BUENOS AIRES LITERARIA

CeDInCI

10

BUENOS AIRES, JULIO 1953

BUENOS AIRES
LITERARIA

★

DIRECTOR

Andrés Ramón Vázquez

REDACTORES

Enrique Anderson Imbert
Ana María Barrenechea
Julio Cortázar
Daniel Devoto
Roberto Di Pasquale
José Luis Romero
Pepita Sabor
Alberto Salas
Gregorio Santos Hernando
Oscar Uboldi

ASESOR GRÁFICO

Dino Grassi

ADMINISTRADOR

Paulino R. Vázquez

★

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Viamonte 427 T. E. 31-2793
Buenos Aires

B. A. C. C. S. I. C.

URIVELARREA MORA

SANTO TOMÁS DE AQUINO: *Suma contra gentiles.* Tomo I ..... $ 50.—
R. P. ARINTERO: *La evolución mística* ..... „ 50.—
SAN FRANCISCO JAVIER: *Cartas y escritos* ..... „ 42.—
JUAN DE ÁVILA: *Obras.* Tomo I ..... „ 53.—
SAN ANSELMO: *Obras completas.* 2 volúmenes .. „ 100.—
Textos eucarísticos primitivos. Tomo I ..... „ 53.—
ZARAGÜETA: *Filosofía y vida.* 2 volúmenes ..... „ 92.50
GARCÍA ARAEZ: *Dn. Luis de Ulloa Pereira* ..... „ 45.—
GARCÍA HOZ: *Vocabulario usual común y fundamental* ..... „ 80.—
IRAVEDRA: *Leyendas y tradiciones de La Rioja* .. „ 9.—
KRAHE: *Lingüística indoeuropea* ..... „ 20.—
LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia antigua poética.* 3 v. „ 65.—
MENÉNDEZ PIDAL: *Estudios dedicados a...* T. IV „ 62.50
GIMÉNEZ FERNÁNDEZ: *El plan Cisneros-Las Casas para la reformación de las Indias* ..... „ 80.—
RAMÓN Y CAJAL: *¿Neuronismo o reticularismo?* . „ 35.—
HILBERT: *Fundamentos de la geometría* ..... „ 50.—
El fomento de la productividad ..... „ 30.—
Las comunicaciones euroafricanas a través del Estrecho de Gibraltar ..... „ 30.—
SCHAMONN: *El verdadero rostro de los santos* .. „ 140.—
SOLDEVILA: *Historia de España.* Tomo I ..... „ 250.—

●

SOLICITE CATÁLOGOS

BALCARCE 251 T. E. 30-7314 BUENOS AIRES

CeDInCI

CASALDUERO, J.

Cántico de Jorge Guillén ..... $ 39.—

MONNER SANZ, J. M.

Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano ..... $ 21.—

FICHTER, W. K.

Publicaciones periódicas de Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895 . $ 18.—

LIDA, M. ROSA

La idea de la fama en la Edad Media castellana ..... $ 28.—

IGLESIAS, A.

Gabriela Mistral y el modernismo en Chile ..... $ 65.—

GONZÁLEZ, M. P.

Estudios sobre literaturas hispanoamericanas ..... $ 19.—

GULLON-BLECUA, R.

La poesía de Jorge Guillén ..... $ 18.—

LIBRERIA VERBVM

VIAMONTE 429 T. E. 31-2793

SU LIBRO...

•

confíelo
a
nuestros
talleres

•

Pellegrini *Impresores*

ÁLVAREZ JONTE 2315 - BUENOS AIRES

BIBLIOTECA NOVA DE EDUCACIÓN

EDUCACIÓN COMPARADA

Estudio de los factores y tradiciones educacionales

por NICHOLAS HANS, de la Universidad de Londres

Una obra de contenido excepcional: Definición y alcance de la educación comparada. La educación en cuatro democracias: Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Rusia. $ 42.—

LA VIDA SOCIAL DE LOS NIÑOS

Ensayo de sociología infantil

por ROGER COUSINET, de la Sorbona

Prólogo de Maurice Debesse

La formación de la conciencia social en los niños, su expresión en los juegos escolares y sus proyecciones en el ambiente. $ 14.—

EL JARDÍN DE INFANTES DE ORIENTACIÓN PSICOANALÍTICA

por NELLY WOLFHEIM, de Viena

La escuela recreativa y sus métodos, a la luz de la psicología profunda. $ 14.—

LA EDUCACIÓN EN UN MUNDO DIVIDIDO

Función de las escuelas públicas en nuestra sociedad

por JAMES BRYANT CONANT, presidente de la Universidad de Harvard

Problemas que plantea la actual crisis ideológica y papel que le corresponde a la educación en solucionarlos o atemperarlos. $ 32.—

Solicite catálogos y el boletín informativo

EDITORIAL NOVA

PERÚ 613 BUENOS AIRES

Las obras de

Anouilh — Asturias
Bernanos — Cela
Claudel — Coccioli
Cocteau — Chesterton
Churchill — Dos Passos
Duhamel — Faulkner
Gallegos — Gheorghiu
Goyanarte — Green
Greene — Henríquez Ureña
Huxley — Joyce
Kafka — Laforet
Lagerkvist — Lehmann
Lewis — Malraux
Mansfield — Maritain
Marshall — Maugham
Mauriac — Maurois
Meersch (van der) — Menéndez Pidal
Miller — Morgan
O'Neill — Ortega
Papini — Pratolini
Priestley — Reyes
Romero — Salacrou
Sinclair — Steinbeck
Toynbee — Williams
Woolf — etc., etc.

en

CASA DEL LECTOR

LIBRERÍA
BIBLIOTECA CIRCULANTE

VIAMONTE 867 6°. PISO

NOVEDADES EE DE AGOSTO

LELIA O LA VIDA DE GEORGE SAND

por ANDRÉ MAUROIS

La vida de una mujer que fué, durante un largo período de su existencia, una potencia espiritual ..... $ 42.—

MIGUEL DE UNAMUNO

por JULIÁN MARÍAS

La recia personalidad ibérica, a la par que universal de don Miguel de Unamuno, es objeto de un profundo estudio por parte de Julián Marías *(Col. Grandes Ensayistas.)* ..... $ 22.—

MATADOR

por BARNABY CONRAD

El último día de la vida de Pacote, en quien el lector descubrirá a Manolete, quizá el más brillante espada de los últimos tiempos *(Col. Grandes Novelistas.)* ..... $ 16.—

MIÉRCOLES SANTO

por MANUEL GÁLVEZ

Un libro escrito hace veinte años con el tema de la más candente actualidad: la relación del hombre con Dios ..... $ 16.—

LAS REJAS DE HIERRO

por MARGARET MILLAR

Extraña y fascinadora novela de asesinato, de horror psicológico y de inevitable castigo *(Col. El séptimo círculo.)* ..... $ 12.—

EMECÉ EDITORES, S. A.

SAN MARTÍN 427 / 32-1695 / BUENOS AIRES

EDITORIAL
SANTIAGO RUEDA
FLORIDA 377 · T. E. 31-1860 · 32-8874
Buenos Aires
presenta

MIENTRAS YO AGONIZO, por WILLIAM FAULKNER.

(Premio Nóbel de Literatura). La más obsesionante novela del gran novelista norteamericano ... $ 20.—

LA CONCIENCIA DEL SEÑOR ZENO, por ÍTALO SVEVO.

La introspección, el psicoanálisis y la sexualidad, llevadas a la cumbre de la penetración ..... $ 25.—

LA VIDA DE UN CIRUJANO, por ANDREA MAJOCCHI.

Experiencias íntimas de un gran cirujano obstétrico. Un libro dolorosamente humano ..... $ 20.—

PEQUEÑO MUNDO, por HERMANN HESSE.

(Premio Nóbel de Literatura). Las narraciones cortas del gran autor de *El juego de abalorios* .... $ 20.—

LOS TIEMPOS NUEVOS, por JOSÉ INGENIEROS.

El libro que ha sido un decálogo social para la juventud argentina. Anticipo de un advenimiento . $ 18.—

MANSIONES VERDES, por W. H. HUDSON.

Maravillosa novela. Rina, la niña ave, es el símbolo de un sueño del genio de Hudson ..... $ 18.—

BUENOS AIRES
LITERARIA

REGISTRO NACIONAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 395.560

AÑO I, NÚM. 10 JULIO DE 1953

•

SÉNECA Y LOS ESPAÑOLES [1]

CeDInCI

Lo que he dicho acerca del estilo "integral" de ciertos españoles y musulmanes no podría aplicarse al estilo de Séneca, un romano educado helénicamente, en enlace con la tradición del pensamiento racional, intelectualista y abstracto de los filósofos y moralistas estoicos. Séneca escribe a veces en primera persona, y no siente empacho en referirse a porquerías y obscenidades (recuérdese la descripción de los vicios de aquel romano, millonario y depravado, y de los espejos de aumento que había hecho instalar para no perder nada de las cosas nefandas que hacía con hom-

[1] Fragmento del próximo libro, *La realidad histórica de España*.

bres y mujeres). Para Ibn Hazm, en cambio, lo sexual puede ser tan natural y estimable como una plegaria. La bella dama que en el *Quijote* solicitan teólogos y presentados, envidiosos de la mejor suerte de un robusto lego, no rompe para Cervantes el orden de la razón encarnada en la naturaleza. Nada de esto acontece ni es pensable en la obra de Séneca.

Séneca habla en primera persona en sus *Cuestiones Naturales* como lo hace M. de Réaumur [1]. El científico habla en primera persona y alega testimonios ajenos para autorizar con sus luces y con las de otros la verdad de sus observaciones: "Si la abundancia de testimonios puede servirte,... te diré que ésta es también la opinión de Calístenes, varón no desdeñable" (*Cuestiones Naturales*, VI, 23, 2). Bien o mal, Séneca usa un método crítico que los españoles, en lo que se refiere a la ciencia natural, no han usado sino modernamente y como aplicación de lo hecho antes por sus vecinos europeos, no por Séneca. Si los españoles hubieran sido senequistas, todo en ellos habría sido diferente de como ha sido y es; su interés se hubiera centrado en este mundo, no en el otro de la creencia. Dice Séneca: "La muerte es el no ser; lo que sea el no ser, ya lo sé: lo que será después de mí, será como lo anterior a mí" (*Epístolas a Lucilio*, VI, 54, 4). La vida es un paréntesis entre dos muertes.

Séneca habla a veces de suciedades porque era

[1] "Il y a des observations pour lesquelles des circunstances favorables m'ont manqué" (*Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, París, 1734, I, pág. 44). "Ceux qui comme moi sont incapables de faire eux-mêmes les desseins dont ils ont besoin" (I, pág. 55), etc. El señor de Réaumur no aparece en su obra didáctica como una persona de carne y hueso; no se desobjetiva, no se muestra como no naturalista; formula juicios, pero no ama, odia o hace chistes en medio de sus observaciones y juicios científicos.

estoico. En una de sus epístolas dice Cicerón: "te escribí encubiertamente [tectis verbis] acerca de cosas que los estoicos dicen muy a las claras; sostienen, en efecto, que las ventosidades y los eructos también han de ser libres" (*ad fam.* IX, 22, 5). Es decir, deben aparecer libres y manifiestos para hacer resaltar la libertad del hombre frente a cuanto no es razón, pensamiento, acuerdo con el orden inmutable y perfecto de la naturaleza, etc. Séneca escribe sobre el asma que le asfixia para trazar la raya entre lo que es él y lo que no es él: "Ego vero et in ipsa suffocatione non desii cogitationibus laetis ac fortibus adquiescere" — "Mientras me ahogaba el asma, no cesaba de hallar reposo en pensamientos alegres y fortificantes" (*Epístolas*, VI, 54, 3). El asma no existe.

Séneca no funde en conjuntos bien integrados los diversos planos y momentos de su experiencia y situaciones humanas (pensamientos, imaginaciones, sentimientos, sensaciones, creencias), según ha hecho siempre todo auténtico español, desde el autor del *Poema del Cid* (recuérdese el sombrero nuevo, recién comprado en Valencia) hasta Unamuno (deseoso de llegar a la inmortalidad sin desprenderse de sus peculiares sombrero y chaleco), —o Teresa de Jesús sintiendo a Dios en sus mismos tuétanos. Séneca es dualista por necesidad, su vida y su estilo consisten en una inevitable dicotomía: pensamiento a un lado, realidad sensible a otro. El filósofo romano-heleno habla de esta última como en un manual de confesión se mencionan los pecados, o como un propagandista político habla de sus adversarios. Lo malo, lo feo y lo sucio aparecen en la obra de Séneca en la zona de las "tinieblas exteriores", pues son lo que existe fuera de la personalidad del filósofo, extramuros de su vida.

Séneca no le debe nada filosófico ni estilístico

a sus paisanos cordobeses, que en tiempo de Nerón eran romanos, o si no, algo informe e inasible. Para quien conoce la literatura de Roma y la historia del pensamiento griego, la pretensión de quienes hablan del senequismo español (Ganivet, Menéndez Pelayo, y tantos otros) es tan sorprendente como sería el intento de enlazar la poesía de Rubén Darío con la cultura maya (mucho más importante que la ibérica), y no con las letras de España y de Francia. Ya se sabe que la historia se construye sobre sentimentalidades; pero de todos modos, la cantilena de ser "españoles" Séneca, Lucano, Marcial, Prudencio, etc., es un gran estorbo para darse cuenta de lo que es efectivamente *real* en la vida española. Séneca había aprendido en la escuela de Soción y de Átalo a tratar duramente su cuerpo: "circumscribere gulam et ventrem" (Epístola CVIII, 15). Lo decisivo en el pensamiento de Séneca es ininteligible si se lo saca del marco de la tradición griega [1].

A veces es más difícil inculcar la evidencia que hacerla patente. Muchos historiadores seguirán sin percibir que el oficio del historiador consiste en ver los fenómenos de vida funcionando en su enlace con una estructura vital y dentro de una "morada de vida".

AMÉRICO CASTRO

[1] Véase sobre esto los excelentes estudios de FOLCO MARTINAZZOLI, *Seneca, Studio della morale ellenica nell'esperienza romana*, Florencia, 1945, y de FRITZ HUSNER, *Leib und Seele in der Sprache Senecas* (*Philologus*, Supplementband XVII, Heft III, Leipzig, 1924).

