

numero

CINCO

Mayo de 1930

SI, SI; NO, NO

Buenos Aires

20 CTS.

ROMANTICISMO

1. — 1930: se conmemora este año el centenario de la batalla de "Hernani", apoteosis de la poesía romántica. Y como hace un siglo, la fecha vuelve a ser fecha de escándalo. ¡Vigny, Lamartine, Byron, Musset, Chateaubriand, Hugo!... Nada quiere saber el mundo moderno con aquellos fantasmas, que usaban chalecos rojos, asustaban a las personas decentes y apasionaban a los poetas.

Apasionaban también — ¿por qué no confesarlo? — a las costureras de alma simple, a los colegiales raboneros, a los oficiales de húsares y dragones, a los revoltosos y a los insociables. Toda esa catterva formó en las filas del romanticismo y colaboró, con regocijo, en la noble tarea de apedrear el frontón de estuco de la poesía oficial, desbaratando arquitec-tras y cornisones.

¡Escándalo de los burgueses!

2. — El romanticismo fué esto: una explosión de juventud como pocas veces las ha visto el mundo. Juventud auténtica y admirable. Había, en efecto, carnes frescas y almás ingenuas bajo las crinolinas. Los chalecos rojos de los poetas, las casacas de húsares y dragones, ocultaban corazones fogosos. Y todos tenían el culto de las virtudes heroicas, incluso el "morir de amor" que es, en las mujeres, la virtud heroica por excelencia... ¡Oh, "desdichada Elvira"!

3. — La actitud espiritual de gran parte de los artistas "modernos" entraña una negación. En doctrina: negación del énfasis romántico, de la facilidad, del realismo torpe. Pero, de hecho: extrangulación de la belleza patética, odio a la espontaneidad, desconocimiento diabólico de la Realidad dolorosa.

Era de esperarse. No se resuelve, en efecto, con la mutilación, el problema de la castidad. Se necesita una virtud positiva. Quienes pretenden edificar arte "puro" sobre los resultados de una crítica, se mutilan científicamente para no pecar.

4. — El romanticismo pecó, es cierto. Pero engendró. Tenía con qué hacerlo, tenía un alma.

5. — Deber urgente de las nuevas generaciones: volver a sentir la poesía.

6. — ¿Odio a la vulgaridad? De acuerdo.

Pero, ¡cuidado! El odio a la vulgaridad tiene su caricatura mundana, que es el odio a la simplicidad, sin la cual no hay grandeza posible. En este equívoco se nutre toda una literatura.

7. — ¡Pobres poetas románticos! Escandalizaron; son anatema todavía. No supieron trazar una línea exacta de demarcación entre sus pasiones individuales y los dominios del Arte impasible. Se equivocaron a menudo en el objeto de su amor. Pero ese amor era real y nos lo dieron a manos llenas. Habían nacido bajo el signo de la prodigalidad. Ignoraban las reglas de la economía poética que hoy practican sus sucesores.

SUMARIO

NÚMERO: Trabajo. — ERNESTO PALACIO: Romanticismo. — TOMÁS DE LARA: La ira de Bloy. — CARLOS A. SÁENZ: Feminismo. — JULIO FINGERIT: Expresión de James Joyce. — IGNACIO B. ANZOÁTEGUI: Alabanza de bodas. — OSVALDO HORACIO DONDO: Prosemas de Reverdy. — DIMAS ANTUÑA: Otoño. — RAFAEL JIJENA SÁNCHEZ: Carnavalcito. — FERNAND JACQUES: Del órgano. — JACOBO FIJMAN: Imitación de San Antonio de Areco. — EMILIANO MAC DONAGH: El sabio ebrio. — MARIO MENDIÓROZ: Incipencias. — CÉSAR E. PICO: La dialéctica de Chesterton. — VÍCTOR DELHEZ: Un modernista. — HÉCTOR BASALDÚA: Géminis. — Xilografías y grabados de Juan Antonio, J. A. Ballester Peña y Héctor Basaldúa.



8. — ¿El escándalo por el escándalo? Es algo que no tiene sentido. Debemos, no obstante, amar el escándalo, el escándalo ruidoso y más aún el silencio escandalizado, que se confunde con el rumor de la muchedumbre burguesa en fuga, preludio de las soledades heroicas.

