

'LA VIDA LITERARIA'

PERIODICO INDEPENDIENTE

Dirección: Rivera Indarte 1030

Las colaboraciones son solicitadas por la dirección. No se devuelven los originales. Ni se mantiene correspondencia acerca de ellos.

CRITICA
INFORMACION
BIBLIOGRAFIA

PRECIO: 10 CENTAVOS

Administración: Rivadavia 1553

Suscripción a 20 números en el país, \$ 2 m/n. En el exterior, \$ 1 o/s. — Anuncios: Precio convencional. — U. T. 33 Mayo 4301.

PORTE PAGADO

BUENOS AIRES, AGOSTO, 1931

AÑO IV — NUMERO 2

LA VOZ DE CHARLES CHAPLIN

Respira ruidosamente el timbre del cinematógrafo. Entremos. Exhiben cualquier película de *Carlitos*. Volvamos una y mil veces. Detengámonos ante las más distintas; las rodadas hace quince años y las de la víspera. En todas ellas Carlitos es el hombre pobre, dichoso en su pobreza lúbrica con la castidad, la castidad misma tal vez. Carlitos no es un miserable, un pordiosero, un "schuórrer"; sino un pobre, un verdadero pobre, un "sprit fort". Aquel, sueña con ganar dinero de cualquier modo, recurriendo con desesperación a cualquier expediente para obtenerlo: confiado al cuerno de oro de la lotería o a su sordidez asidua e implacable que le ayuda a acumular billetes pringosos, con una lentitud de suplicio chino. Entonces el menesteroso de ayer será algún día dueño de una fortuna, comprará dos automóviles y algunas mujeres, instalará una fábrica y comenzará a explotar al prójimo. Ese nunca ha sido pobre, ni aun cuando se debatía bajo los espalozos punzantes del hambre y del frío, en las tinieblas de su tabuco. "Hay quienes se hacen ricos y no tienen nada; y hay quienes se hacen pobres y tienen muchas riquezas", dice uno de los proverbios salomónicos. Carlitos es pobre y lo seguirá siendo toda la vida, aun cuando en su existencia real sea dueño de diez millones de dólares. En sus "films" no le veremos jamás acuciado por un afán de opulencia y aun cuando por las post-trimerías de "La quimera del oro", sabemos que los yacimientos de Klondike lo han transformado en un potentado, no demora en recuperar su auténtica felicidad cuando, mal cubierto con su grotesca indumentaria de "tramp", encuentra a Georgia en la clase más humilde del barco. Georgia será un símbolo de su pobreza y la dicha ya no rutilará con el falso sol de los lingotes de oro, sino que hará nido en el gesto conmovedor de la muchacha que, ignorante de la fortuna actual de ese lejano amigo, de quien se burlara una vez, le ofrece sus ahorros para costearle el pasaje. "¿Por qué las sagradas fiestas son más alegres entre los hebreos babilónicos?", preguntábase a un doctor, reficre el Talmud. "Porque son pobres", respondió el sabio. Así las cintas de Chaplin son alegres porque su protagonista es pobre y la dicha no es sordida, sino manirrota para quien no ambiciona más que amor. El mismo ha escrito ya, creo que en "My Trip Abroad", su único libro: "Nada más triste en su íntima realidad que tener fortuna y éxito. El día que se conquista para siempre la Serenidad se ha llegado a la más alta cúspide de nuestra vida. Y todo lo que se ha ansiado o se ansia, pasa al lado nuestro, y se comprende bien, muy bien el valor de la felicidad perdida o no alcanzada. Pero ya no hay heridas que sangren, ni dolores que tiemblen, y se comprueba que al fin, estamos por encima de todo, para comprender, para sentir, para olvidar acaso... Hemos conquistado entonces nuestro mejor tesoro: la Serenidad."

Así comprendemos cómo quiere tranquilamente Carlitos a la vida y cómo no desespera en las angustias y las vicisitudes de su pobreza hasta pensar en el suicidio que, para él, no puede ser una liberación. Moderno Ashaverus (no olvidemos la sangre de Israel que se agolpa en sus venas) ambula sin tregua, cayendo y levantándose, siempre con esa sonrisa diáfana y pueril o dolorosa y como desgoznada, que le enciende o le apenumbra el semblante. Y si no sofoca sus impulsos románticos puede decir a la vida: "Yo por usted iría hasta el fin del mundo y sería capaz de acometer las mayores hazañas"; y la Vida, que no en vano es mujer, pensará que el fin del mundo es el Registro Civil y la mayor hazaña: casarse. Pero Carlitos tiene demasiados sueños y necesita de su libertad pa-



CHARLES CHAPLIN, por Massaguer

ra perseguirlos encarnizadamente, aunque no los alcance nunca. Nosotros no le concebimos amarrado burguesamente a un hogar, puesto que malbarataría su idiosincrasia y, más que nada, porque su propio destino, manejado por el mismo Chaplin, con una taumaturgia que haría padecer a las brujas de los licantropios, impediría que su felicidad asuma formas taxativas.

Carlitos ama con una ternura triste a las protagonistas de sus historias cinematográficas y cuando prevenos un desenlace conforme a nuestros prejuicios sentimentales, aparece un tercero que le arrebató ese amor. Y Carlitos vuelve a marcharse con el andar grotesco de sus zapatones, fuerte en sus derrotas, que sustentan su vida y la dirigen. El actor se estigmatiza constantemente y ese proceso espiritual de las películas suyas — donde se alía el patético humor y una bondad pudorosa de sí misma, apta para suscitar genialmente situaciones grotescas, en las que sus actitudes heroicas incidan en el ridículo, suerte de tímida grandeza de alma que subraya un temperamento excepcional espeja su misma vida, edificada en el dolor, que señala a las almas superiores y las hace renacer mil veces de su último abismo.

Carlitos irrumpe con su voz más pura en un mundo de sombras y dota a ese mundo de voz, la voz severa de los desheredados, de los pobres de verdad, que se acercan a Dios por los atajos de su angustia. Ha sabido astillar los reductos de una masa frívola y displicente y, cuando en su cielo hostil resplandecieron las luminarias mensajeras de la felicidad de su epifanía, ellas fueron guiadas por la gran mano popular de los humildes y de los niños, que saben convertir las linternas en ángaros y las verbenas en salvas. Vox populi vox Dei.

De ahí que la significación de Carlitos en la humanidad (más que en la cinematografía, por su puesto) sea incalculable. El ha dotado de una luz nueva al mundo y su disfraz es el disfraz de nuestro tiempo. Es el vocero de las almas agobiadas y simples y ha sabido realizar el milagro de no abdicar jamás su personalidad, consubstanciado vital-

mente con su personaje, como esos muñecos rusos que encierran en su interior a otros similares y se multiplican sin alterar su semblante. La portentosa riqueza de sus recursos artísticos — en los que el artificio y la composición de los trucos se hallan desterrados por su fabulosa inventiva — enfatiza su jerarquía de verdadero demiurgo. Y así sabe ganar nuestra emoción, con sencillas pero imprevistas imágenes, impregnadas de profunda simpatía humana.

Carlitos y su obra, son una cosa pública, como las estaciones de ferrocarril y cualquiera puede transitar por ella, empavesarla de gritos y de adioses inútiles, trizar sus cristales o su reposo como el lado de las locomotoras o el alarido penoso de los silbatos; y el artista que ha estado amasando con angustiosos víveres la gente que prefiere las cosas concretas gúilas, con sueños definitivamente perdidos, con un y ponderables no puede comprender, esa lenta y prolongada y hermosa gracia de sus creaciones, maceradas con la sangre y el oleo de su propia vida, debe exponerla a su errante destino y acá y allá, bajo los cielos más diversos, los exégetas officiosos la señalarán con las huellas digitales de su vana interpretación: como esos mariposas, trasvoladas de su timbre natal, con un destino luminoso en las alas, que fenece cruelmente bajo los alfileres de los naturalistas, riegos al resplandor de su genuina belleza.

Pero esa popularidad de la obra que no se mueve en el falso mundo del fenakitescopio, depura la satisfacción de que, lejos los cielos de todas las latitudes, criaturas de las más diversas razas, hombres de los más diversos lenguajes, conjuguen su emoción y su alegría ante las desdichas y las bienandanzas de Carlitos, que les acerca a todos en una especie de mestizaje puro, que sólo un arte genial y providencial puede lograr.

"En toda labor hay fruto, mas la palabra de los labios solamente empobrece", dice una sentencia bíblica y Carlitos la ha observado fielmente (el mismo ha dicho a un periodista: "Los personajes del cinematógrafo son seres de ilusión y su naturaleza se deriva precisamente del silencio en que viven. Bien entendido, el cinematógrafo es poesía y belleza creadas en un mundo de silencio, y sólo desde ese mundo sus personajes pueden hablar a la imaginación y al alma de quienes lo contemplan"). Ha enviado al mundo su mensaje de amor y de júbilo, un mensaje silencioso y penetrante, subrayado con gestos de una elocuencia tangente con la del Creador, cuando la "tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo"; y pudo decir "sea la luz: y la luz se hizo".

Carlitos ha puesto juguetes maravillosos en nuestras manos de niños y logrado el triunfo supremo de hacernos despojar de nuestra gravedad, haciendo confluir las risas del limpio de conciencia y las del desalmado por un mismo cauce, pues el agua lustral de su voz, esa voz que sólo resuena en nuestros corazones y hace nido en el regazo de la muchedumbre, ha sabido purificarlos. Y ausente de nosotros la envidia, el recelo, la mezquindad, podemos contemplar sonrientes, como si recién despertásemos, las ventanillas floridas de nuestros hermanos. Y por el milagro de la belleza compartida nos hacemos humildes.

Y desde la cúspide de su celebridad, Carlitos puede preguntar hoy, a todas las criaturas de la tierra como a la humilde florista de "Luces de la ciudad", a quien hizo restituir la vista con el sacrificio de su libertad: *¿ahora ve bien?* Pregunta que puede ser el blasón de su arte, hecho de laceraciones, revelaciones y deslumbramientos; y, que nosotros, debemos responder sin palabras, con alegre religiosidad.

Porque Chaplin es nuestro Mesías y su reino es el este mundo.

CESAR TIEMPO

ACCION Y REACCION, por Leopoldo Hurtado

Un amigo a quien mucho estimo, decíame vez pasada:

—Hace usted muy mal en escribir contra la democracia. Es cierto que es insostenible, y que el gobierno de la masa es un absurdo, pero eso lo sabemos nosotros y no debemos decirlo nunca públicamente, porque la democracia es todavía la única defensa que nos queda contra males peores.

Sieudo tener que disentir con una opinión aparentemente tan sensata. Profeso la creencia ingenua que la verdad es una sola, y que no hay verdades esotéricas y públicas, verdades para iniciados, para élites intelectuales, y lugares comunes, de manual político, para uso de plebes incultas. No. Esto sería recitar la posición de la nobleza atea del siglo XVIII, para la cual la religión era un freno y elemento de orden insustituible para el pueblo. Frente a él, la minoría blasonada asistía a misa, guiñando el ojo para no llamarse a engaño.

Creo, por lo contrario, que nuestra posición debe ser totalmente distinta. Ante todo, no somos élite, ni minoría selecta, ni cosa por el estilo. Somos sencillamente trabajadores de la pluma y de la máquina de escribir y debemos merecer de la masa política el mismo respeto que le merece el trabajador manual. No será fácil conseguirlo. Es característica de la época el menoscabo de la labor intelectual, y la consiguiente sobrestimación del trabajo muscular, y no esperamos que por mucho tiempo cambie este estado de cosas. Ello se debe a varias causas concurrentes, la primera de las cuales sospecho es la creciente falta de ideales trascendentes en la masa. Cuando la curva del ideal es de menor radio, es decir, cuando el punto máximo de alcance no trasciende lo vulgar y cotidiano, el trabajador manual ha de ser siempre el preferido, porque es el que labora y crea los objetos que contribuyen a nuestro confort.