GÉNESIS DEL ESPERPENTO

CUANDO Max Estrella (*Luces de Bohemia*, 1924) enuncia la estética del esperpento, le da como base los espejos cóncavos del Callejón del Gato: "Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el esperpento... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas". La novedad no está en la aparición de los espejos sino en su poder deformante. Valle-Inclán se había sentido siempre atraído por ellos. Un espejo recoge en *Sonata de otoño* (1902) la quietud de una galería de retratos y el espanto de Bradomín, quien lleva en brazos el cadáver de Concha. Otro, en *Del misterio* (1906), muestra el surgir progresivo de un espectro. En *Los cruzados de la causa* (1908) un espejo imaginado proyecta la evocación melancólica del pasado. Pero en *Águila de Blasón* (1907) su reflejo es ya un adelanto del esperpento. El pasaje está contenido en una apostilla escénica: "Don Galán se arrodilla, y hace la señal de la cruz con esa torpeza indecisa que tienen los movimientos de los borrachos. La imagen del bufón aparece en el fondo de un espejo, y el Caballero la contempla en aquella lejanía nebulosa y verdeante como en la quimera de un sueño. Lentamente el cristal de sus ojos se empaña como el nebuloso cristal del espejo". No es todavía el Caballero quien ve su imagen transformada por un capricho de óptica, pero es una ley óptica —una simple cuestión de

ángulos— la que ofrece la visión al Caballero. Valle se limita a insinuar y deja que el lector construya el horror a través de la emoción inesperada del viejo despótico. Poco después *Gerifaltes de antaño* (1909) nos trae otro espejo. La imagen esta vez es directa: "Eulalia, después de un momento, toca en el brazo a su hermano, que se mira en un espejo con el gesto fijo y obstinado de un magnetizador: —No hagas eso, Agila. Agila parece salir de un sueño. —¿Qué hago? —Eso... Mirarte así..." Agila es vástago degenerado de una casa noble, y su contemplación es aprovechamiento literario del "síntoma del espejo". El Caballero contempla ya su propia decadencia. De esta visión a la que ofrecen los espejos cóncavos el paso es mínimo.

Pero Max Estrella no sólo atribuye a los espejos cóncavos el poder de reflejar la degeneración de la nobleza, sino también "toda la vida miserable de España". Esa vida era ya sin duda la de Don Galán, y era la de la vieja Rosalba, "hermana de la abuela, hija de una criada y del bisabuelo", en quien se ensaña la perversidad de Agila y a quien Valle-Inclán nos presenta a través de un espejo: "Por un salón reflejado en el fondo de un espejo viene una vieja encorvada. Agila sonríe pensando que aquella vieja tan menuda, presa en el cristal, quiere salir para bailar sobre la consola dorada, entre los daguerrotipos. Pero de pronto la vieja huye del espejo y entra por una puerta".

Sin embargo, para llegar a la deformación grotesca total que se inicia en 1919 se necesitaba algo más. Desde las *Sonatas* el humor de Valle-Inclán se ha ido oscureciendo y se ha convertido poco a poco en desencanto, angustia, desesperanza, acritud. Con el humor han cambiado también los modelos pictóricos que influían sobre su expresión delicadamente visual. Valle abandona

los modelos de los años juveniles y la lección que recoge ahora está de acuerdo con su estado de ánimo. Cuando Max Estrella dice que "el esperpentismo lo ha inventado Goya" es más verdadero y preciso de lo que puede suponerse. Recorramos las salas que el Museo del Prado dedica a los esperpentos y caprichos de Goya. Tres resultarán especialmente interesantes y aleccionadores [1]. En ellos el espejo es elemento fundamental. Un petimetre se contempla y la imagen devuelta es un mono; una mujer repite el ademán y el espejo muestra una serpiente enroscada en una guadaña; el militar obtiene como respuesta un gato de bigotes erizados y mirada retadora. ¿Puede extrañarnos después de esto la deformación o la progresiva animalización de los personajes, degradados en figuras bestiales? ¿Puede sorprendernos la fauna humana que pulula en *Tirano Banderas* y en *El Ruedo Ibérico*? Por lo demás, la influencia de Goya no comienza entonces. Desde *Sonata de invierno* (1905) su nombre aparece en los textos de Valle-Inclán. La farsa lo recoge para un Aranjuez de caricatura en *La marquesa Rosalinda* (1913). El recuerdo de Goya vuelve en visión macabra con *La media noche* (1917), reaparece en *La pipa de Kif* (1919), y, en *Los cuernos de Don Friolera* (1925), se le une el de Orbaneja, ese pintor del que nada nos queda, del que se burló Cervantes, y a quien Valle ha supuesto, quizá, precursor de la deformación intencionadamente grotesca.

En torno al espejo, elemento predilecto, se han entretejido la influencia pictórica y la agria actitud emocional hasta confundirse todos en el eje de una nueva estética, porque "el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada".

[1] Museo del Prado, Sala XCVII, números 31, 32 y 33.

El esperpento, sin embargo, no es sólo la imagen del espejo. Lo integran también el *pelele* y el *fantoche* humanos. El hombre como muñeco de titiritero había surgido en la mente de Valle-Inclán de la proximidad o del contacto con la muerte. *El resplandor de la hoguera* (1909) los muestra con frecuencia: "El antiguo sacristán, las manos atadas, la cabeza erguida, la expresión demente, era bajo sus trapos mojados, un heroico y resplandeciente fantoche", "Cuatro o cinco soldados cayeron a lo largo de la carretera como peleles en un tinglado de feria". El *garabato*, otra palabra que luego se asimilará íntimamente al esperpento, va unida desde el comienzo a los títeres macabros: "De pronto, vió que el voluntario agitaba un momento las manos y se hacía en el aire un garabato grotesco".

En un intervalo menos sombrío, los títeres sólo servirán para caricaturizar la vaciedad mental de una corte de farsa: "En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel" (*La cabeza del dragón*, 1914). Pero en 1917 *La media noche* los recupera con su primer valor. En estas escenas de la guerra del 14, Valle-Inclán vuelve a describir la muerte de unos soldados como lo había hecho en *La guerra carlista*: "Los dos centinelas pasan sobre los muertos llevándose su olor: Ya tocan las alambradas, y en aquel momento una violenta sacudida los echa por los aires con las ropas encendidas: El repuesto de cartuchos que llevan en las cananas estalla como una cohetada: Caen ardiendo, simulan peleles", "Entre nubes de humo y turbonadas de tierra vuelan cuerpos deshechos: Brazos arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas..." Y esta vez el uso se extiende. Un ambiente puede

ser tan destructor como las balas. El efecto se ve en las mujeres cuyo aspecto "hace recordar esas muñeconas ajadas y maltrechas que desechan los niños".

Peleles y fantoches se incorporan tanto a *La pipa de Kif* como a *Luces de Bohemia*. En ambas su signo es ya definitivamente esperpéntico. Carnavalesco, con menor hondura, en *La pipa de Kif*, pero pleno de intención en *Luces de Bohemia*. Porque en *Luces de Bohemia* no son los que mueren —Max Estrella, su mujer, su hija— los fantoches o los peleles. Son las figuras vivas: Latino de Hispalis, el comprador de libros, los "Epígonos del Parnaso Modernista", acaso el mismo Bradomín que aún tiene ironía para asegurar que con su carga de años, más que Hamlet, está "próximo a ser la calavera de Yorik". Son figuras vivas a las que se les pasó la hora o no saben vivir la que les corresponde. La verdadera intención de los fantoches la revela *Los cuernos de Don Friolera*: "Sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel". Es decir, para que España se duela de sí misma debo hablarle por medio de los fantoches en que sus hombres se están convirtiendo.

La *máscara* o la *careta*, con la que a menudo se compara el rostro de los seres esperpénticos y que llega a ser verdadera negación del rostro, tampoco es completamente nueva en la predilección de Valle-Inclán. Ya la traía *El rey de la máscara* hacia 1892, y la traía encubriendo el rostro de un muerto. En 1904 la retomó *Sonata de primavera*, en donde la sombra del sarcasmo, ausente hasta entonces, deja sus primeras huellas. Aún el lector menos avisado recordará el desasosiego provocado por los dos pasajes que se refieren al Paso de las Caídas, tan extraños dentro del tono general del libro. Y es allí donde reaparece la

máscara. El Señor Polonio, mayordomo de la Princesa Gaetani y antiguo fabricante de caretas, arrepentido del impulso que dió con sus creaciones al Carnaval, las vuelve a lo divino y las convierte en rostros de algunas figuras del Paso; pero este mismo Polonio, tan piadoso, embosca al hombre capaz de matar a traición. Se recordará también que la lluvia destruye las máscaras de cartón ante los ojos burlones y complacidos de Bradomín: "El último en aparecer fué el Paso de las Caídas. Oyóse la voz trémula del mayordomo. —¡Ya llega! ¡Ya llega! Llegaba, sí, pero cuán diferente de como lo habíamos visto la primera vez en una sala del Palacio. Los cuatro judíos habían depuesto su fiereza bajo la lluvia. Sus cabezas de cartón se despintaban. Ablandábanse los cuerpos, y flaqueaban las piernas como si fuesen a hincarse de rodillas. Parecían arrepentidos... La lluvia caía como un castigo... Busqué con los ojos al Señor Polonio: Había desaparecido". Estas caretas se deshacen como la máscara de colorete que en 1926 recubrirá el rostro del Ministro de España y en 1927 el del Marqués de Torre-Mellada. Pero entre 1904 y 1926 las caretas y las máscaras vuelven a aparecer de vez en cuando, ya en *Águila de blasón*, ya en *La pipa de Kif*, ya en *Luces de Bohemia*, en comparaciones insistentes e intencionadas. Y si en *¡Aleluya!* Valle-Inclán nos dice: "Darío me alarga en la sombra / una mano, y a Poe me nombra", no es difícil adivinar el porqué. Poe había ocultado a la muerte tras una máscara. Con máscaras encubrirá Valle a los seres esperpénticos, pequeñas muertes aniquiladoras de España.

Gustador constante del teatro, histrión en la vida y, a veces, en las tablas, Valle captó con agudeza no siempre benévola la interpretación de los actores. Por esto, quizá, cuando no simpatiza con los personajes que presenta, subraya en sus movimientos la afectación de la escena. Son picos de ironía los que vuelven tan evidentemente exteriores algunas actitudes y sentimientos en las *Sonatas*, pese a la elegancia del conjunto: "En aquel momento el Señor Polonio apareció en la puerta del salón, y en ella se detuvo. La Princesa incorporóse en el sofá y se enjugó los ojos. Después, con noble entereza, le interrogó: ¿Ha muerto? El mayordomo inclinó la frente: —¡Ya goza de Dios! Una onda de gemidos se levantó en el estrado. Las damas rodearon a la Princesa, que con el pañuelo sobre los ojos se desmayaba lánguidamente en el canapé, y el Colegial Mayor se santiguó" (*Sonata de primavera*). Con todo, aún estamos frente a una comedia fina, acicalada. Pero con el humor de Valle, la comedia evoluciona primero hacia la farsa, luego hacia el esperpento. Valle-Inclán piensa, en definitiva, que el mundo que lo rodea es un teatro en que los actores casi siempre son malos actores. Las primeras obras esperpénticas, con su forma dramática, disimulan en cierto modo esta faceta del pensamiento de Valle. Las últimas, esencialmente narrativas, la muestran en toda su fuerza sarcástica. Domiciano de la Gándara, después de su grandilocuente defensa ante el ranchero, es llamado "mal trage-diante" por la abuela italiana. Celes Galindo, el "asno divertido", mientras espera la audiencia de Santos Banderas, tiene "esa actitud petulante y preocupada del cómico que, entre bastidores, espera su salida a escena" porque "presentía su hora, y la trascendencia del papelón le rebosaba" (*Tirano Banderas*). Y en su juego de transposiciones de hombre a bestia y de bestia a hombre, Valle nos ofrece otra visión en que se advierte un evidente cruce teatral: "Fanny, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica, tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias"

(*La corte de los milagros*). Pero la afectación teatralera no era suficiente, y Valle echó mano de otro recurso que expresaba aún mejor la modalidad de las nuevas figuras. Se lo ofrecía el cine mudo de las primeras décadas del siglo XX. El propio Valle nos ha revelado de dónde tomó la agitada y ridícula gesticulación de sus esperpentos. Otra apostilla escénica nos da la clave: "Entre el baratijo de lilailos sale un revólver antiguo, tomado de orín. — El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe. — Ahora lo empuña con gozo y rabia de *peliculero melodramático*" (*La rosa de papel*, 1924).

Estética, aspecto, intención, gesticulación melodramática, todo queda plasmado entre 1919 y 1925. Si amor, muerte y religión habían sido los tres temas fundamentales de las *Sonatas* [1], desde ahora amor y religión, huecos, vacíos, petrificados, están sojuzgados por la muerte. De los tres temas, sólo ella nos queda, dominante. Bajo este signo comienzan las grandes obras esperpénticas: *Tirano Banderas* (1926), *La corte de los milagros* (1927), *¡Viva mi dueño!* (1928). De todas ellas es *Tirano Banderas* la que ofrece el esperpento perfecto. Para crear la figura de Don Santos —muñeco de palo, momia indiana— Valle-Inclán arrojó sobre los hombros del cadáver decapitado del tirano Lope de Aguirre la burlesca calavera con que los mexicanos simbolizan la muerte durante el Día de Difuntos. A la sombra de Don Santos proliferan la corrupción, la decadencia y el crimen. Acerca de lo que quiso expresar tenemos las palabras del propio Valle: "Trabajo en una novela americana de caudillaje y avaricia

[1] AMADO ALONSO, *Estructura de las "Sonatas" de Valle-Inclán*, *Verbum*, Buenos Aires, XXI, núm. 71, 1928, páginas 7-42.

gachupinesca... Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante" [1]. Nos vuelve el eco de *Luces de Bohemia*:

> MAX. — La tragedia nuestra, no es tragedia.
> DON LATINO. — ¡Pues algo será!
> MAX. — El Esperpento.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO

[1] Carta citada por Rivas Cherif en *España*, Madrid, 16 de febrero de 1924.

CoDInCI

LA MENUDA FLORACIÓN

Este encuentro del Dios que yo decía,
estaba, como en una primavera
primera, de menuda floración,
en este niñodiós que me esperaba;
el mismo niñodiós que yo fuí un día,
que Dios fué un día en mi Moguer de España;
mi Dios y yo que ya soñábamos con este hoy.

Al fin lo tuve.

El sueño no fué sueño, era distancia,
y de ella venía la fragancia,
la fragancia que yo, que Dios en niñodiós, los dos
le dimos en botón de primavera.
Ella se dilató y hoy llena un mundo
que yo ensanché para este niñodiós.

¡Qué infancia universal, que yo de Dios
de todo el mundo en este niño!

Tú, mi Dios deseado, me guiaste
porque tú lo soñaste también; tú, niñodiós,
eterno niñodiós,
soñaste que por ti yo fuera dios del niño
y niño me dejaste
para que siempre el niño fuera mío.

¿Qué alegría mayor
pudo pensar mi sentimiento?
Que no bastaba el puro pensamiento
para pensar al niño; necesario era
crearlo en un florecimiento
de primavera,
en la menuda flor de la ladera,
la flor en luz del puro sentimiento.

Por eso vive en flor menuda,
en flor del niñodiós, florecilla desnuda,
y en flor del niñodiós desnudo yo lo siento.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

CeDInCI

POETA IGNORANTE

Conjuro las palabras en la noche,
uno gritos y llanto, pongo en línea
muchos cientos de imágenes, revisto,
como un fusil por dentro, los suspiros.

¡Y ya está! ¡Ya está todo¡ Éste es el orden
de toda mi reserva frente al canto.
Delante están los montes, silencioso
bajo el peso lunar el humo quieto

en las ingles del valle; se adivinan
hombres bajo las ramas, con cuchillos
escribiendo en sus diestras manos;
tantos niños melódicos de lloro...