¡Ay de nosotros si no escandalizamos! Será un signo infalible de que hemos pecado contra la Belleza o la Verdad.

Los espíritus elevados se reconocen en una abominación implacable por el "succès d'estime", que es una de las más cobardes artimañas diabólicas. Quien cede a un "succès d'estime", está perdido.

9. — Un Musset, un Hugo, son los menos "estimables" de los poetas. Sólo pueden provocar dos actitudes: el repudio escandalizado o el amor irreflexivo.

El romanticismo — explosión de juventud — fué, por consiguiente, efusión de amor. Y esa primavera del siglo contempló, como era de esperar, la alianza natural de los poetas y los simples, contra los burgueses y los profesores.

El siglo actual, en cambio, nos muestra un fenómeno monstruoso. Los poetas se han aliado con los profesores y los burgueses, contra los simples. Los poetas coinciden con los profesores en la crítica, con los burgueses en el "snobismo".

10. — ¡Lo único que puede consolarnos es pensar que la Poesía, la verdadera Poesía se encuentra refugiada acaso en el alma de algún obscuro mendigo de caminos, que espera el momento de revelarnos el mensaje nuevo, eterno, auténtico, del corazón humano, el árbol, el pájaro y la noche estrellada!

11. — Arte nuevo: "succès d'estime". El burgués no comprende; pero sonríe, sabe que no hay peligro. El mundo "deshumanizado" — descristianizado — ¿pero ha sido alguna vez cristiano "el mundo"? — adopta y aprueba a sus poetas. No los ama porque el amor no se conoce en esas latitudes.

12. — Se necesita un poeta que enfurezca hasta la hidrofobia a los amigos del arte, un poeta "impresentable". Por este signo habremos de reconocerlo.

Un San Benito Labre de la poesía, un poeta que lleve su cruz y sea digno de Nuestro Señor Jesucristo, un poeta sin premios municipales y con calvario, sin higiene y con genio.

Ernesto Palacio

LA IRA DE BLOY

Ha muerto en Marsella Henry de Groux, pintor belga, que fué amigo de León Bloy, a quien traicionó y despreció inmerecidamente. Una revista de Buenos Aires al dar esta noticia llama a Bloy "el terrible panfletista católico".

León Bloy, que hizo la exégesis de los lugares comunes, había profetizado este nuevo lugar común de llamarle a él panfletista. El panfleto es un libelo satírico y violento, breve y de actualidad, cargado de injurias y de calumnias. No hay sátira en Bloy, aunque sí violencia; la violencia de una caridad viva y vehemente. Y si existe caridad no hay injurias ni calumnias, sino verdad y verdades; y en Bloy ni siquiera hay brevedad, sino lo contrario, pues toda su obra tiene la misma violencia, caridad y verdades, y se extiende a través de cerca de cincuenta volúmenes. Por último, Bloy no se ocupa de la actualidad sino como de un punto de apoyo; él es hombre de absoluto. No fueron el odio ni la maledicencia los que dictaron sus libros.

No se encuentra en este autor esa idea de torpe violencia o de sátira enconada que encierra el concepto de panfletista. Maritain hablando de la atmósfera que rodeaba a Bloy recuerda aquella mezcla de milagro y bonhomía, dignidad y miseria, genio, ironía, melancolía, poesía, teocracia y libertad, y esa incomparable e indefinible inocencia que rebosaba del carácter del Mendigo; pero él tampoco alude para nada a sátira o a encono. Es necesario para comprender que es así, leer íntegramente el diario de este grande hombre que cuenta desnudamente, en unos diez volúmenes, la vida de sus veinte años más fecundos. En ese largo relato se refleja el espíritu de Bloy y su grandeza de alma. Su vida es una línea, no tiene contradicciones ni titubeos. El diario de Bloy es una constancia de su genio, de su caridad, de su pobreza, de su viril carácter. ¡Qué lección de sabiduría esa cadena de dolores y miserias vivida voluntariamente para superar los sufrimientos dando testimonio vivo de la Cruz de Cristo!