Además, somos los menos, y esto en un régimen democrático, es grave falla. Por lo pronto, ningún político se atrevería a llamarnos "los señores intelectuales", como decían "los señores obreros" los demagogos del Concejo Deliberante.

Aparte de lo que esto pueda modificar nuestra vanidad, siempre excesiva, como es natural, tiene importancia para situarnos frente al problema político. Los que deseamos un estado jerarquizado, debemos darnos nuestro justo valor, y ser los primeros en situarnos en el punto exacto que nos corresponda, sin falsas perspectivas.

Pero hay un deber más hondo para nosotros. Lo que no aspiramos a gobernar, lo que no creemos que la banca o la poltrona ministerial sean la más alta finalidad del hombre, lo que no iremos nunca a mendigar el voto del soberano innumero, tenemos el imperativo ineludible de decir la verdad, nuestra pequeña verdad personal que, en el mejor de los casos, será siempre limitada y unilateral. Es por la sinceridad de los espectadores de esta época como puede llegarse a ver un poco claro, independientemente de las recetas ya preparadas por los doctrinarios políticos.

Esta obligación debe ser cumplida con prescindencia de sus resultados inmediatos. No creo que una verdad expresada sinceramente pueda nunca ser nociva. Nuestra táctica política debe consistir en no tener ninguna. Lo contrario es ya demagógico. Si en virtud de consideraciones de actualidad no decimos todo lo que pensamos y en la forma más franca posible, nuestra actitud es en esencia la misma que la del caudillo de comité, quien miente "para salvar al país". Nuestro punto de vista será siempre útil, aunque pueda interpretarse torcidamente y colocarnos en la situación más desagradable en que puede estar un espíritu independiente, esto es, teniendo que coincidir en parte con regímenes que una repudia en su fuero interno.

El problema político argentino presenta dos aspectos íntimamente vinculados pero de importancia desigual. Uno es el problema electoral, o sea el de la formación del gobierno, problema que se plantea de nuevo por el fracaso de la ley Sáenz Peña, que pretendía haberlo solucionado satisfactoriamente; otro es el problema del gobierno propiamente dicho, mucho más grave que aquel, porque es la cuestión vital por excelencia para el país.

De estas dos faces del problema, la primera ha ido creciendo desmesuradamente hasta anular a la otra. La actividad proselitista se ha convertido en el gobierno mismo, la política ha degenerado en política.

¿Qué es lo que ha originado este cambio radical de perspectiva? Es pueril imputarlo a Irigoyen. Es hacerlo demasiado honor al grotesco personaje, responsable de la corrupción política de todo un

pueblo. No. La causa reside en el sistema mismo, que obliga al gobierno a convertirse en una máquina de ganar elecciones, so pena de desaparecer. Como se explicaría, si no, que hasta sus enemigos políticos copien sus procedimientos? La ley Sáenz Peña requiere una técnica electoral que Irigoyen poseía a maravilla y que le valió una doble elección. Mientras subsista la ley de referencia, todo gobernante tendrá que imitarle, quieras que no, por buenos que sean sus propósitos; Irigoyen ha sido el primero en comprender el mecanismo de esta ley, y cayó por no haber podido cumplir los compromisos que contrajo con su clientela. Fracaso por causas ajenas a su voluntad, y en parte imprevisibles, pero esto no impide reconocerlo como el perfecto tipo de gobernante saenzpeñista. Es esta ley la que ha corrompido a Irigoyen y a los demás, y no a la inversa.

Pero los peligros de la ley Sáenz Peña no deben ser magnificados. No creo que tenga para mucho. Es una ley para épocas de bonanza, y el país ya no puede darse el lujo de poseer un sistema electoral tan oneroso, que obliga a retribuir cada voto con un puesto público.

Si, como dicen los marxistas, es la baja del trigo la que ha derribado a Irigoyen, es la baja del trigo la que acabará también con el voto secreto y obligatorio. O los políticos encuentran medios de persuasión más baratos, o serán los primeros en desear la supresión de un sistema que sólo puede funcionar en conexión con un presupuesto frondoso; y ya los radicales saben por experiencia que todo elector, defraudado en sus "justas aspiraciones", se convierte en un opositor enragé.

Así, con unos años más de dificultades económicas, no habrá político que se interese en el mantenimiento de una ley que será para él un arma de dos filos.

Es igualmente pueril imputar el fracaso de la ley Sáenz Peña a la falta de educación política en el pueblo. Para un pueblo políticamente culto, cualquier sistema electoral y cualquier forma de gobierno es buena. Si el funcionamiento de la ley se quería previamente la cultura del pueblo, debió lo primero empezarse por esto y no por la ley; además, es absurdo por parte del político derivar la cuestión al terreno cultural, con lo cual queda el automatismo eliminado. Si no fuera porque llevaría mucho espacio, sería interesante demostrar aquí cómo la educación política del pueblo sólo puede ser realizada por una clase determinada, y en beneficio de esa clase, no por el pueblo mismo dirigido en gobierno. El gobierno del pueblo lleva al desajuste de la enseñanza, como nos lo prueba dieciocho años de experiencia; y a la formación de esa "conciencia" del electorado, que consiste en saber el precio a que pueden comprarse y venderse todas las conciencias.

Pero ¿puede hablarse, sin violentar mucho los términos, de "clase" directora argentina? Yo creo que sí. Si decimos "partidos políticos" refiriéndonos a varios conglomerados de intereses, por analogía con las organizaciones políticas de Europa, bien podemos referirnos también a las "clases" argentinas, aunque este concepto tenga que sufrir más de una alteración para poder ser aplicado en nuestro medio. Stricto sensu, entre nosotros no hay clases todavía, y basta una sola generación para que un apellido anónimo se haga "apellido"; es decir, figure cotidianamente en las crónicas sociales de los diarios. Pero si exclamamos un ligero vistazo a nuestra historia, vemos aparecer en ella, con esporádica regularidad, las mismas familias, los mismos apellidos, los mismos "clanes" sociales determinados políticamente en un sentido u otro quien sabe por qué extraña fatalidad cuyos móviles no han sido puestos

¡Cosa apenas aceptable por la razón y la lógica. Los pueblos deben adaptarse a la forma de gobierno, y no la forma de gobierno a la aptitud de los pueblos.

Esta paradoja se explica, sin embargo, en honor de la inteligencia y la dignidad humana. Quiera decir que estamos condenados a ser, a nuestro pesar, libres, bien así como el hombre condenado a vivir del sudor de su rostro, estaba por ello destinado a ser rico y civilizado.

D. F. SARMIENTO

Del discurso pronunciado el 23 de marzo de 1889.

en claro aún. La superficie de nuestro acontecer histórico está poblado de nombres ilustres, cuyo arraigo ha sido la posesión del suelo. Esta aristocracia rural, primitivamente cerrada, ha ido accediendo, con el andar del tiempo, a los detentadores de las nuevas formas de riqueza, se ha ido aguando con sucesivas mesalianzas con los nuevos ricos del nacimiento industrialismo, y, al hacerlo, ha alterado profundamente su visión histórica.

La "clase directora argentina" ha sido siempre liberal. Es ella la que gobernó al país durante un siglo, la que le dió la Constitución del 53, que es un estatuto liberal a pesar de su artículo segundo, porque permite el libre ejercicio de todas las actividades útiles. Es la que implantó la enseñanza laica, el casamiento civil, la que ha respetado erupulamente la enseñanza científica y filosófica en las universidades y la que ha tolerado — por o menos — la orientación positivista de la enseñanza normal. Igual tolerancia ha demostrado tener en las cuestiones sociales. Las represiones sangrientas de los movimientos obreros han comenzado en este país con los gobiernos populares.

Pero esta amplitud de criterio, esta comprensión del fenómeno social menguó con el transcurso del tiempo. Sea porque afloraron a la superficie histórica nuevas necesidades, formas sociales extrañas, sea porque se presentaron fenómenos insólitos, como el de las grandes ciudades, que cambiaron por completo la fisonomía de la política rural, el hecho es que esta clase fué haciéndose paulatinamente extraña a su tiempo. La ley Sáenz Peña, que vino a desalojarla de la posición directora, fué hasta cierto punto previsible, porque al suceder histórico iba desbordando la capacidad de gobierno de dicha clase.

Pues bien. Si estudiamos el gobierno de la masa indiferenciada — incapaz, según lo hemos comprobado por la repetida experiencia de estos años — y mientras la clase media no se organice como tal y sea una fuerza política capaz de actuar en forma decisiva; mientras la "clase proletaria" no posea la fuerza indispensable para instaurar un gobierno de clase, como lo pretende, no habrá por el momento otro núcleo capaz de asumir la responsabilidad del gobierno, que el que ha actuado desde el comienzo, es decir, ese que podemos llamar, en un sentido lato, la "clase directora argentina". Posee para ello, entre otros prestigios, el de la fortuna, porque las diferencias de dinero son las únicas que actúa y ven a la democracia.

Esta es la clase que, por la revolución de septiembre, ha sido puesta inesperadamente en el gobierno de nuevo, y tiene que afrontar ahora su definitiva prueba. ¿Ha sabido, en los dieciocho años de forzosa abstinencia, madurar políticamente, ponerse a tono con el tiempo, comprender los fenómenos sociales con un criterio moderno y actual? ¿Sabe afrontar los conflictos sociales yendo a la raíz misma de las causas que los provocan?

Desgraciadamente no. Y lo dramático del actual momento político argentino consiste en que la masa ha evolucionado hacia el liberalismo más o menos avanzado, mientras la clase directora ha seguido un camino opuesto. ¿A quién acudir, entonces? Hoy la masa no tiene confianza en sus directores natos por que éstos no encarnan sus ideales y constituyen un peligro para sus aspiraciones sociales. El elector comprueba que la clase directora no está a la altura de su época, que carece de sensibilidad para los problemas sociales, que no los encara en forma racional, y sobre todo, histórica. Y como el agente de lo histórico, el factor decisivo en el acontecer de la historia es hoy la masa, la clase directora argentina da la impresión de ir contra la corriente, de oponerse a la evolución inevitable de las cosas, de reaccionar, en suma, contra la acción social encarnada en el pueblo. La función directriz consiste encauzarla, no en comprimirla ni atajarla, cosa que parece empeñada aquella. Claro que por su misma posición está ya espiritualmente superada y en el hecho vencida; y el peligro se duplica porque, a causa de la ley Sáenz Peña, estas reacciones instintivas y saludables de la masa se convierten en actos irreparables. El voto popular puede y debe ser un excelente medio de control fiscal, pero no hay control sobre el voto mismo. La masa electoral, que había perdido en 1912 la confianza en sus directores tradicionales, y que la había recobrado en 1930 por el fracaso de los gobiernos populares, está en camino de perderla de nuevo, y esta vez para siempre. Con qué reemplazáremos, en un plazo angustiosamente breve, esta falta de confianza en los que tendrían, forzadamente que merecerla, en este recodo de la historia? Esa es una pregunta que, en la situación actual, es difícil de contestar.

GUILLERMO ENRIQUE HUDSON

II

La Tierra Purpúrea tiene como escenario al Uruguay, y a cuyas playas arriba Ricardo, el protagonista, para interponer entre su persona y la de sus enemigos, la valla del río más ancho del mundo. Desde lo alto del histórico cerro contempla, extendida a sus pies, la maravillosa naturaleza del país vecino, cuya austeridad inspira consideraciones despectivas al pueblo que lo habita, entregado, a la sazón, a luchas intestinas.