¿Qué ocurrirá? Yo escucho las pisadas
del regador; los grillos van callando,
y el insecto febril, remotamente,
zumba feroz en la ansiedad del alma.

Voy a partir a conquistar la sombra.
¿Que ocurrirá? Quiero llegar, tocaros,
ver ojos, tener manos, latir lejos,
y regresar con mundo en las palabras.

Pero la oscuridad es terca. ¡A tientas
qué, qué podré auscultar, pulso de vida!
Apartar unas ramas, y de pronto,
húmedas, sí, ¡de sangre! Tú ¿qué dices?

EUGENIO DE NORA

CeDInCI

MIRASOL EN LA NOCHE

Alzo los brazos con un sol de fuego
en el alto racimo de la noche
y miro cómo el cuerpo suspendido
balancea los círculos astrales.
Ah, oscuro mirasol despierto,
siempre afiebrado
en el altar del mundo;
no hay manos, no existen manos
capaces de apagar tu sed.
La noche sigue imperturbable
con el cuerpo desnudo
flotando en los círculos terrestres.
Tal vez alguna Pitón levanta
su cabeza profética para herir el bien.
La oscuridad se presta
para el contrabando de las ruinas;
alguna vez vendió a Dios
y entregó en los sucios campamentos la belleza.
La noche continúa con un sol de fuego.
Aquí, en la tierra,
mientras el mundo pasa por la oscuridad,
levanto los ojos
como si estuviera indefenso en el mar,
como el único mirasol terrestre
sostenido
por la gracia del amor.

NICOLÁS CÓCARO

EL DESCONFIADO[1]

Mauricio Ruskin se sentó frente a mí. Vi algo indefinido en su mirada que me impresionó. De estatura mediana, propenso a la obesidad, ofrecía una cara roja que en esos momentos traspiraba, formándosele en la frente unas gotitas que amenazaban caer. Me pareció que la entrevista no me iba a gustar nada, no por lo que hablaríamos, sino porque mi estado de ánimo no me permitiría aguantarlo. Apreció que no era tan viejo como creí. No pasaría de los cuarenta y ocho años, pero un cansancio, que debía ser reciente, lo envejecía por momentos. Me observó en silencio, interrogante, como pidiéndome una ayuda para iniciar la conversación. Olvidé fugazmente que estaba apenado, tal vez en la seguridad de que aquel hombre sobrepasaba con su pena la mía. Y me interesé por lo que me iba a decir.

—Bien, ¿de qué se trata? —comencé; lo dije con firmeza, aflautando la voz como para evidenciar cierta urgencia en terminar la entrevista cuanto antes.

—De Berta —silbó Ruskin.

—Ah; lo suponía, es decir, creo que lo sabía desde el momento en que me llamó por teléfono.

—Si es así, evitaré los rodeos.

—Será mejor.

Mauricio Ruskin me echó una mirada helada, vidriosa, a través de la que percibí un odio tremendo.

[1] Fragmento de la novela *El desconfiado.*

CeDInCI

—Berta me ha dicho esta tarde que se viene a vivir con usted; que me deja. ¿Es cierto eso?

—Era.

—No entiendo —en su voz el tono ansioso dejaba entrever una remota esperanza—. ¿Qué significa lo de era?

—Simplemente que *era* cierto que vendría a esta casa, que lo dejaría; pero después decidí que no. Que eso no podía ser.

—Pero Berta me aseguró que me dejaba, que usted se lo había pedido.

—Pudo ser cierto también —hice una pausa—. En fin, que tal vez se cumpla.

Lo dije pensando que ahora podía volver a ser el amante de Berta. La idea no me resultó desagradable, mi egoísmo tendía a compensar una pérdida con la recuperación de otra. Ruskin había enrojecido más. Transpiraba copiosamente y resoplaba mientras se secaba el sudor de su cara con el pañuelo.

—No trate de hacerme sufrir —dijo.

—¿Usted sufre?

—Sí; cosa que usted nunca podrá experimentar.

Otro ser más en la tierra que me decía insensible. Otro. Sin advertirlo me iba haciendo a la idea de que en realidad no podía sentir dolor por nada ni por nadie. Fué como descubrir de pronto que el dolor en mí era un mito, que nunca ni unos minutos antes había sufrido. Ah, pero sí, sufrí, aún podía recordar cuándo y por qué palabras me sentí dolorido, desesperado, desposeído. Ese hombre colorado y gordo, seguía resoplando palabras. El calor de la noche, la humedad del ambiente, aplastaban. Yo también experimenté un estado de impotencia muscular, pero no transpiraba.

—Cómo expresarle lo desesperado que estoy —continuó, relajándose— y en qué medida me siento disminuído ante usted, porque soy un engañado.

—¿Un qué? —pregunté molesto.

—Oh, usted me entiende, sabe muy bien a qué me refiero.

—Es posible.

—¿Y qué piensa hacer en definitiva? —mordió las palabras como si no quisiera decirlas, porque ello suponía mostrarse suplicante.

—Lo pensaré, aún no he decidido nada.

—¡Usted es un canalla!

—Serénese; hasta el momento no he dicho nada que lo ofenda.

—¿Le parece que no?

Mauricio Ruskin se levantó bruscamente, su figura me resultó trágicamente desasida del lugar, como si en ella se humanizara la desesperación, el amor y el odio de los que se saben impotentes para mantener a una mujer a su lado. Me desagradaba mirarlo en esa actitud desafiante ante su pedido de abandonar la idea de sacarle a su mujer. No pude olvidarme de que en algunos instantes soy un sentimental y le iba a decir que estaba bien, que no se preocupara más del asunto porque lo dejaría tranquilo con su Berta, cuando se avalanzó hacia mí. Lo vi venir y esquivé su cuerpo fofo. Cayó de bruces sobre mi silla, rodando con ésta al suelo, mientras gimoteaba:

—Usted es una porquería; no tiene derecho, no tiene derecho.

Lo miré con furia, pero sin odio. Estaba ridículo apoyado sobre sus rodillas y me dió lástima. Se incorporó penosamente; tenía el rostro literalmente bañado por el sudor.

—Cochino, ya me las pagará.

—Usted no sabe lo que dice.

Me acerqué a la puerta invitándolo a retirarse. No resistía más su presencia; sabía que si no se marchaba aquello no iba a terminar bien. Rus-

kin, se desplazó detrás de mí, vencido, humillado. Yo no quería eso, pero él no había hecho nada para que no fuera así. Lloraba (¿por qué llorarán los hombres en momentos como ésos? ¿Será de rabia, de impotencia? Puede ser), y me dió asco, experimenté un desprecio desmesurado por ese hombre humillándose imperdonablemente a sí mismo. Lo tomé de las solapas de su saco y lo abofeteé. Los sopapos sonaron secos en el cuarto y su llanto acreció.

—No llore, imbécil; no se da cuenta que su mujer no merece sus lágrimas —le dije y fuí disminuyendo la presión de mis manos, hasta soltarlo. Su cuerpo se desarmó y en su rostro lívido apareció un gesto de sorpresa por mis cachetadas y por mis palabras. Pero no supo qué decir, si reprocharme el castigo o preguntarme qué quería insinuar con lo que le dije.

—Es que la quiero —musitó solamente.

Y ya no lo desprecié ni le tuve lástima. Lo comprendí, eso fué todo. Ese hombre sabía cuanto había que saber sobre su mujer; es más, no le importaba lo que era, ni lo que sería; simplemente la quería, simplemente deseaba tenerla a su lado como fuera, dejándola hacer cualquier cosa por horrible que se imaginara, con tal de que en un momento del día ese cuerpo amado estuviera junto a él para acariciarlo, para recorrerlo. Lo demás, lo terrible, no le interesaba. Era así y lo aceptaba, no porque lo quisiera, sino porque desgraciadamente su única miseria, su único dolor, su único castigo, consistía en amar cuando todos los hombres a su edad sólo se preocupaban de vivir tranquilos.

—Está bien; perdóneme, no quise pegarle. Comprendo lo que le pasa.

—¿Lo comprende?

—Sí; quédese tranquilo, no haré nada para que Berta se venga conmigo ni que lo engañe conmigo. Pero, ¿podrá usted lograr que no lo engañe con otro?

—Eso no me importa, con tal que siga a mi lado.

—¿No tiene dignidad?

—¿Usted la tiene?

Me sentí desarmado; recién entonces me miré interiormente, y tenía razón, no era un ser digno, no lo quise ser nunca y ahora era tarde; por lo menos trataría de serlo en otra oportunidad. Y comencé a odiarme, comencé el desengaño de mí mismo. Tal vez por eso le extendí mi mano y él me ofreció la suya. Él pensó que lo hacía porque estaba arrepentido de haber procedido tan despiadadamente, pero lo hice porque me identificaba con su indignidad. De cualquier forma eso sólo lo supe yo.

—Gracias —me dijo y quiso besarme la mano que unos instantes antes le golpeara, pero la retiré rápidamente.

—Perdóneme nuevamente —dije.

—No tengo nada que perdonarle; soy yo quien debe pedirle excusas por esta escena.

Tomó su sombrero mientras yo le abría la puerta y se fué. Me encontré vacío, miserable. Comenzaba a preocuparme la idea de mí mismo, de mi vida anterior, de lo inútil que había sido hasta el presente y quise recordar cuándo, por un sólo y fugaz momento, yo la consideré vana o indigna, sin poder recordarlo.

GREGORIO SANTOS HERNANDO

OUI, JE CONNAIS...

Yo le decía Mademoiselle Soniá. Tenía el pelo rojo y las mejillas encendidas. Y el cutis blanco hasta gritar la raza. Teníamos la misma edad, pero yo era el profesor. Era hija de unos nobles húngaros para siempre exilados. Su abuela nos hizo profesor y alumna. Era una abuela llena de años y añoranzas, que moriría en París. La Baronesa de Kévy hablaba cinco idiomas. A los noventa años soñaba viajes y proyectos en América, pensaba quizás rehacer su vida. Sus nietos, Georges y Sonia, la escuchaban, y sin fe, tal vez soñaban... Pero la empresa exigía conocer el español: sólo Sonia no lo hablaba.

Último cáliz de una especie que moría. Sonia no estaba nunca en sus ojos. Hubiera podido mirarme en ellos sin que se diera cuenta. Nunca miraba fijo, la mirada se le iba, yo le adivinaba el alma poblada de paisajes nunca míos. El francés lo hablaba dulcemente, descuidadamente, sin afán y sin acento, con faltas de sintaxis. Extranjera en todas partes, exilada de una infancia sin retorno, Sonia se dejaba vivir en París sin amarlo, comprendiendo quizás oscuramente, que París es la última tierra de amor para el exilio, y que quien no lo ama, ha perdido su sitio en este mundo.

Sonia no vivía con la abuela. La Baronesa de Kévy ocupaba el cuarto más barato del hotel más lujoso de París.

Sonia tenía una linda habitación abohardillada, en el 5º piso de un hotel de la rue de Rivoli. Era angosta y larga, con muebles viejos de molduras doradas, y su extremo se abría en una gran ventana sobre el jardín de las Tullerías. Allí nos sentábamos, ella frente al tocador, yo apoyado en el tapete verde y sucio de una anticuada mesita: se miraba, tomaba un libro, y empezábamos entonces la lección, mientras mirábamos las Tullerías con sus niños en verano y su nieve en el invierno. Sonia: las horas más dulces de mi vida han sido aquéllas...

(Yo le decía Mademoiselle Soniá. Cuando me iba sacaba mi carnet, le preguntaba el día y anotaba solamente: Sonia. Ahora también le seguiré diciendo Sonia, te seguiré diciendo Sonia.)

Tú leías confusamente, aburridamente a mi lado. Yo nunca pude concentrarme; me iba, me iba lejos por aquella ventana de París. O te miraba, y me iba lejos también. Era inútil además: tú nunca aprenderías. Te cansabas, suspirabas, y el libro se te cerraba entre las manos. Entonces, yo ya lo presentía, y te dejaba... Budapest volvía, y otros nombres, y otros bosques y castillos de otras tierras, y otras músicas que distraídamente canturreabas.

Nunca sabías qué día era, ni qué mes. Odiabas los domingos. Conocías bien las óperas y el baile. Una vez te vi de lejos y de rosa en un museo: amabas a Degas y me lo decías. Amábamos Corot.

Una vez hablamos de Charlot y nos reímos, se te cayó el cuaderno, nos inclinamos juntos y te pusiste roja, y te pusiste tontamente roja, no fué la culpa de ninguno.

A veces la lección moría y faltaba media hora. Yo me levantaba entonces, apoyaba mi brazo en la ventana, te olvidaba por aquel niño que daba vueltas en borrico a treinta francos; tú hablabas

de cualquier cosa, tomabas cualquier objeto, aquel cepillo verde por ejemplo, y peinabas largamente tus cabellos.

A veces me contabas de tus viajes, yo te hablaba de América, una vez me regalaste un libro, otra vez te ponderé las manos, no sé qué tarde me mostraste aquellas fotos. Eran fotos de un castillo. Yo te decía entonces Mademoiselle Soniá, y volvíamos al libro.

Tú tratabas de adivinar a veces mi otra vida. Imposible Sonia. Me causabas mucha gracia, la partida era bien injusta. Te aferrabas a mi "fuimos", a mi sesión de cine, a mi "pensamos ver *Tartuffe*". Yo hilvanaba en cambio claramente y sin esfuerzo, tus días casi iguales de París. Empezabas a hablar de un film para que hablara, y terminabas contándome tu ópera, tus aburridas cenas con viejos y señoras, tus novelas prontamente devoradas. Y si algo te callabas, por orgullo o por capricho, la Baronesa me lo contaba tontamente al día siguiente.

Una tarde sin querer le dije Sonia. Pero estaba solo. Iba cruzando el puente de Beaux-Arts, y me reí. Notre Dame aprovechaba el último reflejo y se asomaba blanca de una espesura gris.

Volvía de su hotel pensando en ella. Muchas veces era así. ¿Budapest me parecía una ciudad de ensueño por Sonia, o era Sonia quien me parecía de sueño por Budapest?

Aquella tarde habíamos hablado largamente, yo mirando las Tullerías, Sonia jugando con su peine y sus cabellos. Le dije cuánto hubiese querido conocer Budapest. Sonia rió, me dijo que era fácil, que pensara en Budapest al acostarme.

Me pareció muy tonta, pero pensé esa noche en Sonia y en Budapest al acostarme. Al día siguiente desperté temprano. Mi cama era distinta. Mi habitación también. Dos finas torres detrás de mi ventana. No supe qué decía el camarero: me dejó el desayuno, y se marchó sonriendo, respetuoso y reverente. Todos hablaban en el mismo idioma. Las calles de Budapest no tienen par. No es muy difícil orientarse, si se siguen las más anchas. Y luego con los dedos y las manos, hacen claras señas, graciosas señas, señas que no dejan dudas. La gente en Budapest es muy amable. Imposible perderse. Caminé todo aquel día por sus calles. Nunca fuí más feliz que en Budapest. Compré un plano, una guía, una gramática. ¡Qué problema al pagar con la moneda! Los comerciantes en Budapest son muy honrados. Con el tiempo todo sería fácil. Pero amanecí al siguiente día en mi otra cama. Era jueves. Anduve todo el día preguntando, nadie me había visto por París el miércoles. Pregunté en todas partes. Nada.