Pero no creo tampoco que sea fácil de ver, así de pronto, la gran caridad del autor de "Le Salut par les Juifs". Quien no comprenda mucho, al principio de la lectura del diario ha de preguntarse si no está frente a un hombre lleno de orgullo, de egoísmo y de envidia, simulados por un pretendido afán de absoluto. Quien no comprenda nada, al terminar la lectura, quizá se diga: Con todos sus méritos, con todo su genio, sólo es címbalo que resuena.

Para quien entienda un poco, los hechos de esa vida se organizan pronto y encuentran en seguida explicación católica. Dios se halla presente en ellos, y el diablo tira tanto contra el pobre Bloy y con tan grande obstinación, que nos parece hallarnos ante un predestinado (como dice la mujer de Bloy en el prefacio de "Le Symbolisme de l'Apparition"). Y ella misma recuerda que la hicieron notar que ahora se recalca con curiosa insistencia que *León Bloy no es un santo*. Porque como este panfletista resultaba, a pesar de todos, un santo, antes que aceptarlo santo, concedían que, quizá, no era un panfletista. ¡Un poco tarde! Si la Iglesia prohíbe proclamar santo a quien ella no ha canonizado, la misma prohibición impide (impli-

citamente) proclamar lo contrario. Y es innegable que León Bloy presenta más los caracteres de un santo que los de un panfletista, aunque esto irrite a los fariseos, dueños de la virtud.

El panfletismo de León Bloy es una cruz, y las cuatro puntas de esta cruz se llaman: silencio y desprecio, miseria y dolor.

El complot del silencio organizado contra Bloy llegó hasta el punto de abatirle, a él que era tan fuerte sufridor. Le producía una tristeza que lo desalentaba. Venía ese silencio de aquellos mismos de quienes, por la comunidad de la fe, podía esperar una palabra pública cuando aparecía uno de sus libros. Pero las plumas católicas no se solidarizaban con lo que la suya, verdaderamente católica, escribía. Tuvo sorpresas y aplausos inesperados, pero que partían de pequeñas revistas de jóvenes o de escritores que no tenían por qué tener para él ninguna atención. Así pudo leer ciertas notas justas de Rachilde, de Paul Adam, del mismo Octavio Mirbeau. Esto solía ocurrir una vez que otra;



Bloy agradecía entonces con tal viveza que querían dejarlo de nuevo contento, pero, la segunda vez ya no era posible: se equivocaban como todos los demás, lo aplaudían por lo que no era, y donde éstos se equivocaban, triunfaba la mala fe de los otros. Porque había mala fe en ese terrible silencio de los católicos con que un demonio mudo hace peligrar ciertas obras llenas de espíritu, a fin de que sólo aparezcan con aire de ortodoxia aquellas otras que organiza el dinero contra el espíritu. Había mala fe en el callar y en el hablar. Por eso Bloy nunca conoció el éxito: era el "Invendible". Y esto a él no le importaba mucho por sí mismo, sino por las almas que pudieron hacerse amigas de Dios al leerle.

Bloy trató con todo el París literario de su época que, en una forma o en otra, no le dejaba de considerar, por su carácter o por sus libros, con una mezcla de admiración, de temor y de ironía. Ahora bien, no siendo un desconocido, y cacareando la crítica los mamarrachos cotidianos de la producción literaria vulgar, este silencio mal intencionado le impidió vivir de su pluma. Obrero que no pudo recibir su salario, la hostilidad convirtió su pobreza en miseria y su miseria fué causa de dolores sin tregua para él y los suyos. Con su pan, su llanto; "euntes ibant et flebant": recordémoslo nosotros que saluda-

mos con júbilo el actual florecimiento de la inteligencia católica.

