mérito (nada frecuente en nuestro medio) de ser el único grupo de gente joven que enfrentó a escritores ya consagrados por sus obras, y les dijo (a muchos de ellos, con justicia) sus cuatro frescas verdades.

En el mundo de los libros se producirá en breve un verdadero acontecimiento: la edición de "Ulises", de James Joyce, a cargo de la Editorial Santiago Rueda. Después de varios años de árdua labor, se ha concluído esta primera traducción castellana. Su traductor es el escritor J. Salas Subirat, y la dirección general de la obra estuvo a cargo de Max Diekmann.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Primera Lamentación de Lázaro Bajo los Olivos

Por

JOAQUIN O. GIANUZZI

1º Era a comienzos del verano en la tierra de Judea cuando Lázaro hablaba bajo los olivos.
2º Y era el tercer día de su retorno a la luz.
3º Palabras son éstas que el dijo en soledad, al tercer día. Porque la sombra no huye rápidamente de los rostros recién despiertos. Desganada y melancólica ahora comenzaba a abandonar la frente de Lázaro.
4º Porque todavía pesaba en la sangre el interrumpido deseo de ser tierra y de ser aire.
5º Y era el amanecer y el comienzo del verano.
6º "Traspuesta la última pasión que la vida aferraba a mis costados, yo dormía mi carne y mis visiones.
7º Pero la pasión verdadera estaba en la sombra. Y la sombra no era más que mi tierra.
8º Porque comprender significa estar a oscuras, para irrumpir después a la luz.
9º Y yo estaba a oscuras. Mas temblloroso y anhelante, porque la espera tocaba a su fin.
10º La espera de lo definitivo. De lo cumplido.
11º La espera de la claridad.
12º Pero algo se interpuso en la comprensión casi alcanzada.
13º Porque aun no estaba madura mi sabiduría.
14º Y fué una voz extraña la que interrumpió mi camino del nardo y del agua.
15º Unas palabras que dijeron mi nombre buscando mis oídos y penetrando mi cuerpo.
16º Comprendí el retorno. Pero mi cuerpo no comprendía. No comprendía porque era negado.
17º Y fué su dolor cuando sobrevino el ascenso. Un vaho ardoroso tiraba hacia abajo. Furioso e insistente.
18º La muerte estaba tendida, descubierta. Y era como un fruto recién desgajado, absorto y con gran sorpresa.
19º Y aun clamaba a ratos en mis cabellos polvorientos. Pero cada vez más lenta, más amarga y menos rumorosa. Como el viento que huye y se apaga poco a poco entre los árboles.
20º Era otra vez la memoria. Y el cansancio y la vergüenza más vastos aun que mi memoria.
21º Y la vida.
22º Esa flor que alienta en la carne.
23º Mi primer encuentro con él fué un soplo. El aire se hizo lirio.
24º Él. El doloroso y el fuerte. El amor y el odio. El cumplido y el deseado.
25º Cómo podría olvidar sus ojos ahora. Dondequiera que ruede mi vida ha de doler en mi carne aquel fuego profundo y triste. Dondequiera que yazga.
26º Porque él comprendía.
27º Pues había estado a oscuras, como yo. Y desde mucho tiempo atrás. Antes de que la sangre del hombre rodara sobre la piedra...
