

**BUENOS**  
**AIRES**  
*L I T E R A R I A*



**3**

BUENOS AIRES, DICIEMBRE 1952

BUENOS  
AIRES  
LITERARIA

★

DIRECTOR

Andrés Ramón Vázquez

REDACTORES

Enrique Anderson Imbert

Ana María Barrenechea

Julio Cortázar

Daniel Devoto

Roberto Di Pasquale

José Luis Romero

Pepita Sabor

Alberto Salas

Gregorio Santos Hernando

Oscar Uboldi

ASESOR GRÁFICO

Dino Grassi

ADMINISTRADOR

Paulino R. Vázquez

★

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Viamonte 427 T. E. 31-2793  
Buenos Aires



EDITORIAL  
SANTIAGO RUEDA

FLORIDA 377 - T. E. 31-1860 32-8874  
Buenos Aires

*presenta*

MARCEL PROUST

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

La obra cumbre de la literatura francesa en un volumen en papel biblia, 2175 páginas, encuadernado en cuerina con lomo sobredorado

\$ 120.—

JAMES JOYCE

ULISES

El libro que hizo pensar a dos generaciones de lectores en su originalísima forma literaria

2ª edición

\$ 50.—

MAX DICKMANN

LOS HABITANTES DE LA NOCHE

Novela que debe ser leída por toda mujer que desea conocer el medio social en que actúa

\$ 20.—

W. H. HUDSON  
MANSIONES VERDES

Por su fondo y forma esta maravillosa narración de la vida de Lima, la niña ave, es la más representativa del genio de Hudson

\$ 18.—

RABINDRANATH TAGORE

RECUERDOS DE MI VIDA

Infancia, juventud y esperanza del gran poeta bengalés. Páginas de límpida y evocadora poesía

\$ 15.—



PAPÉLES CARBÓNICOS • CINTAS PARA MÁQUINA DE ESCRIBIR Y SUMAR • STENCILS  
TINTAS Y PÁPELES PARA MUESTRADORES • BARNIZ CORRECTOR • BOLLAS PARA  
MÁQUINAS DE SUMAR • PÁPEL VÍA AEREA

**GRAFEX S. A.**

ARTÍCULOS DE PAPELERÍA Y CORRECCIÓN

DOMINIO DE COSTA MÉRICA S. A. S.

SECCION CONTINENTAL

Por su fondo y calidad de productos

de la vida y el trabajo

representación de las

empresas de

CUBANA, S. A.

REPRESENTACIONES

RECORDS DE MI AIDA

Infancia, juventud y esplanza del gran teatro argentino

Páginas de luz y recuerdos

— 13 —

## Editorial Sudamericana

Últimas novedades

- Casimir Wierzynski. VIDA Y MUERTE  
DE CHOPIN. 500 págs. \$ 50.—
- Louis Lavelle. CUATRO SANTOS. 214  
págs. \$ 14.—
- Ladislao Dormandí. LA VIDA DE LOS  
OTROS. "Colección Horizonte". 636 págs. \$ 44.—
- Matias Sánchez Sorondo. CANTO EN LA  
SOMBRA. 146 págs. \$ 20.—
- Luis de Zulueta. EL RAPTO DE AMÉ-  
RICA. 144 págs. \$ 10.—
- Louis Bromfield. EL SEÑOR SMITH.  
"Ediciones Hermès". 376 págs. \$ 26.—

Escuche todos los sábados de 22 a 26 horas  
por Radio Mitre

### "SE ABRE UNA PUERTA"

Una audición vivaz, vibrante, al día, de la literatura argentina y mundial, de la música y de la ciencia, de la historia y del teatro, de la filosofía y de toda actividad intelectual que pueda interesarle.

Dirigida por Jorge D'Urbano y auspiciada por

**EDITORIAL SUDAMERICANA**

ALSINA 500

BUEENOS AIRES



## FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

### NOVEDADES PRÓXIMAS A LLEGAR

Nueva colección:

#### LETRAS MEXICANAS

- Nº 1 — OBRA POÉTICA, de Alfonso Reyes.  
\$ 30.—
- Nº 2 — CONFABULARIO, de Juan José Arreola.  
\$ 12.—
- Nº 3 — EL NUEVO NARCISO, de Enrique González Martínez.  
\$ 12.—
- Nº 4 — EL DIOSERO, de Francisco Rojas González.  
\$ 13.50

INDEPENDENCIA 802

T. E. 23 - 9603

BUENOS AIRES

## EDITORIAL PAIDOS

Un plan de grandes obras

### BARTOLOME UCHESINO IMPORTANTES NOVEDADES

MARGARET MEAD

#### EDUCACIÓN Y CULTURA

Un estudio antropológico que encierra todo un tratado de ciencias de la educación, con la atracción de un relato de gran belleza literaria ..... \$ 34.—

S. LORAND, M. KLEIN, F. ALEXANDER,  
E. JONES, G. ROHEIM Y OTROS

#### EL PSICOANÁLISIS DE HOY

Veintinueve colaboraciones de los más eminentes psicoanalistas de la hora actual, que constituyen, al mismo tiempo que una puesta al día del conocimiento psicoanalítico, un análisis crítico del progreso de la investigación psicoanalítica y de su contribución al pensamiento científico del presente ..... \$ 40.—

E. CASSIRER, H. DELACROIX, CH. BALLY,  
O. JESPERSEN Y OTROS

#### PSICOLOGÍA DEL LENGUAJE

Los diversos aspectos de la psicología del lenguaje expuestos por sus más eminentes maestros de la hora actual ..... \$ 56.—

JOHN DEWEY

#### EL HOMBRE Y SUS PROBLEMAS

Una de las obras capitales del eminente pensador norteamericano ..... \$ 48.—

CABILDO 1547



T. E. 76 - 2440

EDITORIAL PAIDOS

Artes Gráficas

BARTOLOME U. CHIESINO

IMPORTANTES NOVEDADES

AMEGHINO 83 88

AVELLANEDA

MARGARET MEAD

EDUCACIÓN Y CULTURA

Un estudio antropológico que muestra todo un trazo de evolución de la cultura, con la atracción de un relato de gran belleza literaria. . . . . \$ 24.-

S. LORENZO, M. KLEIN, K. ALEXANDER, M. JONES, G. ROBERTI Y OTROS

EL PSICOANÁLISIS DE FREUD

La edición a la altura del libro

del libro

PSICOLOGIA DEL LENGUAJE

Los diversos aspectos de la psicología del lenguaje expresados por sus más eminentes maestros de la época actual. . . . . \$ 26.-

JOHN DEWEY

EL HOMBRE Y SUS PROBLEMAS

Una de las obras capitales del eminente pensador norteamericano. . . . . \$ 13.-



CARILDO 1541

T. E. 76 - 2110

MARQUESA

POMPADOUR

ANIS



LA VERDAD Y LA BONDAD NO TIENEN EDAD

EL ATENEO

LIBRERIA EDITORIAL



# 'EL ATENEO'

PRESENTA

### COLECCIÓN CLÁSICOS INOLVIDABLES

- DANTE. - *La Divina Comedia y La vida nueva.* - Todas las formas literarias y toda la cultura de la época se hallan encerradas y vivificadas en esta obra insuperable. E. . . . . \$ 90.—
- SÉNECA. - *Tratados filosóficos.* - De su lectura puede decirse que produce el efecto general de vigorizar, templar y levantar el ánimo, más que la de ningún otro autor antiguo. E. \$ 60.—
- TÁCITO. - *Obras completas.* - Tácito ha pasado a contarse entre los inmortales como hombre que estudió a los hombres y como artista del estilo. E. . . . . \$ 70.—

### COLECCIÓN BIBLIOTECA "EL ATENEO"

- PIERRE LOTI. - *Novelas selectas.* - Se han reunido en este volumen las novelas más representativas del talento del gran escritor. E. \$ 60.—
- STENDHAL. - *Obras selectas.* - Las obras del gran escritor francés reunidas en este volumen, constituyen un acontecimiento literario en nuestro idioma. E. . . . . \$ 60.—

### COLECCIÓN CULTURA UNIVERSAL

- TELMA RECA. - *Personalidad y conducta del niño.* - Se exponen en esta obra los más comunes procesos y trastornos psíquicos infantiles. R. . . . . \$ 20.—
- RENÉ HUBERT. - *Tratado de pedagogía general.* - Este tratado, cuya traducción al castellano se efectúa por primera vez, viene a llenar los blancos dejados durante demasiado tiempo por la falta de libros medulares, completos y documentados en la materia. R. \$ 45.—



## EL ATENEO

EDITORIAL

LIBRERÍA

EDUARDO 137 - BUENOS AIRES - CORDURA 133

# BUENOS AIRES

## L I T E R A R I A



REGISTRO NACIONAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 395.560

AÑO I, NÚM. 3

DICIEMBRE DE 1952

## EL ÚLTIMO SANTAYANA

No resultaba fácil acompañar a George Santayana en su convicción de que es el pensamiento griego (los naturalistas jonios, Aristóteles), en original aleación con la clarividencia altiva y desengañada del ibérico Baruj Espinosa, lo que por dentro animaba y configuraba su filosofía. Pero sí podía reconocerse en su voz un dejo de inquietud meridional, desde aquellos nutridos tomos de *La vida de la razón* que brotaron tempranamente de sus experiencias de estudiante en la universidad berlinesa, como un imaginario diálogo con Hegel, contra Hegel; como una sistemática denuncia —en cinco volúmenes— de esa Fenomenología del Espíritu que a su entender había estropeado en mitos y sofismas un tema hermosísimo: la historia de las grandes ideas humanas. Y era grato y confortante, en la confusión

estruendosa de unos tiempos de agonía y tránsito, encontrarnos con un pensador para quien el camino de la verdad seguía siendo, no el del arrebatado, ni el del sollozo filosófico, ni el de un mustio y exangüe academicismo, sino el de la meditación serena que, si florecía aquí y allí en poéticas intuiciones, hundía a la vez sus raíces en una simple y profunda sensatez. Grato y confortante debía sernos que de un español formado en tierra americana viniese esa viva y permanente incitación a pensar "desde las cosas", como pide nuestro Vaz Ferreira. Por eso el nombre de Jorge Santayana (así: Jorge, en español) acabó por asociárenos al de los pocos que en nuestros tiempos cultivaban heroicamente una filosofía de ojos abiertos, capaz de distinguir entre lo que las cosas son y lo que quisiéramos que fuesen.

Un atractivo más de su pensamiento era la privilegiada dignidad que en él se otorgaba al "reino de las esencias", ese residuo último de visión contra el cual ya nada pueden los golpes del análisis ni los del escepticismo. Esencias —bien lejos de las de Platón— inexistentes fuera de las cosas percibidas o imaginadas. "Honro a Platón y lo sigo por aquello que logró ver: un cielo de ideas, rico en constelaciones. Pero me inspira desdeñ la trampa de palabras o el impulso supersticioso por el cual añadió algo que no pudo ver: que esas ideas sean sustanciales y fuerzas que rigen el mundo." Santayana encuentra que en Platón el moralista extravía al poeta, y que su afán de legislar sobre los hombres falsea su razonamiento. Lo falsea y lo limita. "Si su sensibilidad para lo eterno hubiese sido absolutamente directa y pura, habría visto lo eterno en las invenciones de los sentidos no menos que en las de la lógica y la ética, pues todas las formas son igualmente esencias, y todas las esencias igualmente eter-

nas." Sí, más platónico que Platón. Recordemos aquí que también Simmel (otro filósofo de vocación artística, y maestro de Santayana en Berlín), mientras niega que a las ideas corresponda una realidad sustancial, subraya que las cosas tienen sin duda un sentido, un contenido —objetivo, pero espiritual— independiente de su realidad empírica. Y sólo deplora, en su ensayo sobre Rembrandt, que Platón no se atreviese a dar un paso más adelante: a reconocer que la realidad natural no es la única forma en que se nos aparece el sentido o contenido espiritual de las cosas, presente también, y con soberana pureza y esplendor, en las creaciones del arte.

Ya se ve cuán alta significación cobra una Estética concebida sobre tales supuestos. Más todavía para Santayana que para Simmel, porque, desde *La vida de la razón* hasta *Los reinos del ser*, desde sus poemas juveniles hasta *El último puritano* y, más allá, hasta sus dos volúmenes de autobiografía y su extenso ensayo sobre el sentido del Evangelio, veíamos un Santayana especialmente atraído por el papel esencial que lo estético y poético desempeña en la vida toda del hombre, y no sólo en los tradicionales compartimientos de la literatura y las artes consagradas. El sentido de la belleza asoma en las más variadas y humildes formas del hacer cotidiano, en todo afán de pulcritud y regularidad, en una palabra cortés, en una inclinación de cabeza. ¡Y qué decir de las vastas construcciones de la especulación humana, de los sistemas religiosos, filosóficos, científicos, en que tan decisivo papel desempeña, junto al íntimo impulso de expresión, el anhelo de configurar unitaria y ordenadamente la realidad, traducida en símbolos y en mitos!

Pues bien: hay un punto en que la obra maestra de Santayana, destacando ese fecundísimo papel de lo verbal y lo estético en la economía del espíritu humano, nos hace al mismo tiempo entrever, en la actitud misma del filósofo, no sé qué alarmante grieta de ironía mecanizada. El desasimiento se hace ya frialdad, negativa y estéril. Bástenos como ejemplo las breves páginas en que alguna vez trazó Santayana el cuadro de la ciencia actual. La diferencia entre un sistema científico y un sistema mitológico no radicaba para él en que lo uno fuese más riguroso o menos metafórico que lo otro, sino en que las especulaciones de la ciencia se hacen para ser verificadas prácticamente, mientras que el mito es final y absoluto. La ciencia es poética —venía a decirnos Santayana— porque, siendo discurso humano, es traducción y no duplicado. “No hace muchos años, la llamada Ciencia, con mayúscula, era una imponente familia real que debía, según todas las apariencias, gobernar por tiempo indefinido. Teníamos el espacio y el tiempo newtonianos, la conservación de la energía, la evolución darwiniana. Ahora rige, en cambio, una democracia de teorías elegidas por breves períodos de gobierno: teorías que hablan incomprensibles jergas profesionales, y que difícilmente se pueden presentar ante los ojos del público. A la cabeza del movimiento se han puesto las técnicas especializadas del investigador, indiferentes a las necesidades retóricas de la vulgarización.” Con parecida mezcla de sagacidad y suficiencia acabó Santayana por contemplar las más nobles empresas del espíritu. Gérmenes de nihilismo hay en la distancia desdeñosa —ironía, sutil vena epigramática— con que a lo largo de sus libros va describiendo el espectáculo de los anhelos huma-

nos y de sus victorias y desastres. Nadie negará elegancia a su crítica. Sí, pero todo se paga.