Tenía Bloy un público lector de mil personas. Sus editores pudieron imprimir así sus libros sin perder ni ganar, y, aunque no fueron muy generosos con él, eso evitó que su obra quedara inédita. ¿Quiénes serían aquellos mil lectores misteriosos de un hombre como Bloy? Porque si se explica la aparición de Bloy en un tiempo como el suyo, o en otro cualquiera, no es tan fácil imaginarse la existencia de mil lectores fieles en ese enrarecido fin del siglo en que él vivió. ¡Feliz Francia que siempre conserva una reserva de generosidad cristiana para milagros como éste! Algunos lectores de esa masa incógnita nos han sido revelados por el mismo Bloy. Mediante sus libros vinieron a él muchos amigos; pero gustaba probarlos, y los perdía. Y aun sin probarlos los perdía; y aun dándoles lo que en su mesa no alcanzaba, hasta hacer a sus amigos partícipes de su casa, aun así los perdía. ¡Hubo tantos Henry de Groux en su vida!

Un gran amigo halló en su mujer. Jeanne de Molbech aparece en el Diario como la mujer fuerte. Bloy anota de vez en cuando breves reflexiones espirituales de ella que no carecen de profundidad. Pero lo admirable de aquella mujer no es sólo la inteligencia, sino el corazón de cristiana. Tanto es así que Bloy la asocia a su vida de miseria física atroz y de grandes consuelos espirituales, sin temer de ella el menor reproche, con una seguridad por su fortaleza de espíritu que llega a conmovér. Gracias al amor de su mujer y de sus hijas, y luego, hacia 1908, de un grupo de amigos que ya no le abandona, (Joseph Florian, Viñes, Maritain y su esposa, Vincent d'Indy, Louis Denise, Pierre Termier, Joseph Polak, algún otro), el Mendigo Ingrato pudo contar con un mínimo de comprensión — limosna de afecto que era necesaria para realizar humanamente su gran obra.

Humanamente, porque lo divino de ella le era comunicado de arriba. Hombre de oración, gritos de triunfo interrumpen sus dolores y nos muestran el origen de su genio, como cuando dice de "Le Salut par les Juifs": *Dieu sait quel flot de prières m'apporta ce livre!* Y hasta se preguntaba una vez quien habría rezado más que él en las calles de París. El poso de galicanismo que queda todavía en muchos católicos de Francia hacía horrorizarse al burgués creyente que veía a Bloy comulgando cada día, y si no ignoraba además la fama de sus libros, el horror se tornaba furia. (Horror y furia, todo esto es posible en un burgués cuando presume la presencia del Espíritu Santo).

En el amor del pobre, Bloy discernía si los que pasaban por buenos cristianos católicos preferían lo visible a lo Invisible. Tanto como despreciaba a los hartos amaba a los que tienen inteligencia del pobre; de ahí, entre otras, aquella carta viva, de una ternura extraordinaria, que le dirigió a Peguy cuando éste publicó su libro sobre "L'Argent". Desprecio y pasión que él podía tener sin falsía, porque le daba derecho a tanta altura su miseria. ¡Cuántos días faltó pan en su mesa! Pan y casa: es increíble el número de mudanzas de este inquilino perseguido; erraban Bloy y los suyos de una casa a otra, de París a los pueblos de los alrededores, y una vez llegó hasta Dinamarca en busca de una casa con algún espacio de jardín. El diario está lleno de una multitud de incidencias que forman la vida de miseria del

gran escritor; ya le arrancan trenos, ya oraciones; ya grita su terrible congoja con alta voz de lamentador. Días de opresión y agonía que corren con otros, al pafercer vacíos, hasta que las banalidades cobran de pronto todo su tono trágico. En la indiferencia de la anotación se siente, entonces, que estos días "vacíos" y sin quejas fueron quizá de los más llenos y atroces que tuvo.

No hay orgullo en Bloy, ni falta de caridad, aunque el número infinito piense lo contrario. El se dió como artista, y lo fué, pero en el fondo esto no le importaba mayormente. Lo que le importaba era la gloria de Dios. "La Verdad está en la Gloria, escribía; el esplendor del estilo no es un lujo sino una necesidad".

Fué un elegido; sin duda que ha tenido una misión y ha dicho la palabra que tenía que decir. Esto sólo es posible verlo a cierta distancia. Por sus frutos reconocemos hoy la verdad de su espíritu. "Piden el bautismo después de haberme leído, qué sanción divina a mis violencias!", exclamaba cuando la conversión de Maritain y su familia. El sabía bien quién era: *Vous ne savez pas qui je suis*, escribió un día a Henry de Gróux, recalando sus palabras. Para los que no sabían *quién era*, esto les debía parecer afirmación de soberbia.