28º Todos dábamos ya la espalda al sueño violado, deshecho entre los escombros sepulcrales que guardaban mi forma todavía. Pero el viento que venía de la noche ya la estaba borrando.
29º Allí, en el crepúsculo, nosotros dos éramos los únicos. Porque lo que alentaba era la sabiduría de su tristeza y la fatiga de mis ojos. Y estábamos por esto en gran soledad.
30º Los demás eran sólo sombras rendidas junto al polvo de nuestros pies.
31º Pero el crepúsculo avanzaba como un ave oscura desde los olivares...
32º ¿Cómo podría darse el regreso después de la sombra?
33º Porque es verdad que muertos hubo entre los vivos, bajo el cielo.
34º Pero él era conmigo. Y yo lo sabía.
35º ¿Se pudrió alguna vez la semilla en la mano del que estuvo por arrojarla al surco?
36º Mas él y yo sabíamos que en mi mano debía desvanecerse la semilla.
37º Y sabíamos por tanto quién iba a ser el sembrador inútil.
38º ¿Se tornó, por ventura, polvoriento el libro entre las manos del que estuvo por leerlo?
39º Mas él y yo sabíamos cómo el libro iba a sellarse con polvo...
40º Mi vuelta acontecía por los últimos días de primavera.
41º El arado seguía la palabra pronunciada por los mayores, en otro tiempo. Y ahora pasaba por encima de sus propios huesos.
42º Vi que el viento apacentaba a los pastores, como hubo de apacentar mi cuerpo, convertido en polvo como el de ellos.
43º Y una oscura nostalgia sacudió mis huesos semidormidos todavía...
44º Hoy asciende el deseo, desde la tierra grávida y dolorosa.
45º Y de nuevo vuela la golondrina sobre el surco.
46º Pero yo quedo, absorto. Apenas restituído.
47º La imagen del amor no toma la forma ni engendra el latido de la llama entre las rosas del huerto.
48º Y desesperadamente huye hacia lo lejos, envuelto en nubes de ceniza. Para siempre.
49º Y el pan y el vino quedan abandonados sobre la mesa...
50º Sombras que huyen; deseo que pasa; vida que se dispersa, ¿y para qué?
51º He aquí al hombre, que es una verdad; que pasa, que huye, que se dispersa. Siempre tan enorme; y tan oscuros.
52º Y he aquí la soberbia y el miedo que muerden sus espaldas en el fatigoso ascenso de sus días.
53º Pero sus días son como viento; y menos que viento, sombra.
54º Y he aquí su carne, dolorosa y vuelta hacia el olvido.
55º Porque es sucia la tormenta de su sangre.
56º Pero él busca. Oye y no oye. Y se enferman sus manos y sus ojos. Y aún oculta los lirios bajo la piedra.
57º Aunque está escrito: "Lejos está lo que fué, y lo muy profundo ¿quién lo "hallará?"
58º Porque, en verdad, ¿me ha hallado a mí?
59º Porque he aquí que yo soy el sembrador inútil. Y el que encuentra el libro sellado con polvo.
60º ¿Ha hallado, pues, mi verdad? Su saber efímero, ¿en qué para?
61º Verdad es la hoja del árbol. Y el águila que cruza el cielo.
62º Verdaderamente esto vino a decir el que desgajó mi muerte.
63º Pero él ya no está conmigo. Porque ha comprendido.
64º Sembrad sobre la piedra: el cielo no lloverá porque imposible será la simiente.
65º Y yo estoy ahora tendido sobre la piedra."
66º Era entonces el comienzo del verano y la primera lamentación de Lázaro bajo los olivos.