Fuí entonces a ver a Sonia. En el hotel me dijeron que estaban en Dauville por quince días. Cuando volví a las dos semanas, ya se habían marchado para América.

En mi mesa de luz hay un plano, una guía, una gramática.

Unos meses después volví al Chauve-souris. Ahí estaban como siempre las muchachas de Beaux-Arts. Caras místicas, rituales, somnolientas o bebidas, entre el humo y el disco siempre igual. Me senté por ahí. Esa noche conocí a una extranjera: pintaba y era húngara. Tomamos dos pernauds, mientras hablaba y hablaba de mil cosas. Me contó mil proyectos, me expuso mil teorías, me condenó mil pintores, me relató mil fracasos. Yo la dejaba hablar, y la veía, no sé por qué, siniestra. Siguió con sus escuelas. Y me soltó de pronto la pregunta irresponsable:

—Tu connais Budapest?

No sé qué miedo me invadió, o qué tristeza,

qué temor de escuchar aquel relato. Bebí otro trago, no pude encontrar nada, me habían sitiado inesperadamente. Me preguntó de nuevo:

—Tu connais?

—Oui, je connais...

Le dije y me marché.

OSCAR ERNESTO TACCA

RETRATOS LITERARIOS SOBRE PINTORES

CHU-TA, MONJE BUDISTA

(1625-1650)

"—Sire, il me faut un palais au bord de la mer et une douzaine de serviteurs.
—Pour dessiner un misérable petit crabe?
—Il n'y a pas de misérable petit crabe, Sire.
—Ah bien, bon."

(DE UN APÓLOGO CHINO.)

CHU-TA fué un pintor de pájaros y flores de finales de la dinastía Ming que yace bajo enormes elefantes, dragones heráldicos y monstruos escamados de piedra desde hace trescientos años, apenas una mañana de rocío en la eternidad del tiempo chino.

Chu-Ta, vástago de esa dinastía Ming, para mejor entenderse con todos los ejércitos de divinidades bondadosas o malignas de la tierra, del cielo, del mar, del aire, de las estrellas, de las montañas, de los ríos, de las casas, de los antepasados, se hizo respetuosamente sumiso monje budista y cuando no se detenía a reflexionar sobre la humildad de los propios pensamientos, con un solo pincel, cuidadosamente guarnecido en canuto de bambú, pintaba y escribía para encontrar aquella calma serenidad del alma búdica, expresando su paz interior en un arte quieto de permanente amanecer.

Chu-Ta pintó el Narciso. Lo pintó tan sabiamente leve que si no fuese —como sabemos— la expresión del estado de alma de Chu-Ta lo sería del

CeDInCI

estado de alma del narciso, seguramente residencia vegetal de un genio del amor.

¿No sería Chu-Ta a quien el emperador del apólogo encargó el dibujo de un miserable cangrejo de mar? ¿Y no sería Chu-Ta el pintor que a los diez años del encargo, después de haber exigido al emperador un castillo a orillas del mar, una docena de servidores y de haber gozado de la naturaleza, meditado, cantado, compuesto versos, comido y bebido en abundancia las viandas y bebidas más exquisitas, interesándose en todo menos en su trabajo, pintó de un solo trazo firme de pincel el maravilloso y miserable cangrejo de mar que el pintor aseguraba que no era tan miserable?

Quizás hubiese sido Chu-Ta el pintor del miserable —no tan miserable— cangrejo de mar solicitado por el emperador del apólogo. Y quizás, mientras su narciso vive eternamente en un museo occidental sin marchitarse a pesar de este destino, Chu-Ta reposa también eternamente, sentado en cuclillas, el rostro bondadoso levemente irónico, en el fondo de un lago de laca azul, intensamente azul, cubierto de nínfeas blancas, intensamente blancas.

•

PABLO PICASSO, ESPAÑOL FURIOSO

"La Naturaleza encuentra goce en la Naturaleza, la Naturaleza triunfa de la Naturaleza, la Naturaleza domina la Naturaleza."

DEMÓCRITO.

A la puerta de su taller, rue des Grands Augustins, 7, debía de haber una insignia donde se re-

produjesen las imágenes de Marte y de Venus y se fijase al pie la antigua leyenda: "Y lleva la cabeza a la cola, así encuentras tú todo arte".

El interior del taller semeja una cueva nigromántica, con el horno encendido para hacer surgir oro entre carbones, una cripta de Salamanca o de Compostela o de cualquier otra antigua ciudad escolar hispánica; por él se mueve un hombre recio, iluminado, con grandes ojos de cobre, dorados o ennegrecidos al fuego, según la luz, y consume sus energías en el primer ímpetu, también a la manera hispánica, tratando de encontrar el huevo cósmico de la pintura producido por una mezcla de los cuatro elementos. Su ropa de trabajo es por sus manchas y señales como el sambenito con que se vestía a los condenados del Santo Infernal Oficio. Alrededor suyo, de una chimenea y de una escalera, toda clase de objetos extraños, aparte los caballetes del oficio, potes con pinceles, cerámica popular de España y de Portugal, innumerables cajas de fósforos vacías, hojas de papeles dibujadas diseminadas por el suelo al lado de los cuadros, al pie de las esculturas fundidas en bronce, del hombre con la oveja destacándose entre ellas, un conejo disecado pendiente de la pared, objetos obsequiados por delegaciones populares de Italia, de Checoeslovaquia y de Polonia, un cráneo y un buho. Él se mueve solo entre tanto pintor que en París y en el mundo se echó el alma a espaldas y busca la alegoría de la piedra filosofal de la pintura, desarrollando su obra en la observación estricta de las reglas vedadas, haciendo invención de otras nuevas, haciendo lícitos los caprichos, porque sabe que todo arte naturalista y toda regla académica, también de la nueva academia abstracta, es "vanidad, locura y follia".

Deduce a la pintura de las Artes Plásticas para incluirla entre las Artes Mágicas, y busca, necromántico, el arte futuro evocando el arte muerto, haciendo hechizos y ligaduras de diversos mate-

riales: de papeles, de óleo, de hierro, de temple, de arena, de miga de pan, de yeso, de barro cocido, de cantos rodados de playas y considera en el silencio de su taller la posibilidad de transformación de las formas como Alberto Magno consideraba la de los metales.

No busca y encuentra. Entre las cajas de fósforos vacías y la calavera, otra caja sin fósforo, debía campear la frase de Paracelso: "El arte no sigue a nadie, es uno el que tiene que ir tras él".

Para saber todo hay que aprender todo. Y Picasso busca el verdadero arte no entre las doctrinas establecidas por las Academias y por los Doctores en Bellas Artes, cuyos sabios ejemplos se vienen colgando de los museos, sino en los relieves de los canteros y de los tallistas, en las láminas desdeñadas, en los viejos grabados, en los ex-votos de las antiguas capillas, en las cuevas prehistóricas, en las iluminaciones de los códices, en las decoraciones de las distintas cerámicas populares, en los yugos labrados por los campesinos, en los tejidos del pueblo, en las antiguas divisas de los gremios, en las distintas anatomías de los seres de la naturaleza, en los dibujos de los niños y de los locos, en las texturas de los objetos inanimados.

Y en París, en esa capital de la tierra en cuyas primeras iglesias hay apellidos de fundadores españoles, caballeros y monjes, y donde aún resuenan los nombres medioevales de Prudencio Galindo, "El Español Mauricio", o Arnaldo de Vilanova, Picasso viene replicando desde hace medio siglo los signos ibéricos, los toros de Guisando, las cabras de los muros de San Isidoro de León y con los colores de la pintura española, ocre, rojo, negro y todos los grises, con su ímpetu furioso, comunal y comunista, hace *Guernica,* el enorme túmulo que titula *Homenaje a los españoles caídos por Francia* y *La masacre de Corea.*

El espíritu de Picasso es, como el de aquellos

españoles, como el de casi todos los españoles, los de ayer y los de hoy, como algún protestante dijo que fué el de Miguel Servet, otro gran español universal, "espíritu salamandra, cuyo centro es el fuego".

L U I S S E O A N E

●

H U M O D E P I P A

Para Enrique Pichon Rivière, porque fuma en pipa.

Hay quien fuma en pipa porque sí, sin hondura ni convicción, ajeno por completo a la profunda seriedad del acto que realiza. Como el creyente en quien la fe es un gesto superficial, más hábito y apariencia que instancia viva y entrañable. Pero Dios conoce a unos y a otros.

2. Con el tiempo, el fumador de pipa adquiere sobre el labio inferior una huella sutilísima producida por la constante presión que, durante años, ha ejercido su peso. Es una marca que sólo los iniciados vemos e interpretamos. Oculta y casi indiscernible, declara, en quien la posee, fidelidad y veteranía. Como todas las grandes convicciones, se refleja en la carne del rostro. Por eso, al descubrirla en ese desconocido que pasa a nuestro lado, inmediatamente se establece entre nosotros una simpática comunicación, y nuestras miradas

se cargan, al cruzarse —sólo para nosotros— de un sentido deliciosamente secreto.

3. El acto de cargar la pipa es toda una lección de equilibrio. Si se comprime demasiado el tabaco se impide la circulación del aire y, naturalmente, no se puede prender; si se lo deja muy suelto no se establece la necesaria cohesión entre las hebras y tampoco se puede prender. Ni una cosa ni otra. El justo medio —como quería Aristóteles.

4. Admito que el cigarrillo pueda proporcionar algún placer, pero pretender compararlo con el de la pipa es índice de torpeza mental. Ya el simple hecho de llevarse a los labios el cigarrillo, sin ninguna tarea previa, automatiza y quita trascendencia al acto de fumar. Las exigencias de la pipa, los cuidados especiales que requiere crean un clima de expectativa y de humanidad en el que queda, de alguna manera, comprometida la personalidad del fumador.

5. El cigarrillo se fuma y se tira. Su placer está indefectiblemente condicionado al tiempo de su duración. La pipa, en cambio, una vez fumada prolonga su placer, un placer desinteresado y puro. Apagada, continúa en nuestra boca, y la acariciamos dulcemente, agradecidos por los momentos que nos proporcionó. El cigarrillo es como la mujer, que satisfecha nuestra urgente y fugaz apetencia, sólo inspira en nosotros el deseo de alejarnos. La pipa es, en cambio, como la mujer a quien amamos, que promueve en nosotros, traspuesto el instante erótico, los gestos de la ternura.

6. Ofrecer un cigarrillo es un acto trivial y corriente; nada nuestro es ofrecido con él; es frío e impersonal. Ofrecer la bolsa de tabaco para la pipa es, en cambio, un acto cordial e íntimo, como hacer una confesión, y más todavía si el tabaco que ofrecemos es una mezcla cuya fórmula sólo

nosotros conocemos, que nosotros hemos creado. Pero ofrecer la pipa... ¡ah! ofrecer la pipa es el desprendimiento y la generosidad absolutos, una conducta casi sobrehumana en la que se prescinde de las valoraciones habituales, en la que las pasiones e instintos normales quedan postergados. Es casi como ofrecer la mujer.

7. Yo no sé si la pipa presta cierta nobleza al rostro o si los que tienen cierta nobleza en el rostro o lo que es lo mismo, en el alma, fuman en pipa, pero es lo cierto que hay algunos —muchos— innobles, a los cuales jamás ninguna pipa acompañará. Cuando, con todo, lo hacen, es a pesar de ellas —como es fácil suponer— y da ganas, al verlas cautivas y deshonradas, de liberarlas de su infamante condición.

8. Creo que sería conveniente proveer a los delegados de los diversos países que discuten los graves y urgentes problemas de la organización de la paz, de sendas pipas. Fumando en pipa se crea un clima de tolerancia y comprensión que facilita el acuerdo de los intereses en pugna; la pipa crea la perspectiva adecuada para encarar los problemas más arduos serenamente, sin pasión. Todas las cosas —fumando en pipa— comienzan a descubrir su verdadera realidad y se jerarquizan según sus auténticos valores, porque la pipa otorga una lucidez y una serenidad que lleva —sin que uno se lo proponga —a distinguir lo valioso de lo deleznable, lo permanente de lo efímero. Por eso es tarea inaplazable difundir más el uso de la pipa. Ello contribuirá, sin duda, a que las cosas del mundo marchen mejor.

9. Cuando se consideraban las posibilidades finales de la guerra, muchos olvidaban un factor que si no decisivo, es cierto, tenía más importancia de lo que a primera vista podría asignársele, a saber, que mientras Hitler no fumaba, Chur-

chill —como lo hacía Roosevelt— fuma cigarrillos y, sobre todo, Stalin fumaba en pipa.

10. Como soy sinsombrerista, saludo con la pipa. Hago con ella el mismo gesto que realizan con el sombrero los que lo usan: la retiro unos pocos centímetros de mi boca y le imprimo un leve movimiento hacia arriba. Es igualmente correcto y hasta quizás más elegante.

11. Aquel hombre me horrorizaba. Su criado le preparaba la pipa y se la dejaba ya lista para fumar.

12. Antes de que nuestra relación con la pipa sea plena y absoluta, hay una etapa primera que exige una tarea sabia y lenta: *curarla*, ir venciendo, paulatinamente, sus resistencias, adueñarse, sin torpes apresuramientos, de sus intimidades; y eso, observar cómo, poco a poco, va cediendo a nuestra paciente y amorosa insistencia produce una emoción creadora análoga a la del artista que ve transformarse la piedra informe y rebelde en la forma ideal y armoniosa, o a la del padre que ve cómo en el hijo se desarrolla y madura la buena simiente.

13. Ciertos magníficos espectáculos naturales no pueden ser gozados plenamente sin la pipa. La pipa facilita el arrobamiento, el éxtasis. No me sorprendería averiguar que ciertos místicos ayudaran su ascensión a Dios fumando en pipa.

14. La armonía universal, el orden trascendente de la Creación se intuye, en ciertos momentos, fumando la pipa. Tan acabada y perfecta suele ser, a veces, la relación entre fumador y pipa.

15. La necesidad que, en muchos fumadores de pipa se advierte, de tener varias y distintas, ha de significar, psicoanalíticamente, una tendencia

poligámica sublimada. Habría que intentar, con esos hombres que no pueden impedirse frecuentes infidelidades, una pipaterapia, esto es, el goce alternado de pipas de forma, estatura, color, peso, etc., diferentes. Quién sabe si con ello no se contribuiría a estabilizar tantos hogares amenazados.

16. Hay un instante —fugacísimo— en el que la pipa adquiere la tibieza de un seno. Todo se reduce entonces, a entrecerrar los ojos y acariciar...

17. No hay felicidad, hay felicidades. Una de las más seguras es —alguna noche— caminar por cualquier calle fumando la pipa...

L E Ó N O S T R O V

●

¿TUVO LIBROS DE ACUERDOS LA PRIMERA JUNTA DE GOBIERNO?