¿Qué había pasado en León Bloy? ¿Qué es lo que lo decidió a escribir precisamente cuando se separó para siempre de los cenáculos literarios? Lo sobrenatural tuvo lugar enorme en su "excepcional vida". Los estigmas profundos del dolor sin medida parecían marcados en su alma y por tanto sufrimiento hasta llegó a preguntarse si sus hijas habrían heredado "quelques traces lumineuses de son passé". ¿Qué pasado? ¿Qué era eso? No se sabe nada. *Sacramentum Regis...*

Pero lo que nos entrega a Bloy con una simplicidad de inspirado son sus interpretaciones de la Escritura. ¿Qué luz extraordinaria! La belleza de su saber escondido esclarece por dentro el pasaje que explica. Misterio de Sabiduría: León Bloy amó filialmente a la Madre de Dios, a quien se dió por esclavo. Libros enteros, importantes pasajes de otros, revelan la luz de ese secreto de gracia y santidad predicado por Grignon de Montfort.

Tal es el panfletista Bloy. Hoy, enseñados por la distancia, respirando atmósfera de otro siglo, aun antes de leer a Bloy despreciamos lo que él despreció. Pero lo pasmoso de él es que no se equivocara nunca en juicios que aparecen claros después de las grandes catástrofes que él anunció. Tal es el panfletista León Bloy, a quien escribía Louis Denise:

Ah! la Charité, monsieur! Un jour que je pensais à cet mot, j'ai été frappé de stupeur et ravi d'admiration en découvrant que ce n'est pas l'Amour de Dieu, l'Esprit Saint, mais son Intelligence, le Verbe incarné, qui a été bafoué, flagellé, crucifié pour le monde. L'homme sait quelquefois mourir par amour, Dieu seul meurt par intelligence. Je ne peux pas penser à cela sans penser à votre violence, et c'est par ce moyen que je suis arrivé à savoir que vous êtes charitable.

Bloy no se cansaba de gritar: *Il faut être des mendiants à la porte des cimetières, des mendiants habillés de feu!* El panfletista Bloy no es sino un mendigo vestido de fuego. Si lo tocan abrasa.

FEMINISMO

Tal es el feo nombre de una herejía.

Adán era criatura perfecta: era la humanidad. Y sin embargo convenía que no estuviera solo, convenía que hubiera más humanidad. Y fué sacada de él otra criatura: Eva. Mujer de hombre (virago), criatura menor, estaba destinada a perfeccionar al perfecto. La fuerza de la criatura se perfecciona en su flaqueza: *virtus in infirmitate perficitur*.

La humanidad quedó así perfeccionada en dos seres: el perfecto y el imperfecto. Dos seres totalmente humanos para no salir de la humanidad; dos seres desigualmente humanos para aumentarla.

La realidad es deductiva como el conocimiento: ríos que bajan de las nieves eternas. Así la diferencia humana entre el hombre y la mujer produce la diferencia sexual. Esta es consecuencia de aquélla, no causa. Explicada por aquélla en el proceso deductivo del verdadero conocimiento, da testimonio de ella (la narra) en el proceso inductivo de la adivinación poética.



TRABAJO

El trabajo ha sido impuesto al hombre como castigo. El rey de la tierra sólo puede recoger sus frutos in laboribus. Trabaja para comer; trabaja para dar de comer. Pero el castigo aceptado en humildad es instrumento de penitencia. Asegura, de otro modo, la vida. Para ello debe ser silencioso, según el precepto del Espíritu: cum silentio operantes, suum panem manducant. Ese trabajo silencioso conduce a la contemplación, es el "dulce sueño" prometido al obrero en el Eclesiastés. Y el Patriarca del silencio es el exemplar opificum.

¿Quién se acuerda de ello? El trabajo se ha hecho ídolo: es el Trabajo. Tiene su culto, sus sacrificios. Es rebelión en el obrero, insomnio en el millonario. No pertenece a la vida espiritual sino a la vida (?) económica. Se opone al Capital (otro ídolo), y luchan entre sí como dos demonios del Olimpo, es decir, haciendo pelear a los hombres.