Oleo de Lino E. Spilimbergo, que se expone en la muestra de "Latitud", en Mar del Plata. Este artista realiza actualmente una muestra en la Galería "Amauta"

CONTRAPUNTO
LITERATURA - CRITICA - ARTE
Cangallo 1219 3º Piso, dep. 22
Teléf. 35-8278 Buenos Aires

Secretario:
Héctor René Lafleur

Redactores:
León Benarós
Arturo Cerretani
Alejandro Denis-Krause
Fernando Guibert
Raúl Lozza
Sigfrido A. Radaelli

CORRESPONSALES:
Prov. de Buenos Aires: J. G. Ferreyra Basso.
Prov. de Santa Fe: Nélida Esther Oliva.
Montevideo (Uruguay): Feliberto Hernández.

Precio del ejemplar ..... $ 0.40
Exterior ..... dólar 0.15
Suscripción anual (en el país) $ 4.20

APARECE TODOS LOS MESES

Dibujo de Andrés Calabrese.

Programa de conferencias y conciertos organizado por la Dirección General de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, iniciado en marzo de este año. Han ocupado esta tribuna en fechas anteriores, Javier Villafañe, Vizconde de Lascano Tegui, Juan S. Valmaggia, Ramón Columba y Leónidas Barletta. Continúan estos actos a cargo de las personas que se indican a continuación:

JUNIO 22:
JUAN CARLOS PAZ: "Música argentina contemporánea".
JULIO 6
CORDOVA ITURBURU: "Poesía argentina".
JULIO 20
JULIO RINALDINI: "La escultura argentina".
JULIO 27
GILARDO GILARDI: "La música de Cámara y Sinfónica en la Argentina.
AGOSTO 3
ARTURO CERRETANI: "El cuento argentino".
AGOSTO 24
ALBERTO PREBISCH: "La arquitectura en la Argentina".
AGOSTO 31
TOBIAS BONESATTI: "La fonografía y su trascendencia cultural y pedagógica en la Argentina".
SEPTIEMBRE 14
EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: "El ensayo en las letras argentinas".
SEPTIEMBRE 21
JORGE D'URBANO VIAU: "El libro en la Argentina".
SEPTIEMBRE 28
ANTONIO PEREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA: "La decoración en la vivienda argentina".
OCTUBRE 5
ALFREDO DE LA GUARDIA: "Cinematógrafo argentino".
OCTUBRE 19
MARIA ROSA OLIVER: "La mujer en la República Argentina".
OCTUBRE 26
LEONARDO ESTARICO: "El dibujo y el grabado en la Argentina".
NOVIEMBRE 23
MANE BERNARDO: "Teatro de títeres" del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
NOVIEMBRE 30
CARMELO YORIO: Orquesta de Cámara "La Plata".

Nómina de los Salones y Exposiciones de Arte que incluye el programa de actos de la Dirección General de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires. De enero hasta abril del presente año se han expuesto, entre otras, las obras del VII Salón de Tandil, IV de Mar del Plata, cuadros de C. B. de Quirós y conjuntos de obras de artistas de la Provincia.

Prosiguen las exposiciones y salones según las fechas siguientes:

MAYO: Del 24 al 17 de Junio
XIIIº Salón de Arte de La Plata.
JUNIO: Del 21 al 8 de Julio
Conjunto de artistas de La Plata.
JULIO: Del 9 al 31
1er. Salón de Arte de Bahía Blanca.
JULIO: Del 9 al 31
IXº Salón de Arte de Pergamino.
JULIO: Del 12 al 29
11 Escultores argentinos.
AGOSTO: Del 2 al 19
Conjunto de artistas brasileños.
AGOSTO: Del 23 al 9 de Septiembre
Exposición *José Clemente Orozco.*
AGOSTO: Del 23 al 30 de Septiembre
IIIra. Exhibición de obras propiedad del Museo.
SEPTIEMBRE: Del 13 al 30
Exposición homenaje: *Ernesto De la Cárcova.*
OCTUBRE: Del 4 al 21
Conjunto de pintores cubanos.
OCTUBRE: Del 4 al 8 de Noviembre
IVta. Exhibición de obras propiedad del Museo.
OCTUBRE: Del 25 al 8 de Noviembre
Conjunto de grabadores argentinos.
NOVIEMBRE: Del 19 al 9 de Diciembre
IXº Salón de Arte de Buenos Aires.
DICIEMBRE: Del 8 al 15 de Enero 1946
VIIº Salón de Arte de Tandil.
DICIEMBRE: Del 13 al 31
Exposición de Acuarelas, organizada por la "Sociedad de Acuarelistas y Grabadores".
DICIEMBRE: Del 13 al 31
Vta. Exhibición de obras propiedad del Museo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar