

BUENOS
AIRES
L I T E R A R I A



2

BUENOS AIRES, NOVIEMBRE 1952

**BUENOS
AIRES**
LITERARIA

★

DIRECTOR

Andrés Ramón Vázquez

REDACTORES

Enrique Anderson Imbert

Ana María Barrenechea

Julio Cortázar

Daniel Devoto

Roberto Di Pascuale

José Luis Romero

Pepita Sabor

Alberto Salas

Gregorio Santos Hernandez

Oscar Uboldi

ASESOR GRÁFICO

Dino Grassi

ADMINISTRADOR

Paulino R. Vázquez

★

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Viamonte 427 T. E. 31-2793

Buenos Aires

LIBRERÍA KRAFT

GÜIRALDES, R. *Don Segundo Sombra*. Con un dibujo en la tapa e ilustraciones de Alberto Güiraldes, una nota preliminar de Adelina del Carril y un retrato del autor. Texto ajustado a la Edición príncipe corregida por Ricardo Güiraldes y a los manuscritos de la obra. Editorial Guillermo Kraft Ltda. Colección Tradicionalista. Buenos Aires, 1952. En 8º \$ 60.—

Ejemplar en papel Verjurado, tirada de 500 ejemplares, firmados por Adelina del Carril. En estuche \$ 150.—

Ejemplar en papel Imperial Japón, tirada de 150 ejemplares, firmados por Adelina del Carril. En estuche \$ 250.—

FLORIDA 681

T. E. 31-4455

BUENOS AIRES

B. A. C.

C. S. I. C.

URIVELARREA MORA

- ARCÓ Y GARAY: *La sociedad española en las obras de Cervantes*. 778 págs. \$ 60.—
- ARTIGAS: *Séneca. La filosofía como formación del hombre*. XXII + 259 págs. \$ 20.—
- *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo III. 658 págs. \$ 62.50
- MAGARIÑOS: *Desarrollo de la idea de Roma en su siglo de oro*. 218 págs. \$ 12.50
- MENÉNDEZ PIDAL: *Reliquias de la poesía épica española*. 292 págs. \$ 100.—
- ROGER: *Esquema del pensamiento francés en las post-guerra*. 286 págs. \$ 22.50
- *Ideas políticas de los católicos franceses*. 542 páginas. \$ 60.—
- ROMERA NAVARRO: *Registro de lexicografía hispánica*. 1013 págs. \$ 125.—
- VILA: *André Gide y Paul Claudel frente a frente*. 202 págs. \$ 20.—

EDICIONES DOLMEN

JIJENA SÁNCHEZ: *Achalay-Vidala*. 152 págs. . \$ 18.—

SOLICITE CATALOGOS

EALCARCE 251

T. E. 30-7314

OBRA 2 DE



BIEN

DICHO

Y

mejor

impreso

PLATIN

MÉXICO 444

BUENOS AIRES

CALIDAD AL SERVICIO DE LA IMPRESIÓN



OBRAS DE
RICARDO GÜIRALDES

DON SEGUNDO SOMBRA \$ 22.—

La obra maestra de la novela gauchesca argentina en una edición revisada y cotejada con los manuscritos del autor.

EL CENCERRO DE CRISTAL \$ 22.—

Libro de poemas, precursor del nuevo estilo literario, primera manifestación poética de Ricardo Güiraldes.

XAIMACA. Eca. Contemporánea N° 129 \$ 6.—

Relato novelesco de un viaje a Jamaica en cuyas páginas los dones poéticos del autor encuentran magnífica expresión.

RAUCHO. Bca. Contemporánea N° 72 \$ 6.—

"Momentos de una juventud contemporánea", subtítulo Güiraldes este libro en parte autobiográfico.

CUENTOS DE MUERTE Y DE SANGRE.

Bca. Contemporánea N° 231 \$ 7.—

Colección de valiosos relatos en los que se anticipa la presencia de *Don Segundo Sombra*.

ROSAURA (en prensa).

De venta en todas las buenas librerías o en:

EDITORIAL LOSADA, S. A.

Alsina 1131, Buenos Aires

URUGUAY

PERÚ

CHILE

COLOMBIA

CANCIONERO
LLAMADO
FLOR DE LA ROSA

"...el más exquisito florilegio de antigua poesía española cantable..."

MARCEL BATAILLON.

LO EDITARON

GULAB & ALDABAHOR

LO DISTRIBUYE

EDITORIAL LOSADA S. A.

Pellegrini

Nos hemos trasladado
a nuestro propio local,
Alvarez Jonte 2315,
T. E. 59-5916, Bs. As.

Impresores



COLECCIÓN ÍNSULA

- LUIS CERNUDA: Ocnos - Prosa 25 Pts.
BLAS DE OTERO: Ángel Fieramente Hu-
mano 20 "
IDELFONSO GIL: El Tiempo Recobrado . 20 "
RICARDO GULLÓN: Cisne sin Lago - Vida
y Obra de Enrique
Gil y Carrasco 30 "
ANTONIO MORELL: Dos Ensayos sobre
Poesía Española del
Siglo XVI. La Escue-
la de Garcilaso y el
Andaluz Herrera ... 20 "
PEDRO SALINAS: Teatro: La Cabeza de
Medusa. La Estrato-
cristera. La Isla del
Tesoro 30 "
JULIÁN AYESTA: Helena o el Mar del
Verano 30 "

ÍNSULA

Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras

Madrid

Año VII

Nº 82

LIBRERÍA VERBUM

VIAMONTE 429

T. E. 31-2793

LIBROS DE
NOVA

LA FORMACIÓN DEL PENSAMIENTO MODERNO. *Historia intelectual de nuestra época*, por John H. Randall jr., de la Universidad de Columbia.

Obra de resonante éxito en los medios universitarios estadounidenses, que abarca todos los problemas filosóficos, religiosos, científicos y sociales desde Santo Tomás hasta la segunda guerra mundial. 720 págs. En rústica \$ 90; en tela con sobrecubierta ilustrada \$ 125.

VIDA E HISTORIA DE LAS CULTURAS. *Etnología general*, por el Dr. Kaj Birket-Smith, director del Museo Nacional de Copenhague.

El tratado más completo y reciente de la materia, presentado en dos volúmenes encuadrados en tela con sobrecubierta ilustrada, 350 ilustraciones fuera de texto, mapas y una bibliografía sistematizada. \$ 140.

HISTORIA DE FILOSOFÍA MODERNA, *en su relación con la cultura general y las ciencias particulares*, por W. Windelband.

La más autorizada exposición del pensamiento filosófico desde la disolución de la escolástica hasta el idealismo del siglo XIX. Dos volúmenes en formato mayor \$ 96.

EIPIPO Y LOS ENIGMAS DE LA ESFINGE, por el Dr. Mario Carlisky.

Agudo examen de las oposiciones y conflictos entre padres e hijos, realizado a través de la leyenda y de la literatura clásicas. \$ 12.

Solicite catálogos y el boletín informativo

EDITORIAL NOVA

PERÚ 613



BUENOS AIRES



BUENOS AIRES

L I T E R A R I A



REGISTRO NACIONAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL N° 395.560

AÑO I, NÚM. 2

NOVIEMBRE DE 1952

Ricardo Güiraldes decía que, al fin y al cabo, él no había escrito sino un largo Cencerro de cristal y siguiendo esta idea había comenzado a catalogar un Cencerro de cristal extensamente ampliado con muchos poemas inéditos. Entre ellos está Pampa que ofrezco como primicia a Buenos Aires Literaria para ser publicado en el número especial dedicado a Güiraldes con motivo de cumplirse los veinticinco años de la aparición de Don Segundo Sombra y de la muerte del poeta.

A D E L I N A D E L C A R R I L

DE tus dos vocales francas, la última sobrevive hacia el infinito. Tus dos p son fuerza repetida de un ritmo que la afirma. La m central junta los labios en el gesto esencial del cariño.

Yo te pronuncio en grande, como una ascensión rezada, como una sensación de sol matinal corriendo de Este a Oeste sobre tu lomo eterno, como un conjuro mágico creador de un mundo más vasto que el de mis sentidos.

Todas las mañanas te recibo en la comunión que oficia la luz. Todas las tardes te lloro en el cataclismo sangriento de la tarde...

Y bajo la lágrima azul con que el espacio nos redime por la presencia de la noche, me alzo en puntillas sobre tu serenidad llana para ser la antena entre tu simpatía y las palabras-astro con que el cielo te corona.

La Porteña, martes 22 de junio de 1922.

R I C A R D O G Ü I R A L D E S

UNA CARTA-AUTOBIOGRAFÍA DE RICARDO GÜIRALDES

HAY cartas reveladoras que se escriben mentalmente y nunca se envían. Hay cartas que aun llegando al destinatario, nada esencial le aportan y pudieran haberse quedado en el camino. Hay cartas privadas, rigurosamente íntimas, cuya intención última, subconsciente, es la publicidad. Y tantas otras variedades en este injustamente decaído género epistolar, cuya rehabilitación más ingeniosa y razonada quedó hecha por Pedro Salinas con soberano ingenio y depurado saber en el ensayo "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar" que encabeza su libro El Defensor. Imposible decir más y mejores cosas de las que Pedro Salinas (a quien algún día sus amigos, los beneficiarios de sus propias cartas, deberemos rendir el homenaje de hacerlas imprimir) dijo sobre este tema; y al capítulo mencionado queda remitido el curioso lector. Lo único que nos resta es aportar experiencias personales. Por ejemplo, el caso de la carta importante que no se quedó en proyecto imaginario, que fué escrita, que debió llegarnos en su día, pero que sólo arriba a nuestro poder varios años después.

Así ha sucedido con una íntima, hermosa y extensa carta que me escribió Ricardo Güiraldes a Madrid, desde Buenos Aires, fechada el 27 de

junio de 1925, y que solamente ahora, en este mes de octubre de 1952, veintisiete años después, y al cumplirse los veinticinco de su muerte, me ha sido dado leer. ¿Por qué este retraso? En realidad dicha carta constaba de dos partes: la primera era una impresión de lectura, un juicio sobre mi libro *Literaturas europeas de vanguardia*, entonces recién publicado; y este trozo, como carta autónoma, si llegó a mi poder en aquellas fechas; por otra parte, una variante y ampliación del mismo formó un artículo que consta inserto en el número 13 de la revista *Proa* (Buenos Aires, noviembre de 1925). Ahora bien, la otra sección de la misma epístola donde Ricardo Güiraldes me hablaba de sí mismo, trazando un curriculum vitae y una autobiografía literaria, quedó en estado de borrador, incorporada a uno de los cuadernos donde el autor de *Don Segundo Sombra* redactaba sus cartas, sin alcanzar nunca la posta. Ha sido ahora únicamente, cuando merced a una copia hecha por Adelina del Carril de Güiraldes, puedo leerla. Y también, amablemente autorizado por ella, transcribir algunas de sus más significativas páginas — como anticipo parcial, hasta tanto que ese importante texto sea publicado íntegramente. Constituye, como se advertirá, un documento capital para el conocimiento íntimo de Ricardo Güiraldes, una pieza autocrítica de primer orden; contiene datos inestimables sobre la formación literaria y la evolución de su personalidad, y une a estos valores, además, el encanto de su llaneza, su sinceridad; refleja aquella simpatía, aquella humanísima cordialidad que su persona irradiaba, y que a mí, desdichadamente, no me fué dable disfrutar. En este punto yo podría repetir con Alfonso Reyes unas palabras de su Ricardo Sombra:

Llegaste cuando yo no estaba y yo vine cuando habías partido, y nuestra alianza quedó encinta de todo lo que pudo haber sido.

Mas no he de detenerme en reminiscencias personales. El interés superior de las páginas de Güiraldes espera al lector. Sin embargo, dos palabras todavía para situar históricamente este documento y facilitar su mejor comprensión a los lectores lejanos, a quienes no estuvieran familiarizados con las circunstancias de lugar y de época en que fué escrito. Era en los días de *Proa* y Martín Fierro. Un viento de audaz renovación juvenil sacudía las letras argentinas. Ligado afectiva y literariamente a tales grupos desde España, colaborando en sus revistas, pronto entré en contacto epistolar con varios de sus miembros. La figura de Ricardo Güiraldes (cuyos libros iniciales, a la verdad, no habían quedado tan sepultos como él imaginaba, pues yo encontré ejemplares de *El cenorro de cristal* y de los *Cuentos de muerte* y de *sangre en la biblioteca del Ateneo madrileño*) atrajo, con pocas otras, mi atención. Quise ver con claridad su papel de adelantado, de precursor respecto a la generación algo más joven que entonces surgía. Deseoso, pues, de completar los datos que yo había acertado a procurarme, solicité de él mismo noticias más precisas. He ahí el origen de su respuesta, según se verá confirmado por el propio Ricardo Güiraldes en uno de los párrafos transcritos.

La carta comienza así:

Mi querido Guillermo:

Estoy desde ayer con su libro. ¿Sabe que mis esperanzas están en él sobradas, y que a pesar

de la confianza con que lo aguardaba ha sabido suscitar en mí la impresión de un acontecimiento?

Siguen luego varios párrafos muy elogiosos, de extrema generosidad, sobre aquel libro mío mencionado; párrafos que yo no he de transcribir, salvo el siguiente, porque explica la razón de su carta y de las subsiguientes declaraciones autobiográficas:

No creía que su análisis de los valores y esfuerzos actuales fuera tan personal, tan ahondado y tan fechado. Más bien imaginé un canto a las energías con una que otra cita individual. Me he equivocado y creo francamente que en su erudición *avasalladora* alguna información directa sobre mí no hubiera sido inútil. No sé cómo excusarme. Estaba usted haciendo historia de lo que se llama "movimiento literario moderno" y quería tener hasta el más ínfimo dato.

No sabía nada de escuelas ni de grupos cuando empecé mi *carrera*. He vivido de muchacho sin tener casi noción de lo que podían ser como individuo los escritores. En cuanto a sospechar que tenía uno muy a mano, eso no me sucedió ni en el delirio de la escarlatina. Creo recordar como debutó, un diario infantil hecho en la Estancia, comentarios del día acompañados de dibujos, debía ser algo así: "Esta tarde hemos ido al río con mi tío Guillermo y Pepe¹ hemos matado cuises, que es un animal como un ratón sin cola (aquí un dibujito). Mi tío mató

¹ Hermano mío.

uno de una pedrada, parece mentira por lo ligero que corre que casi no se ven. Mañana hay rodeo en el potrero de la invernada, me voy a divertir, voy a ensillar el petizo picazo que ya se le pasó la manquera. Papá no me deja correr..."

Continúa luego Ricardo Güiraldes evocando someramente sus años iniciales.

A los doce años, estando por unos meses separado de mis padres, les escribía unas cartas en las cuales encontraba inexplicable placer.

A los diez y siete o diez y ocho años empecé mi primer novela. Un noviazgo del más bajo romanticismo iba a ser el pretexto, pero nunca llegué a entrar en materia. Después de haber escrito setenta páginas, con descripciones y estados de espíritu cursis, me acobardé porque preveía que en ese tren llenaría tres mil carillas antes de entrar en el argumento. Visto que la novela iba a ser un poco larga, la abandoné.

Pasa después a mencionar sus primeras lecturas:

Como ve no he sido precoz. Pero prefiero hablar de mis lecturas que son un capítulo más curioso. Mis padres fueron a Europa cuando yo tenía un año y pasaron allí cuatro. Volví hablando francés y alemán. Este último idioma presenció mis primeras aficiones al libro. Usted, que tanto conoce, sabrá la importante biblioteca que puede tener un chico alemán. Sabía de memoria *Max und Moritz*. Leía los cuentos de *Brüder Grimm*, los *Andersens Märchen*, miles de historias de aventuras en la India, África,

América. Recuerdo *Mali der Schangenbänderer, Durch Urwald und Wüstensand, Im Goldland Kalifornien...*, etc. Un héroe de novela americana se llamaba "Lederstrumpf" lo que quiere decir media de cuero. Recién hace poco me he dado cuenta que esa media de cuero debía ser la bota de potro. Pero aunque yo viera en la estancia, esta prenda de vestir no la identificaba con la de la historia...

Siguiendo esta racha de infantiles relatos alemanes, salté a Julio Verne, a *Los tres mosqueteros*, a todo Dumas, y por allí a una desordenada voracidad libresca que convirtió mi cabeza en un cambalache de compra y venta. Había cambiado de idioma y ese cambio fué total. Por esa época también caí de cabeza en una extraña arca hispana: Campaamor, Espronceda, Núñez de Arce, Bécquer, Jorge Isaacs...; no había tenido suerte y seguí con el francés.

En este trance y en esta época (la de sus doce, trece y catorce años, es decir del 1898 al 1901, según las anotaciones cronológicas que ha hecho Adelina del Carril al margen de la carta) Ricardo Güiraldes no hizo sino pagar tributo al destino común de sus coetáneos, menospreciando no tanto una literatura finisecular, como indirectamente unas raíces culturales, la fuente de un idioma que, a fin de cuentas, también habría de ser suyo...

Pero sigamos transcribiendo sus recuerdos y evocaciones de lecturas:

Trato de ser lo más fiel posible, aunque ahora entro en el verdadero maremagnum, Rubén Darío, Schopenhauer, Lugones, Samain, la Biblia, France, Nietzsche, Gorki, Dostoievsky, Maupas-

sant, Dickens, Spencer, Michelet, Flaubert, Lamartine, Victor Hugo, Zola, Rabelais, Eugène Sue... Lo devoraba todo, con una cabeza que era a los libros lo que el estómago de avestruz al alimento. ¡Qué pasiones sucesivas y hasta simultáneas nacieron entonces en mí por algunos libros y algunos autores! Renán, Flaubert, Zola, Nietzsche.

Tras varias consideraciones en torno a Flaubert —sobre el que insiste más adelante— detalla sus orígenes, sus preorígenes, más exactamente, de escritor:

Entre tanto apuntaba mis propias elucubraciones, pensamientos, paisajes, etc... Sin darme cuenta, iba esbozando el poema en prosa. Era inventar el paraguas, pero no me preocupaba mayormente de lo que hacía, seguro de que el escritor, fuera poeta o filósofo, era un tipo peludo, sapiente, especialmente nacido para escribir, en un ambiente propicio y atento a las grandes palabras que se le salían de la boca como pesas de hierro capaces de voltear paredes. Cuando yo quería tomar esa actitud, equivocando mi persona con un libro, todos se reían como era debido.

Por la *Iliada* (otra pasión) entré en una literatura francesa más actual. No es paradoja ni chiste. Quien me llevó fué el traductor, Leconte de Lisle. No sé cómo, pero al poco tiempo estaba en los parnasianos, en Villiers, y en seguida en Baudelaire, y por Baudelaire en Bertrand.

Ya iba yo sacando un orden de mis despilfarradas lecturas. Poe, Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Flaubert sobrenadaban como favoritos,

aunque los rusos me cautivaran como una jaqueca del alma.

Era la época de sus veinte o veinticuatro años. Flaubert le obsesiona. Quiere ver su huella en los libros que publicó años después:

Creo que en mí fué Flaubert el propulsor. Su prosa tan cuidada en las "chutes de phrases", y que pasaban por la rígida prueba del "gueuloir", sugerían la intención de dignificar sus cadencias, sus ritmos, sin pretextos de tramas ni argumentos, por su propio mérito poético. No faltaba al estilo de Flaubert más que un muy pequeño golpe de hombro para hacerlo caer en el poema. Y ¿no será *Salammbó* un largo poema en prosa, como más modestamente lo es *Xaimaca*, y como de intento lo fué *Raucha*? En todo caso, uno quedaba envenenado por aquel sortilegio de belleza, y el afán de trabajar la prosa en toda la riqueza de sus amplias cadencias, libres de mañanas y retintines. No creo, mi querido Guillermo, que haya yo hecho nada con premeditación. Ignoraba en absoluto lo que pudiera ser una escuela que lleva como propósito exaltar determinadas formas. A exigencias personales se juntaban influencias, y naturalmente, como quien escribe sin saberse escritor, fuí colocando los primeros pasos que después me servirían, revisándolos, para extraer de ellos su lógica como "métier" y sus méritos como originalidad.

Algo sobre su método y su estética:

Nunca, ni aún ahora, me propuse hacer algo moderno, ni clásico, ni romántico; hacía simplemente, ayudándome, eso sí, con algunos apuntes, teorías nacidas de mis propias experiencias. Así,

por ejemplo, llegué al afán de ser conciso del siguiente modo. Había apuntado unos esquemas de cuentos. Cuando fueron varios, los revisé. Me pareció que aquello tan naturalmente hecho, no necesitaba de más palabras ni circunloquios. Entonces apunté la teoría de mis cuentos en una tarjeta que todavía guardo con un montón de otras, de catadura análoga: "Quisiera que mis cuentos fueran extractados, breves, concisos. Lo que más me gusta de la mano es el puño".

Después que Flaubert me sugiriera el poema en prosa, Baudelaire, Bertrand y Oscar Wilde me mostraron que ellos lo hacían. Tal vez la forma de hacerlos que más me gustaba entonces era la de Oscar Wilde. Pero ¿no anticipaban el poema en prosa la lectura de la Biblia y de Nietzsche? En el caos de mis recuerdos es difícil ahora sacar deducciones concretas. ¿Conocí a Mallarmé...?

Pasa luego a precisar sus viajes y sus primeros escritos:

En 1910 me fuí a Europa y quedé allí, en París, después de un viaje a Extremo Oriente, hasta 1912. Entonces tenté la aventura, no queriendo vivir de actitudes infundadas. Escribí cuentos y poemas y ya tenía un borrador de *Raucha* (novela). Esos fueron los fundamentos de los tres libros que, trabajados simultáneamente, había de publicar: unos cinco años más tarde *El cencerro de cristal* y *Cuentos de muerte y de sangre*; siete años más tarde, es decir, después de los citados, *Raucha*.

En París, pues, me decidí "une fois pour toutes", diría Laforgue, a convertirme en escritor.

En los dos años y pico de mi estadía leí muy poco, si mal no recuerdo.

.....

En 1913 me casé, retomé mis poemas, mis cuentos, mi novela con renovado empeño, enardecido por mis verdaderos maestros que podía nombrar así: Flaubert, en mi gran respeto y admiración no menguada, Mallarmé, Laforgue, Corbière muy cerca de todos mis pensamientos cotidianos y con un verdadero sentimiento de amor.

.....

Ya de novio había publicado en *Caras y Caretas* mi primer cuento. ¡Qué precocidad! Tenía veintisiete años. Siguieron catorce relatos en la misma revista y como el tiempo transcurriera y mis dos volúmenes estuvieran casi concluidos los leí (en parte) a Lugones que me aconsejó su publicación. Trabajé tanto las comas y los puntos que concluí por ponerlos mal. Ya imaginaba la suerte de mis libros a pesar de lo cual los publiqué en 1915.

Sigue un párrafo, a modo de inciso, donde Ricardo Güiraldes, apunta su devoción por la música y el afán que durante algún tiempo le dominó por establecer en sus poemas un sistema musical de pausas y acentuaciones. Pero continúa en seguida recordando la aventura de sus primeros libros:

Previendo justo no quise mandar ejemplares a los diarios. Alberto Gironde se empeñó en hacerlo él, y mi padre me acusaba de un orgullo tonto. Allí fueron, en manos de Gironde, mientras yo mandaba personalmente a algunos críticos (¡!)

amigos. En cambio, a escritores, como obligación de cortesía por parte de un novicio, mandé a destajo. Por ahí tengo una lista que, si la encuentro, incluiré. ¡Fracaso completo! Hasta en mi familia (no la inmediata), a la cual mandé los libros por cumplir, me encontraba a veces *El Cencerro* con marcas de uña y de lápiz en frases que debían haber saboreado por ridículas. "Pulcro botón de calzoncillo" fué un apóstrofe a la luna que halló celebridad.

.....

Pero ¡qué coherente y múltiple fracaso! Por reírse del *Cencerro* nadie compró los cuentos de los que al cabo del año me liquidaron siete ejemplares.

.....

Ni bien concluí mis publicaciones, para descansar de las frases prietas y los argumentos si no brutales, tensos en anhelo o en risa, escribí *Rosaura*: un alma simple, un jardín ingenuo y cursi por sobre el cual pasan la primavera, el verano y el otoño. Una chica que representa el alma del pueblo, un tren que representa la atracción de un más allá funesto. Me bañé de ternura.

.....

Hice *Rosaura* en veinte días, a capítulo por día. En esos momentos, Horacio Quiroga, que empezaba a lanzar una edición popular de novelas cortas, me pidió colaboración. Le mandé *Rosaura* a quien por motivos de venta se cambió el nombre, intitulándola: *Un idilio de estación*.

.....

Seguidamente trabajé *Raucho* publicándolo en 1917. Ese mismo año, en un viaje a las Antillas, empecé *Xaimaca* con unas notas.

Sobre Raucho hay, al final de la carta, como notas sueltas, algunos detalles complementarios que es más lógico transcribir aquí:

Raucho fué una autobiografía de un yo disminuido. Iba a llamarse algo así como *Los impulsos de Ricardito*, pretendiendo yo entonces que poseemos en nosotros un personaje a nuestra imagen, pero disminuido, que nos hace cometer todas nuestras tonterías. Después el libro evolucionó naturalmente hacia un personaje autónomo.

Raucho fué empezado a los veinticuatro años, en Granada. Desde el Hotel Alhambra, donde pasaba unos días tranquilos, quise apuntar un breve cuento de ambiente parisiense. El interés era confrontar más tarde la realidad, con la que había imaginado. Esta primera parte se amplió luego en París con lo que intitulaba *Los comentarios de Ricardito*, pequeño personaje subalterno que todos llevamos dentro, y que a veces miramos con cariño, otras con desprecio. De estos *Comentarios* queda poco o nada en *Raucho*.

En 1919, cuando ya iba a partir para París, Diehl puso entre mis manos *Barnabooth*. El resto está más o menos narrado en mis crónicas de *Proa*, sobre Larbaud, Romain, Fargue, Saint-Léger, etc.... A fin de 1920 estaba de retorno a Buenos Aires. En 1922 volví para Europa, de donde regresé en diciembre del 22. Antes de este viaje escribí los *Poemas solitarios*, que son varios, y de los cuales publiqué tres en el primer número de *Proa*.

En 1923 publiqué *Xaimaca*. La prensa me tra-

tó blandamente bien y liquidé en el año noventa ejemplares.

Poco tiempo después, Oliverio, oponiéndose a mi soledad, me puso en contacto con los jóvenes: Borges, Brandán, Vignale, Cané, Ledesma, Palacio... Fué en los días de la aparición de *Martín Fierro* y de las primeras reuniones del frente único.

Creo que estaría de más hablarle de mi alegría: algo muy profundo. El hecho de que los muchachos tuvieran muchas ideas afines de las mías me llenaba de goce y era una confirmación en el tiempo de mis solitarios anhelos. Mejor aún era pensar que esas ideas no se debían en modo alguno a influencia ejercida por mí (como lo sospechaba Larbaud en cuanto a Borges, tan distinto) sino que habían fructificado solas, como una necesidad del momento. Poco tiempo después Brandán me proponía la fundación de una revista, con Borges y Rojas Paz. Acepté instantáneamente y expliqué mi entusiasmo así: "Me han tratado de hacer tanto daño, con hostilidades y silencios, que quiero vengarme haciendo a los jóvenes todo el bien que pueda".

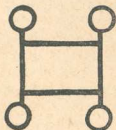
Por Brandán y Borges, sobre todo por este último, conocí los nombres de ustedes, los jóvenes españoles, y me instruí acerca de vuestras ideas y obras. Después he conocido a otros aquí, del Uruguay, Chile, etc. ¡Qué panorama amplio para mis ojos acostumbrados a un horizonte desesperadamente vacío!

Estoy trabajando *Don Segundo Sombra*.

Así termina la carta. Pero a continuación, en

la copia del borrador, se encuentran todavía varias páginas de "notas" complementarias, donde Ricardo Güiraldes amplía detalles respecto a sus lecturas y propósitos, aporta nuevos datos y traza finalmente un "Esquema de vida material". Sin embargo, como quiera que esa copia —según me informa Adelina del Carril— dista de ser completa, como entre los papeles inéditos quedan todavía algunas páginas del mismo carácter autobiográfico, se ha resuelto no transcribirlas ahora, reservándolas para la publicación definitiva de los escritos póstumos. No obstante, tal como hoy aparece, la carta transcrita arroja nuevas, íntimas y conmovedoras luces sobre Ricardo Güiraldes, que ningún crítico, ningún estudioso de su obra, podrá en lo sucesivo desatender.

GUILLERMO DE TORRE



EL HOMBRE

RICARDO Güiraldes es Fabio Cáceres, mas también es Don Segundo Sombra. Es Raucho en la doble aparición en su obra. Es Marcos Galván que ama en *Xaimaca* y es Ricardo Güiraldes que golpea con los nudillos en la mesa de la literatura, para decir en seguida: *¡Inmortal? ¡Paso!*, y es Ricardo Güiraldes que, con el último aliento, escribe en la página final de *El Sendero*: *¡He tenido el más leve vislumbre de lo que se llamaría éxtasis? ¡Sí!* Tan real en los personajes de ficción como en la confesión autobiográfica, sus libros son su propia historia. Así, *El cencerro de cristal*, que lo fundamenta y que contiene todos los elementos que irá desarrollando en once años de creación armoniosa, no es una tentativa ni un capricho: es la fe de bautismo de un espíritu, sus cartas credenciales, su radiografía. La tierra y la sed de infinito, el coraje y la pasión de la belleza que lo movieron hasta el 10 de octubre de 1927 — hace ahora un cuarto de siglo —, se hallan, cabales, en esos poemas que nadie sino un argentino de su origen y de su tiempo pudo componer así.

Porque *El cencerro de cristal*, lo mismo que todas y cada una de sus realizaciones, no es únicamente el producto de determinadas curiosidades, de cierta cultura, de una sensibilidad bien dispuesta para reaccionar frente a estímulos propios. Pueden rastreadse, con buen éxito, tales o cuales influencias. Es posible señalar semejanzas fraternales con Laforgue. Pero lo cierto es que na-

die influyó sobre Güiraldes tanto como Güiraldes mismo. Su nacimiento en una casa de la calle Corrientes, de Buenos Aires — una casa en la que el recuerdo de San Martín no se refería a la estatua sino al hombre que fué como de la familia —; su primera niñez en París, que le dejaría galicismos en nada extraños al cuerpo nacional al que iba a incorporarse definitivamente; su verdadero *ver la luz* en San Antonio de Areco; el hecho de parecerse en el colegio a los colegiales de Cané, hasta el punto de habérselo podido confundir con uno de los personajes de *Juvenilia*; su vocación vital de mozo que no le saca el cuerpo a la vida, ni aun en los momentos de peligro; su convicción de que lo suyo podía seguir siendo grande después de reconocerle grandeza a lo extraño, que le permitió ser, a un tiempo, el más elegante de nuestros cosmopolitas y el más gaucho de nuestros criollos; la valentía para revelar sus errores y para decir la verdad a riesgo de herir; la capacidad de simpatía para enterevarse con el mundo y la capacidad de amor para aislarse de los hombres a fin de encontrar al hombre fueron materia que si los libros le aclararon — los libros que leyó y los que escribió —, no le dieron los libros.

Si Amado Alonso viviese para nuestra fortuna y nuestro decoro, tal vez me prestaría, para referirlas a Güiraldes, palabras de su *Cervantes* que BUENOS AIRES LITERARIA publicó en su primer número: "Sin experiencias de la vida, desde luego, no hay obra literaria valiosa; pero una *experiencia* no es sin más el hecho exterior sobrevenido, sino el encuentro del hecho exterior con el espíritu; y en ese encuentro el espíritu puede ser como la piedra filosofal que trasmuta la materia allegada en otra inesperada sustancia. Sin experiencias de la vida que le sirvan de materia o material, no hay obra posible de arte, no hay construcción artística posible; pero la índole de la obra de arte no está condicionada de *necesidad*

por la *índole* de las experiencias vitales, sino que el artista mantiene su espíritu libre para formar con los detritus de sus propias experiencias acumuladas, reposadas, decantadas, aquietadas en el fondo de su corazón a lo largo de toda su vida, un mundo nuevo". Ese mundo de invención, debido enteramente a las fuerzas creadoras del artista, de que habló Amado Alonso; ese mundo que no es un pasivo reflejo ni una fotografía, es el que compuso con sus ricas experiencias vitales el poeta de *Don Segundo Sombra*. Otro habría bailado el tango de principios de siglo sin sentir cuanto de canallesco y pecaminoso, de hermoso y de terrible encerraba esa danza. Otro habría conocido a Segundo Ramírez en la rueda del mate, en el fogón, a la hora sosegada de los cuentos y en el camino, arriando vacunos. Otro que Cervantes pudo tener noticias de un trastornado Alonso Quixano. Mas se necesitó la fantasía de Cervantes para insuflarle al hidalgo los ideales caballerescos. Y se necesitó la fantasía de Güiraldes — con todo lo vivido por él — para ver en el oficio de resero, allí donde el resero mismo sólo alcanza a advertir una costumbre que le gusta, una acción heroica. Con ello, ahondó en la realidad. Por ello, un paisano de Areco es tan verdadero como Hamlet.

Los que conservamos vivo el recuerdo de la voz de Ricardo Güiraldes —vivo el recuerdo de su mano de amigo, de su mirada— podemos afirmar que son suyas las palabras de su deseo: *Quiero que mis cantos sean libres de leyes, como los hombres que llevan en sí su propio honor*. Ellas explican suficientemente por qué perdura, junto con su obra, la memoria de su vida, que nos enseña en el artista al hombre: *la viva moneda que nunca se volverá a repetir*.

UN VIAJE A SAN ANTONIO DE ARECO

Eduardo Jorge Bosco no escribió un diario. Anotó, sin embargo, unos pocos acaceres: un encuentro con Anderson y don Pedro Henriquez Ureña en una librería de la calle Corrientes, una movida reunión después del primer Premio Martín Fierro, dos o tres sueños. Todos éstos fueron apuntes apresurados, y no parece haber vuelto sobre ninguno de ellos (salvo un sueño, transformado luego en relato, si no fué al revés); pero quizás su mismo desalino sea un encanto más. Este viaje a los pagos de Güiraldes (que nos acerca un detalle olvidado: la coincidencia de los 25 años de la publicación del Don Segundo Sombra con el centenario del nacimiento de su protagonista) se publica tal como lo conserva un manuscrito único; van intercalados, en su lugar respectivo, algunos párrafos marginales.

SÁBADO 1. Febrero 1941. Después de decir "Payadores" (recién unos sesenta versos), a las tres de la tarde a lo de Carilo [...] para que el padre me sacara la mascarilla. Estaban solos. A las 6 terminamos. A la noche Mario me invita a ir a San Antonio de Areco.

Domingo 2. Febrero 1941. A las 9 salida para San Antonio, San Martín, Pilar, etc. A las 11.30 en San Antonio. En San Antonio el cementerio está en una punta y el Puente Viejo en otra. "La Blanqueada" apenas dos cuadras del Puente Viejo (v. D. S., cap. I y II). - Al llegar a San Antonio se ve el cementerio a la izquierda. Había a la derecha del camino un campo de mirasoles florecidos.

Entrada por la calle Don Segundo Sombra, visita a la iglesia, Día de la Candelaria. Había habido fiesta con bendición de cirios. Puente Viejo: fotos. "La Blanqueada" y Museo. Como era tarde para entrar, fuimos antes a almorzar: asado en el campo. Por el Puente Viejo estaba pasando una trilladora enorme. Mientras almorzábamos pasaron unos chicos que dijeron que eran de Quirós ahí nomás. A las 2 de la tarde al Museo. Visita. Nos dijeron que el padre de Güiraldes iba casi todos los días al Museo. Salimos para visitar "La Portaña". Después de equivocarnos, llegamos. Un peón nos dijo que iba a pedir permiso a los patronos. Volví a decirnos que podíamos pasar, pero que le diéramos una tarjeta. Le di una mía. Este hombre (treinta y pico de años) era el hijo de un chacarero de los Güiraldes que hacía 40 años vivía allí, y hacía de chofer de campo de ellos. El fué con el auto adelante indicándonos el camino. La casa de lejos, maravillosa: blanca con tejas y muchas ventanas. Me habló de D. Ricardo al que conoció, y de la demás familia. Dijo que estaba todo abandonado porque lo guardaban sólo para el recuerdo. El padre y la madre de Güiraldes vivían allí. 85 años cada uno. El padre muy enfermo del corazón e hígado. Se levantaba una hora solamente por día. La viejita era una señora de luto que estaba en uno de los corredores con una de sus 4 nietas. Alberto Güiraldes iba a veces. Por entre la maraña del monte, las ramas rozando el auto al pasar, nos llevó al río: 10 cuadras. Sombra deliciosa. Allí había varios autos en picnic. Le pregunté por D. Segundo; me dijo, no con mucho cariño, que había vivido más afuera. "Siempre venía — me dijo — y con el tonito que tenía me decía: «¿Cómo te va, gringo? ¿Qué decís, gringo?» (Aquí el peón-chofer aflautó la voz imitándolo). Al preguntarle si D. S. tenía hijos dijo medio sonriéndose: "Entenados". El Río: sauces, ce-

dros de bilotas (como dijo él), etc. Sombra oscurísima. Había una isleta, y como una cascada en la parte central que ellos llamaban — me dijo — “el salto de agua”. Colombo y su hijo iban algunas veces allí, me dijo. Al irnos de la costa me pareció ver en uno de los autos que estaban a González Carbalho y a Nora Lange. Volvimos. Nos dijo si queríamos saludar a los patrones, “que estaba el señor Manolo, el señor mayor, etc.”, pero no quisimos molestar y le pedimos que agradeciera en nuestro nombre. Le preguntamos a qué hora se cerraba el cementerio y nos dijo que no sabía porque ellos sólo iban una vez al año cuando la fecha. Salimos para allá. En el cementerio un hombre nos indicó la tumba: Entrando a la derecha, al final. Cuatro piezas de granito: 3 sin nombre. La 2ª contando del fondo dice bajo una cruz: “Aquí duerme Ricardo Güiraldes crucificado de calma sobre su tierra de siempre” y las fechas (Ver *Raucho*, pág. 256). Un sauce roza con una rama la piedra. En la manzanita de atrás y a la [tachado: derecha] de Güiraldes, está la tumba de D. Segundo. Dice: “Segundo Ramírez” (Don Segundo Sombra) fechas 2 julio 1852 - 20 agosto 1936 - Petrona Cárdenas de Ramírez, sin fechas. Q. E. P. D.” Después fuimos al bar del pueblo. Pasamos por lo de Colombo (librería, etc.). Estaba Colombo hijo (Ismael) en la puerta con amigos. No me vió. Después fuimos a Capilla del Señor a cenar en la tarde todavía clarísima, junto al Arroyo de la Cruz, a la salida del pueblo. Dos chicos, Almancio y otro, se estaban bañando. En la iglesia de Capilla del Señor, todos los curas enterrados, irlandeses. El pueblo viejísimo, con casas muy desmoronadas. Los alrededores muy quebrados.

EDUARDO JÓRGE BOSCO

“DON SEGUNDO SOMBRA”

Y EL RETORNO

Don Segundo Sombra es una de nuestras pocas novelas memorables. Me atrevo a sugerir que dentro de varias centurias, si todavía subsiste el hombre sobre la tierra y si aún cuenta entre sus placeres el de la lectura, continuará saboreándose este libro con deleite y despertará en las almas emociones y destellos no muy distintos a los que hoy suscita. Es grato imaginar el aire, a la vez fresco y arcaico, que rodeará siempre al relato, pese a tantas laboriosas indagaciones como se irán tejiendo entre las líneas escuetas de su resuelta arquitectura. Por eso, el detenerse en los temas decisivos y en cierto género de intuiciones e intenciones que la novela sugiere, es preservar lo mejor del libro, a veces olvidado por la prolija y aplastante minucia monográfica.

Creo que *Don Segundo* es una de las pocas obras americanas en que aparece con una modulación nueva el conflicto espiritual del artista frente a la doble perspectiva del mundo plasmado, estéticamente denso de la cultura europea y del pujante desorden del mundo nuevo.

Pocos escritores hispanoamericanos dejan de vivir y de reflejar en sus libros esa pugna entre dos estratos culturales tajantemente diferenciados. Una América de campo abierto, instintiva,

de brío y empuje enormes, bárbara en el sentido occidental de la cultura, alienta en obras como *El matadero*, *Martín Fierro*, *Tierra purpúrea* o *Doña Bárbara*; fascina a veces hasta la exaltación; confunde con su brillo selvático, o se superficializa en las divagaciones de filósofos más o menos transeúntes. Frente a ésta, otra América no menos corpórea se apoya y a veces se enajena a la milenaria tradición intelectual europea; enfrenta a la primera, la niega, la olvida o busca someterla a pautas armónicas. Muchos americanos viven largos años espiritualmente en el seno de otras culturas y de pronto descubren la desnudez sugestiva de la América bárbara. Esas dos tendencias o se desenvuelven por sus propios carriles o se hostilizan. Ningún crítico de garra ha deíado de reconocerlas en los modos y en las preferencias literarias. En el futuro hará falta promover distingos, entrar con sutileza e instrumentos mentales nuevos en estos dos continentes, y el crítico deberá pedir auxilio a la historia de las ideas para que se despeje su propia posición en el campo literario.

La formación intelectual de Güiraldes, como la de tantos otros escritores hispanoamericanos, es la historia de un alejamiento y un retorno, y refleja el choque entre el anhelo de saber y refinamiento y los llamados del áspero suelo natal. El cariño por su viejo pago de Areco y por los gauchos con los que allí convivió duerme siempre —grande y entero— en el socavón del alma de Güiraldes, y se expresa triunfalmente en *Don Segundo*.

Su adhesión a las tendencias literarias de vanguardia se moderó por un temperamento artístico muy personal y por un alma muy apegada

a su país. El enlace entre la acendrada cultura y el espíritu de la tierra explica la segura grandeza de su novela criolla. Esa síntesis fué, por otra parte, el hallazgo revelador de Echeverría, con cuya carrera literaria ofrece tantas coincidencias Güiraldes. Ambos buscaron en el viaje a París y en culturas más sasonadas aclaraciones para su inquietud intelectual, pero fueron inquebrantablemente fieles a las sugestiones de un país, que surgiría de sus páginas con calor de vida auténtica. Supieron que, por armoniosa y perfecta que pueda ser, la palabra se borra, como escrita sobre la arena, cuando no dice lo que han visto los ojos y pulsado la sensibilidad.

Hasta resolverse con la señera maestría que alcanza en *Don Segundo Sombra*, el motivo del retorno, central en la temática de Güiraldes, aparece menos elaborado en obras anteriores y sobre todo en *Raucho* (1917). Raucho, arrastrado por una vida de irresponsabilidad, se satura de París, de Montecarlo, de ocio, amantes, juego y alcohol, hasta llegar al borde de la locura; entonces regresa a su pampa, maternal y acogedora. Al final llega la novela a una honda tensión metafísica, cuando el protagonista expresa su drama, que fué el de toda una generación hispanoamericana: "Raucho piensa cómo quiso ser todo menos lo que era". La vuelta a la mansa compañía de la tierra, sin que resulte coincidencia biográfica, es seguro trasunto de una vuelta del propio Güiraldes, y expone un conflicto espiritual frecuentísimo en las letras de nuestro continente. En la literatura argentina conforma el tema central de *Sin rumbo* de Cambaceres, nuestra primera novela realmente moderna, y ha alcanzado hace poco, en *La habitada* de Carmen Gándara un análisis vibrante.

El tema del regreso, que en *Raucha* es literal, directo y hasta de significativa espontaneidad cuando expone los resortes psicológicos del personaje, en *Don Segundo Sombra* se libera de los soportes convencionales y en vez de construirse sobre una anécdota, se vuelve experiencia total, coherente, que se concentra en un mundo cerrado, en el cual el narrador refugia una emoción pero no la explica.

Raucha contiene asimismo una pintura detenida, enunciativa, de las estaciones, las horas, las plagas invasoras de la pampa, muy hermosa y de espléndido colorido, pero menos sugestiva que la de *Don Segundo Sombra* porque en ésta brota de las vivencias de sus criaturas, no se describe desarticulada de ellas. En la primera el recuerdo, estimulado por la imaginación, traza un cuadro tras otro; en *Don Segundo*, la pampa envuelve al lector con un particular encantamiento poético.

El tema del retorno es así cosa vivida, totalidad en *Don Segundo Sombra*. Junto a ese motivo central es posible hallar en sus obras anteriores, sobre todo en *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) otros rasgos que *Don Segundo Sombra* desenvuelve triunfalmente, sin ninguna adherencia discursiva. En esos relatos, la dramática antítesis entre la estancia antigua y la nueva —aprisionada ya por el alambrado y la explotación técnica— contiene ya, expresivamente, lo que se esconde con nostalgia en las andanzas taciturnas de Don Segundo, gaucho impregnado de ayer. Tales coincidencias temáticas se amplifican y embellecen en la novela, donde abundan otras similitudes no menos sugestivas. En el primero de los *Cuentos*, que se refiere a un bravo sucedido de Facundo Quiroga, la actitud del cau-

dillo frente al mocito charlatán que lo desafía al juego es equivalente a la de Don Segundo frente al bravucón pavote que intenta acuchillararlo en la pulpería. En ambos casos se ejemplifica el desprecio viril por el flojo y el artero. Por otra parte, la comparación entre el riojano y Don Segundo, personajes ambos agrestes y re-concentrados, evidentemente se le propuso a Güiraldes en su concepción del héroe, y resulta demostrable, pues al muchachito, cuando define en su admiración al resero, le brotan estas palabras: "¡Qué caudillo de montonera hubiera sido!"

Pero más que estas puntualizaciones —que podrían extenderse—, importa subrayar el proceso lento, paciente con que se fué elaborando *Don Segundo Sombra* hasta alcanzar una vibración intensa y erigirse su protagonista en símbolo intemporal de la pampa. Esta novela responde a un ideal estético de fidelidad a la tierra que Güiraldes afirmó reiteradamente. De 1910 es la siguiente profesión de fe: "Espinillo arisco o tala pobre, uno debe ser un árbol de la tierra en que nació", y de 1915 la confesión de que sus cuentos son "en realidad anécdotas oídas y escritas por cariño a las cosas nuestras". Ese amor era sencillo, diáfano y se tradujo sin deslizarse a lo polémico, a lo taxativo, al folklorismo insustancial ni al gauchismo insincero, que han afeado de flojedad y artificio a tanta página de expresión exigua.

Siempre me ha maravillado el tino y la fortaleza con que Güiraldes ha esquivado las tentaciones que se le presentaban al elaborar su novela y a las que cedió en sus libros anteriores. No se ha dejado sobornar ni por la exposición minuciosa ni por la emoción evocativa. Todo el

mundo de la novela reposa sobre las experiencias entrelazadas al paisaje y a las criaturas que lo habitan. En *Don Segundo* se reconstruye tiernamente un mundo de infancia y mocedad, pues en torno al guachito gira la novela. El regreso es así doble: visión de la tierra querida y vuelta sentimental a una adolescencia modulada sobre temas propios con calor de vida auténtica.

La novela hubiera resultado una evocación muy bella y amena, pero nada más, si Güiraldes la hubiese reducido a las andanzas del reserito. El contraste con la estampa recia de Don Segundo ensancha la dimensión del relato. Creo que se ha exagerado el carácter simbólico e ideal de Don Segundo. Este surge firme, corpóreo, tallado con fuerza y sólo aparece en visión indirecta en algunos momentos precisos que por su importancia y su densidad emotiva saturan nuestra intuición del personaje. La fuerza artística de Don Segundo controla el conjunto de la novela; todos los motivos adquieren una cálida conexión al subordinarse a su figura.