Con el tiempo, esa veta peligrosa, como de lejanía afectiva, ha ido creciendo, y en vano quiere disimularse bajo protestas de simpatía y ternura. Es lo que quita nervio a las últimas páginas de Santayana: las de su imponente tratado de filosofía política, *Potestades y dominaciones*. Triste, ciertamente, que en ese libro final sobre el gobierno y destino del mundo, libro sin duda escrito en gran parte durante los años de la segunda guerra mundial, y en el corazón de Europa, se despliegue el mismo ingenio, la misma finura, la misma aristocrática serenidad a que Santayana nos tenía acostumbrados. Eso, y no otra cosa. Como si nada hubiera ocurrido. Como si una vez más se tratara de ironizar sobre William James o Josiah Royce, sobre el ideal norteamericano de la casa propia o el puritanismo de la Nueva Inglaterra, sobre la desmesura romántica de Browning y Whitman o sobre la pintura primitivista del siglo XX. No podemos seguir al espectador lúcido y distante que, ante los errores y horrores de estos años, parece contentarse con repetir: “Yo lo había previsto. ¿Qué se puede esperar de esas pobres y simples criaturas humanas?” Hay muchos modos diferentes de decir que el número de tontos es infinito; pero esa diferencia de modos —el de la Biblia o el de Gracián, el de Cervantes o el de Louis-Ferdinand Céline— es a su vez sumamente significativa. Podrá el filósofo creer y proclamar de antemano que la estupidez o el mal son eternos; pero estar resignado a ello sonrientemente... No; imposible seguirlo, amarlo, volver con devoción a sus páginas.

Sabíamos, desde fines de la segunda guerra, que Santayana había buscado refugio en una ca-

sa de religión, allá en el ombligo del mundo. Al amparo de esa santa casa (amparo bien retribuido en dólares, solía añadir Santayana) el filósofo continuaba meditando y escribiendo placidamente. En ese recogimiento ha muerto, nos anuncia el telégrafo. La profecía no es mi fuerte, pero me temo que el largo cultivo de ese modo de serenidad y desasimiento, coronado por la dulzura de los últimos años —los años de Hitler y Stalin, los de Hiroshima y Guernica— no ayuden a la gloria futura de George Santayana.

R A I M U N D O L I D A

## MÚSICA ARGENTINA, 1952

1. LA etapa inicial de la música de la Argentina, desde que logra estabilidad técnica, voluntad de estilo y necesaria adaptación de lo que entonces significaba un gesto renovador en la música mundial, se perfila alrededor de 1915. Sólo entonces comienzan los compositores a concretar algo que supera el simple estado de improvisación, característico en casi la totalidad de la producción de sus antecesores.

Ese es el instante en que la música de la Argentina comienza a corporizarse, lentamente, en obras que tienden hacia una estructuración, como consecuencia de un evidente proceso de asimilación cultural, que originando un estado de conciencia superó y postergó la etapa inicial a que nos referíamos, y que oscilaba entre el eclecticismo frío, académico y estéril de un Alberto Williams, y el diletantismo fin de siglo de Julián Aguirre: punto de partida, éste, de la producción *salonnière* que luego se perpetúa en las danzas y canciones de Carlos López Buchardo, José André, Floro M. Ugarte, Athos Palma, José Gil, Raúl Espoile, Felipe Boero, Ricardo Rodríguez y Ernesto Drangoch, quienes cultivaron esa vaga improvisación, sin conducta ni consecuencia, matizada con algunos detalles de importado culteranismo al estilo 1890: *pastiche* entre Chaminade y un pretendido acercamiento a un folklore que nuestro hombre de campo, por supuesto, siempre ignoró.

Otra directiva, iniciada contemporáneamente, fué la que a impulsos e influencias del *verismo* italiano siguieron Arturo Berutti, Alfredo Schiurra, Constantino Gaito, Pascual De Rogatis, Enrique Casella, Juan B. Massa, Gilardo Gilardi, Arnaldo D'Espósito. Estos compositores nacionalistas emplearon ritmos y temas del cancionero popular e indígena, acoplándolos en sus óperas a los procedimientos habituales en Wagner o en Leoncavallo, pasando por Puccini, Massenet o Mascagni; y vertiéndolos, a su producción de música de cámara, en los moldes creados por la gran tradición occidental.

Hay que remontarse, como decíamos, a 1915, para hallar el punto de arranque de las posibilidades culturales y técnicas, que continúan actualmente luchando contra aquel estado de inercia y de reacción. Esas inquietudes cristalizaban en la voluntad de saber música, de saber sobre música, de aprender a hacerla, de conocer a fondo su técnica y su evolución, de enterarse sobre la música que se producía entonces en el mundo y averiguar por qué esa música era distinta de la del pasado. A este respecto, las enseñanzas de Eduardo Fornarini, verdadero maestro y animador, constituyeron un beneficio inapreciable, asimilándolas un grupo de jóvenes que en el mejor de los casos, no habían aprendido más que inutilidades históricas.

Los que llegaron a asimilar la lección y su prédica, forman el primer núcleo de compositores del país que aprendieron debidamente las reglas de la composición musical y las formas y su desarrollo histórico; y fueron: Juan José Castro, José María Castro, Luis Gianneo, José Torre Bertucci, Luis R. Sammartino, Joaquín Cortés López y algún otro. El máximo resultado de su acción fué un deslinde total de fronteras

y de actitudes entre los que escribían música en la Argentina, divididos, de entonces hasta hoy, por recursos técnicos, posibilidades y resultados obtenidos.

2. Todo cuanto hemos adelantado se refiere a la conquista técnica. En cuanto a la posición ideológico-estética a adoptar por el compositor argentino, es asunto mucho más importante, y puede decirse que aún hoy no ha sido resuelto en forma clara ni mucho menos definitiva. Es dado señalar entre nosotros dos corrientes principales: la llamada nacionalista y la universalista. La primera se caracteriza por el reiterado uso de ritmos y aires populares y folklóricos, y pretende una total independencia de las influencias extraterritoriales, mientras la otra, respondiendo a distintos enunciados, se inclina hacia un ritmo general de época, de cultura y de sensibilidad que no son exclusivos dentro de tales o cuales fronteras, sino que son patrimonio universal. Afiliados a la primera de ambas tendencias —que continúa más o menos la conducta ideológica que parte de las tentativas de Williams y de Aguirre—, son Vicente Forte, Luis Gianneo, Arnaldo D'Espósito, Alberto G. Ginastera, Juan F. Jacobe, Héctor Iglesias Villoud, Pedro Napolitano y los operistas citados, cultivadores del *verismo*. En el otro campo militan José María Castro, Jacobo Ficher, Honorio Siccardi, Roberto García Morillo, Carlos Suffern, Julio Perceval, Esteban Eitler y el que suscribe. Juan José Castro, así como Alberto Ginastera o Julio Perceval, participan en la actualidad de ambas tendencias, con el resultado híbrido que es de imaginarse. Pero, resumiendo actitudes, unos y otros contribuyen a plantear en nuestro medio la vieja cuestión de considerar a la música en

una función de doble aspecto: como expresión temperamental y como elemento cultural. En el primer caso, el compositor continúa, ideológicamente, en la línea de todas las músicas nacionales que cumplieron su ciclo en las últimas décadas. Pero la trayectoria y el devenir de esos nacionalismos, tan claros y tan lógicos, que hacen que un compositor ruso, español, checo, húngaro, brasileño, mexicano, cubano, se estime como una contribución más al mantenimiento o la continuidad del espíritu ancestral, es cosa factible cuando existe un cordón umbilical que los une a una tradición continuada, fecunda y varias veces secular, lo que falta por completo entre nosotros. No constituimos, en efecto, un país neo-indígena ni hispano-criollo, que deba expresarse musicalmente por medio de modalidades indígenas o derivadas de la música hispana o colonial: constituimos, desde hace ya más de tres cuartos de siglo, un país cosmopolita, que absorbe cuanto la civilización le brinda, espiritual y materialmente considerado. Como consecuencia, se observa un fenómeno curioso: las danzas y canciones típicamente criollas —vidalita, cielito, triste, chacarera, pericón, milonga, gato, malambo, etc.—, son hoy, prácticamente, géneros populares extintos; y el tango, en el que parece resumirse todo el anhelo sentimental del cosmopolitismo de las grandes ciudades portuarias, es actualmente el producto que los sustituye. En cuanto a las modalidades indígenas, que se prolongan redundantemente, constituyen expresiones concluidas, cuya evolución terminó hace siglos, cuyo espíritu y clima vital nos son, en realidad, incomprensibles.

Ni los elementos indígenas ni los derivados del coloniaje han demostrado vitalidad para resistir las influencias importadas, al punto que sus

numerosos cultivadores han optado por una actitud bifronte al utilizarlos: atenerse al aspecto puramente documental, bajo pretexto de fidelidad al modelo —tendencia arcaizante que conduce inevitablemente a la falsificación—, o por el contrario, inyectar en esos elementos las concepciones armónicas y formales europeas, es decir, que nada tienen que ver con ellas, lo que deriva prácticamente al *pastiche*, obtenido a base de ritmos primarios y de giros pentafónicos, fundidos pintorescamente a los recursos técnicos que los franceses o los italianos vienen cultivando de ochenta años a esta parte. A esta segunda modalidad obedecen, sobre poco más o menos, cuantos entre nosotros cultivan el elemento folclórico y el popular.

El compositor argentino se encuentra hoy ante la perspectiva de imitar o disfrazar con ropajes extraños un pasado ajeno a nuestra sensibilidad, o de lo contrario seguir el ritmo vital de la época a la vez que la evolución étnica del país —crisis de razas—, que lo conducirá, por vía de una creciente asimilación cultural y sensible, a la búsqueda y luego a la conquista de su propia contribución al desarrollo de la música mundial. Este es el camino más difícil, y por eso tan escasos de los nuestros transitan por él.

3. Los que derivaron de las enseñanzas de Eduardo Fornarini —único maestro de la composición y animador que poseyó hasta ahora el país—, iniciaron, como decíamos, la marcha hacia una conciencia musical, partiendo de un sólido conocimiento técnico. Su punto de apoyo fué la escuela francesa, en una especie de compromiso entre las fórmulas constructivas de Franck y la armonía propia de Debussy. Este trasplante, si bien heterogéneo, constituyó un

punto de partida de indudable eficacia, aunque en algunos casos una nueva retórica suplantó a la importada al país treinta años antes por Alberto Williams.

En efecto, los que iniciaron su trayectoria bajo el signo de Francia —especialmente del impresionismo, máxima avanzada para nuestro ambiente a la sazón—, es ésta la hora en que aún continúan dominados por los recursos propios de esa modalidad, mientras otros se encerraron dentro del rigorismo formalista de la *Schola Cantorum*, con el autoaniquilamiento consiguiente, del que Celestino Piaggio, José André y Carlos Pedrell fueron el ejemplo vitando. Si la etapa prehistórica de la música de la Argentina tuvo como principales características la estéril, fría e inhábil retórica de Alberto Williams, y por contraste, el diletantismo pueblerino e incontralado de Julián Aguirre, el período siguiente, que parte del grupo de alumnos de Fornarini —asímladores concientes del conocimiento musical—, podría calificarse como la etapa escolástica de nuestra producción. Estos nuevos valores que se incorporaban al movimiento musical lo hacían bien pertrechados para la lucha; pero los tiempos han cambiado mucho desde entonces —en un cuarto de siglo de perpetua ebullición ideológica y artística—, y aquellas armas y bagajes del antiguo arsenal impresionista y post-franckiano, que ellos emplearon, han sido sustituidos por otros mucho más eficaces o más de acuerdo con los imperativos de los tiempos nuevos, tan diferentes del clima fin de siglo que engendró el impresionismo, el naturalismo, el postimpresionismo.

De manera que las influencias más evidentes —Debussy, Ravel, Strauss, el Stravinsky de la primera época—, persisten en la generación de compositores argentinos que ya ha sobrepasado

el medio siglo de existencia y en la subsiguiente, que cuenta con más cultores que la anterior. Si a esas influencias agregamos otras menores —Falla, Pizzetti, Bartók—, habremos completado el círculo infranqueable que encierra la producción de casi la totalidad de los compositores a que hacemos referencia, y que, en el caso de los exalumnos de Fornarini, de Jacobo Ficher, Julio Perceval, Honorio Siccardi, Washington Castro, aparecen considerablemente retrasados respecto al desenvolvimiento actual de los acontecimientos musicales: características dominantes no superadas, en rigor, por los que los siguen cronológicamente, y que ya alcanzan o superan los treinta años.

El eclecticismo deambulante de estos compositores, que en otras circunstancias podría significar inquietud y extensión de miras en pro de un nuevo conocimiento, deriva, en ellos, hacia una deliberada y persistente actitud de reverencia al pasado —inmediato o no—, acompañado de su correspondiente postura de repudio y hasta de desconocimiento de las tendencias avanzadas de la música actual. El resultado puede fácilmente suponerse: una acción entre estancada y decididamente negativa y reaccionaria. Hay algunos que en el siglo del dodecafonismo y de la composición atemática aún escriben para quena y en escala pentáfona: son coyas póstumos. Otros, exaltando el mito de la *forma*, no se apartan del calco mozartiano, que al parecer constituye para ellos la única forma musical posible y digna de ser calcada. Otros, opinan que el compositor debe ser sincero (sic), pretendiendo justificar cuanto vulgaridad les pase por el magín, y olvidando que en arte la sinceridad podrá ser una explicación, nunca una justificación. Otros, por último, dogmatizan que “el principio, era la Tonalidad”, cosa que según sabemos, es totalmente falsa.

A tales convicciones, tales ideales: a tales ideales, tales realidades.

A esas convicciones estrechamente académicas, primarias y conformistas —música doméstica—, escapan, conscientemente, algunos que buscan su propia senda desligados de estéticas confortables, previstas o de oportunidad: tales como Roberto García Morillo, Esteban Eitler, Carlos Suffern. En otro frente militan Honorio Siccardi, Julio Perceval, Pedro Napolitano, Alberto Ginastera, Arnaldo D'Espósito, etc. Y por último: Washington Castro, Roberto Caamaño, Adolfo Arizaga y algunos que les siguen cronológicamente, no parecen apartarse —hasta ahora—, de una línea de conducta típicamente escolar.

Tales son, en general, las perspectivas que el panorama actual de la música de la Argentina puede ofrecer y tal es la idiosincracia y la filiación de sus compositores más representativos. Se cumple entre nosotros una etapa de asimilación cultural que, lamentablemente, no ha hallado un sólido apoyo técnico en la mayoría de los compositores y estudiantes de la composición. Es necesario crear, imprescindiblemente, una *conciencia de oficio* en los mejores compositores. No cabe esperar, como hasta hoy, el milagro —o la inspiración, tan cara a la mentalidad sudamericana—, para impulsar la prosecución de la mal encaminada acción musical de la Argentina, que se encuentra, comparativamente a la producción avanzada universal, en la situación de los primitivos Ford frente a los modernos coches 1952: como el *art nouveau* frente al arte concreto: como la física euclidiana frente a la teoría de la relatividad.