"No es, pues, amargo como el ajeno y la miel, pensar que sobre aquellas riberas flaqueó hace apenas medio siglo la Santa Cruz de San Jorge! Porque jamás se ha comprendido una cruzada más noble que el que con tanta por objeto arrancaron esta tierra de manos indígenas y hacerla, para siempre, patria del poderoso Reino Británico".

La novela está constituida por una serie de relatos escritos con una fluida y variedad admirables, entre los que se interponen narraciones ajenas al tema central, sin que en ningún momento parezca resentirse la unidad de la obra. Antes bien, robustece, por este medio, el efecto de relieve el verdadero espíritu que mueve al autor: escribir un canto al Uruguay, y, todos los episodios, en apariencia deshilvanados, tienden a mostrarnos distintos aspectos del paisaje físico y espiritual de la verdadera protagonista, La Tierra Purpúrea, cuya única presencia basta para hacer palidecer a la de las agresoras y encantadoras criaturas que pasan por la obra.

El eco de las sonandas entre blancos y rojos presta a estas páginas un fuerte sabor épico. Ríos de saúbre machucan las feraces campiñas del Uruguay y sus cuecillales son el escenario de un viaje lento que sienta el odio y el rencor entre sus hijos.

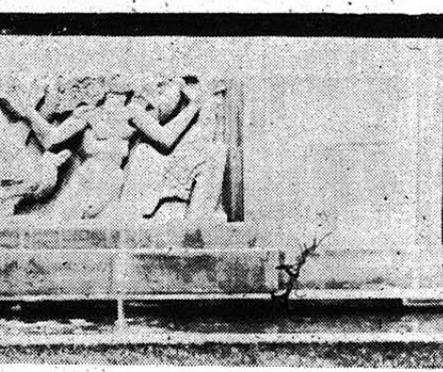
Pero, ¿cuánto! Hríamo además, en todo ello? Como en todas las páginas de Hudson hay, en estas, pájaros que cantan, flores que ponen una nota delicada de color y de perfume en el paisaje. No olvidemos que el libro ha sido escrito por "uno que sabe leer el alma de los pájaros". Santa Coloma — prototipo del caudillo de nuestras revoluciones — el feroz Gándara, don Hilario, Batata y aquel escocés John Carrickfergus que hartó de frenos y amantes de la música como los pájaros". Santa Coloma — prototipo del caudillo de nuestras revoluciones — el feroz Gándara, don Hilario, Batata y aquel escocés John Carrickfergus que hartó de frenos y amantes de la música como los pájaros".

Porque ante todo, Guillermo Enrique Hudson es un naturalista bien entendido que en este "ante todo" no va en vana una sola palabra, que en la categoría literaria del autor. Nada de eso. En todo naturalista, por lo menos en el que lo es por acendrada vocación, hay un poeta en potencia. Levantar inventario de la obra admirable de la naturaleza, inclinarse sobre la brizna, dar nombre a lo flor — tosea laja o piedra preciosa — atribuir alma y conciencia a la bestia, seguir la ruta azul de los ríos, es de vale a animarlo todo con un soplo poético, embellecer lo humilde y humanizar, acercándolo lo lejano. ¿No es esto, poco más o menos, el mundo del poeta?

Hudson siente la sugestión de la belleza y en qué forma! "Amor por lo bello — habita uno de sus personajes —, sea amorado y sea amante de afecto que sólo se parece al amor, como la fragancia de las flores, como el aroma de la miel y a la que, destila el amor".

Por esta causa no se deja absorber en ningún momento por las pasiones políticas que bienven a su alrededor a los héroes encantadoras criaturas femeninas que dilatan su itinerario. Frente a él, la naturaleza privilegiada del Uruguay despliega todos sus tonos: cuecillales verdosos sobre azuladas lejanías, ríos de breve y caudaloso curso, llanos atelados de hierba, y la flora y

la fauna de la región, poblada por el nombre indígena, sonoro y dulce, y por la leyenda que la fantasía popular tejó en torno suyo. El poeta se asoma a cada rincón, vadea todas las corrientes, otea la lejanía desde los cerros y la visión presentida de selva virgen "donde las flores jamás han lucido su belleza y



MONUMENTO A HUDSON EN EL HYDE PARK DE LONDRES. Obra del escultor Jacobo Epstein que simboliza a "Rima", la heroína de "Mansiones Verdes".

el avestruz y el venado yagan por doquier", enciende su espíritu en generosa embriaguez de libertad.

Pero La Tierra Purpúrea es algo, es mucho más que todo esto: una luz encendida y fervorosa a la libertad, a la vida natural que sólo es posible conocer allí donde la civilización no ha dicho la última palabra.

"No puedo creer que mi trato con el mundo habría sido aquel delicioso y arrebatador que he hallado, si la Bandita Oriental hubiera sido su cónyuge y colonizadora por Inglaterra, y todo lo adivino de ella encerrado según sus ideas. Y si aquel amor característico no puede existir con la prosperidad material que produce la energía involuntaria, deseo fervientemente que sea el mundo de alguna prosperidad. No tengo pizca de gana de ser rico, pero ante el venado alucinado más allá del horizonte, el fulmen y el chas de ciertos ruidos muertos sobre las azulinas incanas y al pastor enviado a puntar su romántica caza, me siento infeliz como paso imprescindible para la seguridad de mi persona, prefiero mil veces andar preparado para defender mi vida en cualquier momento, cuando el viento levanta de un bandillo. Las mercedes pueden volverse hasta calamidades cuando el viento levanta de un bandillo, alabanza de nosotros el simple espíritu de la belleza y de la Poesía".

En *Mansiones Verdes* un libro de tan complejo y curioso contenido como para desorientar a quien intentara señalar todos sus valores. No tiene ni por la forma en que el diálogo deja lugar a la descripción o el autoanálisis, ni por el fondo en que la ficción predomina sobre la realidad, puntos de contacto con *La Tierra Purpúrea*. Hay en su acción una unidad más sostenida y en su arquitectura más noble sobriedad. Es, desde luego, una gran novela no exenta de fallas pero con pasajes tan felices que bastarían por sí solos para recomendarla a los que no olviden la concepción del personaje central, sería suficiente para dar fama a su creador. Fantasía y realidad, humor y ensueño se funden

para dar origen a esa deliriosa figura "the sweet Rima", la dulce Rima, inmortalizada en piedra por Epstein junto al escritor. Porque este arquétipo de mujer le pertenece. No es sólo, no ya en la vida, sino ni siquiera en el arte, mujer que se le asemeja. "Criatura en lo espiritual alada ya y viene por las páginas del libro. Yo señalaría, dentro de la misma obra, dos partes distintas por el contenido: la primera, es como una magnífica orquídea de motivos que culmina con el episodio de la muerte de Rima; la segunda, un monólogo interior, un solo dolor, cuya intensidad dramática se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta morir en la nota apagada del final, como en ciertos preludios de Wagner. Como en ellos también, el escritor ha sabido recoger las mil voces dispersas de la naturaleza a las que suena en lenguaje emocional de los protagonistas. En el primer momento, las criaturas y el paisaje están en un mismo primer plano, en una penetración constante e íntima de donde se decreta gradualmente hasta

La palabra creadora (Diálogo) por Luis Franco

UN POETA
—Aunque presintamos que ninguna definición abarca la poesía en su esencia, no debiera abandonarse un afán de aproximación, un intento de domesticar sus secretos menos huraños.

Poesía es la traducción verbal de bellos estados de ánimo, podemos adelantar, por ejemplo. Pero pronto se advierte lo baldío de fórmulas como esa. Entonces preferimos allegarnos al cómo del fenómeno poético. Y observamos que en esa traducción a que aludimos, las cosas del mundo sirven de figuras al poeta.

UNA POETISA
—Es cierto. Y como toda forma natural es bella, el poeta tiene la imitación de la Naturaleza por único sensor, según lo enseñaron y practicaron los antiguos.

UN CRITICO IMBERBE
—Doblado error, si, duda. Los antiguos lo profesaron, pero no lo hicieron, porque el instinto los salvó. ¿El arte una imitación? ¿El arte tauleología? No. El mundo real es sólo la escala del poeta para llegar a su mundo. Esto es lo que ya sabía, famoso: "Cosas más excelas que todas las imágenes suelen expresarse por imágenes".

UN DISTINGUIDO SEÑOR
—Privilegio de los poetas?
UN FORASTERO
—De los mienos, por cierto. Los más, los cotidianos profesionales del verso, suelen no pasar nunca de las imágenes. No son los íntimos exploradores del mundo, los totales sentidos del drama humano. Se trata de coleccionistas de sensaciones o figuras, mariposeando sobre algunos aspectos de la diversidad, sin sospechar la unidad divina. El espíritu del poeta redime, pues, la naturaleza real. Y no diremos que metamorfosis las cosas, sino que las cosas recién cobran forma cuando él le da ingreso en su reino maravilloso. Por eso se llama creador.

UN AUTORIZADO CUALQUIERA
—Sin duda, pero algo idéntico sucede con las otras artes. ¿Cuál es, pues, el sello intransferible de lo poético?
UN FORASTERO
—Alguien ha dicho, con ya acreditada verdad, que la ley de una imagen poética pura, es no ser plasmable por ninguna plástica. Yo arriesgaré, a mi vez, que más allá del relieve y el color, el poeta debe buscar la luz. Ahora frente a la música, a los tesoros de música, la poesía se reserva el privilegio de la idea.

UNA POETISA
—Pero la poesía también es musical. El ritmo, la rima...
UN FORASTERO
—Me perdonará que yo no crea en la música verbal. Creo sí en la musicalidad de lo poético. Creo que la poesía es hermana carnal de la música. Quizá podría aventurarse que la poesía es el arte por el cual las meras palabras crean en nosotros un estado de alma gemelo del que suscita la música.

UN POETA
—Ha dicho idea... Pero la idea es criatura del conocimiento conceptual. Y ahora lo saben todos, hasta los profesores, que el arte es otro modo de conocimiento, que podría llamarse intuitivo. O mejor aún: la intuición puede abrir la misteriosa puerta de la inspiración, ese estado único en que el poeta logra conular con lo bello y captarlo. ¿Qué tienen que hacer con esto las aburridas ideas?

UN CRITICO IMBERBE
—De fijo, nada. En poesía como en religión, la razón es una intrusa. A la falsa poesía-razón, un iluminado crítico hace bien en oponer la poesía-música.

UN POETA
—El abate Bremond? Sí, es verdad. Pero él no sólo abolió de la poesía pura la idea, sino asimismo las imágenes y aun el sentimiento. Quiso reducir a música, mas pronto advirtió que ello no bastaba.

UN CRITICO IMBERBE
—Y es por ese exaltado y virgineo asombro ante las cosas con las cuales parece identificarse, que se ha dicho certeramente, por Páscoli y muchos otros que el poeta es un niño.

UN FORASTERO
—El verdadero poeta tiene, de veras, no sé qué de niño-dios creador. Pero conviene distinguir, ya que con ello los sofistas de ahora creen poder autorizar las más inofensivas puerilidades. Crece, en página ilustre, ha demostrado de qué estrecha concepción nació esa frase del Páscoli (buen poeta a ratos, que no puro ni gran poeta como algunos creen). En efecto, para él, lo poético no es fantasía y sentimiento, sino apenas esto último—y aún sólo sentimiento idílico que no erótico o pasional—la confundido, dice Croce, "la ideale fanciullezza"—imagen de la contemplación pura—con "la realistica fanciullezza"—que se encierra en un pequeño mundo por incapacidad de dominar otro más vasto.