No hay ambigüedad ni irrealidad en Don Segundo, y, sin embargo, se recuerda envuelto por un aura de misterio y de fantasía. Es una viva individualidad y un símbolo rodeado de hermetismo. Güiraldes tuvo la cauta sabiduría de mostrarlo con precaución, dentro de un clima de revelaciones pausadas. No creo que tenga la novela una estructura sobresaliente, pero sí que posee una íntima coherencia y una visión central muy sólida. Las relaciones del guachito con el viejo resero están llenas de emoción y el contorno alusivo que rodea a Don Segundo ha soslayado firmemente el peligro de la pomposidad.

Suele tacharse a *Don Segundo Sombra* de ser una novela argumentalmente escasa y de pobre

material imaginativo. Si se piensa en la novela reduciéndola a acontecimientos puramente externos, el reproche sería valedero. Pienso, en cambio, que más allá de la trama —monstruo que ha devorado a tantos novelistas— el arte de la ficción consiste en desarrollar, con dosificada prudencia, determinadas figuras o temas cuyo conocimiento pleno se adquiere con creciente ansiedad. Ese arte del desenvolvimiento novelesco Güiraldes lo poseyó en grado sumo. Hay intención estética y no falla estructural en el decurso pausado del relato que se va construyendo sobre sucesivas revelaciones. Güiraldes conoció y amó las formas nuevas y vivas de las artes contemporáneas, pero usó ese bagaje con moderación y lo compensó con un hondo saber de lo que era el campo argentino. Sobre su tierra vivida y añorada ha echado a andar para siempre a Don Segundo, sombra de caballo y de jinete, perdiéndose en horizonte de pampa, ejemplo de dignidad y de varonía, persona a la vez real y alegórica, descripta sin énfasis, tiernamente. Sus personajes se van enriqueciendo paulatinamente dentro de una variedad riquísima de sugestiones. El encanto que fluye de *Don Segundo Sombra* nace así de una mezcla brillante de poesía y realidad, de retrato y recuerdo, de íntima veracidad y deliciosa imaginación.

Una de las más persistentes objeciones que se han dirigido a *Don Segundo Sombra* es su falta de vibración sociológica. Suele así repetirse, sin mayor examen, que el campo que presenta Güiraldes está visto con ojos de patrón. El argumento resulta astuto —más aún al esgrimirse contra un autor que pertenecía por su condición social a la aristocracia terrateniente—, pero sólo se apoya en circunstancias externas. Nadie que

lea a Güiraldes con alma grande podrá incurrir en esos reparos capciosos. Es evidente su amor hondo por el gaucho, por los paisanos, reseros y domadores a quienes la novela aparece dedicada, y además, la comprensión profunda de sus destinos hasta el punto de fundirse anímicamente con ellos.

Por lo demás, *Don Segundo Sombra* está lejos de suscitar exclusivamente un placer intelectual o imaginativo, pues deposita en el espíritu esencias enaltecedoras de orden ético. Hay en él una crítica vigorosa a la moral de compromiso y encierro, contrapuesta a la vida heroica de la andanza aventurera. Campea en todo el libro una dignidad firme y enérgica que se manifiesta en la solidaridad del hombre con todo lo que lo rodea, bestias y plantas, y sobre todo con los débiles, que son los más necesitados de protección viril. Como las grandes creaciones del arte *Don Segundo Sombra* trabaja por la perfección del hombre desde el plano ordenador e iluminativo de la belleza.

La visión profunda del arte narrativo de Güiraldes no puede venir del terreno de las fichas y de las fechas, sino de la sagaz iluminación de las líneas espirituales decisivas. No se anula a *Don Segundo Sombra*, se lo vivifica a fuerza de rebatirlo por lo que no quiso ser: erudición criollista o archivo para recreos lingüísticos más o menos bostezables. Si se quiere llegar a una comprensión intensa de este libro me parece urgente que la crítica supere la divagación entusiasta, se aleje de la ubicación histórica, del análisis filológico, de la crónica de circunstancias exteriores, para ir hacia otro género de problemas que el libro sugiere. En pocos autores la creación ha sido más personal, activa e independiente. Si

Güiraldes estuvo adscripto a grupos, amistades, personas o influjos, la comprensión de su obra gana al aislarla del anecdotario prolijo que puede satisfacer a una tendencia simplificadora del proceso literario.

Deberá juzgarse a *Don Segundo Sombra* menos en función de ciclos de historia literaria y más en términos de intuiciones, para calar así en sus formas precisas e ir consiguientemente a lo más hondo de una comunidad espiritual que siente al libro como suyo. Hay en él un ahondamiento en ciertas formas de la amistad, en cierto sentido de tácita prescindencia, en cierto desprecio por lo exterior y anecdótico y en cierta infinita desolación que traducen modos casi siempre inconfesados de nuestro país espiritual, al que nos gusta presentar dorado y riente, pero que es en el fondo un territorio trágico, lleno de desolación, erizado de odios interiores y de desarmonías, y en el que por eso la amistad plena resulta un milagro y un consuelo. Esa amistad plena resulta un milagro y un consuelo. Esa amistad silenciosa está estudiada sutilmente por Güiraldes a través de las relaciones del reserito con Don Segundo, y es la única que redime a los personajes del libro de ese sacudimiento ontológico del hombre encarado con la soledad.

La creación de Güiraldes es la mejor respuesta, por ser una digna realidad estética, a la literatura que siente vergüenza de sí misma, que acalla sus respiraciones. Cada vez más ha de verse la obra de Güiraldes como culminación de un proceso que se desenvuelve ásperamente, con altibajos, pero ininterrumpidamente, y en el que coinciden Echeverría, Hernández, Hudson y otros pocos escritores que estilizaron desnudamente la pujante vida de nuestra tierra. Tiene *Don Se-*

gundo Sombra el brío y el frescor que caracteriza a los mejores momentos de las letras hispanoamericanas. Posee a la vez el desenfado fiero de un Moreira menos hazañoso y menos policiaeco, y el temblor de despedida —hombre de espaldas enfrentando al horizonte— que estremece en el canto final del *Martín Fierro*. Es como si al borrarse las sombras en el infinito se depurasen de sus escorias para dejar lúcida, escindida, la verdadera sustancia de una amistad, de una pasión, de un recuerdo. En pocos libros conmueve el adiós con más intensidad que en los momentos finales de *Don Segundo Sombra* y de *Martín Fierro*. Los dos personajes se pierden cabalgando en el horizonte, para la última aventura, la más honda de todas: la de desgajarse de nosotros para retornar a su yo trascendental.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA



LA POESÍA DE GÜIRALDES

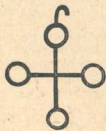
TODO lo que Güiraldes escribió puede ser reducido a poesía. Sus cuentos, su gran novela, sus páginas de viajero y hasta su producción circunstancial admiten perfectamente esa prueba, de la que sólo puede salir airoso lo que en el orden literario está destinado a durar. La obra del autor de *Don Segundo Sombra* nació toda ella informada, promovida y condicionada por un lirismo que si en algunos casos amenaza con desvirtuar las escenas o las situaciones de tales o cuales pasajes narrativos y si en determinadas circunstancias amaga con paralizar en éxtasis emocionales el tiempo y el curso de estas o aquellas descripciones o referencias, por lo general ennoblece la textura de su legado y lo hace más cercano al afecto y a la comprensión del alma popular, tan sensible siempre a los reclamos intelectuales que le llegan por el atajo de la poesía. Güiraldes conocía este secreto sendero por el que el conocimiento suele tener súbito acceso a profundísimas o lejanísimas cosas, con ahorro del fatigoso itinerario que la inteligencia impone habitualmente a quienes se proponen (por otras razones) la misma meta. Güiraldes acometía la solución de sus problemas expresivos no con el desvelado mirar de quien mide y pesa lo que en ellos hay de mensurable y ponderable, sino con los encendidos ojos de quien sabe por dónde llegar al corazón de ellos sin someterse al tormento crítico ni a las humillaciones (para un verdadero poeta siempre lo son...)

del analítico discurso. Y Güiraldes no se extraviaba. Guiado por su claro instinto poético, iba rectamente hacia donde quería, logrando, como immanente lírico que era, lo que como puro cuentista o como absoluto novelista quizá sólo hubiera podido conseguir a medias. No quiero significar con esto que el cantor de San Antonio de Areco desconociera la problemática de su oficio ni menos aún que se abandonara ciegamente a su intuición poética cuando ese oficio lo enfrentaba con dificultades técnicas o con enigmas de más íntima naturaleza. Conocí a Ricardo, fuí amigo suyo y sé hasta qué punto llegaba su honrada conciencia de escritor. Más de una vez (cuando el gran proyecto de su *Don Segundo Sombra* lo tenía ya completamente avasallado) le escuché confidencias de orden estilístico y confesiones que denunciaban las perplejidades que aquel hombre iba sintiendo a medida que la masa arquitectural de su obra maestra buscaba su definitiva cristalización novelística. Lo que quiero decir es que la normal conciencia técnica aparecía unida en Güiraldes a una honda y poderosa personalidad de poeta, y que esta fuerte y profunda personalidad invadía y encendía aquella aptitud intelectual y artesanal, imprimiéndole su misterioso sello y su enigmático dinamismo, pero sin desfigurarla ni torcerla en ningún instante. De más está señalar que, empujado por esa especial condición de su ser, Güiraldes empezó su carrera literaria haciendo versos. Aparecido en 1915, *El cenorro de cristal*, libro en el que Ricardo recogió sus primeros trabajos específicamente poéticos, reveló una muy viva y original voluntad de expresión lírica, que establecía, por lo menos en intención estética, una divergencia bastante definida con respecto a la general conducta de quienes a la sazón poetizaban en el país. Se me dirá que Güiraldes en cuanto poeta nació hasta cierto punto sujeto a la implacable

influencia de Lugones. Y no lo negaré. Porque no podría negar lo que es evidente. Pero he de añadir que abundan en *El cenorro de cristal* las composiciones no-lugonianas. Y, si se me permite, completaré mi opinión al respecto expresando que muchas de las que se asemejan a las del gran cordobés no proceden directamente de éste sino de quienes sobre el gran cordobés influyeron, especialmente desde Francia. La manera de Tristán Corbière, por ejemplo, es notoria en el Lugones y en el Güiraldes de entonces. Lo que ambos aprendieron e imitaron de ella fué primordialmente el tratamiento caricaturesco de la realidad y su traslación final a un tipo de formulación métrica en la que lo funambulesco se manifestaba constantemente. El autor del *Lunario sentimental* supo transvasar con sorprendente fidelidad el garbo rítmico y estrófico del poeta francés. El creador de *El cenorro de cristal*, menos dotado para estos chispeantes juegos retóricos, tal vez haya transmitido con mayor dramatismo la amarga mixtura tragicómica que le ofrecía el lejano modelo. Generalmente, Güiraldes elude la versificación regular, inclinándose hacia un fraseo cuyo movimiento prosaico suele quebrarse en cortos pero muy incisivos períodos rítmicos. Es frecuente también allí la alternación de prosa y verso: aquélla para desenvolver el hilo intencional de la pieza, y éste para interrumpirlo con bruscas acotaciones (transcriptos en dísticos de arte mayor y menor) que comentan burlescamente el discurso poético. Dicho procedimiento, tan caro a ciertos simbolistas y modernistas, proporciona a veces particular fuerza comunicativa a la expresión de Güiraldes, la cual alcanza en ese molde sus realizaciones más independientes y más cabales. Entre ellas hay que citar, junto a algunas estampas porteñas, varias composiciones en las que el amor de nuestro paisaje pampeano y la sugestión de sus figuras hu-

manas despuntan con un vigor emocional que anuncia lo que todo eso llegaría a ser un día en las descripciones y en los diálogos de *Don Segundo Sombra*. Todo, al fin, en la obra de Güiraldes, viene a parar en su creación suprema. Y, desde luego, también su poesía, virilmente iniciada en *El cencerro de cristal* y magistralmente consumada en el espléndido poema narrativo en prosa que es el libro dedicado a contar el secreto diálogo de un paisano argentino con el silencio y la soledad de la tierra que lo sustenta y lo circunda. *Don Segundo Sombra* coronó las entrañables ansias poéticas de Güiraldes y les dió ese orden estático y hierático en que se establece lo que ya no puede morir, por abundancia de vida real.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ



EL SILENCIO EN 'DON SEGUNDO SOMBRA'

AQUELLA fuerza extraordinaria que va tomando cuerpo con la lenta pincelada del relato demuestra que un viento de memorias recubría a Ricardo Güiraldes en París de añoranzas evocadoras. Concluida ya *Xaimaca*, va armando los capítulos de *Don Segundo Sombra*; allí, con una pampa sembrada muy hondo en su alma de criollo, el hombre se hunde en la remembranza poética de los mejores momentos de sus años campestros. Y por eso en su novela, la creación personal de los armonizadores enfoques que surten de lirismo a esa prosa incorporada a nuestra literatura con las andanzas del viejo resero y de aquel niño *gaucho*¹, que formándose junto a él llega por aquella "tierra de siempre" al notable mito creador.

En toda la exposición se habla casi en forma directa de aquel "gran silencio de campo y cielo" que cubre la llanura provincial. Existe algo misterioso que infunde majestuosidad y atemoriza tanto como la noche, ese otro elemento preponderante en *Don Segundo Sombra*. Pero algunos antecedentes se logran en sus libros anteriores, como en *Cuentos de muerte y de sangre*, donde "el silencio por breve tiempo roto, impuso su eternidad"; en *El cencerro de cristal*, "el viento, en las ramas, chista para profundizar el silencio", o, "el silencio se duerme". Ya en uno de los *Poemas solitarios*, escrito en la estancia La Porteña, se adelanta su visión: "Soledad. Yo quiero ese inmenso espacio de silencio que me agranda haciéndome pensar en la noche". Y en *Raucho*, anticipo literario de autobiografía novelada, busca "siempre el silencio. El silencio

¹ Transcribamos las palabras del protagonista. "Nunca me ocupé de mi nacimiento; gaucho y gaucho me parecía lo mismo, porque entendía que ambas cosas significaban ser hijo de Dios, del campo y de uno mismo".

—dice— que vive enormemente, sin la desesperación bullanguera del hombre transitorio”.

También su personaje plantado a pleno campo “sentía un indefinible placer de inmensidad cuando, deteniendo el paso barboteante de su cabalgadura, la vista fija y muerta sobre un punto cualquiera, se concentra en los oídos, para escuchar la planetaria sinfonía vital de aquel silencio”. Y tenemos aquí una definición, pues el silencio nace al profundizarse la calma pampeana y todos los agentes que brotan cortando ese vacío fugazmente detenido, le prestan vida y le dan nacimiento.

Será, en *Don Segundo Sombra*, de suma importancia, dentro de la vida pastoril que desarrolla la descripción, junto al paisaje, a la gracia pictórica de los personajes, delineados con trazos simples pero firmes, al medio rural enaltecedor de las tareas revisadas, asombrosamente planeadas en aquel incommensurable espacio pleno de aire y azul sereno.

El autor busca revelar por algún detalle de mayor o menor significado la valoración corpórea que nos lleva a ubicarnos con el silencio. Al decir, “el chirrido de la roldana, el culazo del balde en el agua, el canto de las goteras mientras recogía la soga”, estos elementos cortan la paz y hablan, sin mencionarlo, del silencio.

Así cuando al morir de la noche, los paisanos se disponen a iniciar el arreo, dice: “afuera los caballos relinchaban”, y los hombres dispuestos comienzan su tarea en medio de las sombras dibujados solamente por “las espuelas” que “resonaron en coro, trazando en el suelo sus puntos suspensivos”. En otro fragmento: “Debía ser ya cerca de medio día, cuando oímos unas espuelas rascar los ladrillos de afuera”.

Si recordamos la escena del baile típico, veremos que el hombre de campo allí situado, a pesar de su dicharachera y saltarina expansión —destilada entre bromas inocentes y cortantes acordes musicales—, no deja de sentir la fuerza de lo externo. No puede prescindir del campo inmenso y de la noche que lo cubre. “La puerta pegaba con energía los cuatro golpes rígidos en el muro, abriéndolo [en contraste directo con la descripción anterior donde se habla de las paredes blancas que encerraban el tumulto, sobre aquel “centro despejado y limpio”, que “asustaba y atraía como un remanso”] a la noche hecha de infinito y de

astros, sobre el campo que nada quería saber fuera de su reposo.” Luego al bailar el gato con relaciones, logra reflejar lo externo: “quedamos aislados en el silencio”.