## A X O L O T L

HUBO un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

El azar me llevó a ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavorreal después de la lenta invernada. Bajé por el bulevar de Port-Royal, tomé St. Marcel y L'Hôpital, vi los verdes entre tanto gris y me acordé de los leones. Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios. Dejé mi bicicleta contra las rejas y me fui a ver los tulípanes. Los leones estaban feos y tristes, y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, y después de mirar con indiferencia peces vulgares di inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa.

En la biblioteca Sainte-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género *amblistoma*. Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas, y el cartel en lo alto del acuario. Supe que se han encontrado ejemplares en África capaces de vivir en tierra durante los períodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la estación de las

lluvias. Encontré su nombre español, ajolote, la mención de que son comestibles y que su aceite se usaba (se diría que no se usa más) como el de hígado de bacalao.

No quise consultar obras especializadas, pero volví al día siguiente al Jardín des Plantes. Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde. El guardián de los acuarios me sonreía perplejo al tomarme el billete. Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos. No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos. Me había bastado detenerme aquella primera mañana ante el cristal donde unas burbujas corrían en el agua. Los axolotl se amontaban en el mezquino y angosto (sólo yo sé cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario. Había nueve ejemplares, y la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban. Turbado, casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a esas figuras silenciosas e inmóviles aglomeradas en el fondo del acuario. Aislé mentalmente una, situada a la derecha y algo separada de las otras, para estudiarla mejor. Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo le corría una aleta transparente que se fusionaba con la cola, pero lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos y uñas absolutamente humanos —sin serlos por la forma, pero cómo no saber que eran hu-

manos. Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpressivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior. Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa, en la piedra rosa de la cabeza vagamente triangular pero con lados curvos e irregulares, que le daban una total semejanza con una estatuilla corroída por el tiempo. La boca estaba disimulada por el plano triangular de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; visto de frente, el axolotl parecía tener una fina muesca, como un trizado de alabastro. A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrecencia vegetal —las branquias, supongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rigidamente y volvían a bajarse. A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas nos movemos un poco nos damos con la cola b la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos.

Fué su quietud la que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta —abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. Después supe mejor, la contracción de las branquias, el tanteo de las finas patas en las piedras, la repentina natación de algunos de ellos (nadando con la

simple ondulación del cuerpo) me probó que eran capaces de evadirse de ese sopor mineral en que pasaban horas enteras. Sus ojos, sobre todo, me obsesionaban. Al lado de ellos, en los restantes acuarios, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros. Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar. Pegando mi cara al vidrio (a veces el guardián tosía, inquieto) buscaba ver mejor los diminutos puntos azules, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de aquellas criaturas rosadas. Era inútil golpear con el dedo en el cristal, delante de sus caras; jamás se advertía la menor reacción. Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo.

Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. Lo supe el día en que me acerqué a ellos por primera vez. Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi *reconocimiento* era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Sólo las manecitas... Pero una lagartija tiene también manos así, y en nada se nos parece. Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*.

Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada. Su mirada

ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: "Sálvanos, sálvanos". Me sorprendía musitando palabras de consuelo, transmitiendo pueriles esperanzas. Ellos seguían mirándome, inmóviles; de pronto las ramillas rosadas de las branquias se enderezaban. En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una *relación* tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora?

Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme frente a ellos. "Usted se los come con los ojos", me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro. Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia. Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una patita que de pronto encontraba la de otro. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados.

Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir. Cada mañana, al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor.

Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua. Expiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl. No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían. Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba sobre los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl detenido junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Darle cuenta de eso fué en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía —lo supe en el mismo momento— de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente

entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario.

El volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fué bruscamente. Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros, que obedecía a una costumbre. Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre. Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él —ah, sólo en cierto modo— y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando aún yo era él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.

*París, julio de 1952.*



Es loco empeño, Dios mío,  
 descarnar al corazón!  
 desnudarlo del ropaje  
 con que le vistió el Amor!  
 Y cómo ha de hacer su sangre  
 sin sangre del Redentor;  
 su cruz de qué ha de servirle  
 sin madera de pasión?  
 Ves a través de los párpados  
 rojo el cielo, y su rojor  
 cantándote en los oídos  
 canta la eterna canción.  
 Que baja a mi diestra mano  
 de cristiano y español  
 para mostraros desnudo  
 y encarrado el corazón.

26 III 28

A ver, qué tienes que decirte? aguarda,  
 el ritmo mismo te traerá la idea  
 —duerme en el seno del lenguaje mudo—  
 busca tan sólo las palabras; ellas  
 te crearon el alma y al creártela  
 te hicieron creador; esto es: poeta.  
 La canción vuela en busca de unas alas  
 que en el aire y el vuelo le sostengan,  
 alma sin cuerpo que suspira ansiosa  
 y se incorpora en carne de la letra.  
 Y la letra a su vez nace del vuelo  
 de la canción a la que ansiosa espera  
 —cuerpo sin alma— es un decir tan sólo  
 como el de alma sin cuerpo—pues que sueñan.  
 ¿Hace el vuelo las alas o las alas  
 hacen el vuelo? La cuestión eterna!  
 cuestión de que el lenguaje filosofe,  
 con la filosofía se haga lengua,  
 y la lengua badajo que le arranque  
 al corazón su grito de protesta.  
 Protesta que es saludo y amenaza,  
 súplica, rezo, insulto, adiós y queja;  
 queja que es a la vez una pregunta  
 que se duele de no encontrar respuesta.  
 Y déjalo, que seguirás mañana,  
 y en un mañana que aunque pasa, queda...

10 IV 28

*Et erunt duo in carne una*  
Gen. II 24

**E**L alma de la carne me llevaste,  
alma de mi alma,  
dejándome vacío y sin contraste  
de mortal calma.

Tu alma de carne encarnó en mi linaje,  
alma de mi alma,  
mi compañera en el terrestre viaje,  
de la mano de Dios bajo la palma.  
"Y serán dos en una carne sola"  
dijo, y formamos los dos  
bajo el cielo una sola  
del abismo de Dios.

Bien fué tu nombre Concepción,  
concha de mi elección!  
Me diste tú el espíritu carnal,  
el limpio y casto y puro  
santo candor de la vida animal  
libre de todo mal oscuro.  
En tu regazo, virginal sosiego;  
en tu regazo  
donde se me hizo luz el fuego.  
Fuente de vida hallé en tu abrazo;  
dentro en tus ojos de saber sereno

*vi al conocerte que el mundo era bueno;*  
*tú me llenaste,*  
*y ahora ya huérfano en mi viudez*  
*tú, que me guiaste*  
*en este pobre suelo,*  
*me vuelves, madre, a la final niñez,*  
*que me es un cielo.*

*"Au fait, se disait-il a lui même, il parait que mon destin est de mourir en rêvant".*

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*,  
LXX, La tranquillité.

MORIR soñando, sí, mas si se sueña  
morir, la muerte es sueño; una ventana  
hacia el vacío; no soñar; nirvana;  
del tiempo al fin la eternidad se adueña.  
Vivir el día de hoy bajo la enseña  
del ayer deshaciéndose en mañana;  
vivir encadenado a la desgana  
es acaso vivir? ¿Y esto qué enseña?  
¿Soñar la muerte no es matar el sueño?  
¿vivir el sueño no es matar la vida?  
¿a qué al poner en ello tanto empeño  
aprender lo que al punto al fin se olvida  
escudriñando el implacable ceño  
—cielo desierto— del eterno dueño?

28, día de inocentes XII 36

M I G U E L   D E   U N A M U N O

I

NADA rodea la oscura soledad,  
sólo mi carne espesa.  
Qué círculo de realidad  
podría reflejarme mejor que mi mano  
o mi frente.  
Éste soy yo. Pesado y transparente.  
¿Tendido como qué?  
Un pez o un monje herido  
(residuos de palabras).  
Quisiera recordarme con mi nombre.

La difícil costumbre de quedarme dormido  
me está invadiendo ahora  
por detrás de la cara.  
Mis cantos se dilatan  
Ancho como la noche  
soy  
Si es que la noche es  
tanto como todo y  
todo como tanto es  
nada

## 2

*Es el poblado mundo de la dicha  
 el que diariamente destruyo  
 en el lento crepúsculo de mi deseo.  
 Desaparece con un largo gemido luminoso  
 que sonoramente parpadea a lo lejos  
 en el perdido horizonte cuya línea es mi frente.  
 Último resplandor de las cosas  
 ya eternamente restituídas  
 al angustioso silencio de la noche inicial.*

*Me abandonan. Retornan a su soledad.  
 Les entrego fragmentos, sonoras palpitaciones  
 que se quedan vibrando dentro del silencio.  
 Y mis manos se quiebran, ya secas,  
 en la fría distancia de mi pecho dormido.  
 Y mi pulso repite en la noche  
 el espectro de su latido  
 ya imagen del silencio.*

*Poblado mundo de la dicha  
 que diariamente destruyo con mi deseo,  
 semejante al sueño de un dios  
 condenado a perpetua vigilia.*

## 3

*Cuando un terrón tan alto me separe  
 y la tierra sosiegue este delirio  
 me llamaré remotamente sin oírme.  
 La voz como una playa del imposible mar  
 que ansiosamente nutra  
 la destrucción celeste de mi cuerpo.*

*Tal vez palpe mis labios torpemente  
 y el rumor de los días y el eco de las horas  
 me darán su silencio de perdida distancia.  
 Quién sabe con qué manos lo compruebe  
 y hacia qué nueva soledad me lance.  
 La sola y nueva destrucción del alma  
 en el final origen de la nada.*

ROBERTO DI PASQUALE

## ORÁCULO

Poco probable es el hallazgo de los ojos de Casandra, aunque luego figuren en la indecorosa colección de algún *nouveau riche*, pero —homenaje al oráculo— parece que ciertas huellas aparecidas recientemente permitirán una indagación apoyada por eruditos y hombres de ciencia. Lo más sensato —aquello que indica el valor permanente de lo sutil— es pensar que lo hallado es un resabio, saco finito, con el que Casandra dió forma mecánica a su vislumbre. ¿Hasta dónde es lícito reconocer valor al ojo físico —pájaro de gelatina con radar—, en momentos en que su misterio solamente es patrimonio de algún espía anónimo, interestelar, que los emplea como receptores de su televisor, instalado quizás en el cuarto de máquinas de Betelgeuse? Como creación, desde el punto de vista humano, es muy fácil que el ojo sea un apéndice deliberadamente bifurcador: En las tentaciones juega un papel codicioso y tiene que ser a menudo clausurado por los párpados para evadir la invasión de las formas. Empleado por Baudelaire o por Lautréamont alcanzó a erigir catedrales de sangre y de místico humanismo. En Lao Tse amplificó el tamaño del retorno. ¿Habrà que cerrarlos hoy, nuevamente? Quizás. Aunque es poco probable que lo negativo y lo positivo hayan diferenciado fundamentalmente este impreciso tablero de consecuencias.

CUATRO mapas antiguos de otras colecciones casi extinguidas: Antoine de la Salle, *La Salade*, París, 1527; Grynaeus, *Novis Orbis*, Basel, 1537; Pomponius Mela, *de Orbis Situ*, París, 1540 y La Popelinière, *Les Trois Mondes*, París, 1582, darían la clave del misterio de los mundos perdidos y recobrados. Seguramente amados por Salgari, Wells o Breton, conservan bastante del cálculo lírico en materia de descubrimiento. No sabemos hasta qué punto estos cartógrafos que hubieran diseñado complacidos los viajes de Borges o Nodier hacia regiones sin salida, habrán acertado bastante con las serpientes con pico y alas, los querubines dando manija al globo terráqueo o los hombres-labio, serios y viriles como profetas de Miguel Ángel redivivos.

Sólo sabemos —argonautas de hoy en busca de los relojes de viento afines a Proust— que los ángeles que ornán estos mapas —ángeles continuamente gastados por nuestros poetas actuales—, se hallan con sus mejillas hinchadas de viento, soplando hacia los continentes. He aquí develado el secreto: los ángeles esperan que la noche invada a la esfera y luego, soplando a discreción modelan a las Américas, al Asia o a las tierras australes, confundiendo todo. Por la mañana vuelven las cosas a su lugar y ocupan el sitio debido. Pero a veces se descuidan. Por ejemplo, hace poco hubo en el patio del cielo una protesta concreta: No era posible que otra vez un esquimal amaneciera en el palacio de Buckingham o que René Char desayunara en el Angkor Vat de Cambojé, con lo cual ahora los ángeles sólo pueden jugar con los pensamientos, de manera que aunque cambien lo fundamental de la existencia o el eje del pensamiento, la apariencia —siguiendo la trayectoria de nuestro tiempo— continuará invulnerable.

## EL SONIDO

EN un capítulo del *Breviario de la Locura*, publicado en Madrid en 1636 aparece el "personaje anónimo" identificado, a fin de narrar sus experiencias, con el nombre de Manolo, que inventó la mitología de las letras poéticas. Anticipador de las *Jitanjáforas* de Alfonso Reyes y del *Letrismo* de I. Issou, M. Iliaz, F. Dufrené y J. Arbaud ("La idea central del nombre [Letrismo] es que no existe nada en el Espíritu que no sea o no pueda llegar a ser Letra"), este escurridizo Manolo pasó su infancia tratando de penetrar el "misterio infinito del sonido". Acumulaba letras de forma indefinida, componía con ellas dibujos sobre un papel (¡Oh, incendiario Apollinaire) y luego se encaramaba a unas tablas sin utilidad determinada y comenzaba a practicar sonidos que eran recibidos por un pueblo sacrilego que se los devolvía envueltos en piedras y residuos. Luego enseñaba su idioma a papagayos y urracas, a cuya educación confería una gran importancia desde el punto de vista de la confidencialia.

El breviario no aclara la suerta corrida por este artista solitario a quien imaginamos con los dedos llenos de letras y acentos o con los ojos discurriendo melodías primarias, aunque llenas de belleza. Análogamente recordamos la anotación de un viajero, hecha en las costas del Mar Caribe, quien observó a un manatí que vivía en un lago, alimentado por los indios. Este animal —que parecía un verdadero ser humano— tenía un lenguaje de "vocales sueltas y de consonantes largas, casi cristalinas, pero sumamente atrayentes", con las que parecía querer comunicarse con los que proveían sus alimentos. Ambos casos resolverían el problema de una poesía que incluye el automatismo, la síntesis, la estética no figurativa y otros elementos capaces todavía de hacer perder el sueño a nuestros críticos literarios. Algo así como la invención sonora desarrollándose a la manera de ondas, que determinan el estado de ánimo bajo el procedimiento de la sensibilidad que obra por contraste.