El símbolo del trabajo penitencial es el pan. El símbolo del trabajo idólatrico es el dinero. El pan da la materia de un sacramento, y el dinero es arma de la dominación diabólica.

tica. La materia, dócil a la forma, canta en el cuerpo de la criatura, como en los cielos, un canto metafísico. Tal es el símbolo: comunidad humana expresada en la adecuación — diversidad, en el antagonismo —, primacía del varón, en su actividad.

El pecado original, que es insubordinación, insubordinó los símbolos. Por eso no es fácil oír la música de las esferas.

La criatura humana está especificada por la inteligencia. Diferencia humana es, pues, diferencia intelectual. Esa es la diferencia entre el hombre y la mujer.

El feminismo lo niega al amparo de la psicología. Pero la psicología no es competente. Estudia las facultades intelectuales: no puede conocer la inteligencia. Estudia los individuos como individuos (es decir, del lado de la materia) y los compara: no puede conocer la criatura humana como tal ni sus grados — el hombre y la mujer.

Todo el esfuerzo de psicología no acierta a dar razón, por ejemplo, de esa conformidad del varón con el sacramento del Orden.

La ley del progreso se cumple en el obscurecimiento del mundo. Obscurecimiento progresivo, pero no progreso indefinido, porque conduce al término apocalíptico.

El espejo enigmático aumenta cada día su enigma, cada día entrega menos el secreto de la causalidad. El mundo se organiza por una ciencia que parte de la materia. La sociología es pragmática. Hubo un tiempo en que la sociedad reconoció su ley en el cielo de la inteligencia. Las castas de Oriente eran reflejo metafísico; el Occidente tuvo el sentido de la feminidad. La Iglesia sigue oficiando la liturgia de las criaturas, pero el valor disciplinario oculta los otros valores. El problema moral se ha compuesto un primer plano monstruoso. Los santos profetizan en vano. Juana de Arco no encontraba in-significante su vestido de varón. Aquella hatahola de teólogos que la acusaban de inmoralidad y la privaban de sacramentos, no consiguió obscurecer el signo de su privilegio. Nosotros estamos empeñados en debilitar el sentido de las cosas. En realidad les vamos quitando su forma. Es un proceso de aniquilamiento. Los orientales saben que la confusión de las castas anuncia el fin de este mundo. La herejía feminista presenta ese mismo aspecto escatológico.

El examen de esta herejía nos revela el papel de la concupiscencia. El orden metafísico requiere esfuerzo: el sacrificio del individuo. Por ahí se restituye el valor de la moralidad. El yugo es suave para el que entiende; pero sólo entiende el que entra en el orden de la inteligencia, es decir, el que acepta el yugo.

La herejía feminista no es herejía femenina. Si es herejía debe estar en el hombre. Es el hombre quien siente el vértigo de la inteligencia, el horror de la inteligencia. Para defenderse desata el individualismo. La humanidad se desmigaja. El último fermento de orden, el sentido de la feminidad, es el último peligro, y el feminismo lo destruye.

Paz. El mundo ha quedado verdaderamente confortable.

EXPRESION DE JAMES JOYCE

II

El argumento del Ulysses es de tres modos: novelesco, teológico y musical. En el modo novelesco, es la jornada de Mr. Bloom. Su estilo es realista. En el modo teológico, es el dominio del diablo. Su estilo es casuístico y freudiano. En el modo musical, es una fuga en prosa. Su estilo es el canónico.

Mr. Bloom es un agente de publicidad. Por la mañana sale de su casa, va a sus negocios, busca sus placeres acompañado por Dédalus su amigo: discurren acerca de todo, se emborrachan, riñen, fanfarronean, observan, se horrorizan, se resignan; y tras divertirse así, regresan a la madrugada cada cual a su casa. Mr. Bloom a acostarse junto a Marion su mujer: entonces Marion tiene un monólogo interior; este monólogo ya es famoso: es lujurioso y adulterino como los días de Marion.

Joyce sigue a su modo a Homero. La Odisea le sirve de cañamazo. Ulises trataba siempre de evadirse, para llegar a su patria. En Joyce la evasión es un motivo constante. Dédalus piensa en evadirse de todo: de la religión y de la sociedad. Bloom se siente desterrado.