Ya en los primeros capítulos, el protagonista niño avanza entrando al pueblo de Areco, durante un anochecer y espanta desprevénidamente al caballo de un jinete irrumpiendo en la serenidad silenciosa de aquel pueblo que se dormía lentamente. “Un charco bajo sus patas se despedazó chillando como un vidrio roto. Oí una voz aguda decir con calma: —Vamos, pingo... Vamos, vamos pingo...”

Luego el trote y el galope chapalearon en el barro chirle.”

No olvidemos la actitud del caballo que “de pronto se quedó estirado de atención, las orejas rígidas, esperando la repetición de algún ruido lejano”. Otra metáfora aparece al presentirse la lluvia, dentro de la sofocación reinante, el polvo que revolotea danzando por el aire, allí donde “el pasto y los cardos esperaban con pasión segura. El campo entero escuchaba”. Y aquella meditación de la naturaleza y del hombre se transforma con la lluvia, que irrumpe con toda dulzura dentro del cuadro para llegar hasta la pampa sedienta, con sus animales mortificados, babosos... cuando “las primeras gotas sonaron” —se anula la espectabilidad— “de un modo opaco y precipitado”.

Existe otro elemento primordial y sumamente campero, el cercerro, que deja siempre en la quietud taciturna o dentro del movimiento, la instrumentación quebradiza. Su música burda corta esa tranquilidad que iba acostumbrándose en nuestra imaginación. Su metal llama con toda la voz a las tropillas que en actitud firme, sus cabezas espectantes, marcharán obedientemente unidas por el tintineo.

“Todo era quietud, salvo el leve cantar de los cerceros y los extraños balidos de la hacienda. En la cafñada croaron las ranas, quebrando el uniforme siseo de los grillos”; “Era una obscuridad serena, alegrada de lumináres lucientes como chispas de un fuego ruidoso. Al dejar que entrara en mí aquel silencio me sentí más fuerte y más grande. A lo lejos oí tintinear un cercerro...”; “De pronto oí correr unos caballos; un cercerro agitó sus notas con precipitación de gote-

ra. Aquellos sonidos se expandían en el sereno matinal, como ondas en la piel somnoliente del agua, al golpe de algún cascote¹.

Y otro párrafo para finalizar. "Las tropillas que iban delante llamaban siempre con sus cencerros claros. Los balidos de la madrugada habían cesado"¹.

Hemos visto cómo algunas imágenes se desdoblaron para relacionarse con experiencias olfativas o combinaciones térmicas. Así, aquel "apestoso kerosén", empleado en las lámparas sencillas cuya luz endeble alumbraba los primeros ranchos, al comenzar la novela y cuando se produce el encuentro con Don Segundo.

Al partir en el primer arreo dentro de la oscuridad infinita, cuenta su revelación: "los novillos no daban señales de su vida tosca, pero yo sentí la presencia de sus quinientos cuerpos gruesos".

Hemos apuntado someramente las poéticas palabras de Güiraldes a través de *Don Segundo Sombra*, incurción que demuestra la preocupación constante del autor en fijar los hechos más insignificantes, en dar relieve y buscar al mismo tiempo interés personal en el lector, quien al seguir conviviendo en esa sorprendente llanura nuestra con los personajes del libro, revive en sí de modo inconsciente, la gloria imperecedera del novelista.

Este estudio temático sobre *Don Segundo Sombra*,

¹ Algunas notas se pueden señalar, cuando se encuentran los personajes y sufren interrupciones en su diálogo, produciéndose un silencio entre las voces, dando a la par una idea del tiempo transcurrido:

- a) "Un rato largo quedamos en silencio, y el diálogo interrumpido entre el forastero y el domador volvió a arrastrarse lentamente."
- b) "Don Segundo se acomodó en el banco como para hablar. Pasó un rato.
—¿Y? —preguntó Perico."
- c) "El patrón me preguntó de dónde era...
—¿Qué edad tenés?
—Quince años —contesté, agregándome uno. Sonaron los últimos chupetazos en la bombilla.
—No cebés más... volvete pa la cocina y mandámelo a Valerio."
- d) "Una hora había durado el relato y se había aca-

motivo sencillo de homenaje, trata de contribuir al redescubrimiento en la obra total de Ricardo Güiraldes cuando se cumple un cuarto de siglo de su desaparición.

H O R A C I O J O R G E B E C C O

REALIDAD, MITO Y CREACIÓN ARTÍSTICA EN UN RELATO DE GÜIRALDES

En *Cuentos de muerte y de sangre* el principal personaje es sin duda el campo. Los hombres, con características muy propias, se sienten como su resultado. No podía faltar, pues, la superstición, reflejo mental de un mundo en que ciertas formas de lo real sólo llegan al entendimiento por lo sobrenatural, esa superstición que está tan próxima a la muerte desde su origen, y que, muchas veces, presupone sangre.

De la colección, sólo dos cuentos la recogen: *Al rescoldo*¹ y *El pozo*². En el primero, la socarronería criolla de Don Segundo deja burlados a sus oyentes con una historia de supuestos aparecidos, y la aclaración surge inmediata, colocándonos nuevamente dentro del tono mental de la gente de campo: "pero el cuento valía uno serio"³. Y *serio*, aquí, es la explicación de los hechos y de las cosas por lo sobrenatural. El segundo, en cambio, sorprende un poco por la visión en

badó el agua. Nos levantamos en silencio para acomodar nuestras prendas."

¹ RICARDO GÜIRALDES, *Cuentos de muerte y de sangre*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952, págs. 49-57.

² *Ibidem*, págs. 59-61.

³ *Al rescoldo*, obra y edición citadas, pág. 57.

sí, y, sobre todo, por la estructura. Es la explicación desnudamente humana y racional —histórica— en brusco ascenso hacia el mito. La diferencia entre ambos relatos está, en que si bien en el primero se ríe ocasionalmente del engaño, por tendencia se cree profundamente en él, mientras que en el segundo, se ve el hecho en sí progresar hacia la leyenda, al paso que se borra la realidad en la aceptación definitiva de lo irreal.

La estructura, los procedimientos tenían que ser diferentes. En su marco de ambiente, cuidado, intelectualizado de vez en cuando, *Al rescoldo* es un cuento de los tantos que ayudan el paso de las horas frente a los fogones tradicionales. *El pozo* es muy distinto. Es el cuento que puede ser “para alguien pretexto de hermosas frases; estudio, para otros”¹; es el cuento artístico, pensado, meditado detenidamente, en el que se han calculado el equilibrio del pensamiento y el equilibrio de las palabras. Es la historia de un hombre que cae en un pozo de donde resurge a fuerza de puños y angustia, y donde la imaginación asediada por lo maravilloso inexplicable, privándolo de toda solidaridad humana, volverá a hundirlo transformado en la más temible de las visiones. La línea es nítida, pero vayamos al entrecruzamiento de sus elementos expresivos.

El comienzo, apretado, preciso, destaca rasgos significativos: *el brocal desdentado de un pozo, la cruz que se cierne sobre él buscando su imagen simple en las aguas del fondo. Inmediatamente, como un corte brusco a esa serenidad, un neutro acumulativo sobre el que se apoya un nombre sombríamente complementado: “Todo una historia trágica”. Y la narración propiamente dicha se inicia con un impersonal narrativo que desorienta al lector sorprendido. ¿Por qué “hacia mucho tiempo” y no hace, como podía exigirlo la construcción? ¿Ha buscado el autor impresionarlo con esta fórmula de lejanía, como si quisiera obligarlo a buscar tras ella a otro narrador, informante del cuentista? Sigue una oración temporal, de valor evocativo, en la que un doble núcleo nos habla de una tierra recién he-*

rida, del agua pura como sangre cristalina. La tierra, como el agua, son cosas vivas, capaces de sufrir en su cuerpo, capaces de sangrar, de alentar, también, desde su profundidad apenas entrevista. Pero detengámonos un momento ante la serenidad de este cuadro inicial, expresada por adjetivos breves y sencillos. La imagen de la cruz es simple; el agua, pura; el redondel que la ofrece, tranquilo; su disco, hasta poco antes de recibir el cuerpo del hombre, puro, también. Sin embargo, el relato ha quedado cruzado, ya, por el signo intencionado de ese trágica que acompaña a historia y que ha despertado una expectativa tensa.

De pronto la quietud se vuelve acción. El cuerpo cae —las irregularidades de la tierra “lo rechazaban brutalmente”, nos dice el autor—, y se hunde en las aguas. Toda la intención se ajusta ahora a dos propósitos: hacernos sentir, vivir, la angustia y el dolor del hombre; hacernos ver las fuerzas que desde el brocal parecían inofensivas y que en las profundidades son todopoderosas.

Estrecho —angosto, apretado— es el primer adjetivo que encontramos, verdadera tónica de angustia para esa vida que se debate en un doble dolor inseparable, y el mismo adjetivo aparecerá de nuevo, insistente, al iniciarse el penoso ascenso. La profundidad se acrecienta en distancia a través de los ojos del hombre: “Miró hacia arriba: el mismo redondel de antes, más lejano, sin embargo, y en cuyo centro la noche hacía nacer una estrella tímidamente”. La ausencia del verbo ahonda la sensación de desamparo al introducirnos directamente en un temor que oscila entre el ansia de salvación y una vaga esperanza de alcanzarla. El complejo nudo se aprieta en una hiposis fijada por el punto lejano: “Los ojos se hipnotizaron en la contemplación del astro pequeño, que dejaba, hasta el fondo, caer su punto de luz”, mientras las fuerzas extrañas siguen su acción: “un frío le mordió del agua”. Y la adjetivación, seleccionada entre palabras breves, aguza los sentidos desnudos hasta los nervios. El líquido en que el hombre lucha es denso —cansancio, dolor, impotencia, en la víctima; enemistad, en las cosas—; y al adjetivo se suma ahora la comparación: el líquido es denso como mercurio —frío, resbaladizo, vi-

¹ *Ibidem*, pág. 50.

viente en su falta de vida—. Esta construcción —adjetivo sencillo más comparación— reforzada por lo que podríamos llamar adverbio de tiempo absoluto, intensifica el esfuerzo y el sufrimiento alucinantes: "...comenzó el ascenso, arrastrándose a lo largo del estrecho tubo húmedo; unos dolores punzantes abriéndole las carnes, mirando el fin *siempre lejano como en las pesadillas*".

El hombre llega al borde del pozo. Un verbo con valor durativo nos indica su permanencia abrumada después de la lucha: "Allí *quedaba*, medio cuerpo de fuera, anulada la voluntad por el cansancio". Una nueva comparación detiene lo que, extremando el valor de una palabra, podríamos quizá llamar histórico, e inicia, levemente aún, el mundo de la leyenda: "...viendo delante suyo la forma de un Aguaribay *como cosa irreal*...". Los puntos suspensivos y el blanco, que interrumpen por un instante la narración, facilitan el brusco desvío hacia la metamorfosis. Metamorfosis para el lector, situado inesperadamente ante un desdoblamiento. La tensión está ahora entre la realidad desgarrada, desesperanzada del que se siente transmutado, y la *otra* realidad, la del paisaje que se aproxima al pozo para ver únicamente lo que su imaginación le muestra. Todo es punzante, hostil, sin embargo adelantada sobre un ritmo lento, acompasado por las cuatro sílabas y el valor descriptivo y largamente durativo de *resbalaba* — "El gaucho, luego de santiguarse, *resbalaba* del cinto su facón, cuya empuñadura, en cruz, tendió hacia el maldito" — con que el hombre, aún antes del rotundo *tendió*, se siente condenado. Y ya no es un hombre lo que vuelve a hundirse. Para la mente campesina es "aquella visión de infierno" que desaparece como *tiene* que desaparecer: "como sorbida por la tierra".

El final retoma elementos del comienzo, pero intencionalmente ensombrecidos. El viejo pozo es ahora *el pozo maldito*, desdentado, sí, pero *por los años de abandono*; el complemento de cruz se cifie en un único adjetivo: *semipodrida*; y esa cruz ya no mira su imagen simple, "defiende a los cristianos contra las apariciones del malo".

La transformación se ha consumado y el pozo, en el

que quizá pudimos ver una boca devoradora de hombres es ya el hocico diabólico que ha arrojado el engendro de una superstición.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO

EL SENDERO OLVIDADO

No he puesto más que mi talento en mis obras; mi genio estuvo en mi pensamiento sin trabas.

(RICARDO GÜIRALDES, *El Sendero*).

EN un rincón de nuestra literatura moderna se encuentra, casi olvidado, un curioso libro de Ricardo Güiraldes. Ignoramos los motivos de este silencio. Quizá sean los mismos —sentimentales—, que impulsaron en 1932 a Adelina del Carril de Güiraldes a darlo a la estampa, reuniendo todos los papeles dispersos del escritor. Poco más de 150 ejemplares, finamente impresos en costoso papel por el maestro Stols en Maestricht (Holanda), constituyen esta única edición.

Si son singulares sus características materiales, más singular aún es su contenido: Güiraldes visto por Güiraldes. Es el más acabado retrato de su personalidad íntima que, acaso sin quererlo, él mismo nos dejó. Por estas páginas es posible conocer qué pensaba Güiraldes, qué aspiraba a realizar, cuáles eran sus planes de trabajo y de formación espiritual, en qué creía, qué desafiaba.

No es, estrictamente, un libro. Es su auténtica trayectoria espiritual, que amojonó y señaló con sus bre-

ves reflexiones escritas. Es Güiraldes íntimo, anotado y comentado.

Uno de sus rasgos más interesantes es el de contener apuntes que pueden contribuir a esbozar una "Poética" del autor de *Don Segundo Sombra*. Al pasar anotamos: para Güiraldes escribir era realizarse, "crearse", y constituía casi una necesidad biológica; escribiendo entraba en la sensación de su propio poder; encontraba en el trabajo literario el placer de ejercitar el pensamiento y la sensación de una completa libertad; "ir a la deriva de mis pensamientos con soltura y sin contrariedades"; "es en el movimiento fluvial de mi pensar donde encuentro lo mejor mío y mi exaltación". Estas son pequeñas claves que nos ayudan a explicar la espontánea naturalidad que nos cautivó en *Don Segundo Sombra*. Lo demás, el agudo espíritu de observación, la mística contemplación del universo, estaban en el hombre. Se había volcado en el mundo y, al verlo tan ancho y libre, volvió a su propio interior. Fabio Cáceres aprendió, hacia el final de *Don Segundo*, que el único potro que un gaucho no puede domeñar es la Fatalidad. Su libertad, con anchura de pampa, estaba ordenada por una ley inexorable con la que sin embargo se sentía estrechamente confundido, quizá por un atávico panteísmo. Era un elemento de esa naturaleza ilimitada, una cláusula de esa ley ordenadora. Esa filosofía empírica, previa a toda lectura, allanó el camino a la adhesión que Güiraldes prestó más tarde a la filosofía oriental. Andando el tiempo cayó en sus manos un pequeño manual de vulgarización de las teorías yoguis y le siguieron otras lecturas de tipo espiritualista. Encontró en ellas confirmación de la filosofía que creó su propia intuición. Sólo eso; lo demás, lo estudió con cierta socarronería de paisano despierto. Analizó, comparó, masticó. Estaba acostumbrado a la solitaria reflexión del hombre frente a la naturaleza. Había visto muchas veces el borde lejano de la pampa por entre las orejas tiesas del caballo. Muchas noches, tendido al raso, había contemplado el chispero del cielo, empequeñecido por su inmensidad, con una pregunta insoluble fija en la mente. Allí estaba su filosofía. Lo demás, las lecturas exóticas, Kant, el Raja Yoga, eran un complemento accidental.

Y se trazó *El Sendero*, camino de perfección, en búsqueda del ideal. Lo sembró con sus ideas cristianas y su experiencia vital, con su espíritu inquieto y andariego que anhelaba "lanzarse, a revolcón limpio por los continentes" (¿no es ésta acaso la misma mano que trazó *Don Segundo Sombra*?).

Nadie puede escribir sobre Güiraldes, nadie puede interpretar la obra de nuestro último gran poeta gauchesco en forma cabal, si no conoce *El Sendero* que se fue marcando el autor de *Raucho*. Sus miras ulteriores estaban puestas mucho más allá. El mismo lo substituló: "Notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro". El Destino incognoscible que vislumbró en esas páginas, dispuso otra cosa.