## DIOSA DEL SOL

DIOSA principal del Shintoísmo japonés, Amaterasu-Omikami, habitante de la campiña celeste de los dioses dió poético origen a la danza y a los instrumentos. De acuerdo con la mitología, estas artes tuvieron comienzo divino en la prehistoria. La leyenda se inicia luego de una disputa entre Amaterasu y su hermano Susanoo-Mikoto, dios agosto de la fuerza. A resultados de ello la sensible diosa se retiró a una gruta, tapando la entrada con una piedra y negándose a salir. Los ocho millones de dioses y sub-dioses que componían el séquito divino quedaron a oscuras, lo mismo que las ciudades, que los pueblos, que el mundo. La diosa de las eternas luces había retirado la "bebida del ojo".

En acuerdo común, los dioses juntáronse a la puerta de la cueva habitada por Amaterasu e intentaron atraer la atención de la diosa con una suerte de sonidos rítmicos producidos por intermedio de pequeños trozos de madera y metal, a la manera de una percusión primitiva o con la ayuda de cuerdas ajustadas sobre horquetas de cerezo. Al acto asistió la bella Ameno Udzuno, quien desprendiéndose de sus vestiduras comenzó a interpretar con pasos asimétricos y ademanes refinados aquella especie de música. El aire se poblaba de formas que sólo eran adivinadas. Otros dioses, incluyendo la creciente magia del movimiento comenzaron a fabricar una pantomima inverosímil solamente guiada por la trama del descubrimiento.

El alboroto y las exclamaciones, unido al ritmo de los instrumentos tentaron la curiosidad de Amaterasu —a quien el amor propio de la mitología no le ha reprochado demasiado por tratarse en última instancia de una mujer—, quien asomando la cabeza por la puerta e iluminando la vasta escena quedó definitivamente absorta frente al nuevo y desusado espectáculo.

El arte escénico y la danza, nacen, pues, en el Japón, como necesidad de devolver a los dioses su eterna luz...

FRANÇOIS MAURIAC, PREMIO NOBEL DE LITERATURA. Muerto Gide, Claudel ganado al cielo, quedaba entre nosotros François Mauriac. Entre la lúcida búsqueda del hombre liberado y viviendo del panteísmo de su propia existencia y la apasionada entrega del alma a la fe en la divinidad, entre los otorgados alimentos terrestres y los prometidos manjares celestiales, se debate un tercer término, el más humano. Ni ángel ni bestia, un hombre entre el cielo y la tierra. Por la experiencia, fruto del pasado que produce el hoy y frente al futuro, flor de esperanza del indescifrable mañana, se conforma la existencia del hombre, árbol pensante y gozante. En ese tercer término está François Mauriac. Curiosa coincidencia que en Francia se repite a menudo por la ubicación natural de los talentos, las aspiraciones y las realizaciones: entre Gide y Claudel, Mauriac. Entre los serenos y reveladores Campos Eliseos y el claro y agnóstico Olimpo, los personajes de Mauriac viven de la duda y de la gracia. Llegan a los dos términos con igual fuerza.

La personalidad de Mauriac, no es de aquellas que pueden ser definidas con una frase feliz o un frío análisis. Pero el regocijo que nos produce saber que le ha sido otorgado el Premio Nobel de Literatura debe ser manifestado.

No sabemos qué extraños laberintos o trámites son necesarios para la obtención de ese premio, pero sí sabemos que Mauriac lo merecía. Además de su recio y militante catolicismo y del papel que desempeña, en la cultura francesa, del aporte de su revista y de las ediciones de *La Table Ronde*, Mauriac nos ha ofrecido un mundo de personajes, tan vivos en su misterio y tan entregados a la vida que se han incorporado un poco a nuestro vivir. ¿Se puede agradecer a un escritor por la creación de una vida asimilable a la nuestra? Sí. Porque nos prolonga y vivifica además esa oscura parte

de nuestro ser que no aflora al hecho vivido por la imposición de un tiempo o de un espacio.

En medio de tanto desorden, la consciente justicia del Premio Nobel, que descubrió a un Faulkner y corona la obra de un gran escritor, nos permite suponer que las cosas pueden andar bien y eso reconforta.

De François Mauriac, hombre, vida y obra se puede escribir un libro, se debe escribir un libro. Nosotros desde *Letras extranjeras* sólo ensayamos el elogio de un premio que nos parece merecido y bien ganado.

★ LA ÚLTIMA OBRA DE CHRISTOPHER FRY, *A sleep of Prisoners* (*Sueño de Prisioneros*), que ha sido ofrecida por primera vez el 15 de mayo de 1951 en la Iglesia de Santo Tomás, en Londres, es un alto exponente del teatro contemporáneo por la arquitectura anímica de sus personajes, por los problemas planteados y por la esperanzada intención que significa el debate público de la situación del hombre actual. Cuatro hombres, David, Pedro, José y Timoteo, encerrados en una iglesia —eventual campo de concentración— reproducen el milenario/drama de Caín y Abel, sus derivaciones en la historia bíblica y su replanteamiento contemporáneo. En esta época en que “los asuntos tienen la medida del alma” y en la que “a Dios gracias, los errores nos enfrentan en todos lados”, cuatro hombres en esta vida que no es más que un sueño —de prisioneros— reviven el drama del hombre para ejemplo del hombre. Interesantísima además, por la serie de dificultades que representa para el director, el escenógrafo y los actores, su realización. Una laudable contribución a la lectura del buen teatro sería su inclusión, junto con *The lady is not for burning* y *A phoenix too frequent* —del mismo autor— en la colección “Teatro” de alguna editorial nuestra. Con respecto a esas publicaciones, podría agregarse un volumen de Thornton Wilder con *Nuestro pueblo*, *Feliz viaje* y el incomparable, el maravilloso fresco del cielo y de la tierra que es *Nocturno a Chicago*.

★ HENRY TROYAT ACABA DE PUBLICAR una biografía del poeta ruso Michel Lermontov. Conocemos su admirable *Dostoievski* y su *Pouchkine*; *L'étrange destin de Michel Lermontov* completará así esa trilogía donde

Troyat, con el más afinado sentido biográfico, pero sin perder de vista el interés histórico y novelesco de esas vidas, recrea para nosotros una época y sus inquietudes reflejadas en "la persona y la acción" de quienes más cerca estuvieron del corazón y el alma del pueblo ruso. Lermontov, que admiraba tanto a Pushkin y que escribió a raíz de su muerte la famosa oda *La muerte del poeta*, sufrió un destino paralelo al de su maestro. En efecto, tanto Pushkin como Lermontov murieron batiéndose a duelo, el primero a los treinta y ocho años en 1837, y el segundo a los veintisiete en 1841. Extraños destinos que acompañan ahora al más grande creador de destinos en la trilogía que nos ofrece Henri Troyat.

\* PARECE QUE EL PRÍNCIPE AUSTRIACO ERIK VON KÜHNELT-LEDDIHN había escrito, diez años antes que Orwell escribiera su famoso *1984*, una profecía intitulada *Moscú 1997*. Y ahora, al publicar *Les larmes de Dieu (Las lágrimas de Dios)*, la crítica europea se ha dado cuenta que, a pesar de los valores de Orwell, revelado en su obra como brillante sociólogo, economista, político y psicólogo, el príncipe austriaco levoa como ventaja la de ser un místico de profundísima resonancia. Según von Kühnelt, Dios, queriendo salvaguardar la libertad humana que es, según sus deseos, la fuente de su grandeza, sus caídas y victorias, no detiene a los hombres ni en sus locuras ni en sus crueldades. "No es sin embargo el testigo lejano, indiferente, cómplice por inercia a quien se dirigen los reproches de *Bacchus* o los del *Profanateur*. Dios llora de dolor, pero su justicia, cruel para él mismo, tiene la eternidad como futuro para compensar, curar y castigar", dice Robert Kemp que analiza la obra. El futuro, pensamos, ha compensado ya al escritor, de la indiferencia del público con respecto a *Moscú 1997*.

\* HEIDEGGER, QUE ESTÁ EN FRIBURGO, RECIBE LA VISITA de un joven corresponsal francés que ha escrito un ensayo sobre el nihilismo. Este le pregunta qué piensa sobre el nihilismo y el maestro le contesta: "No existe". El ensayo y el ensayista reciben así la consagración por boca del filósofo de la existencia. Por supuesto, le pregunta qué le parece Sartre. Heidegger no

ha leído *El ser y la nada*; sólo algunas páginas que le parecen divulgadoras de sus propias teorías. En cuanto a los ensayos de teatro filosófico del "leader" francés dice que pueden ser literatura pero no tienen nada que ver con la filosofía. El fundador de la escuela está estudiando con más ahínco que nunca la cuestión griega y le gusta repetir que Atenas tenía solamente 3.000 habitantes, con lo que sorprende a muchos. No quiere publicar su décima obra, pues dice que desvirtuar la suma de malentendidos y errores que se han publicado o imaginado con respecto a su novena, le exigiría un esfuerzo mayor del que necesitó para pensarla y escribirla. Y Heidegger termina la entrevista en buen filósofo diciendo: "Creo en una posteridad de mi obra, no de mi persona, que llevará muy lejos mi pensamiento porque yo no he llegado a ninguna verdad definitiva". Y el perplejo ensayista del nihilismo ensaya a su vez interpretar la verdad de Heidegger: "Creo comprender por qué Heidegger ignora el nihilismo. Su tragedia —si él quisiera descubrirla— sería griega y llena de sorda alegría". Reconoce un final ático para la humanidad que conforma el pensamiento de Heidegger y lo relaciona con el mito de Sísifo y termina con esta nada sorprendente observación: "Paradojalmente no es Sartre quien está más penetrado de Heidegger, es Albert Camus".

O S C A R U B O L D I

(UN ASPECTO DEL TEATRO ACTUAL  
EN TRES AUTORES)

Las dos primeras preocupaciones del hombre, cuando no se sale de los ámbitos terrestres, son el hombre mismo y el mundo en el cual se encuentra. Quizá de ahí me venga la impresión de que cuanto más pretende el escritor actual entretenerse en sutilezas de la inteligencia, más demuestra estar dominado por las mismas preocupaciones que el común de los humanos, como si su inteligencia sólo le engañase a él mismo o como si tuviese que decir la verdad a su pesar. Priestley, por ejemplo, en las primeras líneas del prólogo a *Tres piezas sobre el tiempo*<sup>1</sup>, dice: "Estas piezas son esencialmente obras de teatro...; soy un dramaturgo, no un filósofo, y si fuera filósofo no elegiría el teatro para expresar mis ideas". También Anouilh, en una *interview* concedida a Marcelo Saporta para *Insula*, declara: "El teatro debe ser un *jeu de l'esprit*... el verdadero teatro es el juego y el estilo; cada obra es un mero pretexto para actuar una noche". Y más adelante añade: "Para mí, el teatro es el del siglo XVIII. Se va al teatro para divertirse, no para tomarlo en serio". Parecería pues, si no entrásemos a considerar otros aspectos de estos autores ni fuésemos más lejos, que nos encontramos ante dos dramaturgos puros, a lo Marivaux, atentos exclusivamente al juego escénico, a la agilidad de la obra, a la madeja de la comedia o del drama. Ahora bien, ocurre que esta intención primera, consciente y reflexiva, no se mantiene en sus obras, por lo menos en algunas de ellas. Su teatro no sólo es juego, no es "puro"; y es que posiblemente no puede serlo. Nunca ha estado el escritor solo, aislado, y ahora aún menos. El escritor solo es algo tan abstracto como el hombre solo. O aún más —si puede haber categorías en la abstracción—, porque el escritor,

por el simple hecho de escribir, tiene que decir, que hablar; comunica, intercambia frases, palabras, ideas; se dirige a otros hombres y probablemente en otros hombres se inspira. Por lo menos en algo que es, o que puede ser, abordable, comprensible para el lector o el oyente y, desde luego, de su interés. Esto es, el escritor es un ser concreto y, lo quiera o no, directa o indirectamente, tiene una función social que cumplir. Y no digamos si el escritor, como dice Juan Ramón —idea muy discutible—, no tiene nada que ver con el poeta (o viceversa, que en este caso viene a ser lo mismo).

Otro autor de teatro, Tennessee Williams, a lo largo de sus obras habla también de la preocupación que le producen la escena y los personajes, y sobre todo los símbolos que tanto la una como los otros encierran o representan, como si estuviera entregado a un juego poéticamente representado a través de estos símbolos. Tales, por ejemplo, la mexicana que voca "flores para los muertos" en *Un tranvía llamado deseo*<sup>1</sup>, o los lebradizos animalitos y la luminosa fotografía del padre en *El zoológico de cristal*.

Ya hemos dicho que el escritor, que es libre, que puede ser, que debe ser libre, como hombre y como tal escritor, no puede escapar a su envoltorio humano. Tennessee Williams mismo declara: "Yo les doy la verdad con las apariencias de la ilusión", la verdad cualquiera, la verdad de la calle. Como que tiene que ser una verdad al alcance de todos, que todos sientan y que todos comprendan. Con las apariencias de la ilusión: bellamente expresada. El autor teatral y su público tienen una relación constante y aún más próxima que el novelista y el suyo. Por lo menos deben tenerla; y si no la tienen, peor para ellos. El público es el pueblo; es, si se quiere, en un medio extremadamente intelectual, una minoría (que no dejará de ser una parte de ese pueblo). La obra representada lo es para su público, no se escribe porque sí; tiene que reflejar los problemas de ese público. En *El zoológico de cristal*, T. Williams empieza por definirnos su concepto del teatro, muy otro del que nos temeríamos oír. "La come-

<sup>1</sup> J. B. PRIESTLEY, *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.

<sup>1</sup> TENNESSEE WILLIAMS, *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.

dia realista... se corresponde con el paisaje académico y tiene las virtudes de una semejanza fotográfica. Todos deben conocer ahora la intrascendencia de lo fotográfico en el arte, y saber que la verdad, la vida o la realidad son algo orgánico que la imaginación poética sólo puede representar, sugerir, en esencia, mediante la transformación, la transmutación en otras formas que las existentes simplemente en apariencia." Esa verdad la encuentra T. Williams en la lucha del individuo humano contra el destino, lucha dramática, titánica... e inútil según él si tenemos en cuenta el fin de los personajes que la encarnan. Después de todo, ¿hasta qué punto puede un hombre solo luchar contra su propia condición? Centra Tennessee Williams esta impotencia en caracteres femeninos cuyas reacciones analiza profunda y angustiosamente en tres aspectos del fracaso de la mujer como elemento activo del amor; de la mujer que no consigue ser amada porque, en estos casos que presenta, está fuera de su condición.