En cuanto a las tonterías del afamado abate son, ciertamente, encantadoras. Pero no veo identidad forzosa entre lo que es humillación e imprecación (plegaria) y lo que es, sobre todo, exaltación generosa, salmo (poesía). Eso para no hablar de su técnica, según la cual sólo las "palabras vacías de sentido" pueden ser instrumento de la poesía, y no precisamente por su timbre y su ritmo sino meramente por cierta virtualidad mágica.

Lo seguro es que todas las concepciones de lo poético pecan de limitadas o excluyentes. Puede creerse que ni el entendimiento, ni la imaginación, ni la sensibilidad, ni la palabra constituyen de por sí el fenómeno poético, sino todo ello amasado y animado en criatura divina cuando la inspiración llega con su fuego y su soplo. No otra cosa, sin duda, quiso significar el mago de Concord: "La transformación de un pensamiento en poema es semejante a la metamorfosis de las cosas en formas orgánicas superiores".

UN CRITICO DE PERITA
—Mirando de otro costado, parece que las nuevas tendencias han abolido la anécdota, como una de las negaciones de lo poético. ¿Quién no ve un malabarismo de manco en esta pedantería? La anécdota, o lo que de la persona se narra, es lo único que puede acarrear la emoción. Lo demás es álgebra, abstracción, nihil...
UN CRITICO IMBERBE
—La poesía anecdótica, sí, pero no una anecdota periodística de nuestro yo vecinal, profesional o mundano, sino algo azar distinto, casi opuesto: una peripécia de nuestra alma, una vertiginosa revelación de nuestro destino. Porque la poesía no es la descripción de lo real ni la crónica de nuestros días, sino el hada que nos redime al toque de su virgula. ¿Cómo no han de agradecerse los hombres? El poeta les brinda la traducción irizada y alada de algo que en ellos era apenas la larva de un sentimiento obscuro y amoroso.

UN FORASTERO
—Yo querría advertir, por rgmate, que en este

incansable traquear sobre lo poético, la mayor suma de errores proviene del contenido diferente asignado a una misma palabra. Así, va para rato que se propone la sencillez como la sal del arte, y en efecto, no puede sostenerse lo contrario, tomado el vocablo en su acepción más cotidiana. El poema, por ejemplo, debe tener la convincente facilidad de un axioma o una sonrisa femenina. ¿Cómo defender el tecnicismo obscurantista o el ornato parasitario? Mas sucede que con dicha palabra quiere sacramentarse vuelta a vuelta las más agudadas cosechas de lo insignificante y lo resobado.

UN POETA
—Es verdad. Y la sencillez de lo poético es a veces sólo la inconsútil suma de lo complejo—como la luz de los siete colores.—Suele ser la suya una terrible sencillez, una flor que obliga a llegar hasta la ceja del precipicio para cortarla.

UN FORASTERO
—Y ciertamente, respecto a la libertad del arte—o del artista—acece el propio. Como toda actividad humana, la del artista hallase condicionada por normas y límites que su propio instinto de conservación le impide rebasar. "Póllis liberat a un tigre de sus rejas, de no de sus franjas" (Chesterton). Pero de esto hay un mundo. La pretensión de engrillar al artista en nombre de los "modelos" antecesores, de caducas convenciones o supuestas leyes,—al artista que debe tener la espontaneidad por dogma y la innovación por rutina.—Lo mismo acontece respecto a la forma, que la exigen perfecta, mas no significando con esto la máxima adecuación de lo externo a lo interno, sino la virtuosa observancia de no sé qué prolijos y relamidos preceptos de simetría tonados a los jardineros de municipio. "Pero los árboles de los paisajes nos dan modelos de arquitectura superior, de una solidez perfecta, sin ninguna concesión a la geometría".

(Debussy). Porque, naturalmente, el poema inventa sus propias leyes, y de veras, nadie sintió menos lo poético nunca que los gramáticos y los profesores de literatura.

UN PERIODISTA
—Ustedes perdonarán; soy aficionado al cálculo mental y estimo modestamente que llevamos ya gastadas cerca de cuatro mil palabras en honor de nuestro tema.

UN FORASTERO
—Contagado de su desaparajo, yo llevaría mi temeridad hasta proponer un ecléctico resumen de todo nuestro palabreo, aunque, por cierto, sin mayor esperanza de convencer a ninguno.

PROPOSICIONES SOBRE LA POESIA
Poesía es aquello que han hecho los poetas, es decir los muy contados poetas del mundo y sólo en muy contados momentos.
La creación poética es un puro misterio. Con su lógica cerrada el crítico no puede más ella, y el mismo poeta tampoco comprende más eso que sale de sí y lo rebasa, y tiene por colindantes el silencio y la música.
La poesía procura las más íntimas e iluminadas noticias que el hombre puede tener de sí mismo y de los círculos vivientes de la Naturaleza.
No es doctrina, ni juego, ni mandamiento ni plegaria; pero todo lo esencial se implica en ella, pues se trata de la más profunda modeladora de almas.
Como nadie, la poesía es capaz de despertar a la Bella durmiente — nuestra alma — para sus momentos de vida perdurable.
Como la verdadera bondad y el verdadero amor, es pudorosa, y se cubre en siete velos hasta para sus elegidos.
Ni el poeta ni las cosas son la poesía, sino que ella nace de sus sagradas nupcias. Y así es misterio de amor.

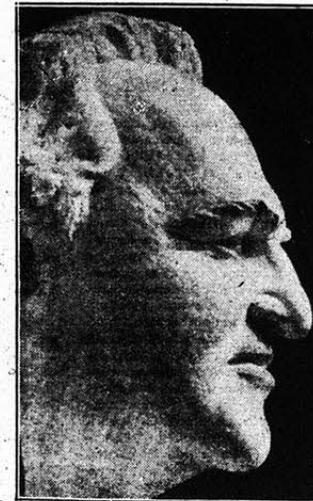
Y el poeta es todo el hombre, el purificador del mundo, y el maestro de todos los amores, esta criatura de ingenuidad y profundidad, sabiamente armoniosa y auténticamente salvaje.

BRUJULA
Revista mensual, independiente. de arte e ideas.
Dirección: Rodolfo del Plata - Victor Luis Molinari.
Pichincha 502 BUENOS AIRES

La Vida Literaria
Crítica - Información - Bibliografía
Director: Enrique Espinoza
Redactores: Arturo Cancela, Ramón Doll, Luis Franco, Antonio Gullo, Leopoldo Hurtado, Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, César Tiempo.
Rivera Indarte 1030 - Buenos Aires

ANALECTAS DE EGON FRIEDEL

TRADUCCION DE OSCAR COHAN



EGON FRIEDEL

LA CONCEPCION DEL HOMBRE NUEVO
Una nueva era no comienza a estallar o al concluir una gran guerra, al producirse una profunda transformación política, al ocurrir una íntensiva alteración territorial, sino en el momento en que entra a actuar una nueva variedad de la especie humana.

En la historia sólo cuentan las vivencias interiores del hombre. Pero el impulso inmediato nace muy a menudo de una conmoción externa, de una catástrofe general: una gran epidemia, una profunda alteración de la estructura social, una invasión muy extensa, una repentina transformación económica.

Por lo tanto, un trauma violento, un choque es el punto de partida; así las migraciones dóricas, la invasión de los bárbaros, la Revolución Francesa, la guerra de los treinta años, la guerra mundial. Cada choque determina una *neurosis traumática* que es el verdadero caldo de cultivo de lo nuevo.

LA HORA CREPUSCULAR
Se dijera que la humanidad ha perdido de pronto su sentido del equilibrio. Esta es la característica fundamental de todas las épocas de cambio y transición. Lo viejo ya no tiene valor, lo nuevo aún no lo ha adquirido. Es como una noche blanca. La luz vespertina vega aún en el lejano horizonte, la luz matutinal aún es escasa. Es un perfecto estado crepuscular del alma: todo se halla entre dos luces, todo tiene sentido duplicado. No es posible desear ya los rasgos del mundo. Podría decirse que, como al llegar la noche, es ya demasiado tarde para leer a la luz del sol y demasiado temprano para leer a la luz de la lámpara.

Esta imagen aplicada al comienzo de los tiempos modernos adquiere un sentido particular. "El hombre ha olvidado la lectura del libro del mundo a la luz natural de Dios y aun no ha aprendido a hacerlo a la luz artificial de la Razón, que pronto ha de encender el mismo."

CAMPO Y CIUDAD
El campesino vive vegetativa y orgánicamente, el ciudadano cerebral y mecánicamente. En el campo es el hombre un producto natural del ambiente, en la ciudad es el ambiente un producto artificial del hombre.

EL PENSAMIENTO CREADOR
La verdadera causa de todo acontecimiento humano no es siempre un gran pensamiento que se apodera con tanta fuerza de las masas, que las vuelve creadoras, es decir, las impulsa a grandes acciones colectivas, la única manera que tienen las masas de ser creadoras. Dicho pensamiento puede tomar formas políticas; pero también puede manifestarse cuando el espíritu colectivo crea una excepcional atmósfera artística.

LA MAGIA NEGRA
La época moderna, — así se enseña aún a los chicos en la escuela— fué un efecto del descubrimiento de América. Pero no podemos dejar de insistir que ha sucedido precisamente lo contrario. Un tipo de hombre como el que vivía entonces, con su nuevo placer de aventura, con su impulso hacia lo lejano, con su redespertado realismo, con su indomable afán de conocimiento, debía arribar un día a las Indias Occidentales, así como realizar sus otros inventos y descubrimientos.

Que un cuadro, o un poema lírico es el producto orgánico de su época, lo saben ahora hasta los profesores universitarios. Lo mismo ocurre con las creaciones de la técnica. No existe Jecurbrimientos "casuales". Ni es cierto, tampoco que el siglo XIX deba al teléfono, al telégrafo, al pararrayos y cosas semejantes un nuevo sentimiento del tiempo y del espacio, un *tempo vital* infinitamente acelerado, sino que este nuevo *tempo* fué lo primero y ese nuevo sentimiento del espacio y del tiempo nació precisamente con la generación que utilizó el magnetismo, la electricidad y el vapor. Debía crearse formas de vida.

CORRIENTES ESPIRITUALES
Las "ideas", las grandes corrientes espirituales, son las que determinan el cambio y el avance del curso histórico; pero estas ideas se concen-

PARADOJAS
El chato siblo XIX consideraba el arte egipcio como "primitivo". Ahora empezamos a ver lentamente que junto al inmenso tamaño y a la profundidad de esas creaciones, todo el arte occidental debe parecer-primitivo. Del mismo modo debemos llegar al convencimiento que también las costumbres de este pueblo no fueron ni "bárbaras" ni "infantiles", sino una visión del mundo muy distinta de la nuestra y quizá superior. Sin duda la peluca egipcia, igual que la del tiempo de Descartes, es "paradojal". Pero todo adorno es paradojal porque es la expresión de la imagen ideal llevada hasta lo caricaturesco, que en cada época los hombres se forman de su aspecto físico. Paradojal es también toda cultura ya que es lo contrario de lo "natural", aun cuando, como ocurre a menudo pretende coincidir con lo natural. Todas las creaciones de la cultura, desde las visiones del artista y las meditaciones del filósofo, hasta las formas cotidianas de las relaciones humanas son "paradojales" o sea "no prácticas".

Todo sistema de vida en el cual se excluye lo superfluo e innecesario, lo antinatural e ilógico no sería ya cultura sino "civilización pura". Pero tal civilización pura es una monstruosidad casi inconcebible, nunca vista en toda la historia de la humanidad y hay la firme esperanza de que tampoco se verá en el futuro.

DECADENCIA
El momento en que se convierte en problema principal no ya el contenido sino la forma, no ya la cosa sino el método, señala siempre y en todas partes, el comienzo de la Decadencia.