JUAN CARLOS PELLEGRINI

DInCI



CONTRIBUCIÓN PARA EL CONOCIMIENTO DE LA BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO GÜIRALDES

desde *El sendero* hasta el libro que le fué negado. De este modo verán que las más hondas preocupaciones espirituales de Güiraldes, expresadas en su madurez, ya eran chispas de aquel estallido de una juventud tan joven que daba susto". Y poco antes de morir, el mismo Güiraldes dice: "Después de todo, yo no he hecho otra cosa que escribir un largo *Cencerro de Cristal*".

Estos dos libros que encabezan el catálogo, distancian sus ediciones con prolongadas pausas.

A continuación de *El cencerro de cristal* se ha colocado *Mi caballo y El hombre que pasó*, fragmento del primero. Como se indica, fué una tirada mínima y fuera de comercio, homenaje al escritor de los Talleres Gráficos Colón.

Raucha, es una autobiografía, más o menos disimulada.

Rosaura, la novela corta, candorosa, intrascendente, para complacer a las niñas de la casa que le pidieron "algo que nosotras podamos leer".

Xaimaca, el libro de sus desvelos y de sus ansias de superación, narra en forma pintoresca y amena, su viaje por las Antillas. El darle fin a este libro parece, según las crónicas, que le dió un gran trabajo. "*Xaimaca* es un palenque puesto a mis ganas de retozar."

En 1924 apareció el periódico de arte y crítica *Martín Fierro*. Güiraldes volcó en él gran parte de sus mejores energías. "*Martín Fierro*, dijo, nunca podría, sin abdicar, conformarse con lo hecho, ha de reclamar la belleza todavía inédita." El mismo año, con Jorge Luis Borges, Brandan Caraffa y Pablo Rojas Paz, fundó la revista *Proa*, hermana en ideales de *Martín Fierro*.

Esta etapa periodística de Güiraldes, de la que también oportunamente se hará una reseña, se limita a las dos publicaciones antes mencionadas y a *Caras y Caretas*, *La Nota*, *Plus Ultra*, *La Nación* y *Valoraciones*.

Mientras tanto, se gestaba *Don Segundo Sombra*. Había nacido en París un tiempo antes. Dice Adelina del Carril: "Aunque Ricardo intelectual y afectivamente estaba colmado en París, extrañaba su pampa, y de pura nostalgia, se sentó un día a escribir *Don Segundo Sombra*, para darle escape a su añoranza y al amor que siente por su tierra".

Es indudable que el nombre de Ricardo Güiraldes ha ido tomando vastas proporciones y el prestigio del autor de *Don Segundo Sombra* no ha hecho sino crecer desde la aparición de su novela.

Sin embargo no es bien conocida la totalidad de los trabajos publicados por Güiraldes, circunstancia que me mueve a hacer conocer su catálogo completo. Corresponde a la primera parte del fichero que preparo, con el propósito de facilitar la investigación del "Poeta de la Pampa". Una vez agrupados todos esos antecedentes —falta aún la ordenación de su epistolario y de su producción periodística— se podrá interpretar definitivamente su personalidad literaria.

El noventa por ciento de los investigadores, han tomado el *Don Segundo Sombra* como tema de análisis. Resulta natural que este libro haya sido contemplado hasta en sus menores detalles, pues se han tirado hasta la fecha 218.000 ejemplares, alcanzando el resto de las obras, un tiraje de 15.000, en conjunto.

Las dos primeras publicaciones, *Cuentos de muerte y de sangre* y *El cencerro de cristal*, "los libros mellizos" como los llamó su autor por haber salido juntos de la imprenta el 21 de septiembre de 1915, enfrentaron una crítica mordaz e incomprensiva. Battistessa en *Don Segundo Sombra en París*¹, supone que una de las causas de esta incomprensión podría haber sido el ambiente intelectual. Ambos terminaron en un pozo de *La Porteña*. Sin embargo queda la afirmación de Augusto Mario Delfino²: "Así es, todo Ricardo Güiraldes está en *El cencerro de cristal*. Propongo a sus admiradores de hoy que realicen un viaje de vuelta

¹ *La Nación*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1950.

² *El Poeta de la Pampa*, de Ismael Colombo.

Pero desde siempre marchaba aparejado, como una brújula buscando el norte, *El sendero*. En él iba madurando Güiraldes sus ideas y sus ideales. "Notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro" lo subtítulo. Es algo que el escritor ha trabajado siempre como hombre. Se desprenden de él, posteriormente, los *Poemas solitarios* y los *Poemas místicos*, y *El libro bravo*, en el que hubiera condensado su inmenso sentir: "y así de lejos, pensé siempre en mi raza, mi nación, mi pueblo".

Mi hospitalidad, que cierra el orden de las publicaciones, es una parte de *El libro bravo*, por eso figura a continuación de éste.

Al aparecer en 1926 *Don Segundo Sombra*, Leopoldo Lugones le hizo en *La Nación* un panegírico de hondo sentido valorativo: fué la consagración de Ricardo Güiraldes. Después de sintetizar el relato, apuntando la trascendencia de cada uno de sus enfoques, lo llama: "poema de belleza genuina, de fecundidad natural, de vida triunfante, de afirmación de patria".

Las traducciones, son las que le han dado a *Don Segundo Sombra* carta de ciudadanía internacional. La reflexión de Alfredo Casey¹, puede explicarnos los desciertos de algunos de los traductores: "Para conocer la intimidad de las producciones poéticas, es necesario llegar a identificarse con los varios aspectos que configuran indirectamente la verdadera totalidad de los poetas".

Harriet de Onís, traductora de la versión inglesa, ha realizado un excelente trabajo, con algunos errores en cuanto a la etimología de las palabras americanas; errores que no hacen perder el sentido del relato en sí. Su traducción ha introducido en las cátedras de literatura hispanoamericana de los Estados Unidos, la inconfundible personalidad literaria de Ricardo Güiraldes. Juan Ramón Jiménez, a cargo de la cátedra de Maryland, ha dicho que a sus estudiantes "les apasionan esas cosas". Si bien la traductora ha estado acertada, el prologuista o introductor, Waldo Frank, ha fallado en apreciaciones tan infantiles como la de que

¹ *La Prensa*, Buenos Aires, 8 de enero de 1950.

Güiraldes trepaba diariamente a una rama del ombú de *La Porteña* para escribir *Don Segundo*.

La traducción al francés que ha alcanzado ya cinco ediciones, fué hecha por Marcelle Auclair y revisada por Jules Supervielle y Jean Prevost, todos solicitados por el mismo Güiraldes para realizar el trabajo. A su muerte, ocurrida antes de que se le diera fin, Adelina del Carril y Pepe Güiraldes asesoraron a Mlle. Auclair. Puede asegurarse que es una de las versiones más fieles y cuidadosas.

La versión alemana, fué desdichada; de ella se ocupa Amado Alonso en la revista *Sur*, N° 10, 1935, donde propone que: "cuando el mercado consuma los 7.000 ejemplares de la presente edición, se encargue una traducción nueva a persona de suficiente garantía".

Al ejemplar checoslovaco que he tenido en los manos, si bien no estoy capacitada para juzgar su valor literario, debo de hacer una anotación crítica: su portada refleja un panorama del altiplano. En primer término un cardón y como fondo, una sucesión de cerros. ¿Desconocimiento? ¿Falta de asesoramiento?

Hay, además, traducciones al italiano, holandés, danés, sueco, portugués e idish.

OBRAS DE RICARDO GÜIRALDES

1. *Cuentos de muerte y de sangre. Seguidos de aventuras grotescas y una trilogía cristiana*. Imp. J. Tragent, Librería La Facultad, Buenos Aires, MCMXV¹.
2. — Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1933. Colección "Obras completas de Ricardo Güiraldes", I.
3. — Pellegrini Impresores, Editorial Losada, Buenos

¹ Cuando falta la indicación de la cantidad de ejemplares impresos es porque no se ha conseguido la justificación de tirada.

- Aires, 1952. Biblioteca "Contemporánea". 6.000 ejemplares.
4. *El cencerro de cristal*. Imp. J. Tragent, Librería La Facultad, Buenos Aires, MCMXV.
 5. — Imp. López, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952. Colección "Poetas de España y América". 3.000 ejemplares.
 6. *Mi caballo y El hombre que pasó*. Con dos dibujos de Alberto Güiraldes. Homenaje de Talleres Gráficos Colón, de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, 1929. 200 ejemplares f. c.
 7. *Raucha. Momentos de una juventud contemporánea*. Imp. J. Tragent, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1917.
 8. — Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1933. Colección "Obras completas de Ricardo Güiraldes", III.
 9. — Imp. Américalee, Editorial Losada, Buenos Aires, 1949. Biblioteca "Contemporánea". Primera edición, 5.000 ejemplares. Segunda edición: 5.000 ejemplares. En prensa.
 10. *Idilio de estación*. [Rosaura]. Edit. "El cuento ilustrado", año I, núm. 4, Buenos Aires, mayo 3 de 1918. Ilustraciones de Alberto Güiraldes.
 11. *Rosaura. Novela corta*. Establec. Gráficos Colón, de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, 1922. 200 ejemplares f. c.
 12. *Rosaura. Novela corta y Otros cuentos*. Imp. Américalee. Editorial Losada, Buenos Aires. Biblioteca "Contemporánea". 5.000 ejemplares. En prensa.
 13. *Xaimaca*. Establec. Gráficos Colón de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, Agencia General de Librería y Publicaciones, Buenos Aires, 1923.
 14. — Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1931. Colección "Obras completas de Ricardo Güiraldes", V.
 15. — Imp. López, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944. Biblioteca "Contemporánea". Primera edición, 5.000 ejemplares. Segunda edición, 5.000 ejemplares. En prensa.
 16. *Don Segundo Sombra*. Establec. Gráficos Colón de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, Editorial Proa,

- Buenos Aires, 1926. Primera edición I a XXX f. c. y 2.000 ejemplares. 1926. Segunda edición, 60 ejemplares especiales y 5.000 comunes.
17. — Establec. Olivieri y Domínguez, La Plata. Librería El Ateneo, Buenos Aires, 1927. Tercera edición, 5.000 ejemplares.
 18. — Imp. Mercatali, Librería El Ateneo, 1928. Cuarta edición, 5.000 ejemplares.
 19. — Establecimientos Gráficos Colón de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, Librería El Ateneo, Buenos Aires, 1928. Quinta edición, 5.000 ejemplares. 1930. Sexta edición, 5.000 ejemplares¹.
 20. — Con dibujos de Alberto Güiraldes. Por el maestro impresor A. A. M. Stols, Maestricht (Holanda), 1929. 350 ejemplares f. c.
 21. — Imp. López, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1943. Colección "El ceibo y la encina".
 22. — Gráficos Yagües, M. Aguilar editor, Madrid, 1948. Colección "Crisol" N° 248. Primera edición, 6.000 ejemplares.
 23. — Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1930. Colección "Obras completas de Ricardo Güiraldes", VI. Primera edición, 5.000 ejemplares. Segunda edición, 3.000 ejemplares.
 24. — Editorial Losada, Buenos Aires, 1939. Biblioteca "Contemporánea". Primera edición, 6.000 ejemplares; 1940, segunda, 6.000; 1941, tercera, 6.000; 1942, cuarta, 10.000; 1944, quinta, 10.000; 1945, sexta, 10.000; 1946, séptima, 10.000. 1948, octava, 10.000; 1949, novena, 10.000; 1950, décima, 12.000; 1950, undécima, 6.000; 1951, duodécima, 12.000; 1952 décimo tercera, en prensa.
 25. Imp. Chiesino, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952. Colección "Novelistas de España y América".
 26. — Con dibujos de Alberto Güiraldes. Nota preliminar de Adelina del Carril. Editorial Kraft, Buenos Aires, 1952.

¹ En el libro de H. J. Becco, *Don Segundo Sombra y su vocabulario* está reseñado Editorial Proa, en lugar de Librería El Ateneo.

27. — (Condensación adaptada a los cursos de literatura hispanoamericana de las Universidades de los E. E. U. U.) Trabajo realizado por Plimpton y Fernández, Edit. Henry Hold & Co., New York, 1945.
28. — (Resumen publicado en Selecciones del Reader's Digest. Tomo IX, núm. 54, mayo de 1945). Ilustraciones de Alberto Güiraldes. Introducción de Alejandro Sux. Expresamente autorizada por Dña. Adelina de Güiraldes.
29. *Shadows on the pampas*. Traducción de Harriet de Onís. Introducción de Waldo Frank. Constable & Co. Ltd. - London, Oxford University Press, Bombay, Calcutta, Madras, 1935. Printed by Wyman & Sons, Ltd., London Fakenham and Reading.
30. — Traducción de Harriet de Onís. Introducción de Waldo Frank. Penguin Books. West Drayton-Middlesex.
31. *Don Segundo Sombra*. Traducción al francés de Marcelle Auclair. Revisado por Jules Supervielle y Jean Prevost. Imprimerie Floch a Mayenne (Mayenne), 1932. Librairie Gallimard.
32. *Das buch von gaucho Sombra*. Traducción al alemán de H. Ollerich, Berlín, 1934. Bruno Cassirer antes de Hamburgo ahora de Oxford.
33. *Zhava Zeme*. Traducción al checoslovaco de Zdenek Smid. Editorial Symposion, Praga, 1936.
34. *Don Segundo Sombra*. Traducción al holandés de J. Slaverhoff y R. Schreuder. Con dibujos de Alberto Güiraldes. Por el maestro impresor A. A. M. Stols, Maestricht, Brussel.
35. — Traducción al portugués. Soc. Nac. de Tipografía, Diario "O Seculo", Lisboa.
36. — Traducción al danés. Editorial Gyldendalske Forlag, Copenhague¹.
37. — Traducción al sueco. Editorial P. A. Norstedt & Soener, Estocolmo¹.
38. — Traducción al italiano. Editor Hugo Guanda, Modena, Italia¹.

¹ No conocemos el título con que aparece la traducción.

39. *Seis relatos*. Con un poema de Alfonso Reyes. Talleres Graf. Colón de F. A. Colombo, San Antonio de Areco. Editorial Proa, Buenos Aires, 1929. Ediciones "Cuadernos del Plata". Edición única. 620 ejemplares.
40. *El sendero. Notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro*. Por el maestro impresor A. A. M. Stols, Maestricht (Holanda), 1932. Edición póstuma de Adelina del Carril. 150 ejemplares f. c.
41. *Poemas solitarios. 1921-1927*. Imprenta Colón de F. A. Colombo, San Antonio de Areco. Edición póstuma de Adelina del Carril, única y fuera de comercio. 350 ejemplares.
42. *Poemas místicos*. Imprenta Colón de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, 1928. Edición póstuma de Adelina del Carril. 250 ejemplares f. c.
43. *Poèmes mystiques*. Traducción al francés de Valery Larbaud, precedida de un estudio sobre Ricardo Güiraldes. En *Chroniques*, núm. 6. París, 20 de julio de 1928.
44. *El libro bravo*. Establ. Gráfico Colón de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, 1936. 700 ejemplares f. c.
45. *Mi hospitalidad*. Homenaje de Talleres Gráficos de F. A. Colombo, San Antonio de Areco, 1949. Edición "IVº congreso histórico municipal Inter-americano". 505 ejemplares f. c.

MARÍA TERESA BELÁUSTEGUI



UNA NUEVA SARTROSIDAD. — Entre Dios y el diablo, entre el Ser y la nada, Jean-Paul Sartre está originando un mundo diabólico-divino. Ya su Baudelaire (¿mártir, santo, acólito?) prefiguraba un santoral existencialista en el que, a no dudar, ingresarán Rimbaud, Sade, Orson Welles, etc. La sartrosidad es algo como la maligna bondad o la buena malignidad, es decir dos términos irreconciliables, finalmente reconciliados. Siempre entre dos términos, como entre dos paralelas, queda un espacio en blanco, entre el Ser y la nada, entre *Le diable y le Bon Dieu* debe haber algo, ese algo lo llena Jean-Paul Sartre con su literatura filosófica o su filosofía literaria. Este paralelismo, que no coincide con su mirada filosófica, lo ha llevado a originar esta variación del "ismo". Porque no hay sartrismo. Hay sartrosidad. Todo "ismo" es variación dentro de un límite. Toda "idad" será, y por Sartre, variación de los límites. Con sus palabras trencitos: "el-ser-que-no-deja-de-ser-al-ser" o "el-ser-que-no-cesa-al-ser-ser" ha establecido, y éste es un aporte magno, capital, al problema de las dilucidaciones, que el límite es la variedad misma. Su último libro, *Saint Gènet (Comediante y Mártir)*, dedicado a quien dedicara la dedicatoria de Baudelaire, sigue, como su título lo indica, el famoso dualismo. Entre comediante y mártir hay algo. Este algo, transformado en alguien, es Jean Gènet.