Y contra el destino, otro destino, un destino eterno en el tiempo a través de una multiplicación vital de sus personajes, emprende la lucha Priestley, también confesadamente: "Todas las piezas tratan del tiempo... todas rechazan la concepción común del tiempo pero cada una ofrece una solución particular del problema... Cada uno de nosotros es una serie de observadores en series correspondientes de tiempos, y sólo en cuanto «observador uno» puede decirse que morimos, pues los observadores subsiguientes son inmortales". El hombre tiene que revivirse, tiene que revivir situaciones semejantes en sus distintas vidas —que siempre son una. Es decir, el concepto de vida y de predestinación se amplía y va más allá de la vida corriente a que estamos habituados, de la vida en que se nace, se crece, se reproduce y se muere. La vida, las sucesiones de vidas inevitables, es una espiral ascendente y sólo por su voluntad de bien puede el hombre escapar a sus semicírculos. Por eso el doctor Görtler, personaje-expositor en *Yo estuve aquí una vez*, dice: "Si mi teoría es correcta, se encuentra usted en la insólita e interesante posición de un hombre que está entrando en la huella del tiempo, como un hombre que de nuevo nace en un nuevo mundo...". ¿No es eso vencer al des-

tino? ¿Y no contradicen acaso estas palabras de Priestley mismo a su anterior afirmación de no elegir el teatro para exponer sus ideas?

Anouilh<sup>1</sup>, más modesto o más retraído, quizá más apasionado de su función, no confiesa. Sin embargo, un análisis, aunque fuera ligero, de sus obras, nos llevaría a ver cómo su "diversión" es una pintura —nada fotográfica tampoco— de la comedia humana. Si decimos que el ambiente social y el destino individual en cierta forma se confunden, también podremos decir que Anouilh, a su modo, irónicamente, en caricatura amarga de su tiempo, se enfrenta, lo mismo que T. Williams y que Priestley, con el destino que a sus personajes les ha sido gratuitamente adjudicado. Es el suyo un teatro de voluntad, de lucha desesperada por la pureza. "Con Camus, Sartre y Anouilh —dice R. M. Albères— el teatro contemporáneo es una búsqueda... Sus personajes se esfuerzan en pos de algo que nunca podrán encontrar." Anouilh, al contrario que T. Williams, salva la situación por el amor "porque el amor es una gracia, la única gracia que haya sido concedida al hombre". Triste destino, pues, el de la mujer en Tennessee Williams, que tiene que esperar, desear... y no alcanzar. "Anouilh reúne en el amor la imaginación novelesca, la aspiración estética, el deseo religioso"; es una aspiración que podríamos llamar completa, absoluta. Y desde luego, es una solución. Como dice Albères, "es el objeto de la lucha humana. Los seres de Anouilh luchan con la vida".

Así, pues, en los tres autores, tras su preocupación de estetas, la concepción dramática respectiva descansa en un fondo humano —de rebelión humana, no humanista—, en un fondo de insatisfacción que se traduce, no en el goce de la vida, sino en un intento de superación, que unas veces tiene éxito y otras no, de esa vida misma. Y de superación por el amor, o por el bien, que después de todo es inseparable del amor.

¿No es acaso por amor como triunfan, en la vida o en la muerte, las Isabel y Amanda, los Georges y los Franz de Anouilh, salvándose, venciendo, superando a su sociedad de fracasados y caducos?

<sup>1</sup> JEAN ANOUILH, *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.

¿No es por amor también como Farrant se vence a sí mismo en *Yo estuve aquí una vez*, de Priestely?

¿Y acaso no es por falta de amor, de poder para ser amadas, por lo que sucumben las Blanche, Amanda y Alma del americano Tennessee Williams?

M A N U E L L A M A N A

\*

## CARLOS GRIEBEN, POETA <sup>1</sup>

A veces parecería que Grieben busca la perfección formal. Algún poema, muchos versos, ofrecen esa azarosa plenitud que suele trascender del rigor con que, inesperadamente, se encadenan las palabras mientras van persiguiendo, hasta alcanzarla, una idea, una imagen o una imponderable alusión. La estrofa o el verso ascienden hacia la indefinible madurez armónica encerrada en el acorde suscitado entre lo que no se puede decir del todo y la singular manera con que se procura expresarlo. Entonces se adivina al poeta maduro, dotado de una casi sabiduría que apenas se manifiesta, que manifestándose apenas se traiciona, pero que opera disponiendo el orden inexplicable y necesario en que las cosas deben ordenarse. Se adivina al poeta maduro. Pero es seguro que Grieben es más que un poeta maduro. Sin duda busca la perfección formal, y la alcanza en ocasiones porque logra aproximarse al rincón secreto que posee la palabra y la constriñe a que diga lo que se resiste a decir. La palabra se emboza y dice lo que oculta. Pero se adivina que Grie-

ben busca otra cosa que está más allá de la perfección formal, a la que él, simplemente, encuentra a veces en su camino. No es fácil decir lo que busca. Seguramente busca la poesía, y la encuentra escondida en viejos temas eternos: el tiempo, el mar, el amor, no importa cuáles. De todos ellos el poeta extrae la alusión necesaria para prestarle o devolverle a su contorno—casi al universo—un irrevolvable secreto. No todo es encaminarse a puerto, no todo es voz deliberadamente proferida ni fluyente tiempo meridiano. Hay lo que transcurre antes y después de una llegada, el nombre que no se puede pronunciar, lo que es instantáneo y eterno. Quien lo percibe se encuentra en posesión de un talismán inestimable, un talismán que posee la virtud de prolongar crepuscularmente la imagen de nuestro contorno hasta cierto lindero al que nos está vedado aproximarnos. Y el que lo entrevé es un poeta profundo, un vate, ciudadano ya del país del asombro. Allí hay quimeras y lemures cubiertos de bruma a los que el talismán otorga súbita fosforescencia para que sean divisados en la noche. Se adivina al poeta profundo. Pero no es todo todavía. Porque la poesía quiere que se transfiera al preciso mundo de las voces la imprecisa imagen que se deforma en los linderos de la realidad; y quiere que se transfiera con los ecos que la voz introduce cuando resuena en el espacio, poniendo a prueba la validez de la resonancia. Y aquí nos hallamos con uno que descubre lo apenas entrevisto—una vez más, una vez siquiera—y sabe devolver lo que descubre con una voz límpida, fluyente, de sabias inflexiones y tonos desusados. Éste es poeta. Nada recuerda los andamios ni queda sobre la tersa piedra el signo del martillo. La voz fluye como si hubiera sido hecha para cantar, y dentro de ella la revelación fluye como si hubiera sido hecha para ser revelada de esa manera. Alguna vez parece oírse, como en el bajo del teclado, la voz grave de Antonio Machado. Grieben, poeta, posee a su modo el mismo secreto del poeta castellano.

Adrogué, noviembre de 1952.

J O S É L U I S R O M E R O

<sup>1</sup> CARLOS F. GRIEBEN, *Tiempo de mar*, Buenos Aires, Oeste, 1952.

## EL FIDALGO DE ELVAS Y LA CONQUISTA DE HERNANDO DE SOTO

EN 1539 Hernando de Soto, ni harto ni cansado de sus luchas en el Darién y en el Perú, emprendió su famosa expedición a la Florida. Hombres como éste nunca parecían contentos con la felicidad de la aventura o de la fortuna y, salidos con bien de una empresa pronto se embarcaban en otra, como si fueran nuevos a la esperanza y la ambición. Los indios tenían que padecerlos, a veces darles la muerte o el prestigio que hasta ahora les acompaña. Así ocurrió con Diego de Ordaz, que después de triunfar en México se perdió en las aguas turbias del Orinoco, y con Orellana —por recordar nada más que nombres vinculados a los grandes ríos americanos—, que luego de una navegación dichosa regresó al Amazonas con un título de adelantado, que no le valió para vencer las fiebres ni las inundaciones.

La expedición de Soto a la Florida es una de las más memorables que los españoles realizaron en Indias. Por su duración, por la longitud de su itinerario, por la riqueza de incidencias y de luchas sólo tiene parangón con la que por ese entonces realizaba Vázquez de Coronado por las tierras del sudoeste estadounidense, omitiendo de intento el recuerdo de la expedición de Alvar Núñez, que más que expedición es peregrinaje e infortunio. Muchos de los elementos habituales de la épica parecen haberse dado cita en esta expedición de Hernando de Soto. Hubo en ella, como en pocas expediciones americanas, abundancia de caballeros, hombres de prosapia, de sólida y notoria posición. El mismo adelantado y gobernador es de clara estirpe, enriquecida, además, con el oro de Cajamarca. Era hombre de épica, una de las mejores lanzas de la época y diestro jinete a la brida y a la jineta, lleno de sabiduría y de experiencia en la guerra con los indios. Velaba mejor que nadie y acudía a los arrebatos de indios con una presteza casi milagrosa. Además, como buen baqueano —Oviedo lo maltrata recordando sus hechos con Pedrarias y Pizarro, maestros de su sabiduría— sabía ya antes de ponerse el sol, que la noche era "noche de

indios". La de Soto es la expedición que contó con la más nutrida caballería y la que halló la mejor tierra para su juego, excepción hecha de la del Río de la Plata. Los indios con que lucharon frecuentemente se los consideró los más violentos flecheros del Nuevo Mundo, capaces de bandear el asta de Fresno de una lanza y de atravesar a un caballo desde el pecho hasta la cola. Y en las luchas diarias, que las crónicas e historias nos han conservado, son frecuentes los hechos singulares, la memoria de las hazañas cumplidas por españoles e indios, por el caballo cuyo pelo aún se recuerda o por Bruto, el perro. La expedición, que es brillante y está llena de luchas y de aventuras, de cargas de caballería y de quemazones de pueblos, de castigos de indios, de hallazgo de perlas, recorrió buena parte del territorio sud oriental de los Estados Unidos, llegó al Misisipi y descendió su curso. Hernando de Soto, muerto de muerte natural junto al gran río, descendió sus aguas en el interior de un tronco de árbol, que lo salvó del odio y de la profanación de los indígenas. Nada faltó en esta larga expedición que duró tres años, y que de terrestre se transformó en su última etapa en empresa naval. Las herraduras, los estribos y los caños de los arcabuces, inútiles por haberse quemado la pólvora, sirvieron para la clavazón de los navíos y las mantas de los indios para el velamen. Los españoles, de más está decirlo, vestían ya pieles de gamo bien sobadas.

La empresa de Hernando de Soto suscitó una pieza bibliográfica de valores tan extraordinarios como *La Florida* del Inca Garcilaso de la Vega, autor que aunque no estuvo en esta expedición dispuso, en cambio, de fuentes directas de información que le proporcionaron con abundancia la rica materia épica de la jornada, que su genio poético supo percibir y exaltar hasta en sus más mínimos detalles. La prosa de Garcilaso se colma en esta obra de un colorido, riqueza y vivacidad que supera plenamente a la de los *Comentarios*. Pero con todo ello, la historia del Inca no deja de ser una historia de segunda mano, un relato construido sobre otros relatos y testimonios, escritos y orales. La crónica del Fidalgo de Elvas<sup>1</sup>, que ahora conocemos por

<sup>1</sup> FIDALGO DE ELVAS, *Expedición de Hernando de Soto a la Florida*. Texto íntegro traducido al español de la Rela-

vez primera en traducción castellana es, en cambio, obra de testigo presencial, de uno de los soldados de la expedición. Este innominado caballero, que junto con otros portugueses participó en la empresa, nos ha dejado un relato detallado y a la vez escueto de la aventura, que hace creer en la posibilidad de apuntes y notas, como si se hubiera llevado un diario de viaje. Las precisiones cronológicas son abundantes y, si bien es cierto que no se podría seguir día a día el desarrollo de la expedición, es de destacar que son muchos los hitos que ese afán o una improbable memoria va colocando en los tres años de andanzas. El relato es sencillo, directo, breve y llano, sin exaltaciones heroicas ni encarecimientos de ninguna naturaleza, con algo que podríamos llamar habitualidad e impasibilidad, que se niega a todo asombro y exceso. La frase es breve y terminada, escasa en adjetivos, seca. "Serían por todos doscientos indios; fueron todos sojuzgados. Y algunos, de los más mozos, los dió el gobernador a los que tenían buenas cadenas y recaudo para que no se le fuesen. Y todos los demás mandó ajusticiar, amarrados a un madero, en el medio de la plaza. Y los flecharon los indios de Paracoxis" (pág. 56). Las descripciones y narraciones están hechas en este tono, en estilo breve y conciso, como de quien no tiene deseos de amontonar muchas páginas, concretándose a decir lo importante, de manera bien impersonal, con ausencia de todo color. Y ni siquiera ha incurrido en un elemental y lógico portuguesismo, hecho que ya se le ha reprochado, sin hacer especial acuerdo de las hazañas de sus compatriotas, que conocemos más cabalmente por la historia de Garcilaso. Desentona, dentro de esta sobriedad y concisión, lo disparatado, retórico y sabio de los discursos que pone en boca de los

*ción del Fidalgo de Elvas* por Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Colección Austral, No 1099, Buenos Aires, 1952. El título completo de la obra en su idioma original es el siguiente: *Relação verdadeira dos trabalhos que o governador D. Fernando de Souto e certos fidalgos portugueses passaram no descobrimento da provincia da Flórida. Agora novamente feita por um fidalgo de Elvas*. La primera edición fué realizada por Andrés de Burgos en la ciudad de Evara, en 1557.

caciques, que peroran con el gobernador, le besan las manos y le endilgan discursos como éste: "Muy alto, poderoso, esclarecido señor: La venida de V. S. sea muy buena. Cuando yo de V. S. tuve noticia, de su poder y perfecciones, aunque en mi tierra entróse matando y cautivando a los moradores de ella y vasallos míos, determiné de conformar mi voluntad con la suya y, como suyo, tener por bueno todo lo que V. S. hiciere, creyendo que así convenía que fuese, por algún justo destino, por prever en algún caso futuro, a V. S. revelado y a mi encubierto. Porque bien se puede permitir un mal para excusar otro mayor y de allí venir a suceder bien, lo que yo creo que así será, porque de tan excelente príncipe no es razón presumir que la nobleza de su corazón y efecto de su voluntad le consienta permitir cosa injusta..."

Correcta es la traducción que por primera vez nos proporciona la editorial Espasa-Calpe en su Colección Austral, realizada por Muñoz de San Pedro, con respetuoso trato del original y con un idioma que conviene con el de las crónicas españolas del siglo XVI. Es necesario señalar, además de algunas incorrecciones en el texto —que sin duda no se deben al traductor: la palabra *frejones* por *fréjoles* o *frijoles*, reiteradamente equivocada, es la más visible y estrafalaria— que en la enumeración de los testimonios directos que poseemos de la expedición de Soto ha omitido referencias de importancia. Indicaremos, de paso, que omisión semejante se registra en el prólogo de la muy hermosa edición hecha del texto portugués en Lisboa, 1940. Y ya que estamos en el terreno de los reproches, digamos que este libro necesitaba un esquema cartográfico, el indispensable para evitar que el lector desprevenido supusiera, juzgando por el título, que la expedición de Soto fué algo así como un viaje por la península de la Florida y nada más.