EL ARTISTA Y EL FILOSOFO
El verdadero filósofo está más emparentado con el artista de lo que comúnmente se cree. Como éste ve en la vida un juego y trata de aprender sus reglas; no más. El filósofo también descubre y da forma; pero mientras, el artista trata de representar a muchos y complejos individuos, el pensador presenta a un individuo: a sí mismo, pero en en todos sus múltiples aspectos. Toda filosofía profundamente sentida no es otra cosa que una novela autobiográfica.

EL IDEOLOGO ANTI- IDEOLOGO
Napoleón es el único genio que fué inmediata y totalmente comprendido, porque poseía una serie de características ordinarias y comunes, una especie de dialecto vulgar, que le sirvió para hacerse comprender y admirar. Era mentiroso, fanfarrón, egoísta, brutal, sensualista, desvergozado. Su aspecto tenía algo de grandioso; su voz, de *parvum*, así como su matrimonio era la hija de los Habsburgos, recuerda al especulador de Bolsa que trata de apoblecere por el matrimonio con una aristócrata arruinada.

Su alto tono de cuartel chocaba en sociedad, su complacencia en hacer circular indiscreciones malvadas y chismes rastreros; permitase con las damas bromas indecentes; y se vanagloriaba ridículamente de sus éxitos amorosos, aunque en verdad no fué feliz con las mujeres, que admiraban al triunfador, mas no lo amaban. Este ambiente turbio no ha empañado sin embargo su genialidad, antes bien la ha destacado nitidamente, así como a la luz difusa se ve mejor a una persona que al resplandor del sol. No hay duda que Napoleón ha sido el genio más completo que ha visto el mundo; más grande que César, más grande que Shakespeare, más grande que Goethe. Pues poseyó, si se considera el vigor y la amplitud de sus dones, tanto ingenio como los tres juntos; fué César por su previsión y visión práctica; fué Shakespeare por su fantasía creadora, y fué Goethe por su conocimiento de la naturaleza del hombre. Además, tuvo el poder de transformar el pensamiento en realidad como ninguno de los tres. Sólo le faltaba una cosa que tuvieron aquellos: idealismo. No creyó en las fuerzas más reales de este mundo: los ideales humanos. Altruismo, patriotismo, religiosidad, eran para él energías existentes que se debían utilizar y manejar; pero que no tenían más valor que los cañones, la fuerza mecánica y el dinero. Nunca creyó que una idea fir-

FILISTEISMO
La historia es una fuerza filistéa; sólo destaca en letras grandes los nombres de los triunfadores, mientras que a los hombres desplazados por la corriente del tiempo los pierde de vista y, a lo sumo, alguna vez se acuerda de ellos en letras pequeñas.

JESUS Y LA "CUESTION SOCIAL"
Es una gran blasfemia comparar a Jesús con aquellos espíritus enanos que quieren llevar a la humanidad por caminos nacional - económicos. No se trata de una diferencia de grado sino de especie. Sus hazañas no fueron materiales sino espirituales, por tanto no se le puede comparar con esos conductores del pueblo, como no se puede comparar las creaciones de un Dante o de un Platón con las de un Marconi o un Edison. Jesús no ha luchado nunca contra los poderes que son objeto de la polémica social moderna: Burocracia, Burocratismo, Capitalismo, etc., porque le eran completamente indiferentes. Pero ha combatido contra un único enemigo: el diablo en el hombre, el Materialismo. Nuestra época ilustrada no cree ya en el diablo; ha sucumbido de tal modo a su poder, que ya no lo ve. El "espíritu" del materialismo domina hoy tanto entre los desheredados como entre los poseedores.

Un poema inédito de E. E. Cummings

IMPRESSION

The hour rise up pulling off stars and it is dawn into the street of the sky light walks scattering poems

on earth a candle is extinguished the city wakes with a song upon her mouth having death in her eyes

and it is dawn the world goes forth to murder dreams...

i see in the street where strong men are digging bread and i see the brutal faces of people contented hideous hopeless cruel happy

and it is day

in the mirror i see a frail man dreaming dreams dreams in the mirror

and it is dusk on earth

a candle is lighted and it is dark the people are in their houses the frail man is in his bed the city sleeps with death upon her mouth having a song in her eyes the hours descend, falling on stars...

in the street of the sky night walks scattering poems,

Edward E. CUMMINGS

me fuera más, y pudiera más que cien mil ballonetes. No sabía que ideas, ideales, ideologías, fantasías, ilusiones, conceptos, son también energías físicas y fisiológicas, magnitudes mensurables y eficaces, imponderables ponderables, por así decirlo: no sabía que la conciencia del derecho, la fe en cosas superiores, es tan estimulante para el organismo como las grasas, las albúminas y el alcohol. No fue, pues, como lo creyeron sus partidarios, un empirio perfecto. Fue, en este sentido, aunque suene a paradoja, un doctrinario ajeno a la realidad. Tenía su sistema del mundo y de la humanidad, filosófico, si se quiere; pero como tantos otros sistemas ingeniosos y bien contruidos no se ajustaba a la vida. Miraba con desprecio y burla a los "filólogos" sin sospechar que era uno de ellos. Atravesó el mundo, arrastró sus ejércitos de Suecia a Egipto, de Madrid a Moscú y desapareció un día tan repentinamente como había aparecido. Igual que una explosión de pólvora no dejó más rastros que un ligero temor y un acre olor a humo. Movilizó hombres y fuerzas naturales, agua y viento, todos los estados, ciudades y pueblos de Europa, a favor o en contra; y cuando se fue volvió a ser el mapa mismo de veinte años antes, sin ninguna variación; los diplomáticos disputaban nuevamente derechos, contingentes y supremacías. Napoleón no fue un soñador, éste es su principal defecto, y por eso fue vencido. Supo triunfar durante años y meses; pero no supo que duraderamente sólo un soñador puede conquistar al mundo.

Pida todos sus libros

españoles, franceses o en cualquier otro idioma, a la **LIBRERIA ESPAÑOLA** LEON SANCHEZ CUESTA 10 Rue Gay-Lussac, París, V Cada libro es enviado desde el país de origen, y por consiguiente al más bajo precio y con el minimum posible de gastos. Depositario de: LA VIDA LITERARIA

Traducción y nota de Jacinto Cárdenas

IMPRESION

Las horas se levantan apagando estrellas y amaneco por la calle del cielo anda la luz esparciendo poemas

en la tierra una lámpara se ha extinguido la ciudad despierta con un canto en sus labios y la muerte en sus ojos

y amaneco el mundo sale a matar sueños...

miro la calle donde fuertes hombres están desenterrando el nido y vos los rostros brutales de hombres satisfechos horrosos desesperanzados cru ellos felices

y es de día,

en el espejo veo un hombre frágil soñando sueños sueños en el espejo

y anochece en la tierra

una lámpara se ha encendido y es de noche, la gente está en su hogar el hombre frágil está en su lecho la ciudad duerme con la muerte en los labios y un canto en sus ojos las horas descendiendo, prendiendo estrellas...

en la calle del cielo anda la noche esparciendo poemas.

Versión de Jacinto Cárdenas

III ANTI DARWIN Si la selección fuera realmente el principio determinante de las especies, desde hace mucho habrían triunfado en la lucha por la existencia los tipos más evolucionados y desaparecido los menos evolucionados. El viejo Cuvier tiene tal vez razón, en parte, cuando dice que en la historia de los animales y plantas lo mismo que en la de los hombres, se distinguen épocas diferentes. Cada una con su plan creador especial, con su carácter propio, su estilo arquitectónico, sus modas, su ritmo vital: todas igualmente divinas, todas inmortales. Y en ellas, como en la historia de nuestra especie, sólo nos cabe contemplar con asombro el espectáculo. Pero no explicar nos sus misteriosas aparición y desaparición. Más que de una sobrevivencia de los adaptados, podría hablarse de una sobrevivencia de los inadaptados, pues el portador de la evolución no es nunca el organismo "normal", sino el patológicamente hipersensible, el enfermizamente hipertrofiado en algún punto. En la historia humana nunca se originan nuevas variedades históricas por adaptación, sino por reacción contra las actuales condiciones de vida. Basta recordar los sucesos que precedieron al nacimiento de la época moderna.

EL POETA Toda nueva concepción del mundo es INMORAL "disolvente": destruye solidaridades compactas, desata viejas ligaduras. La posteridad, que suele apreciar mucho al poeta del pasado, cuando ya no lo necesita, permite que se le estudie en las escuelas, pero trata de combatir a los poetas vivientes con su ejemplo. Sin embargo, sus contemporáneos, los hombres que verdaderamente lo necesitan, lo llaman disolvente. Y lo es en efecto: como todo fermento. Sus agudas interrogaciones penetran en las lagunas y grietas del suelo espiritual, en que vive cómodamente la "actualidad", lo sacuden, lo descomponen y lo dividen. Se puede decir en todo sentido: el poeta es la sal del tiempo. Manet pintó un manojito de espárragos. Al instante se elevó una ola de murmuraciones, amenazas y maldiciones. Agreguemos que eran unos espárragos miserables. Pero basta esto para explicar las explosiones de odio, rabia y desprecio que pro-

aron? ¿Cuál de los bienes sagrados del hombre se profanan, con pintar unas verduras? Las obras de Ibsen fueron en parte prohibidas, aunque nunca son "groseras", si se exceptúa la escena de la parálisis en "Espectros". ¿Qué significa esto al lado de las brutalidades de Schiller, Dante, Shakespeare? Se nota aquí la acción misteriosa que la obra del genio ejerce sobre los hombres: a unos los atrae, a otros los repele, pero a unos y a otros con la misma fuerza mágica. Los filisteos también se sintieron fasciados, sintieron instintivamente que la historia había recibido otro impulso violento, pero sólo percibieron el choque y retrocedieron tambaleantes, ahudidos e irritados. Si los cuadros impresionistas hubieran sido un feroz montón de pintura en bruto, como afirmaban, no los hubieran tomado en cuenta, en lugar de destruirlos con sus paraguas. Y si Ibsen hubiera sido un revolucionario de la especie de Sudermann, hubiera podido permitírselo todo y como éste no hubiera tardado en ser celebrado. La noche del estreno del "Enemigo del pueblo", en París, conversaron en un café Francisco Sárcay, oráculo literario de entonces, y Jules Lemaitre. De pronto dijo Sárcay: "Si, encuentro a este Ibsen difícil y sin talento, y usted me considera por eso una vaca vieja. Usted recibirá este título después de mi muerte". Con esto el buen viejo Sárcay dijo una verdad que ni él mismo sospechaba. La de "vaca vieja", es, precisamente, la posición inevitable del crítico influyente y del público que lo sigue, ante lo nuevo. Y, seguramente, ha nacido ya el poeta, frente al cual nos revelaremos todos como unas viejas vacas.

Para su próxima fiesta infantil **CHEZ NOUS CINEMA** le dará una sección de películas cómicas con proyector profesional en cualquier sitio de su casa. Precios muy económicos CANGALLO 456 - Esc. 108 U. T. Avenida 33-0474

José María Eguren, por Estuardo Núñez

L'art c'est la recherche de l'inutile. FLAUBERT.