La *Recopilación de Leyes de las Indias* proporciona los medios documentales necesarios para sostener que los cuerpos colegiados hispanoamericanos y algunos unipersonales tenían instrucciones precisas en el sentido de llevar libros de actas para asentar las resoluciones adoptadas en sus acuerdos.

El Consejo de Indias registraba en un libro los asuntos que debía someter a la consulta del monarca y en otro las consultas y sus correspondientes respuestas reales. La Casa de la Contra-

©DInCI

tación de las Indias llevaba un "libro de Memorias, en que asienten las cosas necesarias, y que convenga proveer"; incluso la ley le imponía un libro de acuerdos al contador del organismo. Las Audiencias tenían "un libro separado, en el qual asienten los Oidores de su propia mano los votos que dieren en materias de gobierno" y otro para las materias de justicia. Además, llevarían un libro para los negocios y pleitos de Real Hacienda, de suerte que en los días de reunión se tratara capítulo por capítulo, "mirando el estado en que están, y cómo se ha cumplido lo acordado en las Juntas antecedentes". El Consulado de Sevilla llevaría un libro de acuerdos para anotar los "negocios de mucha calidad, así para la formacion de Armadas, como para despachar Navíos a Indias, y personas a nuestra Corte, y otras cosas graves, y convenientes al provecho, y utilidad delos Cargadores", que eran los encomendados al cuerpo.

Del mismo tenor eran las disposiciones reales en lo que se refiere al libro que debían tener los cabildos, en el "que se asiente todo lo que se acordare, así para darnos cuenta, como sobre otro qualquier efecto que se ofrezca, y esté guardado, y con secreto para quando convenga usar de él". Los Oficiales Reales llevarían uno titulado Libro de Acuerdo de Hacienda Real, "donde se asienten todos los Acuerdos y resoluciones tocantes á nuestra Real Hacienda, y su buena administración, declarando especialmente lo que acordaron, o resolvieron, con día, mes y año, por capítulos distintos". Todavía podemos recordar el artículo XXIX de la Real Cédula de erección del Consulado de Buenos Aires, del 30 de enero de 1794, en el que se establece que el "Secretario tomará una breve razón por escrito en la misma Junta de lo que se acordare sobre cada punto, y la leerá allí de modo que todos la oigan, para que se pueda emendar si hay algo equivocado. Con arreglo a esta razón extenderá después el acta en un libro

que tendrá a propósito, con estilo claro y corriente, y la leerá en la sesión inmediata para que se vea que está conforme, y allí mismo la firmen con él el Prior y Cónsules".

El Cabildo y el Consulado de Buenos Aires cumplían cabalmente estas disposiciones y en el ejercicio de esa facultad debieron haberse compenetrado los patriotas de 1810 de la singular importancia del registro de las deliberaciones de sus acuerdos. De ahí que llame la atención que la Primera Junta —e incluso la Junta Grande— no hubiera llevado los libros de acuerdos que estaban señalados en la legislación de Indias. Resulta tanto más particular que los primeros cuerpos revolucionarios carecieran de libros de actas cuanto que estos elementos documentales aparecen expresamente ordenados en los organismos creados por el movimiento de Mayo. En efecto, se impuso libro de actas al Tribunal de Concordia, establecido por el Reglamento de Institución y Administración de Justicia, del 23 de enero de 1812, del que se conservan el tomo segundo y tercero, correspondientes a los años 1813 y 1814, respectivamente. Dará cabal impresión del valor que se asignaba al asiento de las deliberaciones el hecho de que por el artículo 47 se dispusiera que "los jueces árbitros serán residenciados competentemente por el libro de sus actas...", las que darían, por consiguiente, fe del acierto de sus resoluciones y actividad desarrollada en el ejercicio de sus funciones.

En el Reglamento dictado por el primer Triunvirato para la constitución de la Asamblea Legislativa, del 19 de febrero, se disponía que "luego que esté reunida la asamblea, nombrará entre sus vocales un secretario que autorizará sus actas", las que según el artículo XV "se escribirán en un libro autorizadas competentemente, el qual pasará y custodiará en la arca del Ayuntamiento con las formalidades y precauciones acostumbradas". En el proyecto de Ordenanza para el Cabil-

do de Buenos Aires, presentado el 31 de diciembre de 1812, se dedica un capítulo a las sesiones del cuerpo, que debían comenzar "por la lectura que hará el Escribano de las deliveraciones acuerdos de la Sesión anterior", lo que igualmente se dispuso en las Ordenanzas Provisionales del Cabildo, sancionadas el 13 de octubre de 1814, en las que también se reproduce el capítulo del proyecto anterior acerca de las funciones del escribano, entre cuyas obligaciones figura la de "asistir a los acuerdos así ordinarios como extraordinarios y redactarlos con claridad, exactitud y propiedad".

No resalta tanto en la investigación en torno del libro de actas del primer gobierno patrio la posibilidad de su pérdida como la ausencia de referencias acerca de su existencia en los documentos de la época y en las obras modernas que hace que no se piense en su desaparición sino, simplemente, en el hecho de que la Junta Gubernativa y la Junta Grande no registraron sus deliberaciones ni acuerdos en libro alguno, aun cuando ello significara quebrar una norma colonial, que fué, a su vez, impuesta a los organismos patrios. Si se tratara del primer caso, el interrogante tiene caracteres distintos, ya que se ha comprobado la pérdida y extravío de una buena parte de los documentos substanciales de los primeros años de la revolución. Las desapariciones más sensibles son las correspondientes a la Asamblea General Constituyente de 1813 y al Congreso de Tucumán de 1816.

Se sabe que la Asamblea del año XIII llevaba un libro de acuerdos ordinarios, otro de votos singulares —es decir, salvados— y finalmente el de acuerdos secretos; sin contar que la Comisión Permanente disponía de un libro de acuerdos y otro de votos singulares. Sin embargo, sólo conocemos *El Redactor de la Asamblea*. El inventario de la biblioteca hallada en la casa de Rosas después de Caseros, menciona dos libros originales de acuerdos de la Asamblea General Constituyente de 1813 a 1815. La escueta referencia no permite dar ninguna atribución a los libros en cuestión, pero es admisible que correspondan a los de acuerdos ordinarios y secretos.

En lo que se refiere al Congreso de Tucumán nos encontramos también con una situación similar, aun cuando debemos destacar que en los últimos años ha sido dable hallar algunos de los elementos documentales que se creían perdidos. Esta circunstancia es, precisamente, la que alienta la esperanza de localizar las otras piezas fundamentales que faltan para completar el todo de la información histórica del proceso revolucionario. Al igual que en el caso anterior, faltan los libros que deberían contener las auténticas actas de las deliberaciones de ambos congresos; sólo se dispone de *El Redactor del Congreso Nacional*, "que no contienen sino extractos o transcripciones, a veces, de las disposiciones tomadas". Se reconoce la existencia del libro de actas de las sesiones secretas, de votos salvos, de actas de la Comisión creada por el Congreso, el de las sesiones públicas, de las constituciones, a más de un libro de acuerdos en el que debían asentarse todas las resoluciones. Pues bien, sólo se han rescatado de una pérdida segura los tres primeros, careciéndose de toda referencia acerca del paradero de los restantes.

Digamos finalmente, para terminar esta rápida reseña en torno de las actas que se conocieron en los primeros años de la emancipación, que aún se conservan en nuestros días las de las Sesiones de la Junta Electoral de Buenos Aires (1815-1820) para la designación de los diputados bonaerenses al Congreso de Tucumán y los Acuerdos secretos de la Secretaría de Guerra del Poder Ejecutivo entre los años 1813 y 1817, publicados no hace muchos años. En cambio, se desconoce el paradero del libro de votos salvos que llevaba el Poder Ejecutivo en 1813, que desde ya, plantea el problema de si no disponía de otro para los acuerdos.

Puede inferirse del hecho de que los cuerpos colegiados coloniales e independientes hubieran llevado libros de acuerdos, el que la Junta Gubernativa y la Junta Grande e incluso el Poder Ejecutivo que les sucedió, debieron asentar sus resoluciones en libros de los que desgraciadamente no ha quedado memoria. Existen algunos elementos de juicio, muy limitados por cierto, que avalan nuestra opinión. En el citado inventario de la Biblioteca existente en la casa de Rosas encontramos mencionado un *Libro original de acuerdos de la Excelentísima Junta de Gobierno en* 1811 *y* 1812. Lamentablemente tampoco en este caso la referencia proporciona mayores bases para atribuir al libro el carácter documental que buscamos. Podemos convenir en que el ejecutivo de 1812 habría continuado con el libro de actas iniciado el año anterior por la Junta Grande, denominada corrientemente Excelentísima Junta Gubernativa. De ser así, este libro —del que no hemos encontrado ninguna nueva mención— debería ser el libro segundo de acuerdo, ya que el primero correspondería a la Primera Junta de Gobierno.

Proporcionaría mayores elementos de juicio la individualización de testimonios de las actas de los acuerdos de la Junta Gubernativa. Pero, también en este sentido la fortuna no nos favorece. Sólo conocemos dos copias de otros tantos acuerdos, uno público y otro que debería pertenecer al libro de acuerdos secretos, el que empero está comprendido en un debate en torno de su autenticidad. Nos referimos al acta del acuerdo secreto celebrado por la Junta Gubernativa el 17 de julio de 1810, para considerar el proyecto presentado por Manuel Belgrano, para la aprobación de un "plan formal que rigiese por un orden político las operaciones de la grande obra de nuestra libertad". Después se acordó archivar "el original en la caja secreta de acuerdos y disposiciones reservadas" y finalmente se ha perdido toda referencia acerca de los documentos que debían guar-

darse celosamente en la caja fuerte. El que este *Plan* esté comprendido en una polémica acerca de su autenticidad, en nada disminuye su valor. El que tampoco se deduce de ser negada su autenticidad, por cuanto apócrifo o no se entendió necesario acompañarlo del antecedente documental más fehaciente: copia del acuerdo en que se habría considerado el proyecto de Belgrano, lo que demostraría palmariamente que era de común conocimiento la existencia del libro de actas de la Junta.

El otro elemento corresponde al acuerdo celebrado el 18 de diciembre de 1810, en el que se planteó la incorporación de los diputados del interior a la Junta. Fué reproducido por Manuel Moreno en su *Vida y memorias del doctor don Mariano Moreno,* sin darle la apariencia de testimonio solicitado por el secretario para justificar su voto contrario a la creación de la Junta Grande. Lo transcribe como documento usual, copia del acta de un acuerdo, trascendental desde luego, pero que no tenía el carácter de secreto, ya que entonces no lo hubiera incluído en su edición de Londres de 1812. En caso contrario hubiera suscitado la condigna protesta de los miembros de la Junta. Tampoco aparece como documento preparado especialmente para determinar la conducta de los distintos componentes del cuerpo. Se presenta, en cambio, como la copia fiel y simple del acta inscripta en el libro correspondiente, a la cual Moreno debía tener acceso en su condición de secretario de gobierno. Además, no puede extrañarnos que ese documento hubiera sido reproducido por su hermano Manuel, ya que debía figurar entre otros muchos papeles vinculados a la revolución que el secretario de la Junta utilizaría para redactar "un manifiesto de su conducta pública en toda su carrera y particularmente de sus motibos en la transacción que produxo los últimos disgustos", y que posteriormente fueron

aprovechados por Manuel Moreno para escribir su conocida *Vida y memorias*.

Carecemos de una referencia concreta acerca de la existencia del libro de actas de la Junta Gubernativa. No sabemos que alguna vez se hubiera formulado una expresa indicación sobre su existencia o se hubiera aludido a su desaparición. En este caso son mayores las prueba indiciales. Las suposiciones, basadas tanto en la lógica como en la deducción, no se pueden discutir ni poner en duda: los cuerpos colegiados coloniales e independientes debían tener sus libros de actas para asentar sus resoluciones. No creemos por consiguiente, que la Junta lo omitiera. Hubiera llamado la atención de Belgrano que durante tantos años escribió personalmente el extracto de las deliberaciones del Consulado, del mismo Castelli y de otros miembros que formaron parte de otras corporaciones, que cumplían las disposiciones al respecto. Tampoco podemos creer en una omisión, que hubiera sido salvada de inmediato para ajustarse a lo que se ordenaba y sobre todo a lo que era de práctica. Tampoco resulta argumento valedero el que se hubiera desistido del libro de acuerdos en mérito a tratarse de una disposición de la metrópoli, por cuanto fueron numerosos los casos en que se asimiló la legislación indiana. No se concibe que la Junta rehusara por español lo que imponía a las instituciones revolucionarias.

La Junta debió tener por lo menos el libro de acuerdos ordinarios y el de acuerdos secretos, que han debido correr la misma suerte que otros substanciales documentos de los primeros años de la revolución.

JULIO CÉSAR GONZÁLEZ

LETRAS EXTRANJERAS

JEAN COCTEAU, EN SU ADMIRABLE VARIABILIDAD, consigue siempre un nuevo acierto; a nadie mejor que a él puede aplicarse aquello de "renovarse es vivir". Su obra tiene todo el encanto de una juventud de sesenta años. Evidentemente ella se resiente, no en sí, sino en el concepto crítico, por esa precisa y preciosa variación, que Cocteau mismo se encargó de explicar tantas veces, para que lo entendieran cada vez menos.

Hemos leído algunos fragmentos de un último libro suyo, *Appogiatures*, y nos parece que ha alcanzado, en él, una presentida perfección. El francés bajo su pluma deja de ser un idioma, se transforma en línea que burila un pensamiento vivido, pero que sufre todas las dificultades de una incomprensión imaginable.

"La langue française" se llama una de esas acuarelas idiomáticas, y nos resistimos a nombrarlas de otra manera, porque unen una sabiduría lexicográfica perfecta a la frescura de la más inocente espontaneidad.

En realidad la lengua francesa tiene en Jean Cocteau el más corrosivo borrador de sus límites; idioma sin ampollas, el de este poeta que parece haber originado con su sangre cada una de las palabras que utiliza, renovando el mito de Orfeo, deshecho de sintaxis, reconstituyendo en esencias el vocablo, testimonio del hombre.

Pero cómo hablar de este hombre que en el prefacio al libro más profundamente suyo, por la triste penetración de que hace gala al titularlo *Diario de un desconocido*, nos dice: "Por otra parte, la verdad posee un rostro tan cambiante que el hombre puede mirarlo sin temor, nunca lo reconocerá".

Sócrates con "paillettes", Diógenes con radar, Edipo dolorido por no tener sangre para mostrar por sus ojos que reconoce el crimen cometido, Jean Cocteau nos lacera en esta nueva tentativa de hacerse escuchar. Nadie como Cocteau sabrá del halago del más póstumo reconocimiento. Su triunfo será el "opus último" de esta aguja siempre imantada hacia la verdad, de esta tribuna de sesenta años que ha clamado siempre en el más perfecto desierto.