Ahora puede realizarse un cotejo muy interesante entre esta crónica cuyo autor ha presenciado los hechos y vivido en la estrecha comunidad de los campamentos, y la historia del Inca Garcilaso. Podrá verse que ésta es más amplia y abundante, más animada y vivaz, más rica en detalles de armas y descripciones de luchas, todo ello dicho en una prosa que tiene una neta intención literaria, enojada y llena de luces. La

crónica del Fidalgo es más opaca, escueta, con menos pormenor brillante, como de quien está más habituado a la lucha y a todo lo que describe, más habituado al temor de la muerte y al espectáculo de la violencia, que nunca alegra. Lo épico resulta épico a Gonzalo Silvestre, o quien sea, cuando le cuenta a Garcilaso, cuarenta años más tarde, los hechos por él realizados, o cuando el Inca escribía la historia usando los cuadernos y apuntes de Carmona y de Coles. La expedición y la empresa puede resultarnos épica ahora, cuando todo eso se nos viene desnudo de los odiosos detalles de la violencia y de la lucha, que sólo la indiscreción de alguna fuente enconada y rencorosa o nuestra imaginación nos permiten conocer. Los hechos son maravillosamente heroicos, épicos en grado sumo cuando el Inca está a cuarenta años de los sucesos y cuando nadie, tal vez, le contó el asco, los gritos y la repugnancia de matar indios o de ver morir a los españoles, con las flechas certeras que entraban por los ojos y la boca —allí apuntaban— y les salían por el colodrillo. El Fidalgo, como hombre que hizo las cosas, parece disminuirlas, quitarles realce. Aquel ir y venir, matar indios, tomar poblados, incendiarlos, pedir támenes y mujeres a todos los caciques, sacarse las flechas del escapul, no es hacer la historia épica y altisonante, la levantada historia sobre la cual los encendidos historiadores de la hispanidad pretenden levantar una de las mayores glorias de España. Para el Fidalgo todo aquello era estar metido en un trabajo, en una empresa en que se puede morir o enriquecer, es estar metido en el hambre y en el frío, en el miedo —por qué no—, en las marchas interminables y en las intrigas de los campamentos donde hay capitanes que se enfadan y se desquitan con los turnos de la vela cuando los soldados no les envían un trozo de carne del perro que han apañado. Y ya hemos visto que no lo hace por portugués, celoso de la gloria española. Nada de eso, porque el Inca, con ser español recuerda los hechos y los nombres de los portugueses mejor que el Fidalgo. Es la otra cara de la moneda, que a veces sin quererlo no dan hombres como Garcilaso, de quien es frecuente leer que es un mestizo con resentida sangre indígena. Tal vez el de Elvas iba escribiendo a medida que transcurrían los sucesos o cuando la memoria era demasiado

fresca, ruinoso. Y es evidente que lo épico en la historia necesita del olvido de crueldades, el perdón de todos los hechos odiosos que siempre supone la acción incontrolada de los hombres que conquistan y someten. Necesita la distancia espacial y temporal que borra los detalles y sólo nos deja itinerarios y heroicidades; necesita del fanatismo y de la crueldad de los hombres que justifican todas las atrocidades que ven y que realizan o de la carencia absoluta de sensibilidad, esa misma sensibilidad que indujo al P. Las Casas a negar a la Conquista esa grandeza que tantos están empeñados en atribuirle en grado superlativo. Y el tiempo pasa, para algunos, más despacio de lo que se supone, tan despacio que aún no hemos podido perdonar la reiterada crueldad de Aquiles.

A L B E R T O S A L A S

TRES LIBROS ESPAÑOLES

HA llegado con mucho retraso, como siempre. Se lo ha recibido con indiferencia, como de costumbre. Sin embargo, no debía haber sido así. Porque este libro de prosa que Cernuda nos entrega con el título de *Ocnos*<sup>1</sup>, es de una gran hermosura. Como todo lo de su autor, que es un extraordinario poeta. Pero no volvamos a la vieja protesta, que nunca ni en nada remediará la lentitud del correo, la interesada mezquindad de los críticos, ni la impermeabilidad o la ausencia, simplemente, de la mayoría de los lectores. Vamos al libro, hablemos de él, que es lo único que importa.

<sup>1</sup> LUIS CERNUDA, *Ocnos*, Madrid, Insula, 1949.

Conocíamos y admirábamos la prosa de Cernuda. Aunque de manera dispersa, a través de colaboraciones en diarios y revistas, sabíamos de ella, de su gracia y sus virtudes. Hace unos años, también, tuvimos la suerte de que entre nosotros se editaran sus *Tres narraciones*. Grande fué entonces la impresión que nos produjo la lectura. Las páginas de *El sarao*, especialmente, se nos grabaron de modo definitivo. En ellas —lo recordamos bien— Cernuda mostrábase en posesión de toda la riqueza del lenguaje, lo que es común, por otra parte, en cualquier español. Pero también, y lo que ya no es tan común, sino por el contrario, muy raro, incluso entre los mismos españoles, Cernuda nos brindaba en su prosa, además de las bellezas propias del idioma, el mismo sentimiento de lo inefable y la misma intensidad de misterio que en todos sus poemas nos ofrece. Sí, había eso: el relato, las imágenes, el estilo. Pero había también eso otro que apenas apunta, o que ni siquiera apunta y es un puro silencio, o que no es nada pero que obligadamente despierta en cada uno algo muy de sí, profundo, intransferible. Sí, la poesía.

Pues bien, si tal la prosa de Cernuda en aquellas narraciones, nacidas en última instancia de una concepción intelectual, calcule el lector lo que puede ser y hasta dónde puede llegar ésta de *Oenos*, entregada toda ella al desarrollo de una temática de suyo poética y excelente, como es la evocación de la niñez y de la adolescencia, el reencuentro con su mundo, y por lo tanto en función y ejercicio del puro sentimiento. Esto, sobre todo. Porque el libro, de la primera a la última página, no es más que una sucesión de estampas en las que desfilan seres, paisajes, nombres, fechas y cosas de otro tiempo, que fueron y pasaron para siempre, pero no en vano, porque cada uno dió lo que tenía que dar, es decir, su deslumbramiento, su alegría, su mucho dolor. Y cuyos dones tampoco fueron inútiles, puesto que el alma hubo de recibirlos y asimilarlos, pese a su inconciencia, con amorosa solicitud, con singular avidez, hasta formar con ellos ese trasfondo último, y trágico, diríamos, donde permanecen y donde, en definitiva, está el secreto de nuestro destino.

¡Con cuánta claridad mira y siente todo este Cernuda! ¡Qué límpidamente y con qué ternura, después de

tantos años, vuelve sobre lo suyo, lo recupera, y agradece a cada cosa y a cada hecho la beneficiosa gravitación que en su vida —y en su obra— ha tenido! Este río, ese jardín, aquel piano: todo, transcurrido el tiempo, tiene gusto a milagro, suena a eternidad. Y entonces, como el autor, no queda más que preguntarse: “¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño?”.

Breves, precisas, como las prefieren casi siempre los grandes líricos, pero relampagueantes de colorido y sentimiento, estas estampas de *Oenos* han sido escritas para todos. Una vez leídas, sin embargo, comprendemos que lo han sido para nosotros, para cada uno en particular. Porque sus temas, como la vida toda, son así. Y porque así, también, es y ha sido siempre la poesía.

Que no otra cosa es este bellissimo libro de Cernuda, al término de cuyas páginas nos encontramos, de pronto y sin querer, con la memoria y el corazón llenos de infinitud.

EN nota publicada en *Correo Literario* de Madrid, a propósito de este *Ángel fieramente humano*<sup>1</sup> de Blas de Otero, que ahora nos ocupa, Carlos Edmundo de Ory dice: “Sin embargo vemos, investigando en la forma poética de Blas de Otero, que al querer entretejer el título que abraza su obra con la substancia de ella misma, no resuelve el enigma de su mensaje de la manera más cumplida y suficiente. Su sinceridad creadora no puede ser más evidente, sólo que, la intensidad de su inspiración, creemos, y su fuerza poética se hallan un tanto determinadas, aunque con un magnífico tono lírico, dentro de una estructura estética demasiado sutilmente limitada”. Y agrega más adelante: “Y en este libro que comentamos podemos entrever fácilmente que, en todo caso, el impulso humano, la voz creadora y cálida, están estructurados en unas formas demasiado cerradas y métricas. La palabra cordial llega entonces a trocarse en palabra conceptual o en clave sonora, pudiéndose decir que el poema (sobre todo el soneto) alcanza su máximo valor, más allá de su contenido emocional, en las excelencias de una suerte de imaginaria,

<sup>1</sup> BLAS DE OTERO, *Ángel fieramente humano*, Madrid, Insula, 1950.

casi preciosista". De donde, como vemos, se desprende que, por una parte, el poeta es un virtuoso de la forma, estableciéndose así, lógicamente, el dominio que tiene de los medios de que se vale. Y, por otra, y pese al lenguaje en cierto modo velado con que se lo afirma, encontramos que el suyo es un mensaje insuficiente, sin resolver, o lo que es lo mismo, apurando la expresión, malogrado, siendo la causa de tal frustración esas "formas demasiado cerradas y métricas".

El contrasentido de la crítica se impone de inmediato. Así presentadas las cosas, o Blas de Otero es un virtuoso de la forma, con lo que ésta, en sus manos, tendría que haber respondido fielmente, pese a su su-puesta limitación, hasta dar el mensaje en su plenitud, o el mensaje está trunco porque la forma no ha respondido por no haber sido manejada con la suficiente destreza, con lo que Blas de Otero ya no es tan virtuoso como parecía. Pero esto se complica demasiado y preferimos dejarlo como está, porque de por sí, sin nosotros añadirle nada, es bastante difíciloso y oscuro.

Pero no hemos recordado en vano la nota en cuestión. Si lo hemos hecho es, antes que nada, porque estamos perfectamente de acuerdo en que Blas de Otero escribe los versos de una manera admirable, prodigiosa. En este sentido, hay en su libro líneas nacidas como de milagro. Ahora, como no compartimos la opinión de que existen formas con menos posibilidades que otras, o menos válidas, desde que las formas rinden pura y exclusivamente en la medida de la capacidad de quien las utiliza, y como también nosotros advertimos que el mensaje de Blas de Otero se halla expresado a medias, hemos creído oportuno citar las causas que de Ory indica, no porque tengan fundamento, sino simplemente porque nos sirven para establecer con mayor precisión las que nosotros pensamos, que por cierto son muy otras y de naturaleza muy diferente.

Respondiendo a aquello tan corriente de: "Sí, yo lo pienso y lo siento con claridad pero no puedo expresarlo", alguien, nos parece que Cela, si mal no recordamos, decía más o menos en una nota: "No, tú no puedes expresarlo sencillamente porque ni lo piensas ni lo sientes con claridad". Esto es muy acertado y algo de esto, mucho, ocurre con el libro de Blas de Otero. Su men-

saje no está dado íntegramente en sus poemas sólo y nada más que porque él, en su propio espíritu, todavía no lo posee, no ha llegado a madurarlo. Que en eso está, y con una autenticidad muy grande, es innegable. Atisbos y relámpagos henchidos de poesía, de pronto, evidencian plenamente tal gestación. Pero falta aún. Que si no faltara, Blas de Otero no se permitiría, como se permite, distracciones y preciosismos en la expresión; iría derechamente al lenguaje esencial, a lo que quiere y debe decir, pues para ello es muy capaz y en el mismo libro da prueba, por otra parte, de estar suficientemente dotado. Para este ceñimiento y esta fidelidad expresiva de que hablamos, ningún ejemplo como el de los clásicos, a quienes Blas de Otero se halla vinculado, y que tan bien y con tanta holgura, dentro de cualquier molde, supieron dar lo suyo. Pero no, no hay más causa que ésta: el sentimiento de ser hombre, la ansiedad de tal destino, y los buccos metafísicos, si legítimos, si brillantes, están aún en germen en los poemas de *Angel fieramente humano*. De donde esa especie de insuficiencia, de cosa incompleta, que su lectura deja en nuestro ánimo.

Hasta aquí la objeción fundamental que puede hacerse al libro tomándolo como unidad, atendiendo a lo que, en términos generales, pretende ser orgánicamente. Pero no sería justo que nos quedásemos ahí. Porque considerando parcialmente cada uno de los poemas, hay algunos, y son bastantes, que no sólo justifican plenamente la edición del volumen, sino que señalan a su autor como uno de los poetas de más acentuado lirismo que encontramos, en los últimos años, en España.

Esta afirmación, frente al reparo que inicialmente hemos formulado, puede parecer contradictoria o exagerada. Sin embargo, no es así. Si Blas de Otero, en efecto, se hubiese conformado con encauzar sus magníficas dotes hacia una poesía de tipo menor o puramente anecdótica, como en ese bellísimo soneto *Made-moiselle Isabel* que el volumen incluye, podría habernos dado un libro perfecto, definitivo en su género. Pero como hay en él un poeta de verdad, y como sabe y siente, con toda razón, que la poesía es algo más que eso, y sobre todo algo más estrechamente unido que el puro esteticismo a nuestro principio de eternidad, ha preferido sacrificar el halago y comenzar ese doloroso ca-

mino que el espíritu necesita y debe recorrer previamente para descifrarse, conocerse, y alcanzar la plenitud, esto es, para llegar a definirse, de algún modo, frente al espectáculo maravilloso y tremendo de la vida.

Y porque una autenticidad y una honestidad semejantes, por último, no pueden verse coronadas más que por el logro total de lo que con ellas se persigue, pronto, muy pronto, Blas de Otero tendrá en sus manos, logrado y para siempre, eso de lo que ahora nos brinda anticipos brillantes y fervorosos. Y entonces, fácil es augurarle, no habrá "formas cerradas" ni metros ni nada capaz de entorpecerle o de disminuir la altura de su ofrenda. Porque habrá llegado a la madurez, será dueño consciente de su mensaje, y habrá entrado, como tiene que entrar, para júbilo de todos, en la absoluta posesión de su destino de poeta.

QUÉ hermoso y cautivante, en medio del neurótico desaliento que tanto abunda en la literatura de hoy, dar de pronto con páginas como las de *Helena o el mar de verano*<sup>1</sup>; de Julián Ayesta, en las que no tenemos que enfrentarnos con ningún oscuro complejo freudiano ni tampoco con ningún problema de resentimiento-social, en las que no hay planteos previos ni tesis de ninguna clase, y en las que todo, desde el principio al fin, no es más que un desborde de alegría y una entusiasta "exaltación de lo eternamente válido y noble y hermoso de la vida".