Apreció Eguren en una época en que se escribía literatura explicativa. Se decía todo al lector, y ni siquiera el literato se percataba de que pudiera existir un lector agudo a quien no se necesitara explicar tanto. Se diluía el fondo en la vacía amplitud de la forma. En 1888, González Prada decía: "el diagnóstico de la literatura peruana se resume en una línea: congestión de palabras, anemia de ideas". Hacía pocas excepciones: Althaus, Salaverry, Márquez. Cuando precisamente el arte de escribir es el arte de intensificar el significado, de acumular y condensar y comprimir el fondo en la forma. Precisando, desde luego, la óptima maleabilidad, flexibilidad y frescura de la forma. O sea, lo que nos ha dicho Ezra Pound, que el arte de escribir es el de "cargar" de significado el lenguaje. Eguren, así, era quien, en poesía, iba a empezar a intensificar de significado, de imaginaria, la expresión. Sólo así era posible trastrucar una poesía explicativa esencialmente, en una poesía de sugere-



JOSE MARIA EGUREN

Se encuentra, a las claras, una razón directa en "carga" y sugerencia, y desenvolviendo los términos, otra razón directa entre "carga" y poesía. En otras palabras, se conseguía la intensidad, o mejor dicho, la consecuencia Eguren al par que empezaba a no explicar, a no definir, a desartar del didacticismo. Y Eguren deviene un poeta "incomprensible", cuando sólo es —ya se ha dicho— un poeta difícil. La "incomprensibilidad" estaba en que no explicaba, en que demandaba labor de parte del lector acostumbrado a que se lo dijieran todo, detalladamente. La dificultad se encuentra simplemente en que la poesía de Eguren es una poesía "cargada" de significado. Eguren sugería; pero nadie estaba acostumbrado a que le sugirieran donde primaba un concepto-auditivo, —hablativo— de la poesía. Eguren rimaba; pero lo hacía con rima discreta o asonante, apagada, para no distraer la impresión sugerencial que el verso ofreciera, donde se estilaba la rima ampulosa y el ritmo tamboril, a falta de otras calidades. La metáfora de Eguren era la metáfora de intensidad, frente a una poesía que cultivaba la metáfora de la extensión, viciada, simple, alisante y hueca. Todo se confundía para que la poesía existente fuera recitativa y para que Eguren no pudiera ser recitado. (Apenas "El cuarto cerrado" o la "Marcha fúnebre de una marioneta", y alguna que otra más de sus poesías, se pudo recitar, sin mucha fortuna). Eguren anarquiza, se evade de todo sistematismo cuando imperaba la subordinación al módulo extraño y pasado, existente todavía un cierto colonialismo literario. Significaba una reacción. Hasta dentro de la métrica —en que más asomos de sistematismo tuvo la poesía— Eguren rehuyó sumisión absoluta. Sus contemporáneos adverbos, —lo fueron casi todos— señalaron sus "libertades" de forma. Crítica que ha dejado de tener sentido actual y que no llegamos a apreciar con verdadera comprensión, ni menos aún con la seriedad y el dogmatismo en que fue formulada. Cuando Eguren dibujaba, o sea, cuando poetiza con la línea, porque su dibujo es poesía igualmente pura; aunque irremediablemente menos valiosa, su actitud es la misma, aun tratándose de las reglas del trazado. Particularmente, me ha conmovido la dificultad que encuentra, en dibujo, para trazar una perspectiva usando el punto de referencia, conforme a la regla, y opuestamente la precisión de la misma cuando se aparta de todo cán-

Pero, la irrespetuosidad de Eguren por la métrica no tuvo como resorte ningún iconoclastismo de los tan propios de las generaciones actuales: rom-

per con lo viejo por la única razón de considerarse arqueológico y no actual. Otro era su móvil. Su constante obsesión de originalidad lo llevaba a innovar formas para sustituir las antiguas. Reemplazar antes que destruir. (Respetuosa actitud de pre-guerra). Coincide, sin embargo, su actitud con la de las generaciones nuevas en lo de apartarse de lo convenido y aceptado universalmente, coincide en la inquietud de salvar, ante todo, la originalidad, la sinceridad. Eguren se escandalizaba, entonces, de que hubiera quien le reprochaba que en vez de un adjetivo personal y novísimo, no hubiera usado en un verso con suerte, orgullo o espada, "misera", "fiero" y "sinistra". Eguren insurgía contra el lugar común, vale decir, contra su época. Hizo su propia poesía, a su propia imagen y semejanza y no a la de otros, y hasta buscó sus propias palabras.

Eguren libera, en nuestra poesía, —poesía de imitaciones, de iniciaciones, de esperanzas, de sumisiones y de pocas grandezas— la sensibilidad. Nuestros poetas habían sido, hasta entonces, retóricos impuros, manipuladores habilísimos del lugar común, expertos imitadores. Los románticos ni siquiera eran unos sentimentales sencillos y puros, porque intelectualizaban sin llegar a sugerir, y estoy por creer que se les esfumaba el sentimiento.

Tres obras de Froylán Turcios

El Vampiro (novela) \$ 1 m/n. Cuentos del amor y la muerte 1 m/n. Flores de almendro (poesías) 1 m/n.

LIBRERIA ANACONDA

FLORIDA 508 BUENOS AIRES

EURINDIA

Revista de ciencias políticas, sociales y económicas. Directores: Horacio Espinosa, Altamirano, Diego Córdoba. República del Salvador 59. Despacho 1.

MEXICO, D. F.

INDICE

Antonio S. Pedreira, Vicente Géigel Polanco, Samuel R. Quiñones. A. Collado Martell. Apartado 222. S. JUAN DE PUERTO RICO

tratando de encontrar la rima conveniente, conve-nida y ya sancionada. Nunca hubo plenitud de sensibilidad, nunca hubo plenitud de poesía. Nadie tan lejos que ellos de la poesía pura, nadie tan cerca de ella que Eguren. En la poesía peruana había sentimiento, había romanticismo, amor, mujeres, árboles, cielo, mar, etcétera, pero no había poesía, en ese nuevo sentido estricto de pureza.

Todo lo extraño, todo lo aliterario está descartado de la poesía de Eguren. Su única consideración es la poesía misma. Por vez primera hay, en el Perú, un poeta puro que haga poesía pura, la poesía por la poesía, como ha afirmado Mariátegui. Así, retadora, apareció la poesía de Eguren. Se levanta reaccionando contra el rutinarismo de una época que se podría en el espasmo romántico. El poeta provocó la risa. Se le señalaba como poeta disparatado. Era incomprensible. Eguren era artista de minoría, pero se le juzgaba con criterio mayoritario. Eguren era, hasta cierto punto, simbolista. —Rocca de Vergallo había escrito demasiado lejos, y en francés, para haber creado ambiente, —pero se le juzgaba con criterio romántico. Eguren era un novador, pero se le juzgaba con módulo tradicional, como se quiso juzgar el vanguardismo con una estética ochocentista, resultando la peor de las monstruosidades. Creyó él en una superación de lo romántico, de lo tradicional y en una verdadera reivindicación del innegable e im-postergable fuero de la poesía, de la auténtica poesía y no de la falsificación. Pero no demolió lo romántico. Su reacción ante este movimiento literario no era, con todo, adverso en cuanto al sentimiento del paisaje, de la naturaleza. Pero Eguren era demasiado esteta para creer en el Lamartine integral y en el Isaac completo. El paisaje, la sensibilidad, tienen solución de continuidad para él.

Eguren, dije, reivindicó el fuero de la sensibilidad. Y es él, tal vez quien logra libertarse, como nunca lo hubo conseguido otro poeta nuestro, del imperio de la lógica, del sentido común. La primera literatura en abierta rebelión contra la inteligencia exclusivizadora, contra nuestra peculiar tendencia didáctica, profesoral. Poesía demostrativa, descriptiva, nada más que eso había sido, en líneas generales, toda nuestra poesía antes. Haciendo gracia a la excepción, pocos ejemplos de entre todo: Eguren hace suya, en esta época, la exclamación beligerante y expresiva de Paul Dermée: "Arrojar la inteligencia!".

Rimbaud, aquel fugitivo de la literatura en la hora de la madurez física, que es la hora de la inmadurez artística, rarísimo caso de acaudalador de la propia obra y de la propia edad literaria, puede servirnos de molde para vaciar cierta parte del contenido de esta explicación de Eguren. Del poeta de *Les Illuminations*, dice Epstein: "... Rimbaud cesa de describir actos; hechos, cosas. El no describe la naturaleza viva a través de un temperamento, sino su temperamento visto gracias a la naturaleza. El temperamento triunfa de la naturaleza que no sirve sino para iluminar, como cualquiera otra luz, al temperamento". Lo mismo se podría decir de Eguren que ama la naturaleza, pero para encontrarse a sí mismo. Eguren hurga la naturaleza, pero no para repetir la sino para recrearla a su imagen y semejanza. Y no sólo en sus versos: en sus acuarelas, en sus miniaturas, en sus fotografías. Como Rimbaud, Eguren descompone, decanta los elementos de esta naturaleza. Y como él, en su poesía empieza a verse lo inconsciente, de la poesía de hoy es inseparable esencia. Búsqueda y hallazgo de sí mismo en la naturaleza en que la lógica, el sentido común, hubieran naufragado. Era precisa la sensibilidad, la intuición poética: la nueva manera de mirar que ha personalizado a Eguren.

A. USLAR PIETRI

LAS LANZAS COLORADAS

NOVELA

\$ 2.— m/n.

EN NUESTRA ADMINISTRACION

«Constance Smith», por Arturo Cerretóni

Nunca puede saberse, exactamente, hasta qué punto un hombre es responsable absoluto de sus acciones.

Manuel Incarte nunca había pensado en esa circunstancia. Pero una vez se vio obligado a meditarla. Fue cuando mató a su esposa por las espaldas, de dos balazos, en la obscuridad. Manuel Incarte comprobó la muerte, pero no se sintió responsable. No había obrado inconscientemente, pues lo hizo a sabiendas. Tenía seguridad de que apretaron el gatillo de su «Colt», iba a herir necesariamente a esa persona petrificada en el vano de la puerta. Sabía también que esa persona no podía ser otra sino su esposa. No obstante, apretó el gatillo. Dos veces seguidas. Oyó las detonaciones, la víg vacilar, la oyó gritar y luego revolverse en el piso de la habitación. Casi en seguida le oyó emitir un quejido. Y ya no oyó nada más. Estaba todo tan obscuro que creyó despertar de un sueño. Por eso volvió a dormir.

Manuel Incarte tenía tan solo 23 años cuando se casó. Se casó con una muchacha inglesa a quien conoció en plena calle. Ella también tenía 23 años y era rubia. Más alta que él y también más delgada. Se llamaba Constance Smith. Se encontraron en la calle.

—No querés tomar unos copetines? —Si.

No dijeron más. Al tercer copetín, él ya le hablaba de amor: —No sé si vos sabés, pero yo estoy solo en el mundo... —la dijo.

—Necesito una mujer. Una mujer algo así como vos... Más bien linda... —Porque Constance Smith era linda en verdad. Tal vez era linda por sus ojos claros. También podía serlo por su nariz recta o por su mentón tímido y modesto.

—Me gustás, ¿sabés? —Si.

Ella, a todo contestaba que sí. Manuel Incarte no meditó. Le ofreció casarse al día siguiente y ella aceptó sin entusiasmo.

—Pero, a quereres mucho, ¿eh? —Si.

—Mira que yo te quiero... Que me siento capaz de quererte más todavía... —Si.

Se casaron. Simplemente, sin ritual religioso. Él estaba radiante de alegría. A ella parecía no importarle mucho la cosa.

—¿Me querés? —Si.

—¿Serás capaz de abandonarme? —Si.

Manuel Incarte aceptó la respuesta sin darle mayor importancia.

Hubieron a vivir a una casa de pensión. El trabajaba y ella tejaba, cocer sus horas mirando la gente de la calle desde el balcón de su ventana. Eso la entretenía. Constance Smith jamás había pedido a la vida otra felicidad que la de poder mirar desde el balcón de su ventana la gente que pasa por la calle. Y la vida le había concedido esa felicidad.