¡OH, TIEMPOS MODERNOS! La revista de Jean Paul Sartre es algo así como Carlitos Chaplín, sin Carlitos Chaplín. Tiene necesidad de una gracia seria y redundante y ejerce una sartrosidad ceñuda que no es otra cosa que una meliflua lucidez consciente de sus propios términos. Los colaboradores, atiborrados de ideas de una ambigüedad total han hecho de las ciencias y el arte una pêle-mêle que los ha envuelto definitivamente. Cómo explicar de otra manera la inclusión de un artículo de Olivier Todd en el que trata de explicar por todos los medios (¡y no los reseño por falta de espacio!) que Evelyn Waugh se desternilla de risa de sus propios críticos y que toda su obra es un apropósito. Este señor Todd la emprende contra (qué maravilla nuestro español) Evelyn Waugh para terminar demostrando su insuficiencia crítica frente a alguien que le absorbe tan definitivamente como para finalizar una requisitoria prolongadísima diciendo que E. W. es E. W. Ésta es una de las formas críticas más actuales. Consiste en la autoexplicación mediante sujeto ajeno, o si se quiere por el método del absurdo. Lo terriblemente absurdo es que no saben distinguir lo auténtico, ya sea detestable o maravilloso. E. W. tiene una gracia infinita y esto no causa gracia a nadie. Esta necesidad de autoexplicación quiere tener la autoridad bíblica de las trompetas de Jericó. Desgraciadamente en esta circunstancia falta boca para tanta trompeta.

LA "EVERYMAN'S LIBRARY", benemérita institución editorial que ha hecho las delicias de tantos lectores por la selección, la seriedad y la variedad del material ofrecido en sus ya casi mil volúmenes, vuelve a traernos, es decir ha reimpreso, los cuentos, ensayos y poemas de Walter de la Mare y una selección de ensayos de Leigh Hunt. Del primero, delicado poeta e ingenioso ensayista, se incluyen varios cuentos; entre ellos *Los tres amigos, El cuarto verde, Un nido de pájaros cantores, A primera vista,* que bastarían para cimentar la tranquila reputación de un narrador. Si a ello agregamos tres ensayos y un original relacionado con esta reimpresión se tendrá una idea del contenido del pequeño y elegante volumen (Nº 940) de la colección de "belles-lettres".

Nada más acertado que esta definición para las páginas de Walter de la Mare: "belles-lettres", hermosas letras para la lectura. Letras para el esparcimiento ideal del lector.

El volumen 829 con los ensayos de Leigh Hunt está prologado por J. B. Priestley. Es vieja costumbre ésta de prologar con autores contemporáneos la obra de clásicos de las letras. Leigh Hunt es un clásico escritor de "belles-lettres". Quizá el mejor que tenga la literatura inglesa. Priestley con un cierto dejo de inconfesado disgusto o con la incomodidad de un encargo no deseado, trata por muchos medios de reducir la obra de Hunt. Reducir relacionándola con la obra de Lamb o de Hazlitt, con los que evidentemente Hunt no tiene nada que ver. Es tan consciente su intento que llega al elogio mejor que pueda escribirse sobre un ensayista o escritor de "belles-lettres". Dice Priestley: "But Leigh Hunt's essays do seem actual talk captured in print" ("Pero los ensayos de Leigh Hunt parecen una conversación viva capturada en la letra") ¿No es ésta la aspiración mayor en el género? Nada más difícil de lograr que esa delicadísima literatura sin objeto,

sin prevenciones, sin tema a menudo, permanentemente leve y tenue que muestra sin embargo una singular resistencia contra el tiempo. ¡Cuánta complicada construcción se resiente frente a estas páginas, que nos hacen pensar en una verdadera aristocracia literaria!

"CASTILLE" ES EL LIBRO DE AZORÍN que aparece publicado por G. Subervie en una traducción de J. Gadea-Fernández y Jeanne Lafon. Francis de Miomandre ha encontrado en una de sus páginas el resumen no sólo de la emoción del libro entero sino el pensamiento que inspira toda la obra del gran escritor:

"Vivir, ha dicho el poeta (Campoamor), es ver pasar. Sí —agrega Azorín—, es ver pasar: ver pasar en lo alto las nubes. Diríamos más exactamente: vivir es ver volver. Es ver volver en un retorno perpetuo, eterno; ver que todo vuelve; angustias, alegrías, esperanzas, como esas nubes, siempre diferentes y siempre iguales, como esas nubes fugaces e inmutables."

O S C A R U B O L D I

UNA HISTORIA DE LA LITERATURA LATINA

¿HAY quien lea, en nuestra tierra, una historia de la literatura latina?

Los estudiantes de nuestras escuelas de humanidades —en las facultades e institutos de enseñanza superior— tienen esa asignatura en sus planes de estudio; pero ¿van adquiriendo una posesión de la lengua suficiente para gustar de las creaciones literarias?; ¿nace siquiera en ellos el ávido fervor de alcanzar tal iniciación?; ¿no hay en los más una desganada curiosidad que sólo se propone informarse de lo imprescindible para "aprobar"?... Pero aun la tierra árida da fruto si se la cultiva, y siempre se dieron, en nuestras promociones estudiantiles, algunas buenas cepas.

Aparto el *snobismo* que únicamente quiere estar al día, y supongo que podemos tener cierto número de hombres cultos cuyas actividades vitales distan del ejercicio intelectual y que, sin embargo, se acercan a un manual de historia literaria con deseos como éstos: conocer en forma ordenada un repertorio de escritores que se han expresado con originalidad y de una manera auténtica en una misma lengua a través de los siglos, aproximarse de algún modo a una tradición cultural, adquirir conciencia de la continuidad de ciertas formas de ser, pensar y sentir los hombres y los pueblos.

Creo que acaso existe también un grupo de lectores más exigentes: han leído las obras más famosas de un autor —o varios— de una gran literatura —por supuesto en traducciones, si de latinos se trata; tal vez en el original si son franceses, italianos o ingleses sus autores—, y sienten

de súbito urgencia de conocer a los contemporáneos del artista admirado, atisbar el momento en que nació la obra, descubrir algunas de las fuentes en las cuales se nutrió; aspiran, con noble empeño, a integrar una imagen parcial.

Un buen manual de historia literaria lo tiene a la mano, desde luego, todo hombre de letras —creador, crítico, profesor— y sin duda lo repasa con renovados goces. Numerosas incitaciones estimulan el espíritu: puntos de vista en que no había acertado a situarse; perspectivas que no advirtió antes; entronques que sólo ahora se le muestran evidentes; confirmación de los propios juicios o necesidad de revisarlos; gozo de coincidir con una sensibilidad sutil y avezada, por ejemplo, en la elección de un pasaje o un verso que cobran valor estético aislado y perdurable; o bien, pesadumbre de no hallar en la antología el texto predilecto, impulsos fecundos de contradecir, de ahondar interpretaciones que parecen sugerir nuevos caminos. En suma, elaboración *in pectore,* tímida o audaz, del propio manual.

Imagino que en sus probables lectores debió pensar Gregorio Halperín cuando se puso a la tarea de verter al castellano, para nosotros, *Il libro della letteratura latina* de Ettore Bignone [1]. Pudo él mismo hacer su libro; no carecía de armoniosa ordenación de su saber, gusto depurado, rigor crítico. Modestamente prefirió traducir; y eligió el libro de un estudioso italiano que siente las creaciones latinas desde sus raíces, como su literatura nacional. En Bignone late orgulloso el sentimiento de una unidad romana, heredera de la unidad cultural de Grecia, que augura para la humanidad una colaboración más profunda entre los pueblos. Un pensa-

[1] ETTORE BIGNONE, *Historia de la literatura latina*. Traducción de Gregorio Halperín. Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.

miento fundamental, por consiguiente, vigoriza su síntesis: la obra capital de Roma es centrar, es haber creado y mantenido la unidad espiritual de la civilización europea y en gran parte mundial; y lo ha logrado por un dón de su naturaleza: su pueblo todo lo asimila, fecunda y recrea. Y ya se sabe que corresponde este planteo, histórico antes que estético, a la literatura latina.

La antología entera, rica y eficaz e íntimamente vinculada a la presentación de las condiciones culturales de cada período histórico-literario, es prueba viva de aquel enunciado. Como no está destinada a técnicos, apenas se hacen citas en latín. Bignone resolvió con gallardía el problema de las versiones italianas —impares, en general, con la belleza del texto original, o infieles—: tradujo él todos los textos, en prosa y en verso. Halperín no hizo lo mismo —aunque algunas ocasionales excepciones nos hacen lamentar, ¡y cuánto!, que no haya adoptado idéntica solución—; eligió, en cambio, con fino gusto, entre los traductores castellanos clásicos y modernos, los más certeros.

Lo preciso y sucinto del plan no esquematiza, en este libro, la complejidad de los hechos culturales; éstos adquieren, al contrario, vitalidad vigorosa. Por ejemplo, desde las primeras páginas, en lugar de sentir que penetramos en un mundo remoto, vemos revivir las máscaras de la atelana osca en la comedia del arte italiana y, a través de toda Europa, hasta en el teatro popular ruso; y cuando lo cerramos sigue resonando la invectiva de Salviano, el obispo de Marsella: "¿Injustos son los bárbaros? Pero nosotros también somos injustos. ¿Ávidos? Pero nosotros también. ¿Infieles? Nosotros también. ¿Codiciosos? ¿Y nosotros no, acaso?..."

Cumple esta *Historia de la literatura latina* una valiosa obra de vulgarización de un tesoro literario poco frecuentado entre nosotros; añá-

dase que Bignone y su excepcional traductor unen, feliz conjunción, el saber exacto del especialista con el amor por la materia de su estudio.

AÍDA A. BARBAGELATA

•

CARLOS BOUSOÑO, POETA

Consagrado definitivamente en el campo de la estilística gracias a la valiosa teoría que formulara sobre la expresión poética y por su importante estudio sobre la obra de Vicente Aleixandre, como también por sus numerosos trabajos en colaboración con Dámaso Alonso, Carlos Bousoño nos entrega ahora, en un tomo editado por "Ínsula" [1], toda la poesía que lleva escrita hasta hoy. El volumen incluye, en efecto, sus libros *Subida al amor* y *Primavera de la muerte,* dados a conocer en 1945 y 1946, respectivamente, en la colección "Adonais" que dirige José Luis Cano, y también un libro inédito, titulado *En vez de sueño,* en cuyas páginas se agrupa la producción más reciente del autor.

Pues bien, dos maneras, dos actitudes bien diferenciadas nos muestra Bousoño a través de estos poemas. Por una parte, la que priva en *Primavera de la muerte,* donde le vemos abor-

[1] Carlos Bousoño, *Hacia otra luz,* Ediciones Ínsula, Madrid.

dando, con extrema lucidez, una temática puramente, increíblemente subjetiva. Si mal no recordamos, a propósito de este libro, cuando se publicó por primera vez, dijo más o menos Aleixandre: el espíritu de quien ha escrito algunos de estos poemas no parece habitar una carne mortal. Y por cierto que tenía razón, pues muchos de ellos, de tan inmateriales, se vuelven casi inasibles. Como poeta que es, Bousoño domina en todo instante los términos de su expresión. Más aún, por momentos logra expresiones bellísimas, de una transparencia deslumbrante.

> Se presiente en el aire el hueco dejado por los amables
> torsos que fueron un día...

Esta sola figura, elegida al azar, basta para mostrarnos hasta dónde alcanza, en este aspecto, la desenvoltura, el don del poeta. Sin embargo, esa falta de arraigo en lo inmediato que en ocasiones se advierte, suele incidir y determinar una excesiva labor de inteligencia. Por lo cual, a nuestro juicio, pese a la justeza y al manejo diestrísimo de las formas, el canto a veces, aunque muy pocas, no llega a conmover.

Muy otra, en cambio, es la línea que el poeta inicia en *Subida al amor* y que, con alguna leve diferencia de matices, retoma luego y continúa en su último libro. En ella todo es sentimiento y no hay término, por así decir, que no busque cauce por medio de una realidad viva, palpitante. Las enumeraciones se suceden y el ritmo se torna vehemente, arrollador. Como es natural, en razón de ese clima emocional tenso y sostenido, la expresión puede ser, en determinados pasajes, un poco menos decantada en su forma. Pero, no hay duda, es mucho más fuerte, legítima y perdurable.

> España toda cruje, ardiente y escabrosa.
> Dios entero la oprime con su cuerpo de brasa
> Le endurece su mano como una inmensa losa,
> la amontona y violenta, y la pisa, y la abrasa.

Así canta Bousoño uno de sus temas preferidos: España. Y así, también, lo hace con otro, presente siempre en su espíritu y constante de su quehacer: Dios. Pero, como en toda auténtica poesía hay no más una gran consecuencia, y como lo inmediato y lo emotivo constituyen la nota verdadera de su creación, Bousoño canta a Dios pero, por lo general, lo hace en su faz más cercana y asequible, es decir, en la persona del Hijo. Y ha de buscarlo, para ello, en las circunstancias que más destaquen y exalten su forma humana. ¡Ah, y con qué dulzura le canta! Sus poemas, casi siempre clamorosos, toman ahora un giro tiernísimo, coloquial, y comunican de inmediato, y plenamente, todo ese aire, esa atmósfera encendida y de milagro que, dentro de lo cotidiano, de su vivir y transcurrir por la tierra, acompaña al Hijo en todo instante.

Oh Jesús, te contemplo aún niño, adolescente.
Niño rubio dorándose en luz de Palestina.
Niño que pone rubia la mañana luciente
cuando buscan los campos su mirada divina.

En el misterio a veces hondamente se hundía
mirando las estrellas donde su Padre estaba.
Un chorro de luz tenue al cielo se vertía,
al cielo inacabable que en luz se desplegaba.

Otras veces al mundo mirabas. De la mano
de tu madre pasabas con gracia y alegría.
Pasabas por los bosques como un claror liviano,
por los bosques oscuros donde tu Cruz crecía.

Niño junto a su madre. Niño junto a su muerte,
creciendo al mismo tiempo que la cruda madera.
Me hace llorar la angustia, oh Cristo niño, al verte
pasar por ese bosque junto a la primavera.

Como éste, que se titula *Cristo adolescente,* todos los poemas. Y, en todos, la misma visión fraternal y diáfana del tema, el mismo aliento original y melancólico de la voz, el mismo sentimiento renovado y seguro, el mismo y alto vuelo poético.

Pero no vamos a extendernos. Al señalar estas dos maneras que se dan en el poeta no lo hemos hecho con el fin de entrar a considerar los valores y posibilidades de cada una sino, simplemente, para decir que, de ellas, nosotros nos inclinamos por la segunda, esto es, por esa que va directamente y busca lo sustantivo para recrearlo y hacerlo trascender. Como alguna vez lo ha dicho el mismo Bousoño, nuestro entusiasmo sólo alcanza —alcanza más, ampliaríamos nosotros— a aquellas obras que de un modo u otro tienen un parentesco con la propia. Y no ha sido otra la razón que, en este caso, nos ha inducido a establecer la diferencia y a sentar nuestra estimación.

Carlos Bousoño, cuya labor de crítico y estudioso, repetimos, le ha ganado la consideración general, vuelve con este libro al camino de lo que constituye su intransferible destino —la poesía— y termina de hacernos conocer, de tal manera, el alcance y el valor de su prodigiosa personalidad. Y en verdad que, recordando la seriedad de sus trabajos estilísticos, y considerando la hondura y dignidad de sus poemas, su juvenil presencia toma ahora, también para nosotros, ese perfil que en su país unánimemente le han reconocido: el de una verdadera revelación.