Bloom es el ulises de Joyce; es judío, pero es un descastado. Dédalus es el telémaco de esta odisea sin Telémaco; es irlandés, y también es un descastado; en realidad, está convicto de ser el propio Joyce. Ni el uno ni el otro tienen una patria física o espiritual adonde ir. Para ellos un día es como otro día. Renieguen de todo, o lo acepten todo: lo mismo da; son cómplices de todo. Los 10 años que Ulises viaja hacen un periplo extraordinario. Las 19 horas que Bloom divaga hacen una jornada ordinaria. Al otro día Bloom ha de volver a lo mismo. La novela es el registro de su vida: cuando cierra uno el libro, ya sabe que así como este día de Bloom serán todos sus otros días. La gente de Joyce no espera nada; aun cuando hablan de fugarse, se quedan donde están, le dan mil vueltas, de un modo barroco, al mismo argumento; pero no creen poder llegar a nada.

Cuando vuelve a su mujer, Bloom vuelve a Calipso; porque este ulises de Joyce no tiene Penélope. Pues para Joyce no hay penélopes, como no hay patria, como no hay el hijo telémaco: esta odisea no tiene el motivo de la fidelidad; antes su motivo es el adulterio; ni tiene el motivo filial; antes su motivo es el compadrazgo en la crápula; ni tiene el motivo de la juventud; antes su motivo es la decrepitud natural del hombre; ni promete el reposo al final; antes persuade que todo se corrompe sin descanso ni paz, y en todo tiempo.

Al término de su periplo, Ulises vuelve a su casa; verdad que se encuentra con los pretendientes; pero los mata, y descansa de nuevo en Penélope. Al término de su jornada, Bloom vuelve a su casa: y en vez de los pretendientes se encuentra con los pensamientos adúlteros de Marion; pero estos pensamientos no mueren, antes se animan más con la presencia del marido: porque Marion es Calipso; y este ulises de Bloom es antes un bloom de Ulises, porque es el marido legítimo de Calipso. Por eso la condición moral de Bloom es

la de un cerdo habitado de espíritus inmundos. Para Joyce todo el mundo es bloom. Pero Bloom es un cerdo que razona como el doctor Freud. En esto se parece a Joyce. Pero ni Bloom ni Joyce padecen la ilusión terapéutica.

Joyce le hace la réplica a Homero. Marion Bloom es Calipso, y tiene su piara. El entierro de un tal Dignam, amigo de Bloom, responde al descenso de Ulises al infierno. Una mujer que atormenta siempre a su marido: es el castigo de Sísifo. Hay otras correspondencias; para el tonel de las Danaides, para la rueda de Ixion, y para el can Cerbero. Las sirenas Joyce las aloja en el quilombo. Bloom, como Ulises, tiene su Polifemo. Los chistes fúnebres de Joyce son macabros. Joyce tiene el retruécano necrófilo y malvado. Las correspondencias que le busca a la muerte son siempre chuscas y horribles. Abunda en esas alusiones. Y todo eso es de una tristeza enorme. Pero él pone una cara de rabelais, aunque sin el humor de Rabelais. De manera que es atroz.

Joyce ha estudiado su teología, y es un abogado del diablo. Sabe que la mitología tiene buenos argumentos en favor de su causa. Sabe, como Heinrich Heine, que los

dioses antiguos están en el destierro. Después que por el mundo cundió aquel grito pánico de ¡Pan ha muerto!, los dioses, semidioses, sátiros, faunos, ninfas y sirenas, se dispersaron: vivieron errantes, disfrazados y ocultos; vinieron a menos, cada vez más; y resentidos se engancharon entre las tropas del diablo: ahora son diablos también; y están al servicio del príncipe de este mundo: Heine cuenta de un Júpiter eremita, y de una Venus abadesa. Las mitologías de Joyce son inferiores a las de Heine. Pero su designio también es inferior. Ha hecho su Ulises de un judío que ha perdido el sentido y la memoria de la dignidad israelítica: porque bajo sus pretextos mitológicos, Joyce alienta un sentimiento diabólico; por esto ha elegido para héroe un hombre ordinario, cínico, sagaz, y descastado de una raza teológica. Los mitos de la Odisea le sirven para esclarecer los complejos del hombre. Por esto ha adoptado y adaptado la técnica de Freud; porque unos vieron al diablo teológicamente; otros, le vieron mitológicamente; pero sólo el profesor Freud le ha visto científicamente: toda su ciencia es una ciencia de nuestra caída, y de las figuras — que él llama complejos —