Ahora bien, como la distancia entre un comediante y un mártir es mayor que la distancia entre un comediante-mártir o un mártir-comediante, ha dedicado 600 páginas (es decir, todo el tomo I de las *Obras Completas de Jean Gènet*, que posiblemente ocupen 300 páginas) a explicarnos a Gènet, y como dirían los franceses "ça gêne". Esta nueva flor (Gènet en francés quiere decir: género de leguminosas con flores amarillas y blancas) completará el repertorio de le-

gumbres de Sartre, cuya manía vegetal el lector conoce.

Pero a pesar de todo ello hemos leído el libro con virulenta satisfacción. El grosor psicológico del personaje, el poeta-maldito de nuestros tiempos, ha sido desmenzado a manera de "extendidos" en cuatro metamorfosis.

Y ésta es la gran conquista del Númen Existencial. Y conquista para todos, pues el intento de explicación alcanza en ciertas páginas valores filosóficos puros, limpios de literatura, de retórica, de biografía. Sartre ha conformado un hombre, pleno, total. De la lectura surge, alrededor de este hombre, un mundo abismal, perfectamente lógico en su coherencia, tan parecido a un mundo ideal como a un intento a una realización.

El tema y el personaje son de difícil aceptación. Mejor es decir que son proscritos de la discusión sería, sin intenciones. Tema incontrovertible, inapelable, pero cierto, humano, existente. Casi diríamos que encarnadamente Sartre ha tratado de explicar este hombre, pero su incisiva penetración llega al fondo único de los hombres, a su razón de ser, a su "existencia" y a partir de ese punto lo vuelve a encarnar, parte por parte para entregárnoslo vivo, intensamente vivo y decirnos:

Le Bien n'est qu'illusion; le Mal est un Néant qui se produit lui-même sur les ruines du Bien.

y nos tiende este espejo de Gènet porque:

"aujourd'hui il s'agit de faire apparaître le sujet, le coupable, cette bête monstrueuse et misérable que nous risquons à tout moment de devenir; Gènet nous tend le miroir, il faut nous y regarder".

* "GALIGAI". — François Mauriac ha conseguido en su última obra *Galigai*, que ha publicado *La Table Ronde* en tres entregas, traer a primer plano un personaje que en todas sus novelas anteriores aparecía incisivamente dibujado, pero abandonado a un destino que el novelista posiblemente no gobernaba. Mauriac parecía resistirse a matar ese personaje, lo rodeaba de amigos, siempre diferentes, de tías, de madres, de novias, pero el personaje negaba todos esos lazos y los veía desde fuera. Aun cuando Mauriac habla de él

lo hace en términos descriptivos. Bien sabido es que la galería de mujeres de Mauriac está entroncada directamente con la gran novela francesa. Balzac, Flaubert, Green y Jouganseau han trazado los retratos más minuciosos del alma y las acciones de la mujer, que con el amor es el gran tema de la prosa francesa cuando no es autobiográfica, como en Proust o Stendhal. Pero Mauriac siempre tuvo en sus obras un hombre joven, un adolescente que está por dejar de serlo. En medio de las landas sulfurosas, entre el paisaje de sal y árboles deshojados, junto a las casas con jardín al frente y en la avenida principal de las ciudades que Mauriac siempre ha escrito, hay un joven que comienza a observar la vida y la vive. Pero esos personajes, en su multiplicación, sólo dejaban entrever el matiz de un carácter, el perfil de alguien que no aparecía. En *Galigai*, ese personaje está entero en la persona de Nicolás Plassac, y es François Mauriac mismo. El clima es el de *Moira* en Burdeos, los personajes más interiorizados —vidas no escritas pero vividas— el problema humano, la factura de la obra magistral. El más alto ejemplo de pequeña novela que hayamos leído. Si incluye lo superfluo es sólo para hacer resaltar u ocultar algo de importancia, para detener un instante la acción del relato que sigue su curso espontáneo, preciso, profundo, con una maestría digna de recomendar para su inclusión en el "manual de un novelista".

François Mauriac está por escribir aún su gran novela, la "grande". Después del torrente de vidas provincianas y burguesas hubo un deteniimiento y aparecieron luego *El nico* y ahora *Galigai*. ¿Qué nos promete el maestro para después? ¿Hasta qué punto es autobiográfico esta *Galigai*? Recordamos una frase de Teresa Desqueyrou: "Il faut qu'on me rejoigne dans le désespoir. Je ne comprends pas qu'on ne soit pas désespéré".

* DE THOMAS WOLFE, de quien circula entre nosotros *Del tiempo y el río*, se ha dicho en los Estados Unidos que es un Americano Inmortal. Y no nos parece excesivo esta tan excesiva definición. Nacido en Asheville en 1900, graduado en la Universidad de Carolina del Norte y en la Universidad de Harvard a los 23 años,

publica en 1929 su primera novela *Look homeward Angel*, que puede ser traducida como "Míranos, ángel", entendiendo por ángel esa expresión amical americana que entre nosotros sería, querido amigo.

Según algunos críticos la aparición de esta novela fué uno de los dos más sensacionales acontecimientos del año, el otro fué la catástrofe financiera. Desaparecido en 1938, deja su gran legado: una tetralogía americana y una prosa directa, sensitiva, que describe la soledad y el orgullo, la exuberancia y la inocencia del pueblo americano. William Faulkner heredó de Wolfe esa fuerza directa en la descripción; el ilustre autor de *Las palmeras salvajes* lo consideraba el primero de sus autores favoritos, y el primero de los escritores contemporáneos. "Desnudos y solos venimos al exilio, en el oscuro vientre no conocíamos el rostro de nuestra madre: de la prisión de su carne llegamos a la prisión de la tierra, incommunicable, indecible." "¿Quién de nosotros conoció a su hermano? ¿Quién de nosotros pudo ver en el corazón de su padre? ¿Quién de nosotros no sigue siendo un acorralado, un prisionero? ¿Quién de nosotros deja ser para siempre un extranjero, un solitario?", dice el prólogo de *Míranos, ángel*, que fué entregado por Wolfe a la prensa cuando tenía 29 años. ¿Cuál es su tetralogía? *Míranos, ángel* (1929), *Del tiempo y el río* (1935), *Desde la muerte a la mañana* (1935), *La trampa y la roca* (1939); y varias otras obras como *No puedes volver a casa* (1940), *La vuelta de Buck Gavin*; la tragedia de un proscripto; *La historia de una novela*; *El rostro de una nación*; *Detrás están las colinas*; *Cartas a su madre*; *Caballeros de la prensa*; *Una piedra, una hoja, una puerta*, una obra de teatro en un prólogo y tres actos *Mannerhouse* y un volumen de cuentos cortos. Describió todas las posibilidades humanas de relación y de soledad, los vicios y las virtudes, el amor y los amantes, porque decía "Creo que estamos perdidos en América, pero creo que nos encontraremos". Su vida y su obra son una valiente demostración de que trató por todos los medios de lograrlo. Y nosotros al encontrarlo sentimos solamente no haberlo tenido a nuestro lado.

O S C A R U B O L D I

SITUACIÓN DE "WOZZECK"

DECIR que *Wozzeck* es una obra maestra es decir verdad y es no decir bastante; estas reflexiones quisieran aclararme a mí mismo la exacta situación de *Wozzeck* en el teatro lírico. Las doy por lo que valen, y su pedantería va de yapa.

Intimamente unidos, y antagónicos, el gesto y la palabra recorren la historia de la música. Hija de los miembros, madre de los instrumentos que prolongan la mano, la danza engendra una música autónoma, nacida del ritmo corporal, no sujeta a la lengua hablada y que se emancipa hasta constituir un lenguaje propio, con sus propios problemas de arquitectura, elevándose desde la pareja inicial de danzas contrapuestas (y desde antes, desde las dos primeras frases de danza contrapuestas, desde la frase primera) hasta el andamiaje sinfónico, y que corre desde la sonaja formada con un manojo de semillas hasta la compacta —y perfectible— masa orquestal. En otro ámbito, la voz, encantamiento y comunicación precisa, obedecerá y dominará al verbo engendrador, enfrentándolo a veces, pero siempre alternando su mandato en servidumbre recíproca. Antagónicos, el gesto y la palabra, pero también íntimamente unidos: juntos en las danzas coreadas y su descendencia (el rondel, por ejemplo, forma de danza y forma de poesía); al margen de la jubilación que nace del corazón desbordante y llega a la boca sin cargarse de palabras; ligados ambos en el equilibrio de la canción estrófica; casi presente el gesto en ciertas formas del canto antifonal, que es como una danza alternada de las voces. Y la voz será, a su vez, maestra de arquitecturas,

de equilibrios en planos diferentes: las varias alturas de las voces humanas están en la base de todo el contrapunto, y las transcripciones de polifonía vocal contarán recíprocamente entre la primera música instrumental orgánica. Las dos raíces dan a menudo un solo fruto; y también más de una vez la palabra misma se volverá contra su creatura rebelde: el verbo litúrgico se alzará contra la polifonía, su propia creación, con la escuela romana de música de iglesia; la palabra lírica abandonará el madrigal, que es su hechura, y engendrará una nueva hija discola: la ópera.

En la ópera más que en ningún género musical nos aparece clara la colaboración antagónica de la palabra y el gesto. Fruto de un impulso literario, nacida en verdad de una equivocación, de la falsa restauración del drama griego, la ópera primitiva pide una acción donde la poesía domine y la música obedezca. Pero desde el comienzo, el estilo recitativo se abre para dejar entrar un elemento coral que ya no reposa del todo en las inflexiones del habla apasionada; y el aria, que en su equilibrio formal aprovecha la experiencia de la música de instrumentos, introducirá un elemento perturbador de la acción dramática. En el siglo XVIII, el aria, feudo del bel canto, desplaza el recitativo inicial, conductor de la acción, a un lugar secundario; en el aria se alberga el interés musical y el elemento constructivo de la ópera; en el aria se expresa la emoción culminante; y en el aria se detiene, inexorablemente, el drama: el aria es lírica (aunque la cante más de un actor); en ella el tiempo psicológico se demora, la acción no avanza, el drama cede.

El problema dramático estriba en que la construcción puramente musical obedece a leyes puramente musicales, sonoras: contraposición y variación y, a un tiempo, búsqueda de la unidad; y la base musical pura del problema expresivo se advierte en la adopción de un plan tonal más o menos estricto, planta sobre la que se establece la elevación del edificio sonoro. La palabra, en cambio, supone la intervención de elementos extramusicales: el plan tonal de un recitativo no es sólo un encadenamiento de tonalidades regido por razones de orden musical; y las variaciones del equilibrio tonal serán provocadas —por lo menos en gran parte— por

lo que se dice. Una canción puede quedar en el aire, y suspenderse sin cerrar un ciclo de modulaciones: esa conducta, en cambio, es inconcebible en un trozo de danza o en una pieza puramente instrumental. Inconcebible, se entiende, dentro de la constante cooperación de los dos impulsos que analizamos: un trozo instrumental que no terminara su plan de reposos tonales entra ya en una atmósfera confesional —oral—, como los misteriosos recitativos de las últimas obras de Beethoven, que son, aunque instrumentales, vocales, y llevan un texto no por ausente menos sobreentendido: y esto vale para todo el romanticismo. Ahora bien: la construcción basada únicamente —o casi únicamente— en la palabra es insatisfactoria e insuficiente, apenas va más allá de un corto instante psicológico. El espíritu —el espíritu que crea, y el espíritu a quien va dirigida la creación— necesita una arquitectura, tenga o no clara conciencia de ella. No podemos entrar ahora en el problema de las relaciones entre la forma fuga y las diversificadas fugas de Bach, entre la idea de sonata y las diferentes sonatas informadas por esa idea; lo que importa es establecer que el auditor capta el equilibrio interno de una composición musical: que ese equilibrio, consciente o inconscientemente, es uno de los factores de seducción y de aprecio de la obra; y que ese equilibrio, aunque se origine en otros tipos de impulso, vale sólo cuando se expresa musicalmente.

Todas las reformas del teatro musical coincidirán en plantear este dilema de la interacción de la música pura (más cercana a la danza que al habla) y la acción dramática musical, nacida de la voz. Gluck encadenará el recitativo (acción) y el aria (estructura; y que se nos permitan estas simplificaciones) en una continuidad como de tallo y flor; Wagner superpondrá la melodía infinita (que no tiene planificación formal pura) a una también ambigua vocalización de la orquesta, encargada de decir y comentar. Y el resultado será siempre dudoso, y deberá volverse a plantear cada vez (como también tendrán que replantearlo los músicos futuros). Debussy, en su tan citada conversación con Guiraud, ve el peligro y "los errores del teatro lírico, donde la música predomina insolentemente, donde la poesía queda relegada y pasa a segundo plano..."

Nada debe pesar sobre la marcha del drama: todo desarrollo musical que las palabras no solicitan es una falla. Sin contar que un desarrollo musical algo prolongado es incapaz de armonizarse con la movilidad de las palabras..."

El propio Berg señala que al escribir *Wozzeck* su intención fué "dar al teatro lo que al teatro pertenecía", y que "nadie del público... desde el momento en que se levanta el telón hasta que el telón cae por última vez, se da cuenta de que haya allí fugas, invenciones, suites, tiempos de sonata, variaciones y passacaglias": y en el equilibrio de esas dos circunstancias reside la maravilla de su creación teatral. La arquitectura sirve para sostener la pasión, sin colocarse en primer plano, pero adaptándose tan estrechamente a ella que ésta aparece desnuda y discretamente dirigida a un tiempo. Los tres actos, en los que ya se ha señalado la progresión clásica (exposición, peripecia, catástrofe), se sirven de la música y de la ausencia de música: la murmurada desesperación de *Wozzeck* que cierra el segundo acto mejor que una remachada cadencia; la atormentada salsmodia de María, sobre unas notas discretamente tenidas, que inicia el acto tercero más intensamente que un desencadenado tutti orquestal. Las escenas de pasión (I, v, la entrega; II, III, la amenaza; II, v, la querrela; la muerte, III, II), sin ningún impedimento que las dilate, vuelan con un soplo de concentrada violencia; y las formas musicales siempre conciden con la escena: la suite versátil y ceñida del histerico Capitán, el ostinato del Doctor monomaniaco, la delirante, ceñida fuga de los dos alrededor de *Wozzeck*, la constante renovación idéntica de las variaciones del último acto. Las formas, renovadas; el aprovechamiento dramático —y discretísimo— de los temas conductores; el uso de todas las posibilidades de la voz; una escritura orquestal tensa y transparente, clásica de nacimiento y romántica de efecto: todo Berg, aquí como siempre, avanza sin renunciar al camino anterior. Su aporte descansa sobre los aportes del pasado; las raíces profundas aseguran, como siempre, el esplendor de la floración más atrevida.

Si pueden agregarse dos palabras sobre la presentación de *Wozzeck* en el Colón, lo primero sería la ala-

banza de Christel Goltz, perfecta y bravia. La bella voz de Marko Rothmüller inicia los varios méritos que abarcando entre los primeros los de la cumplida presentación escénica, descienden hasta la espesa orquesta que, a pesar de todos los esfuerzos de Böhm, sólo hizo lo que wagnerianamente pudo. En el otro extremo, la niña anónima que figuraba como hijo de María mereció su parte del aplauso general.