Dichas por el propio Ayesta, las palabras entre comillas que cierran el párrafo anterior son, a nuestro juicio, la mejor definición que podría darse de este libro. En efecto, escrito en primera persona, y teniendo por asunto esa edad crítica en que el niño deja de ser niño para convertirse en adolescente, todo el volumen es una emocionada narración de hechos, situaciones y cosas —distintos en naturaleza y diversos en emotividad— expuestos de una manera caprichosa y con mucho de fantasía, tal como el tema lo pide y como es natural que lo haga quien, habiéndolos vivido, ahora los recuerda. Pese a esa segunda parte titulada *En in-*

*vierno*, que a nuestro entender no es más que un paréntesis o descanso entre la primera y la última, pese a esa segunda parte, repetimos, en la que el personaje que vamos a nombrar luego no interviene para nada, los elementos de todo el libro, no obstante lo caprichoso de su exposición, se hallan secretamente ordenados y unidos por la presencia de esa fragante chiquilla que es Helena, fuente de donde brota el sentimiento esencial, y cuya evocación constante otorga un tono de fantasía muy parejo a todas las páginas y hace que el interés del lector se encuentre sostenido hasta último momento.

Cabe destacar, a esta altura, otra condición del libro que influye mucho, y muy positivamente, en su calidad: la ausencia absoluta de reflexiones, de conceptos. Ayesta ha construido su relato basado en el dictado de la sola emoción y por eso es que en ningún instante sorprendemos referencia alguna que no armonice felizmente con la frescura que distingue todo el conjunto. Lo que se nombra, así sea lo más insignificante, nos es dado en su totalidad, sin análisis, vale por sí mismo. Con lo cual cada frase gana en sugerencia, el libro todo en ingenuidad, y quien lee tiene ocasión de hacer efectivos, por cuenta propia, su caudal afectivo y su intuición.

Encantadoras páginas éstas de Julián Ayesta; regalo y fiesta, entre tanto libro amargo, inesperados para el corazón; síntoma y reacción saludables contra una psicosis que, si motivada, no por eso es menos enfermiza y estúpida, no por eso deja de ser cultivada con morbosidad por quienes, al fin y al cabo, están destinados a ser sus primeras y mejores víctimas. Plausible como propósito (así éste no haya existido, al menos a priori, o conscientemente), elogiable como realización, *Helena o el mar de verano* es uno de esos libros tan perfectamente cumplidos que, para quienes lo han leído, como nosotros, ningún encomio puede agregar ya nada. Que se difunda mucho y que cada vez sean más los que lleguen a sentir esto, porque lo merece plenamente, es lo único, pues, que podemos desearle. Tal la razón, y no otra, de las presentes líneas.

<sup>1</sup> JULIÁN AYESTA, *Helena o el mar de verano*, Madrid, Insula, 1952.

La situación mundial, los problemas que de ella se derivan, los extrapolíticos, los puramente humanos, las pasiones interiores del hombre, qué es en sí, cómo siente, cómo vive, cómo ama, muere, es feliz o desgraciado y todo cuanto factor constituye el motivo y la angustia de su existencia, se viene reflejando en la novelística de nuestra época por su gran importancia.

Se diría que en nuestros días la soledad, el desasosiego colectivo, el impulso reprimido, tienen preponderancia sobre lo alegre, lo afectuoso. Vivimos en un mundo de piedad, pero de una piedad mezquina, egoísta: ofrecemos la nuestra y pedimos la de los demás, unos y otros encubiertos de una falsa dignidad que no permite demostrar cuánta piedad se siente recíprocamente. Dentro de esto, la novela actual busca, en su expresión, hallar una serie de soluciones más o menos exactas, más o menos conmiseras, que tratan de reanimar al hombre. Para lograrlo no delimita qué medios se utilizan. Los novelistas recurren a las escenas directas, casi obscenas, para alcanzar en definitiva un fin moral.

Han despojado al estilo, comparándolo con el de la novela del siglo pasado, del fracaso abundante de los aditamentos superfluos. Claro, directo, sin complicaciones ornamentales, desde Joseph Conrad, Henry James, Herman Melville, hasta los más recientes, los escritores se dedican a estudiar preferentemente la psicología de los personajes y sus reacciones, siendo el medio, el ambiente en que se desenvuelven, sólo el paisaje ubicativo por el que se deducen factores, hechos, causas que inciden en la conformación de sus caracteres.

En este estilo sobrio (empleo el término *estilo* en el sentido de que "es una fusión completa de lo universal y lo personal", como señala J. Middleton Murray en su libro *El estilo literario*, por lo mismo que es la consecuencia de una época captada por un escritor o varios), los temas que se desarrollan adquieren una

fisonomía particular. Medio historiador de la época, la novela se vierte con una fuerza no alcanzada en otro tiempo. Podemos apreciar de este modo uno de los temas más tomados por los escritores actuales: la adolescencia.

Alberto Moravia, Julien Green, Marcel Aymé y François Mauriac, entre otros, han enfocado diversos aspectos del problema de los adolescentes y sus complejas reacciones. Moravia, en *Agostino*, comenta el problema de un joven respecto a su madre, al encuentro con otros muchachos de su edad, todo condicionado a la exaltación inicial de su sensualidad y en *La desobediencia* las distintas alternativas que conducen a un espíritu débil a rebelarse de su medio; François Mauriac, en *El Mico*, relata cómo la desolación de un adolescente enfermizo y tonto, que poco a poco comprende que no es nada más que eso, lo impulsa a suicidarse; Julien Green, en *Moira*, ofrece a un puritano que cae vencido por el deseo y la pasión que siente por una mujer, a quien luego de poseerla mata y entierra bajo la nieve.

Marcel Aymé, en *Sumados a la vida*, describe el proceso de un muchacho enamorado que aprovecha las vacaciones escolares para vivir con una mujer mayor que él. Esta novela, de reciente aparición en castellano, nos presenta el ambiente francés durante la ocupación, el mercado negro, las mujeres de los soldados prisioneros en otra tierra, el desarrollo de la vida de familias burguesas, la desvalorización del franco. En ese marco vemos al joven Antoine Mauchad, entrando, sumándose a la vida, por la puerta grande del amor y, paralelamente a él, Pierre Tiercilin, de diecisiete años, descreído de la mujer a quien quiere dejar "para más adelante", y a Tony Lolivier, degenerado, que quema los ojos de una ratita con una punta de hierro candente o despluma, viva, a una gallina, que luego se ofrece a los hombres como una hembra y que termina descuartizando a una joven que vivía con él.

Los personajes de Aymé son en general burgueses, con los problemas inherentes a su clase y con los espíritus que se escapan a ese ambiente en direcciones opuestas. Escrita con agilidad, con dramatismo y hasta con humorismo, vemos en ella que el tantas veces re-

<sup>1</sup> A propósito de la novela de MARCEL AYMÉ, *Sumados a la vida*, Buenos Aires, Colección Horizontes, Editorial Sudamericana, 1952.

ferido "humor negro" persiste en sus páginas con un misterioso influjo.

*Sumados a la vida* certifica la dirección que se ha impuesto a la novela actual, con las características enunciadas anteriormente, porque busca descifrar y encauzar por caminos nuevos al espíritu desasido de nuestro tiempo y es, a la vez, una importante muestra de la literatura francesa, que ha resurgido en los últimos años con renovado vigor, para dar sin limitaciones los grandes temas de la actualidad. Su autor, Marcel Aymé, se manifiesta en ella escritor de indudable capacidad, atemperado e impulsivo, y sobre todo delicadamente ameno, cruel y humano.

GREGORIO SANTOS HERNANDO

★

## SULL' ANDAMENTO DELL' IDILLIO O LA POESÍA DE ALBERTO GIRRI

CUANDO la poesía alcanza la plenitud serena del tránsito, colocoqui incomparable en que el personaje-autor y el personaje-obra se mueven en el plano seguro de las correspondencias, lo escrito adquiere carácter mítico. No interesa ya la difusión, el alcance, el ámbito de resonancia de tales realizaciones. El autor y la obra siguen ya la senda de la más alta cúpula, la integración, en el caos ordenado del hombre y su expresión. Así Valéry lo busca en veinte años de comercio matemático. Así Rilke en la geometría de la Tour de Muzot y Baudelaire en la perspectiva fundamental del plano ciudadano. ¿Qué puede resultar de ello? Una satisfactoria liberación para el poeta, una grávida quietud para

la poesía, anuncio de un más allá para el hombre, festejo de fruto para la obra.

Orfeo distribuido origina la lira panteísta, entre *Escándalo y soledades*<sup>1</sup> Alberto Girri ha levantado veintitrés poemas. Digo levantado porque algo le retiene aún de distribuirse, de darse "en la giratoria ruta del presente". En la *Playa sola* escribe la *Crónica del héroe* cuya espera es coronada por *Trece poemas que El tiempo destruye*; ahora entre *Escándalo y soledades* ha levantado un tiempo enhiesto, tiempo del desprecio... "libérame del tufo. Vete".

Todo es

siembra en una charca que protege con gritos  
y mi oficiosa piedad escupe.

Este explícito y fuerte rechazo de lo realizándose: "mi oficiosa piedad" "y el cuerpo que nada recobra" (ingeniosa idea), "cambiada por esta falsa aceptación", "el designio que buscas es excursión por hechos tristes", "apúrate, paga sin discutir", nos puede dar como un negativo fotográfico la clara posición poética de Alberto Girri. Es un Baudelaire, nacido después de Valéry, que no quiere ser Rilke.

¿Aspiración a la poesía pura? Sí, a la pureza de la transcripción de lo pensado con el sentimiento, al pensamiento que ha logrado en Jorge Guillén la máxima ecuación de claridad. Así habla del lecho "amarrada evidencia... que persuasiva ofrenda bebe, en sordo cauce" y del "otro" "sé por una vez lo que deshaga la barrera entre mi irrealidad y yo mismo" y del tiempo "en el fruto del nuevo estado".

Ese "Vete" al "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère" dice de su posición en el primer estado de la interlocución baudelairiana. Para su obra el poeta exige hoy la soledad. Girri se defiende entre *Escándalo y soledades* para construir, sabia, prolijamente y en rebeldía una nueva poesía. Nueva para la poesía misma, para la poesía de nuestros sitios. Achronaxia desesperada hacia el propio encuentro "je suis la plaie et le couteau, / et le victime et le bourreau"; diagramación

<sup>1</sup> ALBERTO GIRRI, *Escándalo y soledades*, Buenos Aires, Ed. Botella al mar, 1952.

esquemática "subsistiré, subsisto", "atesoro, me veo" para reducir el lugar donde está el creador-creando, el poeta, el "yo". Y Girri lo ha de conseguir porque lo ha conseguido ya. Agria, estrictamente poética es su obra.

Dentro del "mundanal ruido" de la poesía que se hace por estos lugares, la obra de Girri sigue una oscura senda:

piso el terreno  
y soledad a secas  
me indica el camino  
atalaya entre domos  
obturado follaje  
como heces de un canto  
mudo y no mortal  
si la pasión lo busca.

pero tendrá su hora soleada y no será mortal porque la pasión lo anima. Incorrupta de rima, mentalmente musicada, andamiada de recordación, su poesía gana al lector —paradójicamente— por su prolija cerrazón.

En ese idilio poeta-expresión, Girri lleva las de ganar. *Escándalo y soledades* es la inserción dentro de la más vanguardista de las expresiones, del rebelde yo de un hombre. Señalar su advenimiento es necesario como su advenimiento. Decíamos que no quiere ser Rilke: "el no extinguido ayer / permanentemente invita", "para ser cada vez Alberto Girri". Sí, lo será "cuando el odio me disocia" y lo fecunde.

Esta "Botella al mar" boga, felizmente, para la dignidad del hombre que usa de la palabra.

O S C A R U B O L D I

# P I N T U R A

## SPILIMBERGO

(Galería Viau)

ESCRIBIR sobre un pintor consagrado por la crítica y por un público que en su mayoría la sigue, supone responsabilizarse frente a toda la pintura. Se sobreentiende que siempre ha de ser así, mas en este caso la tarea es delicada y hay que evitar que la crítica se interprete como resultado de un espíritu de contradicción o —lo que sería peor— de un snobismo al revés. Es evidente que esta introducción presupone la voluntad de mirar la obra de Spilimbergo como si nunca se hubiera hablado de él, atentos solamente a lo que sus pinturas y sus dibujos nos dicen. Pero antes es preciso detenerse en lo que él y todos están de acuerdo: la aspiración de llevar su pintura a la expresión mural. Sin embargo, entre la voluntad y la realización, que comprende no sólo los problemas del oficio sino también los de adhesión a una época, a una sociedad (y ésta parecería ser la intención de Spilimbergo, pintor no decorativo), hay una brecha que nace de un error fundamental: el querer trasladar esta expresión y estos problemas a la pintura de caballete bajo la incómoda presión de los límites impuestos. De aquí a multiplicar los errores, el camino es fácil. Esta satisfacción le hace, por reacción, confundir lo mural con lo monumental, de donde nace la retórica de las grandes paredes que ya ha llevado a parecidos errores a pintores como Carrà, Sironi, Funi o los mexicanos. El origen de estos errores radica en no haber entendido claramente que cada técnica tiene límites que es preciso respetar. No se puede pintar

al óleo como al fresco. Los problemas técnicos son muy distintos, aparte de que también lo es la materia en sí. Es distinta la visual y, sobre todo, la función.

Cuando Spilimbergo tuvo oportunidad de hacer pintura mural (Galería Pacífico) no logró expresar más de lo que dicen sus telas, o menos aún, lo cual prueba que su deseo de paredes no es más que un sueño, un deseo decadente.

Mirando los óleos de esta exposición se nota también — quizá por esa constante preocupación que le distrae de lo que interesa directamente: el rectángulo de tela — que, dentro de la estructura compositiva, casi siempre correcta, pone colores no madurados en su tonalidad, por lo cual se hace desagradable la sensación de ciertos contrastes cromáticos, de rojos violentos, de azules sin vibración, de medios tonos imprecisos.

Queda su dibujo, que no por ser monumental logra siempre la genuina fuerza de un academismo bien entendido. Es por otra parte difícil de comprender la utilidad de esos trazos que pretenden substituir las infinitas líneas imaginarias de todo dibujo. La calidad consiste en sugerirlas. El esqueleto está siempre dentro. Otras veces el trazo, y no su propio espíritu, lleva la mano al pintor; es entonces un ensayo de pulso firme que nos recuerda, quizá puerilmente, la famosa "O" de Giotto. Pero no es posible que Spilimbergo haya entendido mal esta antigua anécdota.

D I N O G R A S S I

# La Tarasca Las Remonta

ALCIDES GAMBERTI

AÑO I, NÚM. 3 DICIEMBRE DE 1952

✠ EL GESTO Y EL PERFIL DE MARIO ALBANO han desaparecido de nuestros lugares. En su muerte, lamentamos la pérdida de una auténtica voz de la poesía joven argentina.

Nos queda el anuncio de su retorno presentado en su Credo: "Yo también viajo y vuelvo".

✠ COINCIDENCIAS: GUILLERMO DÍAZ PLAJA nos visita y da conferencias.

En 1937 escribe en su ensayo "Nuevo asedio a Don Juan: "No deja de ser interesante señalar en Tirso —ya a principios del siglo XVII— un precedente de los actuales profesores españoles que marchan a América en viaje de afirmación imperial de cultura y de hispanidad".

Parecería un párrafo tomado de algunos de los libros publicados en la colección Santo y Seña.