JORGE VOCOS LESCANO

●

CeDInCI

LA POESÍA DE OSVALDO SVANASCINI

1

Acaso el legendario Mocáddam de Cabra conocía la teoría de Osvaldo Svanascini sobre las manos, la que desarrolla en *Itinerario de las manos,* de *Este misterio transmutado*[1]. Es muy posible que implorara sus mendrugos en la actitud del poema, cuando recitaba las *muwwasahas* a los azorados mozárabes. Este poema, brillante, henchido de lirismo, es uno de los mejores del libro. En *Gaspard de la nuit* hay también otro poema, *Los cinco dedos de las manos,* donde se traza la historia picaresca de la mano, su intención provocativa, su razón de *mirobolante aleli de cinco hojas.* En *Itinerario de las manos,* en cambio, se traza la historia mágica que escapó a Bertrand. Acaso la segunda parte, con cinco dedos más y toda su dimensión demiúrgica de *velero de roídas escaleras* en el que viaja la muerte que los dedos, *identidad de diez motivos,* dejarán huir para proclamar el tiempo de la creación. Y estas manos que son las *últimas manos sin botero* en *Del nacido laberinto,* o las que *se habían roto contra la luna,* de *Poema,* han hallado en Svanascini el prestidigitador de nombre. Ha hecho con ellas lo que se ha propuesto.

[1] Osvaldo Svanascini, *Este misterio transmutado,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.

2

En *Este misterio transmutado,* hay una tendencia a la doble personalidad, al hombre interior. (Los psicoanalistas dirían esquizofrenia.) Esta doble personalidad se resuelve con una imagen estrangulada, inmersa en una especie de visión, como surgiría de *Hombre sin destino,* y aún de *Esquema* cuyo cuerpo *empuñará otro traje hacia el mañana.* (*¿El Caballero de la rosa,* de Hofmannsthal?). O bien esa partida del ángel que se vincula a esta dimensión de búsqueda en la condición humana que le lleva a las alturas en donde el amor no tiene sexo. Donde el sexo, como en Zenón, bien podría ser la misma naturaleza, principio y razón que gobierna el universo.

3

Hay también un ritmo irreverente en *Estampa automática para una desesperación.* Y si pudiera decir con Paul Eluard que los cucos habitan en la poesía para espanto de los que riman con orejas de burro, ajustaría el concepto a esa brevedad en que se ríe del estiramiento en una estructura casi aérea. No creo que sea un poema que va a gustar. Pero... ¿cuándo gustó la poesía a los ratones? Si ella es la integración de todas las vivencias en una dimensión emocional, la tristeza de los roedores —la ictericia, diría más bien— impide esa exaltación sin la cual no podría ser comprendida. Al lado, pues, de una poesía que se condiciona a un concepto militante del poeta respecto al hombre, existe

esta otra calidad que aunque participa del mismo ser, representa la tradicional *burlería* del poeta contra su medio.

4

Según una leyenda, Ibico de Regio, poeta del siglo VI antes de J. C., al que Schiller dedicó su *Die Kraniche des Ybykus,* siguió las huellas de Tiresias, llegó al infierno, y en Corinto, de regreso, halló a los habitantes con una pulgada menos. El destino les había roído la estatura. Es muy posible que Svanascini haya leído esta historia. Si no la leyó, la vivió acaso, encarnando al poeta:

> Transito por las avenidas
> de seres apenas diseñados
> sin más que un desconfiado plan de previsión
> cansado ya de tejer camisas al olvido.

La estrofa corresponde a *Ciudad amarga,* de *Vigilia torturada* [1], obra contemporánea de *Este misterio transmutado* (1952), aunque posterior en algunos meses. Y en ambos libros hay el mismo propósito de integración en las potencias del hombre. Pero el camino recorrido no es el de la poesía edulcorada. Es el de esa intoxicación vital del alma, a la que aludía Antonin Artaud cuando hablaba misteriosamente del tétanos: "Todo lo que no es un tétanos del alma o no viene de un tétanos del alma como los poemas de Baudelaire y de Edgar Poe, no es verdadero y no puede ser recibido en la poesía" (*Lettres de Rodez,* GLM, 1948). Una intoxicación que se vierte en plenitud, porque no se tra-

[1] OSVALDO SVANASCINI, *Vigilia torturada*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1952.

ta del tóxico que inyecta melancolía, sino del que se exalta para que la poesía resplandezca llena de acentos, aunque la alegría, en aparente contradicción consigo misma —mera apariencia, pero no realidad— se presente vistiendo de amargura. He aquí el concepto de Svanascini. Lo tomo de *Homenaje a un rostro encontrado* de su *Vigilia torturada*:

> ...Para fabricar dos ojos
> necesitábamos apenas un saludo
> un trozo de pecado
> o el eco sin retorno de un viajero.

JUAN JACOBO BAJARLÍA

CeDInCI

M Ú S I C A

LUIGI DALLAPICCOLA Y LOS "CANTI DI PRIGIONIA"

En su último concierto la Asociación Amigos de la Música dió a conocer los *Canti di Prigionia* de Luigi Dallapiccola para coro mixto, dos pianos, dos arpas e instrumentos de percusión.

Dallapiccola integra conjuntamente con Riccardo Malipiero —hijo de Gian Francesco—, Luigi Nono, Bruno Maderna, Riccardo Nielsen, la joven generación de dodecafonistas italianos. Felizmente ninguno de ellos muy ortodoxo, ni subordinando su autenticidad a una posición vanguardista.

Poco se conoce de Dallapiccola en Buenos Aires, ni de sus obras, ni de su ubicación en el panorama de la música actual. Quizá podría formularse un apretado curriculum vitae:

3 de febrero 1904. Luigi Dallapiccola nace en Pisino (Istria), vive en Graz en su adolescencia, y termina sus primeros estudios musicales en Trieste. Estudia con Casella. 1920: Primera composición original. 1 de abril de 1924. La ejecución del *Pierrot Lunaire* en Florencia dirigido por Arnold Schoenberg causa gran impresión sobre Dallapiccola. 16 de octubre 1944. Después de un año de inactividad forzada, causada por la ocupación de Florencia por los nazis, Dallapiccola reemprende su labor con la ópera en un acto, *Il Prigionero,* sobre un libreto escrito por él mismo, inspirado en un cuento de Villiers de l'Isle-Adam —*La torture par l'espérance*— y un episodio del *Ulenspiegel* de Charles de Coster.

Vuelve a aparecer en esta obra el tema del *cautiverio* sobre el que compuso ya los *Canti di Prigionia* (1939-41).

Prácticamente desde el principio de su carrera, Dallapiccola desarrolla su labor en la opresión y discriminación política y artística. Pueden ser los *Cantos* un resultado de su posición ética, moral e intelectual en los desgraciados años moral e intelectual en los desgraciados años que precedieron la segunda guerra mundial. ¿Implicarán por parte del compositor una capacidad de compromiso con los problemas sociales de su tiempo?

En los *Canti di Prigionia* no existen alusiones a ninguna circunstancia o episodio documentado. Los textos de las tres canciones son latinos.

I. *Plegaria de María Estuardo.*

O Domine Deus! Speravi in Te, O Domine Deus! O care mi Jesu nunc libera me. In dura catena, in misera poena dessidero Te. Languendo, gemendo, et genu flectendo adoro, imploro, ut liberes me.

II. *Invocación de Boecio.*

Felix qui potuit boni fontem visere lucidum. Felix qui potuit gravis terrae solvere vincula.

III. *Adiós de Girolamo Savonarola.*

Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo quoniam in Te, Domine, speravi, quoniam Tu es spes mea, quoniam Tu altissimum posuisti refugium tuum [1].

[1] I. *Plegaria de María Estuardo.*
Oh Señor, confié en ti. Oh Señor, Oh mi querido Jesús, líbrame ahora. En dura cadena, en mísero castigo, Te deseo. Languideciendo, gimiendo y de rodillas, Te adoro, Te imploro, que me liberes.

II. *Invocación de Boecio.*
Feliz de aquel que pudo contemplar la luminosa fuente del bien! Feliz de aquel que pudo liberarse de los pesados vínculos de la tierra!

III. *Adiós de Girolamo Savonarola.*
Oprima el mundo, levántense los enemigos, que yo nada temo porque en ti, Señor, confié, porque Tú eres mi esperanza, porque muy alto pusiste Tu refugio.

El coro mixto entona el primero y tercer número, y las voces femeninas el segundo.

Es en la línea vocal donde Dallapiccola encuentra su continuidad con la más pura tradición italiana. Asevera su preocupación por la voz, la cantidad de obras en que la emplea, considerando su escasa producción: *Cinque frammenti di Safo, Due liriche di Anacronte, Sex carmina alcaei, Tre laudi,* además de sus óperas *Volo de notte* e *Il Prigionero* arriba citada. En todas ellas reaparece el innato sentido latino para la voz y para valorarla expresivamente. Aun en sus últimas obras, en las que Dallapiccola adopta el dodecafonismo, procura lograr un punto intermedio entre la objetivización con que logra Webern su estilo vocal no diferenciándolo de un estilo instrumental, y una línea específicamente vocal que busca siempre el tratamiento adecuado en relación al instrumento.

Como consecuencia de esto, y teniendo en cuenta que las posibilidades "cantables" de un coro son menores, Dallapiccola extrema el cuidado en la concepción vocal. Se aleja del cromatismo integral de Schoenberg y Weber, y de la distorsión en la voz que ello implica, procurando un equilibrio —cuantitativo— entre tonalidad y atonalidad, sin llegar al dodecafonismo. Un contrapunto riguroso, sostiene constantemente el desenvolvimiento de la línea coral, nutriéndola de imitaciones y cánones (por disminución, por aumentación, cancrizans, inversos), buscando siempre en esta unidad de concepto en la técnica, la unidad en el discurso.

En los *Canti di Prigionia,* el *Dies Irae* sirve de "cantus firmus". Esta melodía proveniente del canto gregoriano, empleada ya por Berlioz en su *Sinfonía Fantástica,* y por Saint-Sáens en su *Tercera Sinfonía,* se alterna con otras melodías del mismo origen —*Solvet Saeculum, Teste David*— integrando todas ellas una polifonía densa y clara, sostenida a través de toda la obra.

Dallapiccola une al coro mixto, una "orquesta" de dos pianos, dos arpas, e instrumentos de percusión: xilófono, vibráfono, seis timbales, diez campanas, tres tam-tam (grande, mediano y pequeño), címbalos libres y suspendidos, triángulo y diversos tambores.

¿Qué valor asigna el compositor a esta enorme potencia expresiva, y qué posición adopta frente a las dos posibilidades que se plantean al creador contemporáneo cuando trabaja con percusión?

La vanguardia ha descubierto y explorado ansiosamente la música de percusión sola, logrando conquistar en este campo una valiosísima expansión hacia el sonido indeterminado y hacia una organización rítmica influída por la prodigiosa riqueza de la música de Oriente.

Mucho tiempo ha pasado desde que Luigi Rossolo en 1913, propuso que la música "futurista" eliminara el sonido determinado —he aquí uno de los precursores de la música concreta— substituyéndolo por un ruido controlado. Tal idea, completamente teórica, no produjo ninguna obra de trascendencia. Pero Edgar Varèse, con *Ionization,* logra la obra clásica de percusión pura de este primer medio siglo en el momento en que casi la mayoría de los compositores de la década 1920-1930 asimilan e incorporan a su lenguaje un mayor refinamiento rítmico, a través de las experiencias de Schoenberg y Strawinsky, pero subordinando la percusión a una función decorativa.

Dallapiccola realiza una alianza entre la solución ascética de los puristas, aprovechando de ellos el sonido indeterminado y la deliberada eliminación de todo instrumento melódico, y tomando una posición tradicional frente a la colocación de la batería en la vertical sonora. La sitúa en el extremo inferior y la hace actuar de base, puntuando ocasionalmente, subrayando, acumulándola en crescendos de fuerza: el típico empleo colorista.

Una exacta valoración de Dallapiccola es difícil por el solo conocimiento de los *Canti* y de las

pocas obras de cámara dadas a conocer en Buenos Aires. En cada uno de sus trabajos, aparece una auténtica necesidad de expresión, manifestada con distintas técnicas e integración de elementos. Al auditor poco le importa el método, ya sea el dodecafonismo o no —a pesar de la coacción virtual que ejercen los críticos y la mayor parte de los compositores contemporáneos en contra del primero—, y Dallapiccola también observa en su creación, una preocupación por conservar las ideas, exentas de la influencia de una técnica unificadora para lograr en este aspecto, una fisonomía y un estilo propios.

Pero ningún sistema puede oponerse al instinto natural del músico a expresar en su lenguaje la solución a los problemas que una revisión superior —sin prejuicios de academias y fuera de los dogmas canónicos— pueda plantear en la elaboración de sus obras. Dallapiccola pertenece a esa clase de músicos apasionados y patéticos, para quienes la evolución no está escrita en términos temporales, a quienes la estética no llega delimitada por épocas —quizá Debussy es el compositor con quien tiene mayor afinidad espiritual—, y a quienes esa falta de ubicación, convierte en defensores de un estilo como integración de otros estilos, y de una unidad emocional ya comunicada.

Se necesitan meses de trabajo para descifrar los enigmas de afinación de los *Canti* en su aspecto coral. Bien preparado por Guillermo Graetzer, el coro no ensayó suficientemente con la orquesta, y la versión que escuchamos tuvo altibajos. Igor Markevitch, con un real conocimiento de la partitura, dirigió con gran claridad, evitando en el conjunto una sonoridad confusa, pero sin lograr una orquesta completamente ajustada.

M A U R I C I O K Á G E L

La Tarasca Lasremonta

ALCIDES GAMBERTI

AÑO I, NÚM. 10 JULIO DE 1953

✟ RICARDO MOLINARI, UNO DE LOS MÁS REPRESENTATIVOS poetas argentinos, gusta de la soledad, de la sonrisa tierna y del hablar poco. Su obra es por lo contrario, intensa, llena de espléndidas imágenes. Su prosa, tan pocas veces ofrecida, es de una viva sonoridad, de una poesía humana y sobre todo de una delicada y sorprendente construcción idiomática. Sin proponérnoslo, hemos invitado a Molinari a que muy pronto nos dé a conocer un libro en prosa.

✟ PROSIGUE EN FRANCIA *la aceptación de nuestra literatura y en consecuencia de nuestros escritores. En efecto, actualmente se están traduciendo cuatro cuentos de Jorge Luis Borges, que fueron seleccionados entre los aparecidos en su libro* El Aleph, *los cuales serán publicados en París por una importante editorial.*

✟ EL PEN CLUB DE LA ARGENTINA ha instituído un premio literario anual por el término de cinco años con el nombre de Delfina Bunge de Gálvez, escritora que falleció el año pasado. El mismo se otorgará a trabajos de diverso género y consistirá en la suma de 1.000 pesos. Las bases del concurso, que finaliza el 30 de noviembre, pueden solicitarse en la secretaría de dicha entidad.