D A N I E L D E V O T O



ALCIDES GAMBERTI

AÑO I, NÚM. 2

NOVIEMBRE DE 1952

✻ LA CALLE VIAMONTE ha puesto sus dos cuadras literarias para que nuestra BUENOS AIRES ensaye su andar. El pequeño barrio que va de Reconquista a Florida ha dado nuestro N° 1 a otras calles. Ellas reciben hoy la segunda entrega y el vuelo de su TARASCA.

✻ TEATRO INDEPENDIENTE. — Conversamos con Saulo Benavente: Sobre la adopción de una denominación genérica para el teatro independiente nos dice "a varios de nuestros teatros no profesionales habría que llamarlos «filodramáticos», a casi todos «vocacionales», a ninguno experimental o de ensayo. La denominación de libre no corresponde de ninguna manera. En cuanto a la calificación de independiente resulta la más general por amplitud. Prefiero emplearla mientras exista la necesidad de distinguir estos elencos de los llamados profesionales. Pero por sobre todas estas fórmulas está el teatro, sin distinciones. Las diferencias no las da el origen sino la calidad.

"Tanto el público en general como quienes hacen teatro deben desechar en esencia las consideraciones de orden económico o comercial que imponen a las organizaciones características particulares de funcionamiento. Por otro lado, es necesario hacer siempre las cosas con profesión de oficio, desterrando el «amateurismo». La afición

como pretexto importa siempre falsa dedicación. Es fraude." Benavente justifica su planteamiento: "El teatro comercial no es por sí solo exponente de la actividad dramática argentina y es imposible dejar de considerar en cualquier ponderación la importante gravitación que ha tenido en los últimos años el teatro independiente. Su mérito no es precisamente el de la calidad de sus representaciones, ni el del acierto de las puestas en escena, ni el del buen criterio con que comúnmente establecen sus repertorios. Su valor radica en el hecho de haber posibilitado la existencia y la perduración de un público. De un público auténticamente teatral, inquieto y curioso. Las exigencias de este público nos esperan en un mejor teatro, en un nuevo teatro entre nosotros. No podrían ser espectadores en vano. El teatro exigido por su público podría dar lo que falta en la escena comercial: ocasión de formación, perfeccionamiento y experimentación de hombres de teatro.

"Los integrantes de elencos independientes por lo general han carecido siempre del más elemental dominio de la técnica —parecerían poseer un original desdén por ella—. Urge satisfacer la necesidad de adquisición de conocimientos de oficio en autores, directores, actores, escenógrafos, etc. Cada agrupación debería intentar la posesión de una escuela adjunta, donde poder adquirir los rudimentos imprescindibles para toda iniciación.

"Otro aspecto básico, dentro de los caminos a seguir, creo que es la *elección de repertorio*. Deben escogerse piezas considerando las posibilidades de representación del elenco: número y calidad de actores, exigencias técnicas, disposición de recursos. Tener presente que es preferible una modesta expresión lograda que un importante intento fracasado. En este sentido también es importante la visión del público al que va dirigida la representación, a fin de asegurarse una incorporación al hecho teatral por comprensión. Buscar obras de valor universal —de proyección popular— esencialmente teatrales, postergar el teatro de especializados, postergar el teatro de élites.

"Por último, es necesario contar con una crítica capaz, severa y justa. Que cada estreno dé lugar a un serio estudio de la pieza, de la dirección, de la actuación y la es-

cenografía. Que enjuicie el hecho teatral como un todo. Que analice cada una de sus partes en sí y en relación a las otras. Una crítica creadora, orientadora, que deje un saldo de conocimientos a los actores, y al público. Una crítica, en fin, que integre también el *teatro independiente*."

✽ EL CULTO A LOS HÉROES, *sobre todo a los héroes militares, impide en nuestra América española las buenas biografías. Se los trata como estatuas de metal, no como hombres de carne y hueso. Ha habido una sistemática ocultación de documentos para que nadie conociera los amores de Bolívar con Manuela Sáenz. Durante ocho años Manuela acompañó a Bolívar e influyó en su ánimo y en sus acciones, en medio de batallas, conspiraciones y asesinatos. Los historiadores han decidido ignorarla, para salvar la figura solitaria y alta del Libertador. Ahora Víctor W. Von Hagen, autor de dieciocho libros sobre Hispanoamérica, pone en descubierto aspectos íntimos de Bolívar: The four seasons of Manuela, New York, 1952. La figura de Bolívar crece en humanidad, sin disminuir por eso, en su monumentalidad histórica.*

✽ LA NOVELA DE DETECTIVES se inventó en los Estados Unidos de casualidad. Después de todo, su inventor, Poe (*Murders in the Rue Morgue*, 1841), fué escasamente típico de los Estados Unidos. Lo típico norteamericano, en cambio, parece ser la liquidación del género. Ben Ray Redman, en un artículo publicado en *The Saturday Review* (*Decline and Fall of the Whodunit*), observa que mientras en Inglaterra los detectives procedían con métodos intelectuales (Conan Doyle, Chesterton, Dorothy Sayers, etc.), en los Estados Unidos los detectives hacen valer su músculo y hay más complacencia en la brutalidad del crimen que en el juego de la investigación. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Mickey Spillane, degradan la novela de detectives hasta el sadismo y la pornografía. El género, antes honorable, ha caído en poder de los bárbaros. Ahora es género de masas. Género anti-analítico.

✻ ENTRE LA BIBLIOGRAFÍA correspondiente a Gabriel Miró aparece esta ficha:

"LAREBAUD, V. — Sobre Güiraldes, Joyce y Gabriel Miró. Artículo aparecido en un periódico de Las Palmas."

✻ VILLA URQUIZA ES UN BARRIO de paraísos. Hasta hace pocos años muchas de sus calles tenían la mitad de las veredas tapizadas con tréboles. Siempre fué un barrio con solemnidad de provincia. Tenía poco de ciudad y tal vez por eso nunca se lo menciona en la enumeración de los suburbios. Casi no ofrece referencias populares: carece de un tango que lo recuerde y no tiene canchas de fútbol. Uno sólo de nuestros poetas le ha dedicado un poema, y más que por él mismo por "ser el sitio implorado de una pena". Ancho de quintas se ha ido edificando sin demoler conventillos. En cambio tuvo —ya entonces— viejas casonas misteriosas que se cruzaban por la vereda de enfrente. Fué menos evolucionado que los arrabales y sus hombres taciturnos no llevaban el gesto agresivo del malevo. Pero los vigilantes se jugaban la vida en cada turno.

Está un poco solo entre la frondosidad señorial de Belgrano y Villa Devoto, y para los del centro resulta un poco el "más allá" del cementerio de la Chacarita. Su vecino natural era la estancia de Saavedra, que se encerró en su Museo. *Villa Urquiza* no tiene nada que ver con el resto de la ciudad, que en cierto modo lo ha olvidado, y no le dió nada con que halagar al visitante. El mismo monumento a *Don Justo José* llegó algo tarde y los escolares nunca cantaron el Himno a su lado. A veces pienso que *Villa Urquiza* no existe, que es sólo la prolongación de una infancia embriagada por el aroma de los paraísos.

✻ RESERVANDO MI LÁGRIMA PARA LO CÁLIDO DE MIS CENIZAS es el título del libro de poemas que publica Osvaldo Rossler. Son ocho composiciones de alta poesía. Todas participan de una iluminación interior nacida del vínculo del poeta con la última esencia de las cosas. La poesía de Rossler es una fervorosa confianza en la "región luciente" del alma. Su impulso poético es vigoroso, pero

no debiera extenderse tanto en el desarrollo de sus temas —especialmente los pasajes acumulativos— pues reduce la fuerza espontánea de su comunicación. Reservando mi lágrima para lo cálido de mis cenizas es un libro de verdadera poesía.

✻ CASA DE COMEDIA, elenco independiente que actuó en el teatro *Colonial* en el mes de octubre, ofreció un buen espectáculo. Componían el programa tres obras breves: *El Imbécil*, de Pirandello; *Pasando*, de Quenneau, y *Esta mujer mía*, del autor argentino Pablo Palant. La obra de Palant se resiente por falta de originalidad. Su construcción en cambio es sólida. Una de sus virtudes es el sentido creciente de la intensidad dramática, en cierto modo malograda en la escena final. Dentro de un elenco de buenas condiciones, se destacó Rodolfo Salerno. El estudio y la experiencia pueden hacer de él un actor de firmes valores.

✻ ALADA, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, es una institución que nace con fuerza. Ha publicado ya el primer número de su revista y ha organizado una exposición bibliográfica y numismática conmemorando el centenario de José Toribio Medina. La exposición, además, fué complementada con la publicación de un folleto conteniendo dos breves trabajos de Narciso Binayán y Humberto F. Burzio, además de la catalogación de todas las piezas expuestas. La exposición, realizada con elementos bibliográficos pertenecientes a los socios de la Institución organizadora y simpatizantes, fué más que suficiente para dar idea cabal de la fuerza y potencialidad de la tarea realizada por Medina. Y si al nombre de Medina juntamos el de Vicuña Mackenna y el de Mitre advertiremos que entonces, cuando no había microfílm ni fotocopia, sobra lo que ahora falta a la labor histórica: aliento y esperanza.

✻ LAS MALAS PALABRAS no siempre son las insultantes, las que se dice a los chicos que no repitan. La intención filosófica suele engendrarlas a veces más innecesariamente que la ira y el enojo. Y con el más absoluto mal gusto.

Véase: "Se dice que Colón descubrió América; pero que la descubrió de un modo casual. ¿Qué sentido tiene semejante afirmación? En otras palabras, ¿por qué se dice, precisamente, que el descubrimiento fué casual y no se explicita de otro modo? En suma, ¿cuál es la condición de posibilidad de esa *explicitación*? Pues bien, es obvio que si el acto descubridor imputado a Colón se *explicita* de ese modo, será porque es necesario *explicitarlo* así; mas si es necesario, ¿a qué obedece semejante *forzosidad*? La razón no puede ser sino que el concepto mismo de cuya *explicitación* se trata lo exige así; de otro modo, en efecto, no sería una *explicitación* de, precisamente, ese concepto". Edmundo O'Gorman, *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*, pág. 21, Centro de Estudios Filosóficos, Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México, México, 1951.

La bastardilla es de la redacción.

✚ CON EDUARDO JORGE BOSCO *la crítica debe proceder con doble perspectiva: la de la obra realizada hasta el momento de su muerte y la obra frustrada o en potencia. Este segundo aspecto no sería meramente conjetural, pues dentro de la obra realizada quedan señales inconfundibles que anticipan los senderos por donde la personalidad de Bosco se hubiera extendido. Tales señas tienen rasgos definitivos y el hombre que había en este poeta las hubiera seguido necesariamente como a fuerzas determinantes de su espíritu.*

✚ EL CLUB ORIENTAL HA ORGANIZADO tres audiciones conmemorativas del cincuentenario de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Colaboraron en ellas Teresa Serantes, Elvira Justo, Dora Berdichevsky y Jorge Coqueugniot (canto), Jacqueline Ibels y Rodolfo Caracciolo (piano), con comentarios de Ricardo Turró y Daniel Devoto. Entre las obras presentadas (fragmentos de *Pelléas*, toda la obra de Debussy para piano a cuatro manos, la audición integral de los dos cuadernos de preludios) se destacaron los *Cinq poèmes de Baudelaire*. Pocas veces una obra tan difícil, tan erizada de problemas técnicos, y de un mensaje

tan lleno de matices, ha encontrado entre nosotros dos intérpretes de la categoría de Dora Berdichevsky y Jacqueline Ibels, que uniendo a una musicalidad impecable y un perfecto dominio de sus medios la más clara inteligencia del texto musical y poético de la obra, nos ofrecieron una versión de extraordinaria calidad y que difícilmente podrá superarse.

✚ LA AGRUPACIÓN NUEVA MÚSICA *presentó en el Odeón un Homenaje a Schoenberg que consistió en el estreno de tres importantes composiciones: la Oda a Napoleón Bonaparte de Schoenberg, el Concerto op. 24 para nueve instrumentos de Anton von Webern, y el Dedalus 1950 de Juan Carlos Paz. La obra de Paz es una de sus composiciones más importantes, y equilibra con ajuste impecable un material sonoro de la más severa riqueza: igual que en el Concerto de Webern, orden y lujo prescinden de la voluptuosidad externa para recrear una nueva voluptuosidad, más ascética (y no hay contradicción en los términos) que recompensa al oyente con goces más altos. Ambas obras, así como la magnífica Oda a Napoleón Bonaparte, fueron dirigidas con pericia extremada por Teodoro Fuchs; la Oda contó con Mary Cherry, que se desempeñó con musicalidad y justeza, como recitante: no puede culpársela por no ser exactamente "the girl for the place", que demandaba otras cualidades y virtudes que las suyas.*

✚ DIÓGENES, PASEANDO POR LAS CALLES de Corinto, en pleno día, pero con una linterna en la mano, buscaba a un hombre. ¿Lo habrá encontrado ya? Por el momento, de acuerdo con los tiempos publicitarios, lo que incuestionablemente ha encontrado es una revista: *Diógenes*. Una revista trimestral de gran porte y fina calidad, "publicada bajo los auspicios del Congreso Internacional de Filosofía y Ciencias humanas y con el concurso de la Unesco". Su sede central está en París y su redactor jefe es Roger Caillois. Aparece simultáneamente en cuatro ediciones y otros tantos idiomas: francés, inglés, español y alemán. Pluralismo de proyecciones internacionales que —reaccionando indirectamente contra todos los naciona-

ismos— nos parece un excelente augurio. De hecho *Diógenes* se alza asimismo contra la fragmentación del especialismo científico y contra el retraso que de ahí deriva, determinando que el hombre cultivado del siglo XX posea, casi siempre, una cultura general que data del siglo anterior y engendrando el contrasentido de que una teoría comience a tener influencia cuando ha cesado ya de tener validez. En su primer número *Diógenes* —cuya edición castellana aparece bajo el pie de la Editorial Sui-americana— incluye, entre otros, estos materiales de interés: *Libertad y autoridad*, por Karl Jaspers, *Las lecciones de la historia*, por Gilbert Murray y *La poesía en Europa desde 1900 hasta 1950*, por C. M. Bowra. Hay al final una sección de *Panoramas y acentaciones* y otra de *Estudios y notas*, dedicada ésta preferentemente al análisis de libros de investigación. ¡Larga vida a *Diógenes* en su recorrido luminoso por las calles del mundo!



La **PIEDAD**

Cada una de nuestras secciones brinda oportunidades únicas en surtido y precios.

La calidad y elegancia de nuestras prendas son una tradición porteña!

Bmé. Mitre y Cerrito

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 1

Amado Alonso: *Cervantes*
José Luis Romero: *Testimonios contemporáneos*

Francisco Luis Bernárdez: *Riba d'Avia, riba d'Avia* (poema)
Gregorio Santos Hernández: *El fuego* y *El paisaje* (poemas)

Franz Kafka: *El cazador Gracius* (cuento)

Oscar Uboldi: *Letras extranjeras*

Notas de

Alberto Salas
Guillermo de Torre
Daniel Devoto
Julio César González
Julietta Gómez Paz
Delia J. Carnelli
Eduardo A. Jonquieres
Dino Grassi

★

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

S U M A R I O

HOMENAJE A RICARDO GÜIRALDES

RICARDO GÜIRALDES: *Pampa* (poema inédito, con una nota de ADELINA DEL CARRIL) * GUILLERMO DE TORRE: *Una carta-autobiografía de Ricardo Güiraldes* * AUGUSTO MARIO DELFINO: *El hombre* * EDUARDO JORGE BOSCO: *Un viaje a San Antonio de Areco* * ANTONIO PAGES LARRAYA: *"Don Segundo Sombra" y el retorno* * FRANCISCO LUIS BERNARDEZ: *La poesía de Güiraldes* * HORACIO JORGE BECCO: *El silencio en "Don Segundo Sombra"* * EMMA SUSANA SPERATTI PISERO: *Realidad, mito y creación artística en una relato de Güiraldes* * JUAN CARLOS PELLEGRINI: *El sendero olvidado* * MARIA TERESA BELAUSTEGUI: *Contribución para el conocimiento de la bibliografía de Ricardo Güiraldes.*

★

OSCAR UBOLDI: *Letras extranjeras* * DANIEL DEVOTO: *Situación de "Wozzeck"*.

LA TARASCA