Manuel volvía de su trabajo y la abrazaba con pasión. Ella le dejaba hacer, sin sonreírle siquiera. No

sentía el abrazo, o se distraía con excesiva convicción.

Como para Manolo Indarte Constance Smith era hechura propia, se inclinaba a sí mismo no haberla dado una sensibilidad más acusada. Pensó que con el tiempo lograría una correspondencia a afecto. Por el momento no le preocupaba la infidelidad alarmante de la muchacha inglesa.

—¿No es cierto que vos me querés? —Si...

—¿Apasionadamente? —Si...

Manolo Incarte lo creía. El se iba haciendo su amor. Le sobraban afectos para ello.

Pero un día —pasados seis meses de conubio— comenzaron a preocuparle ciertas actitudes de Constance. Esta ya no miraba a la gente desde la ventana. Ahora se entretenía en tejer. Tejía paños inconcebibles, sin

forma, sin uniformidad de colores. Manolo Indarte la miraba tratando de escrutar en su alma, pero apenas si advirtió nada, por que no era psicólogo sino intuitivo. Sospechó que una reacción se iba operando en el alma de Constance Smith. El mismo se encargaba de comprarle las madejas de lana azules, blancas, rojas, verdes, marrones que iban traduciendo materialmente aquella reacción del espíritu. Pero jamás se dio cuenta de nada. De nada tampoco pudo haberse dado cuenta nunca. Pensó mucho, se torturó, nada. También es cierto que Manolo Indarte es muy capaz de estarse tres días contemplando a una mujer que lloriquea —cuando esa mujer es Constance Smith— para averiguar el motivo de ese llanto. Porque Constance no contestara a las preguntas que le dirige su hombre, Constance Smith guarda un silencio aterrador. Constance Smith es una inglesa rara: un perfecto ejemplar de rarísima y cuadrada sajona.

—¿Qué tenés? ¿Por qué llorás?... Nada, ni una sola palabra de respuesta.

—¿Por qué llorás? Decime... Nada. Manolo se sorprendió cuando Constance optó por enjugar sus lágrimas y abandonar el lecho. Él se sentó en un rincón y la miró pasearse agitado por el reducido dormitorio. Ya tampoco sabía qué pensar la dueña de la pensión. Oído desde una habitación vecina, el matrimonio Incarte-Smith era desesperante. Jamás ningún pensonista pudo averiguar de qué se trataba. Pero tampoco lo sabían la dueña, Manolo Indarte ni la propia Constance Smith.

Llegó un momento en que el hombre sintió sueño. Eran como las cinco de la tarde y resolvió acostarse. Se durmió pronto sin soñar muchas cosas raras. Tal vez llegó a molestarse el sueño ese bicho color aceituna que se pasó durante toda la noche por la habitación. Después no hubo nada.

Gritos aislados, ubicados en regiones distantes y un acompañamiento vinculado a un recuerdo. Despertó. Estaba todo obscuro. Pero alcanzó a ver a una sombra blanca petrificada en el vano de la puerta. Hasta ella se llegaba la luz del vestíbulo. Llamó.

—¿Constance! —Nadie oyó su llamado. Tantito en la cama en busca de su mujer: no estaba. Volvió a llamar.

—¿Constance! —La sombra blanca tampoco contestó esta vez. Entonces Manolo Indarte requirió su «Colt». Volvió a insistir.

—¿Constance! —Manolo Indarte tanteó el gatillo y disparó en dirección a la sombra blanca que estaba en la puerta, iluminada apenas por la amarillenta luz del vestíbulo. Fueron dos detonaciones: una detrás de otra. Vió vacilar a Constance, la oyó gritar. La vio caer al suelo.

—¿Constance! —Nadie oyó su llamado. Tantito en la cama en busca de su mujer: no estaba. Volvió a llamar.

—¿Constance! —La sombra blanca tampoco contestó esta vez. Entonces Manolo Indarte requirió su «Colt». Volvió a insistir.

—¿Constance! —Manolo Indarte tanteó el gatillo y disparó en dirección a la sombra blanca que estaba en la puerta, iluminada apenas por la amarillenta luz del vestíbulo. Fueron dos detonaciones: una detrás de otra. Vió vacilar a Constance, la oyó gritar. La vio caer al suelo.

—¿Constance! —Nadie oyó su llamado. Tantito en la cama en busca de su mujer: no estaba. Volvió a llamar.

—¿Constance! —La sombra blanca tampoco contestó esta vez. Entonces Manolo Indarte requirió su «Colt». Volvió a insistir.

—¿Constance! —Manolo Indarte tanteó el gatillo y disparó en dirección a la sombra blanca que estaba en la puerta, iluminada apenas por la amarillenta luz del vestíbulo. Fueron dos detonaciones: una detrás de otra. Vió vacilar a Constance, la oyó gritar. La vio caer al suelo.

—¿Constance! —Nadie oyó su llamado. Tantito en la cama en busca de su mujer: no estaba. Volvió a llamar.

—¿Constance! —La sombra blanca tampoco contestó esta vez. Entonces Manolo Indarte requirió su «Colt». Volvió a insistir.

—¿Constance! —Manolo Indarte tanteó el gatillo y disparó en dirección a la sombra blanca que estaba en la puerta, iluminada apenas por la amarillenta luz del vestíbulo. Fueron dos detonaciones: una detrás de otra. Vió vacilar a Constance, la oyó gritar. La vio caer al suelo.

—¿Constance! —Nadie oyó su llamado. Tantito en la cama en busca de su mujer: no estaba. Volvió a llamar.

—¿Constance! —La sombra blanca tampoco contestó esta vez. Entonces Manolo Indarte requirió su «Colt». Volvió a insistir.

—¿Constance! —Manolo Indarte tanteó el gatillo y disparó en dirección a la sombra blanca que estaba en la puerta, iluminada apenas por la amarillenta luz del vestíbulo. Fueron dos detonaciones: una detrás de otra. Vió vacilar a Constance, la oyó gritar. La vio caer al suelo.

—¿Constance! —Nadie oyó su llamado. Tantito en la cama en busca de su mujer: no estaba. Volvió a llamar.

—¿Constance! —La sombra blanca tampoco contestó esta vez. Entonces Manolo Indarte requirió su «Colt». Volvió a insistir.

—¿Constance! —Manolo Indarte tanteó el gatillo y disparó en dirección a la sombra blanca que estaba en la puerta, iluminada apenas por la amarillenta luz del vestíbulo. Fueron dos detonaciones: una detrás de otra. Vió vacilar a Constance, la oyó gritar. La vio caer al suelo.

—¿Constance! —Nadie oyó su llamado. Tantito en la cama en busca de su mujer: no estaba. Volvió a llamar.

—¿Constance! —La sombra blanca tampoco contestó esta vez. Entonces Manolo Indarte requirió su «Colt». Volvió a insistir.

—¿Constance! —Manolo Indarte tanteó el gatillo y disparó en dirección a la sombra blanca que estaba en la puerta, iluminada apenas por la amarillenta luz del vestíbulo. Fueron dos detonaciones: una detrás de otra. Vió vacilar a Constance, la oyó gritar. La vio caer al suelo.

Elegía de un soldadito muerto en una revolución sudamericana

A Alfonso Reyes, hombre de América.

Yo te ví, soldadito muerto, cuyo nombre no sé.

Tendido estabas en la esquina de mi casa, ¡y qué tranquilo! Parecías borracho que amanecía un día lunes sin gana de trabajo. Solito, desamparado, con qué ternura te abrazabas al fusil.

La mañana llena de pájaros y el mar cantando bajito

—Es Juan, el carpintero —dijo un mulato, y la Iracema nada sabe.

Juan, no has aserrado tu cajón, y ahora te van a enterrar en la tierra pelada. Mejor, así te convertirás en seguidita en flor, en pájaro, en café.

Yo te ví soldadito. No se me olvidará tu cara amarilla, tu uniforme caqui, tu chalina sucia. (Te habían robado el español) Los hombres charlotaban como moscas, y yo era una mosca más.

al pie de tu cruz, carpinterito del Brasil.

Pero no hagamos poesía. No había cruz. Dos ladrones, quizá. Tres ladrones, quizá! Yo también fui a robar el dolor sin consuelo de tu cara en mi pañuelo.

Tendido sobre el asfalto, como una cáscara de plátano, servías para que las moscas dijieran eruditas:

—¡Pobre! Parece que la bala le ha entrado en un pulmón.

(Allí debe estar como una abeja, junto al polvo de aserrín que respiraste en la vida...)

Si no fuera barata, ¿estaría en tu dedo esa sortija?)

Tu nada les decías. Ni siquiera mirabas a esa Señorita que se miraba en su espejito, mientras decía: —¡Pobrecito!

¿Quién sería el malvado que lo mató?

(Ha comparado con la tuya, con barba de tres días su cara tan bonita...)

Pero tu fumabas impassible.

un hilito de sangre como el puchito de Carlitos.

¡No acusabas a ninguno, y todos te hemos matado, soldadito!

Ah, qué ganas tenía de sentarme en el suelo a tu lado, llorar unas lágrimas triviales como un compadrito de juegas, y conversar: —Amigo, carpintero, hoy estábamos de farra con la Iracema y sus amigas, aquellas morenitas...

Buño, se acabaron tus celos con el zapatero Domingo, definitivamente te has curado aquella tosecita.

Has muerto, ¿sabés?, has muerto, y sin hacer aspavientos, sin decir siete palabras, sin Magdalena, sin Marías,

y estás aquí sin esperanza de un Tercer Día.

Has muerto, esto es todo. Has muerto sin porque. ¿En nombre de qué?

¿Para redimir a quién, soldadito, carpintero?

Alberto Guillén

Santiago, 1931.

LETRAS
TABLERO DE ARTE
Y CIENCIAS

Director:

A. Caribours Ocampo

Callao 86

Buenos Aires.

MEGAFONO
REVISTA BIMESTRAL.

Directores:

Sigrida A. Radaelli

Erwin F. Rabens

Victor Máx Wallich

Bynnon 6767

Buenos Aires.

La segunda novela de Georges Pillement

por Antonio Gullo



El autor de *Jaune et Rouge* y ahora de *Valencia entre deux réves*, tiene predilección por nuestro idioma. Aparte de haber traducido a Baroja y Azorín (y entre los de aquí, a Juan Pablo Echagüe, Payró, etc.) introduce en sus fantasías literarias, la vida y el sabor español. Joven (nació en 1898) ha vivido en España y detalla lo que de ella conoce. En su patria fundó en compañía de otros la revista *Les Lettres Parisiennes* y luego la *Compañía de Audiciones Dramáticas o Theatre de la Licorne*, que representó diversos espectáculos de vanguardia, entre los cuales destacase su propia obra en tres actos: *Don Ignolo*. Además fueron representadas otras obras suyas por el *Theatre d'Amateurs et des Marionnettes de Medgyes* alcanzando un buen éxito con *Cyprien en l'amour a dix huit ans*, que interpretó Dullin en el *Theatre de l'Atelier*. Autor de varios libros de crítica, viene realizando también su obra poética, que sólo es conocida a través de las revistas de arte, y en la que acusa un personal acento nuevo.

Valencia entre deux réves, que publica este año, es una novela de intención pura, sin cosquillos vanidosos ni excesos literarios. Concisa y termina finamente encuadrada en una sencillez: esa sencillez de decir breve y serido, con ademán modesto. La particularidad de este libro consiste, primordialmente, en que el autor no pierde, en ningún momento, su actitud original, auténtica. Posee un ritmo seguro. Bien buceado el personaje de su elección, entresaca de él lo fino, y conveniente le da forma novelesca y por momentos poética, construyendo su vida humana dentro de un paisaje real.