✠ LAS COMEDIAS DE PIRANDELLO proceden de sus cuentos y, según Renata Donghi de Halperin y Benvenuto Terracini, valen menos. No es el caso de Bernard Shaw, cuyas comedias nada tienen que ver con sus cuentos y valen más. E. F. Rattray, en su reciente *Bernard Shaw. A Chronicle*, New York, 1952, cree haber descubierto que el cuento *Don Giovanni explains*, de 1837, es una anticipación de la famosa discusión en el infierno de la comedia *Man and Superman*, de 1901-08. Salvo algunas anéc-

dotas de la vida de Don Juan —tomadas de la ópera de Mozart más que de la pieza de Tirso— no vemos nada en común entre el cuento y la comedia. El Don Giovanni del cuento es también filósofo, como el John Tamer de la comedia; pero sus filosofías son diferentes. En 1887 Bernard Shaw no tenía ni atisbos de la teoría de la evolución creadora que, precisamente, desde *Man and Superman*, daría sentido a todo su teatro.

✧ CASI NO HA TRANSCURRIDO EL TIEMPO —partió el 10 de noviembre— desde que Daniel Devoto inició su viaje y ya sentimos la ausencia del amigo. Cuando lea en París esta tarasca notará entre líneas las palabras ocultas de nuestro recuerdo.

Su aproximación a los centros europeos de estudio no nos aleja. Y a su regreso quienes nos beneficiamos constantemente con su generosa enseñanza recogeremos el fruto de su nueva experiencia.

✧ ENTREVISTAMOS A LEONIDAS BARLETTA con el propósito de conversar sobre el estado actual del teatro independiente en Buenos Aires. Nos manifestó que el primer enemigo que actualmente atenta contra el desarrollo del teatro independiente es la cantidad, cada vez mayor, de elementos exhibicionistas, quienes adoptan la actividad escénica como una reacción de su frivolidad personal.

“En cuanto a los distintos factores que concurren a configurar el arte dramático —agregó—, mi experiencia personal me lleva a afirmar que el teatro de ningún modo reconoce como su elemento fundamental al actor. Su responsabilidad es grande, y realiza la función de pequeño maestro del auditorio a quien —por imitación— debe inculcar con su labor formas verbales, gestos, movimientos en general y ser al mismo tiempo tan humilde que su presencia logre —y no entorpezca— la comunicación del poeta con su público. El gran actor no se ve. Por eso cuando los franceses usan la palabra *vedette* quieren decir que quiere lucirse, que quiere ser visto, lo cual es contrario al arte teatral. El eje del espectáculo no puede ser otro que el poeta. El director, por su parte, es el autor del espectáculo: concierta todas las partes; pero no represen-

ta a ninguna en especial. Su mayor inteligencia está en concertar al público con el escenario. Por esa razón debe situarse fuera de él. El director no puede actuar en escena porque al perder visión de conjunto no puede realizar esa pequeña magia que le está reservada: concertar la platea con el escenario. Quienes realizan la doble función de actores y directores reducen su labor a la de mejores practicantes y por lo tanto enseñan a practicar. Pueden ser buenos actores, pero hacen girar el espectáculo alrededor de ellos, y enseñan a todos su forma.

El Teatro del Pueblo ha llevado a cabo diversas experiencias en su búsqueda de una expresión teatral siempre en evolución. Hemos actuado al aire libre, en Palermo y entre los árboles. Pero comprobamos que cuando el actor se aproxima demasiado al espectador, el público se convierte a la vez en comediante. Un espectador sincero no puede mirar al actor de frente, siente la cercanía como una incomodidad pues se preocupa por detalles que le impiden sumergirse en la atmósfera maravillosa de la escena.

Algunos elencos intentan ahora el teatro circular, pero éste está en el origen del teatro argentino, con los mimodramas. El estilo circular tal como se practicó en Europa, con sentido de experiencia, en forma de una pirámide en círculos, donde los actores actuaban en distintos planos para mostrar cierta plástica en determinadas obras, tuvo que fracasar. Fracaso porque se ve demasiado el truco, el oficio. Es un estilo carente de sustentación dramática.”

✧ UNA CALLE DE BUENOS AIRES. El pasaje Seaver se descubre de noche. Entonces un cielo alto y estrellado aumenta la ficción.

El eco de antiguos cascos sueña la caballería sobre la piedra desierta. Nadie transita esta aldea de una cuadra y las casas se han vuelto de espaldas para dejarla más sola. Algún farol ilumina el azar, el paso desconocido, el caminante que siempre inaugura sus verdades.

La sorpresa revela la permanencia de una gratitud: misteriosos discípulos han clavado un bronce, y en el bronce han grabado una ofrenda sin otro homenaje que

la preposición "a" sobre el nombre de su maestro. A  
Al fondo, escalones de piedra bifurcan la soledad cer-  
nida en luz plateada. La doble grada nos interroga pro-  
metiendo la recompensa de la salida del recto laberinto.  
(Yo he resuelto los dos senderos del enigma apelando al  
desdoblamiento de mi sombra).

Detrás, queda la incertidumbre de una calle soñada.  
Melville y Dios. Según Lawrence Thompson (*Mel-  
ville's quarrel with God*, Princeton, 1952) el autor de  
*Moby Dick* expresó una concepción anti-cristiana de la  
vida en un lenguaje tri-valente, dirigido simultáneamente  
a tres públicos distintos. Al lector ordinario lo entre-  
tuvo con su arte de narrador; al lector más culto hizo  
creer que era un escéptico, un romántico, rebelado contra  
las iglesias pero con un resto de fe cristiana; sólo al  
conciencioso lector de la entrelínea reveló que su verda-  
dero propósito era atacar a Dios y a todas sus creacio-  
nes. Educado en el rigor de la religión calvinista de sus  
padres, Melville, de desilusión, habría ido a parar, según  
Thompson, en una actitud de odio a Dios.

EL INDIGENISMO cuando no incurre en excesos, es una  
actitud no sólo respetable, sino positiva, cordial y huma-  
na. Pero cuando esa tendencia se hace meramente ima-  
ginativa y adjetival, lo único que se logra es la sensiblería,  
el clisé idílico y la falta de verdad. Este es el caso  
del señor Pedro de Paoli, quien en su reciente libro Fa-  
cundo ha suplido con su imaginación y un exaltado senti-  
miento lo que ninguna fuente arqueológica ni histórica  
pudo proporcionarle. "Los huarpes son industriosos, ac-  
tivos, inteligentes y poseedores de una ponderable civi-  
lización. Habitan esa región, como toda la circunvecina  
que luego recibirá el nombre de provincia de San Juan,  
desde tiempo inmemorial. Son pacíficos y hasta mansos.  
Desde el valle miran hacia las cimas de las serranías  
como esperando ver aparecer algo ignoto, pues, son soñadores,  
poetas y músicos. En los atardeceres plácidos se  
sientan en las orillas del río Jáchal, y se quedan largas  
horas contemplando las aguas que corren incansablemente  
hacia abajo. Cuando el sol se esconde tras los dos pi-

cos más altos de la serranía del oeste, se ponen de pie  
y de cara al disco fulgido en muda oración, mientras allá,  
en las tamberías, en una reminiscencia de lo que fué el  
culto incásico del Sol, algunas mujeres jóvenes y vírgenes  
entonan cantos melancólicos, hasta que la noche cubre  
con sus sombras las sierras, el río y las chozas."

"LA ESPADA", DEL POETA URUGUAYO CARLOS BRANDY,  
aparece en Ediciones Botella al mar, Buenos Aires.

Son poemas escritos entre 1950 y 1951, excepto *Como  
cae la lluvia* que es de julio de 1948. Está dividido en tres  
partes. Prefiero la tercera: *Muro*. Especialmente los poe-  
mas *Yo soy tu cuerpo*, *Te he puesto un nombre*, *Porque  
tu voz morena se ha hecho sueño*, *Eternamente está tu  
nombre* y *La mano triste*.

Las composiciones que integran *Muro* están liberadas  
de ciertas imágenes verbales que afectan a las incluidas  
en la serie de *Sí, sufriendo*. Llamo imágenes verbales a  
las que detienen el avance poético con enumeraciones  
ajenas a la realidad del poeta y que muchas veces en-  
gendran alianzas caprichosas de palabras.

## SEMIRRECTA

FILOSOFÍA

LITERATURA

ARTES

Casilla de Correo 4800 Buenos Aires

El número 3 aparecerá el  
viernes 5 de diciembre

✻ LA EDITORIAL LOSADA tiene en prensa el *Cancionero* de Unamuno, obra póstuma e inédita del gran escritor español. Han cuidado esta edición el Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia y, personalmente, Federico de Onís, quien firma el prólogo.

Agradecemos a la Editorial Losada la autorización para publicar las poesías de Unamuno que figuran en este número, y la reproducción de la fotocopia de una página original.

#### RESEÑA

✻ EL CINCUENTENARIO DE LOS TALLERES GRÁFICOS COLÓN es un acontecimiento que moviliza el recuerdo y el cariño de la gran mayoría de los escritores argentinos.

Imposible historiar en esta ocasión cómo don Francisco A. Colombo, admirable artista impresor cuya obra ha provocado reiteradamente la admiración de los centros técnicos y culturales del mundo, fué, desde siempre, el consejero, el colaborador, el animador y el admirador de los escritores, poetas, bibliófilos y grabadores; cómo el pequeño taller de la calle Hortiguera no perdió nunca su calor de bienvenida para los artistas que llegaron a él con sus originales y hasta con sus problemas, y se sintieron luego conquistados por la recatada bondad del dueño de casa; cómo don Francisco creyó primero y demostró después — hace ya 25 años — que libros iguales a las mejores impresiones artísticas de París o Bruselas, de Roma o Milán, podían hacerse también en nuestro país; y cómo desde entonces se transformó en el obligado impresor de *Amigos del Arte* y de la *Sociedad Argentina de Bibliófilos*, de la *Editorial Proa*, de *Sur* y de cuantas instituciones o personas quisieron dar a sus publicaciones esa particularidad que luego fué haciendo escuela.

¿Quién no recuerda al casi octogenario de hoy yendo y viniendo entre las máquinas activas con su andar de pastor; los ojos vivos al menor detalle, prestó el oído a todas las consultas e insinuante la voz en las indicaciones? ¿Quién es el que no tiene aún presente a Emilio Colombo, probando los colores junto a la pequeña minerva de don-

de solían volar maravillosas estampas? ¿A Alejandro Zampieri componiendo con prolijidad un libro de arte que llevará celestiales imágenes grabadas por Veroni? ¿A Antonio Gervasi, fumando, atento siempre al pliego que le dará su plana?

Felizmente los hijos de don Francisco han heredado sus virtudes, y el pequeño taller de Hortiguera, dirigido ahora por Osvaldo Colombo, sigue dando calor a los poetas.

✻ EN SU COLECCIÓN "SÍNTESIS DE LA CULTURA", Enecé Editores da Coplas y cantares argentinos, una serie de notas sobre nuestra poesía popular debidas a la erudición de José Luis Lanuza.

Abordando una materia de su especialidad, Lanuza consigue superar con la apretada síntesis que le impone este volumen de poco más de doscientas páginas, a otros ensayos y antologías aparentemente de mayor envergadura que le precedieron en forma de libro en algunos de los cuales están sus observaciones utilizadas con auidaz desopresión.

Dado el carácter del compendio el tema no queda, naturalmente, agotado, pero el estudio abarca todo el panorama y está ejemplarizado con acierto.

✻ MANUEL DE CASTRO, POETA URUGUAYO que el año anterior mereció el aplauso unánime de la crítica por su poesía de *Retorno*, acaba de ser laureado por el gobierno de su país con motivo de su nuevo libro *Hernandarias*.

✻ EDITADO POR "LA CASA DE LA CULTURA", de Ecuador, se ha publicado en Quito Piedra demente, poemario de nuestra compatriota Elba Fábregas, que desde hace un par de años recorre América trabajando intensamente en su doble condición de pintora y poeta.

✻ ROLINA IPUCHE RIVA NOS ALCANZA desde su Montevideo El flanco del tiempo, reciente volumen donde reúne una serie de cuentos que resuelve con sorprendente habilidad técnica, desconcertante por momentos, cuando pensamos en la acelerada madurez literaria de la joven autora de *Arroja tu pan sobre las aguas*.

✦ "POESÍA BUENOS AIRES" HA PUBLICADO su noveno número. Las versiones de Tzara que nos da Raúl Gustavo Aguirre —uno de los directores de esta revista—, conservan el encanto que les imprimió el inventor de Dada.

✦ "EL APUNTAADOR". BOLETÍN DE ARTES Y LETRAS. Cuatro páginas llenas de juventud y de entusiasmo que han aparecido inesperadamente en las librerías de la calle Viamonte. El *Apuntador* pretende ser una tribuna libre y lo ha logrado desde su primer número, donde se leen notas de Dardo Cúneo, C. F. Grieben, N. Cécero, Delfor Peralta, David Viñas.

Lo dirige H. A. Chaposick.

HORACIO ESTEBAN RATTI.



**LaPIEDAD**

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

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

Bne. Mitre y Correo

PRINTED IN ARGENTINE - IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Pellegri, Impresores - Alvarez Jonte 2315, Buenos Aires

## BUENOS AIRES LITERARIA

### SUMARIO DEL NUMERO 2 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* ★ E. Jorge Bosco: *Un viaje a San Antonio de Areco* ★ Antonio Pagés Larraya: *"Don Segundo Sombra" y el retorno* ★ Francisco Luis Bernárdez: *La poesía de Güiraldes.*

#### Notas de

Horacio Jorge Becco  
Emma Susana Speratti Piñero  
Juan Carlos Pellegrini  
María Teresa Beláustegui  
Oscar Uboldi  
Daniel Devoto

★

#### 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

RAIMUNDO LIDA: *El último Santayana* \* JUAN CARLOS PAZ: *Música argentina, 1952* \* JULIO CORTAZAR: *Azolotl* \* MIGUEL DE UNAMUNO: *Del "Cancionero"* \* ROBERTO DI PASQUALE: *Las alusiones* \* OSVALDO SVANASCINI: *Espejo de agua* \* OSCAR UBOLDI: *Letras extranjeras* \* MANUEL LAMANA: *El amor y el destino* \* JOSÉ LUIS ROMERO: *Carlos Grieben, poeta* \* ALBERTO SALAS: *El Fidalgo de Elvas y la conquista de Hernando de Soto* \* JORGE VOCOS LESCANO: *Tres libros españoles* \* GREGORIO SANTOS HERNANDO: *La novela de nuestros días* \* OSCAR UBOLDI: *Sull'andamento dell'idillio o La poesía de Alberto Girri* \* DINO GRASSI: *Spittimbergo*

## LA TARASCA

ALCIDES GAMBERTI: *Notas y comentarios* \*  
HORACIO ESTEBAN RATTI: *Reseña*