Y a propósito de Delfina Bunge de Gálvez, se sabe que durante los últimos quince años se dedicó a llevar un dia-

rio íntimo de una extensión calculada en cuarenta volúmenes impresos. Por los temas que describe y las reflexiones sobre su vida, los escritores y la literatura argentina, se estima que la publicación de su diario constituirá una manifestación de grandes proyecciones literarias.

✟ La Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires, *ha iniciado una campaña tendiente a erigir un monumento al autor de* El inglés de los huesos, *Benito Lynch, para perpetuar su memoria.*

✟ La nota provocada por la guía de Hopper y Grebanier que publicamos en la Tarasca anterior, toca, al pasar, algunos puntos que merecerían historia aparte. Ya la merecieron en verdad —y por cierto que tratándolos con mucha gracia— en la *Defensa de la lectura* de Pedro Salinas. Sin embargo no es fácil suscribir lo del "desprestigio intelectual de España", por lo menos en lo que a cualquier autor de guías literarias se refiere, sea o no profesor de una universidad. Desde que Guillermo De Bure publicó en 1763 su *Bibliographie instructive*, la literatura en lengua española anda mal parada en esos ingenuos catálogos, llegando en el clásico libro de Alan W. Brown, *Clasics of the Western World*, a tres autores —Cervantes, Calderón, Lope— para todo lo hispánico. Quizás sea un calificativo mejor "ignorancia", ya que el menosprecio, de existir, se apoya en una imposibilidad de comprensión, y es por lo tanto una confesión de impotencia, la misma que ha llevado a hacer por ahí la curiosa encuesta sobre "Cuáles son los libros más aburridos" (encuesta definidora en grado absoluto), y en la que el *Quijote* ocupa un lugar de honor. Al fin y al cabo rodear un obstáculo es una forma muy sabia de no malgastar fuerzas en el camino. Pero en estricta justicia habría que preguntarse qué suerte correrían algunas literaturas no españolas, y quizás también de habla hispana, si fuésemos nosotros los autores de las guías. Es muy probable que no resultaran tan incompletas: tenemos la suficiente imaginación y conocimiento del *Tesoro de la Juventud* como para incluir cosas que no hemos leído nunca y que no tenemos la menor esperanza de que nadie lea. Pero intrínsecamente quizás fuesen tan falsas como las de los estadounidenses, con su infantil sinceridad.

Queda por considerar otro aspecto del problema. ¿Quién puede jactarse de estar cabalmente informado —y a tiempo— sobre lo que se publica en lengua española? Las bibliografías tardías e incompletas y los inútiles comentarios bibliográficos no son un camino seguro de difusión. En aquellos pueblos habituados al manejo cómodo de una documentación eficiente, la búsqueda penosa en persecución de datos a menudo sospechosos, no puede estar reservada sino a un grupo muy limitado de investigadores. Los estadounidenses y los alemanes han alcanzado ya un grado muy alto de perfección en los instrumentos bibliográficos y han hallado, sobre todo, la fórmula para una difusión tan amplia que se puede calificar de popular. En nuestro mundo algo ha hecho España, aunque muy fragmentariamente y ajustándose a curiosas limitaciones. Muy poco, o casi nada, es lo

SUR
REVISTA BIMESTRAL

DIRECTOR:
Victoria Ocampo

Redacción y Administración
SAN MARTIN 689
BUENOS AIRES

OESTE
VOLANTE LITERARIO

DIRECCIÓN:
Nicolás Cócaro
Carlos F. Grieben
Horacio Armani
Javier Fernández

CORRESPONDENCIA, LIBROS, CANJE:
TACUARÍ 1896, 1º E
BUENOS AIRES

que se ocupan de esa materia los países hispanoamericanos. Quizás un primer paso seguro para salir de la nebulosa a que parecen habernos condenado los autores de guías de lectura y de otras cosas más importantes, sea llegar a hacer un inventario retrospectivo de nuestras contribuciones a la mayor o menor gloria de la lengua, y mantener una información permanente y al día sobre nuestra producción literaria. Ninguna de las dos tareas es, ciertamente, de incumbencia del literato, ni aún del crítico. A ninguno de los dos alcanza la responsabilidad de la presente desidia.

✟ LA CRÍTICA LITERARIA EN SUS MÚLTIPLES ASPECTOS, *dentro de nuestro país tiene un gran enemigo, una mordaza que en muy pocas oportunidades deja libre al crítico: la amistad. Y en nombre de esa amistad cuántos libros han dejado de tener la justa y verdadera palabra de análisis, severa y orientadora.*

✟ CONVERSANDO CON UN POLÍTICO FRANCÉS, Picasso le expresó que "El verdadero orador es aquel que tiene pocas cosas que decir", ante lo que el parlamentario, evidenciando ingeniosidad, le aclaró que lo dicho por Picasso "es como si yo dijera que el verdadero pintor es aquel que no sabe pintar".

✟ EL TEATRO ENCUENTRA EN ELISEO MONTAINE *a un dramaturgo de talento y de éxito. Nuestra escena y nuestro público viene apreciando en los últimos años la destreza y originalidad de sus obras, por eso es interesante dar a conocer que Eliseo Montaine vuelve al libro para difundir sus creaciones.*

Hace algunos años publicó varios relatos bajo el nombre de uno de ellos —El hijo forastero— *y prosiguiendo esa labor anuncia que durante el corriente año dará a conocer una novela que lleva por título* La caja de latón *y de la que se han recogido entre los que han tenido la oportunidad de leer algunos de sus capítulos muy buenas referencias.*

✟ EN PUERTO DIAMANTE, ENTRE RÍOS, FRANCISCO TOMAT-GUIDO, inquieto y renovador poeta argentino, está preparando la aparición de una serie de cuadernos de poesía que llevarán la denominación de

En la primera entrega de dicha serie, anuncia la publicación de una breve antología de poemas del escritor Córdova Iturburu, a la que seguirán poemas de Gregorio Santos Hernando, José Portogalo, Alberto Girri, José María López Vignou, Nicolás Cócaro y otros. Desde Buenos Aires le deseamos el mayor de los éxitos.

✟ HENRI HEINE, *el gran poeta alemán, tiene ya un monumento en Mont Napoleón, Dusseldorf. El principal de los motivos alegóricos del monumento que fué hecho por Arístide Maillol, se denomina "Armonía" y es el símbolo de la unión de los pueblos alemán y francés, tal como lo deseaba Heine, en una forma decididamente humana y espiritual.*

✟ SERGIO LEONARDO DARÁ A CONOCER en estos días un libro de poemas titulado *Los azorados danzan*, cuya edición estará a cargo de "Botella al mar", colección especializada en poesía y que en los años precedentes se ha caracterizado por la importante difusión hecha en esa rama de nuestra literatura.

✟ ¿QUÉ ES AMÉRICA? *Una gran promesa, una paz naciente, un paraíso entregado a sus hijos. El valor de su nombre es sinónimo de grandeza. Todo en ella está, todo en ella se alcanza, pero América exige una sola condición para tenerla: amor. No posee casi historia, comparándola con Oriente o Europa, pero eso no significa que su futuro no esté preparado para ello. América es una gran jornada del mundo: la de la vida segura, feliz, espléndida.*

✟ UNA INTERESANTE DEFINICIÓN sobre lo que entiende el escritor inglés Alan Ross en lo referente a "revista literaria", nos complacemos en transcribir seguidamente, dejando sentado que lo hacemos un poco identificados con la misma y otro poco con esa sencilla vanidad de reconocer cuánto cuesta, en sacrificios, mantener una revista sin desmayos, más aún porque sabemos lo que significa alentar su vida, no sólo en nuestro país sino en cualquier otro del mundo, contra aquella proverbial

seguridad con que se habla de la vida efímera de las revistas de letras. Y aquí la definición:

"Por revista literaria entiendo algo que influye decisivamente sobre la mejor creación y la mejor crítica contemporánea. Una revista, en este sentido, imprime su sello en las colaboraciones que publica como la marca al agua en el papel. Debe parecer que inventa, no que absorbe; que diagnostica, recorta, rechaza o renueva, y no simplemente que aprecia. A no ser que su contenido se muestre de modo evidente como producto de una cierta actitud crítica, podrá agradar al *amateur* pero no tendrá significación".

✟ Los escritores argentinos *son editados en el extranjero. Luis Farré, de quien la editora local "Peuser", lanzará próximamente al mercado su libro* Cincuenta años de filosofía en la Argentina, *está siendo difundido en España. Un estudio interesante titulado* Vida y pensamiento de Jorge Santayana, *publicado por una de las empresas editoriales más conocidas de la península, lo ha puesto de nuevo en contacto directo con el público español.*

✟ El libro de arte en nuestro país tiene verdaderos artífices. "Poseidón", editorial casi exclusivamente dedicada a su impresión, anuncia un programa de difusión mundial y americana del arte, por medio de "manuales".

En dicha colección se difundirán diversos temas directamente relacionados con el arte, la literatura y la ciencia, en cuya redacción intervendrán críticos, técnicos y escritores especializados en las materias a tratarse.

✟ Ha aparecido el número 1 de "La Torre", *Revista General de la Universidad de Puerto Rico, a la que saludamos en la seguridad de que la calidad ya manifiesta en su primer entrega seguirá ofreciéndose en la misma o mayor medida.*

Un material variado y exclusivo la integra, entre el que se destaca: La Universidad de Puerto Rico, 1902-53, *de Jaime Benítez;* Poesía cerrada y poesía abierta, *de*

Juan Ramón Jiménez; Diálogo sobre la función del arte en la sociedad, *de Elder J. Olson;* La forma interior de la literatura europea, *de Ludwig Schajowicz;* El intelectual norteamericano ante su cultura, *de E. Fernández Méndez;* Resumen crítico del movimiento intelectual puertorriqueño", *de Enrique A. Laguerre.*

Trabajos, ensayos y comentarios de Luis M. Díaz Soler, Ismael Rodríguez Bou, A. J. Colorado, George Pendle, una carta de España de José Luis Cano y además las secciones: archivo epistolar, crónica del cincuentenario, libros, panorama y bibliografía puertorriqueña, aumentan el interés de esta publicación representativa de la cultura de Puerto Rico.

✟ En el número anterior de *Buenos Aires Literaria,* dedicado íntegramente a recordar la personalidad de Macedonio Fernández, se dieron a conocer algunos trabajos inéditos en prosa y verso del desaparecido escritor. Sabemos ahora que amigos y admiradores de Macedonio,

NOTAS Y ESTUDIOS DE FILOSOFIA
TRIMESTRAL
DIRECTOR:
Juan Adolfo Vázquez
AVENIDA SARMIENTO 925
San Miguel de Tucumán
Argentina

Cemirrecta
FILOSOFIA
LITERATURA
ARTES
Casilla de Correo 4800
Buenos Aires
DIRECTOR.
Conrado Eggers Lan

se proponen publicar en plaquetas otros trabajos inéditos, los que tendrán prólogos y notas de varios poetas argentinos. Creemos que la iniciativa será un justo homenaje para quien quiso tanto a la poesía y deseamos que la misma no quede solamente en iniciativa.

✾ HORACIO JORGE BECCO Y OSVALDO SVANASCINI *están preparando una antología de poesía argentina. La publicará Editorial Pedestal y la ilustrará J. Battle Planas. Anticipamos algunos nombres: Aguirre, Devoto, Girri, Molina, Paine, Pellegrini, Rosales*

✾ JUAN CRISTÓBAL PUBLICARÁ EN BREVE el libro de poemas de José Andrés Villegas, *Dimensión vectora.*

✾ UNA POLÉMICA APASIONA NUESTRO MUNDO MUSICAL. *Jorge D'Urbano criticó la coreografía de Leonides Massine de la* Séptima sinfonía *de Beethoven; replicó Oscar Uboldi, y en estos momentos* Buenos Aires Musical *es campo de una amable batalla. ¿Deben adaptarse sinfonías al ballet o el ballet debe tener su propia música? Esperamos que de esta polémica salga la respuesta.*

✾ EL 31 DE JULIO SE INAUGURARÁ EN EL SALÓN PEUSER las exposiciones de María Rocchi, Juan Carlos Abasolo, Alfredo Lazzari y Antonio Nerone.

✾ DE LOS NUEVOS NOMBRES QUE APARECEN EN ESTE NÚMERO DE BUENOS AIRES LITERARIA, *dos, creemos, son poco conocidos de nuestro público: Eugenio de Nora y Oscar E. Tacca. De Nora, joven poeta español —distinguido por Adonais, 1948; uno de los nueve poetas de la* Antología consultada— *ha publicado* Cantos al destino *(1945),* Amor prometido *(1946),* Contemplación del tiempo *(1948) y* Siempre *(1953). Actualmente es lector de español en la Universidad de Berna. Tacca, cuentista argentino, ha sido especialmente invitado a leer sus cuentos por la Universidad de Santander y por la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid.*

PRINTED IN ARGENTINE - IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Pellegrini, Impresores - Álvarez Jonte 2315, Buenos Aires

BUENOS AIRES LITERARIA

SUMARIO DEL NÚMERO 9

HOMENAJE A MACEDONIO FERNÁNDEZ

Macedonio Fernández:
Prólogo a lo nunca visto
La conferenciabilidad y la cacha
Ya es el día..., Creía yo
y *Hay un morir* (poemas)
No más literatura condescendida
Dos cartas

Ana María Barrenechea: *Macedonio Fernández y su humorismo de la nada* ★ Antonio Pagés Larraya: *Macedonio Fernández, un payador* ★ Daniel Devoto: *Imagen de Macedonio Fernández* ★ Vicente Barbieri: *Máscarilla de Macedonio* ★ Enrique Fernández Latour: *Invitación a parar rodeo* ★ Horacio Jorge Becco: *Bibliografía de Macedonio Fernández*

★

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA

Países de lengua española:
Número suelto .. $ 4 m/arg.
Suscripción anual $ 40 m/arg.

Otros países:
Número suelto .. 0.50 dólar
Suscripción anual 5.00 dólares

★

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Viamonte 427 T. E. 31-2793
Buenos Aires

CeDInCI

SUMARIO

AMÉRICO CASTRO: *Séneca y los españoles* ★ EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO: *Génesis del esperpento* ★ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *La menuda floración* ★ EUGENIO DE NORA: *Poeta ignorante* ★ NICOLÁS CÓCARO: *Mirasol en la noche* ★ GREGORIO SANTOS HERNANDO: *El desconfiado* ★ OSCAR ERNESTO TACCA: *Oui, je connais...* ★ LUIS SEOANE: *Retratos literarios sobre pintores* ★ LEÓN OSTROV: *Humo de pipa* ★ JULIO CÉSAR GONZÁLEZ: *¿Tuvo libros de acuerdos la Primera Junta de Gobierno?* ★ OSCAR UBOLDI: *Letras extranjeras* ★ AÍDA A. BARBAGELATA: *Una historia de la literatura latina* ★ JORGE VOCOS LESCANO: *Carlos Bousoño, poeta* ★ JUAN JACOBO BAJARLÍA: *La poesía de Osvaldo Svanascini* ★ MAURICIO KAGEL: *Luigi Dallapiccola y los "Canti di Prigionia".*

LA TARASCA

CeDInCI