Pillement, sin olvidar en cierto modo a Proust, camina como por el hilo de un sueño, adelante, quiere retroceder, suma circunstancias, hasta hacer vagar a su personaje en una noche "qui est parfois le jour". Realiza la biografía de una candidez (su autobiografía) pero en todo cuanto ésta tiene de importante en la vida, así en lo dulce como en lo trágico. Porque este tan tímido *Don Jorge* de su invención, debe comenzar a vivir, por causa de su temperamento, muy dentro de sí mismo, en los principios de su actuación en Valencia, lejos de sus padres y de su ambiente propio. Valencia, que le es extraña por razones de idioma y sobre todo de idiosincrasia, le obliga, minuto por minuto, a trazar comparaciones entre él y sus amigos circunstanciales, las que le llevan a la conclusión de que, por fuerza de su propia manera, está viviendo entre la gran soledad de su ser adolescente y la colorida alegría valenciana.

«Je suis timide et je ne suis pas sûr de ma prononciation et puis, je suis plus jeune, je n'ai que dixsept ans. Je suis a Valencia aussi intimidé que je le serais au Paradis devant les anges. Je dois me contenter de regarder et de sourire. Et, quand je suis seul, de pleurer.»

Esta pintura de su temprana edad, Pillement la va efectuando vigorosamente, así en la descripción de sus balbuceos como en la de sus interrogaciones desesperadas.

Luego, el amor llega con rostro verdadero, pero en forma de dilema. Su instinto amoroso oscila entre una mujer de París y una niña de Valencia. No sabe a quién prefiere más: si a Luisa o a Pepita. Pero, a través de una serie de atractivos pormenores, presentados con sobriedad, *Don Jorge* alcanza la profunda comprensión de sus sentimientos, ubicándose según lo exige el vivir. Hay tragedia cuando éstos no tienen equilibrio, y principalmente, cuando se ignora su justo punto de mira. De ahí que ese instante en que *Don Jorge* comprende el rol de su sentir espiritual, conformándose, por un lado, con lo que le corresponde por preceder, y por otro, consciente de poseer la fuerza mayor de amar un más allá, es el instante en que puede decirse que allí comienza su sabiduría, porque desde entonces tiene orientada su infinita esperanza.

«Je crois, maintenant, que c'est Luisa que j'étais destiné a aimer, que c'est Luisa que j'aimerai au jour de la mort et du jugement dernier, et que Pepita était destinée a me rester que le symbole de une époque de ma vie, un réve.»

El autor expresa una notable condición imaginativa novelesca. Su personaje, sin perder jamás su temperamento cándido y romántico, de intenciones puras y modales ingeniosas, va cubriendo etapas de su vida, marcadas por la atención y la experiencia. Delinea suavemente, con empño tranquilo, logrando un firme desarrollo. Quizá, en concepto general, sea imprescindible observarle algún exceso de candidez en determinados puntos. Pero esto no puede obrar en contra del valor esencial de la novela, ya que su intención permanente ha sido la de escribir sobre la misma verdad, bien atento a no producir, por injustificado, un cambio brusco en la bien trazada línea de su personaje.

«...corder su fuego íntimo, su dinamismo centralizador.»

«Su arreglo cronológico es acierto y gran valimiento en este epistolario. Para, ello Lizaso ha tenido que salvar un poderoso obstáculo: José Martí no fechó las más de las veces su correspondencia. Gracias a este plan lograse una unidad espiritual imposible de obtener si la compilación hubiera sido hecha por materias. Todas estas cartas están unidas por un mismo engarce ideológico, retórico, se enlazan de modo

asunto que las motive sirve al fin de pretexto para aludir a la necesidad perentoria de la liberación de su patria. La carta literaria, la carta íntima, tienen algo de política casi siempre», dice Lizaso.

La publicación de este epistolario, fué la de un escritor que tenía una conciencia imperiosa de divulgar la realidad del mensaje libertario. Este gran escritor y patriota José Martí.

Eduardo URIBE



«SUELO NATAL» DE HORACIO QUIROGA Y LEONARDO GLUSBERG

Texto de lectura para 4to. grado, aprobado por el Consejo Nacional de Educación. (C. Crescillo, editor).

Una de las deficiencias más graves de nuestra escuela primaria actual, estriba en la calidad inferior de los libros de texto. Una elemental razón de lógica nos hace pensar que si el libro de lectura tiene por finalidad perfeccionar los medios expresivos del niño y aproximarlo al gozo — y no "hábito", como se afirma comúnmente — de la lectura, él debe ser, sin duda, una obra bella e interesante. Los libros de texto que se usan en Francia, en España, en Alemania, y en casi todos los países, son altos modelos de estilo. Los autores clásicos vienen así a dialogar con los pequeños lectores y, sin la tortura de la retórica, éstos afirman su inteligencia con lo más puro del pensamiento humano. Si esto ocurre en pueblos de una civilización lograda, entre nosotros, — atmósfera trabajada por voces de todas las lenguas, — la necesidad de enseñar con ejemplos es clarísima es aún más apremiante.

Sin embargo, casi la totalidad de los libros de texto utilizados en nuestra escuela primaria son de una ineficacia cotidiana. Personas que jamás supieron de ninguna disciplina de arte, sin originalidad, y hasta sin gusto literario, se apresuran a componer un libro y se preocupan luego infatigablemente en su colocación.

El libro que acaban de publicar Horacio Quiroga y Leonardo Glusberg, no se parece en nada a los textos que acabamos de denunciar. Muy por el contrario, las hermosas páginas de "Suelo natal", son una excepción honrosa, y ello no podría ser de otra manera, siendo sus autores un gran escritor y un joven y talentoso maestro. A esta feliz colaboración se debe gran parte de las excelencias de la obra.

La prosa vigorosa y viviente, la estructura llena de solidez de las pequeñas lecturas, el hondo interés, por momentos cautivante, de los temas, dan categoría artística superior a todo el libro. La ordenación metodológica, la correlación de unas materias con otras, el descubrimiento de muchos motivos autóctonos y rigurosamente nuevos, hacen de "Suelo natal" un valiosísimo auxiliar en las tareas del aula.

Para confirmar lo expuesto, citaremos tan sólo las magníficas páginas donde se habla del trigo, de la verdurita y del patricón, los tres "oros" de nuestra rigurosa, desde la justeza del estudio y la cálida exaltación de la palabra harán conocer a más de un pequeño lector, "El globo de fuego", "La inundación" y "Anacleto", dejan, como casi todas las demás lecturas, una impresión perdurable.

"Suelo natal" tendrá que abrirse un ancho camino en nuestras escuelas. Entrará en el aula como una avalancha de campo, y conquistará el corazón del niño. Y esto no ocurre sino pocas y efímeras veces. F. ESTRELLA CORDERO



**Pidan la cerveza
Quilmes de Invierno
en botellas
Grandes
Chicas.**

BANCO ARGENTINO URUGUAYO
SOCIEDAD ANONIMA ARGENTINA

HEMOS MECANIZADO TODOS NUESTROS SERVICIOS, LLEVANDOLOS A UN GRADO DE RAPIDEZ Y EFICIENCIA NO IGUALADO HASTA AHORA

CUENTAS CORRIENTES PERSONALES

Nuestra CUENTA CORRIENTE PERSONAL significa COMODIDAD, AHORRO y SEGURIDAD. El sistema más práctico y seguro para el manejo de fondos.

Abonamos un interés anual de **3%**

EN CAJA DE AHORROS

Abonamos de interés anual con capitalización trimestral **5%**

Avenida Roque Sáenz Peña esquina San Martín

**UN NUEVO REGIMEN DE AHORRO
"AHORROS CASA PROPIA"**

INTERES 5 o/o ANUAL
CAPITALIZABLE TRIMESTRALMENTE

DEPOSITOS A DISPOSICION DE LOS INTERESADOS
EN CUALQUIER MOMENTO QUE LO SOLICITEN. —

EN LA VIDA ARGENTINA
HA LLEGADO LA HORA DEL AHORRO

El BANCO POPULAR ARGENTINO, consecuente con su tradición, propicia este plausible movimiento creando UN NUEVO REGIMEN DE AHORRO, mediante el cual se facilita extraordinariamente la adquisición de CASA PROPIA en la Capital y pueblos suburbanos.

EL NUEVO REGIMEN DE AHORRO

A los que hayan depositado 60 mensualidades, consecutivas o no, de cantidades no menores de Veinte Pesos, ni mayores de doscientos, el Banco les acordará un préstamo hipotecario equivalente al 150 o/o (CIENTO CINCUENTA POR CIENTO) del total ahorrado, incluso intereses capitalizados: de este modo, por ejemplo, con \$ 6.000 ahorrados, SE PODRA ADQUIRIR UNA CASA DE UN VALOR DE \$ 15.000; con \$ 12.000 ahorrados, una casa de \$ 30.000, etc., etc.

FACILIDADES

El interés de la hipoteca será del 8 o/o anual y la amortización acumulativa 1 o/o, o sea en total \$ 45 semestral por cada \$ 1.000 de préstamo, o sean \$ 7,50 mensuales. Puede abreviarse el plazo de extinción de la hipoteca, aumentando la cuota de amortización o reducir la cuota mensual haciendo amortizaciones extraordinarias.

POR INFORMES, OCURRASE AL
BANCO POPULAR ARGENTINO

CASA CENTRAL: FLOMIDA esquina CANGALLO
AGENCIAS: CANGALLO 946; AV. S. MARTIN 1099; AV. FOREST 1
FEDERICO LACROZE; CHARCAS 1299; RIVADAVIA 11200

Colegio Internacional de Olivos

(Premiado con medalla de oro en la Exposición Universal de San Francisco de California)

Director: FRANCISCO CHELIA
Alumnos Pupilos, Medio Pupilos y Externos. — Enseñanza secundaria y primaria. — Incorporado al Colegio Nacional. — Se preparan alumnos durante las vacaciones.

Este Colegio, considerado uno de los más perfectos internados de Sud América, está admirablemente ubicado sobre las barrancas de Olivos, en una extensión de cuatro manzanas, con vista al río. Amplios jardines, campo de football, canchas de pelota, etc. Dormitorios, comedores y clases construidas según las más modernas y mejores disposiciones al respecto. Gabinetes de física, química e historia natural.

A dos cuadras de las Estaciones de OLIVOS
(F. C. C. A.) y BORGES (F. C. B. A. y R.)
Número del teléfono: 90 OLIVOS

Sumario de este número

- César Tiempo: *La voz de Charles Chaplin.*
- Leopoldo Hurtado: *Acción y Reacción.*
- Ana María Benito: *Guillermo Enrique Hudson (II).*
- Luis Franco: *La palabra creadora (diálogo).*
- Egón Friedell: *Analectas (traducción de Oscar Cohan).*
- E. E. Cummings: *Impression (versión de Jacinto Cárdenas).*
- Estuardo Núñez: *José María Eguren (ensayo).*
- Arturo Cerretani: *"Constance Smith" (cuento).*
- Alberto Guillén: *Elegía de un soldadito muerto.*
- Eduardo Uribe: *Epistolario de Martí.*
- Antonio Gullo: *La segunda novela de Georges Pillement.*
- F. Estrella Gutiérrez: *"Suelo natal".*
- Héctor I. Eandi: *El cine independiente en Buenos Aires.*

NOTAS Y NOTABILIDADES
REVISTA DE REVISTAS



BECHSTEIN
EL PIANO PREFERIDO POR LOS GRANDES ARTISTAS
CASA IRIBERRI

IRIBERRI BELLOCO & Cia. - FLORIDA 431 - BUENOS AIRES

SUSCRIBASE A "LA VIDA LITERARIA"