EL CIRCO - Xilografía de J. A. Ballester Peña

de nuestra caída. Pero Freud es positivista; sólo cree en la naturaleza; ni concibe la redención; pues la redención es por la gracia. Pero la naturaleza no redime: porque se corrompe en cuanto el hombre la toca. Y eso no lo sabe Freud. Joyce sí lo sabe: porque es de origen católico. Pero él ha perdido la fe: en Dédalus cuenta la historia, donde hace el retrato del artista adolescente. Ha sido educado por los jesuitas; así que su casuística es perfecta. Pero con sus artes de teólogo nos quiere convencer de la mitología; y con sus artes freudianas alumbra en nuestra existencia los mitos lúbricos y macabros; de esta manera saca de adentro nuestro los trasgos infernales; los pone ante nuestros ojos, los ilumina, los comenta y los mima; y como no cree ni en la naturaleza, piensa que nada nos puede sanar de esto.

Joyce es más inventor que creador; su imaginación es analogista: siempre hace combinaciones, y todos sus detalles son relativamente significativos; aunque no lo son revelativamente. A cada episodio le pone una técnica propia; y para eso hace adopciones de todas las épocas: tal episodio lo trata según el modo homérico; tal otro, según el modo bíblico; tal otro, según el modo elizabetano; tal otro, según el modo naturalista; tal otro, según el modo heineano; tal otro, según el modo rabelesiano; tal otro, según el modo freudiano; tal otro, según el modo escolástico; tal otro, según el modo suprarrealista. También muda, alterna, y entremezcla la manera de expresarse, de acuerdo al momento: así amalgama varias técnicas; así, de la mitología batida con el naturalismo, saca el gigantismo. Es una técnica de soufflé, para tratar el episodio de una pelea, que corresponde al pasaje donde Ulises hiere a Polifemo. En este episodio, como en el de la Odisea, reina el anónimo; Bloom hace de Nadie. El motivo es una gresca infima; pero Joyce lo pone todo a lo ciclópeo; derrocha la metonimia; lo hace estallar todo de puro exagerado e hinchado; la extravagancia tiene un efecto gigante y grotesco. Es la burla por el absurdo; y la reducción se hace con toda gravedad, hasta el ridículo. Sin embargo, el gigantismo es real. Diariamente lo practicamos. Pero sólo en Joyce lo reconocemos. Los sentimentalistas de toda laya hacen gigantismo; y un polifemo en argot ultramoderno no está mal para curarse de heroicidades sin fundamento.

Cuando trata de un arte, Joyce se vale de la jerga del arte; y lo mismo cuando trata de una ciencia. Con la tecnología de los oficios crea estados de ánimo y atmósferas particulares. Pone un escrúpulo litúrgico en toda representación; y esto, efectivamente, lo ha aprendido en la liturgia: por eso todos los pasajes y aun los detalles los carga de una intención simbólica, que en él es diabólica. En su arte de escribir Joyce refleja 30 siglos de literatura; comienza de un modo informe, y va pasando por todos los períodos: es clásico, es eclesiástico, es primitivo, es barroco, es simbolista, se hunde en Freud, se revuelve en el suprarrealismo. En una sola frase, cuando lo pide el caso, encierra 30 siglos de trabajo literario, que se pueden discernir si se entiende el oficio; y expresa 20 siglos de trabajo espiritual, que

se ve agonizar. Tal estilo se hace con la falta de una manera, y la combinada suma de formas y épocas de las lenguas: es una expresión simultánea de caracteres anacrónicos; pero Joyce los actualiza en servicio de una forma viva. Su estilo se alimenta, pues, con todas las experiencias de nuestras lenguas literarias; las exhuma, las revaloriza, las galvaniza; a veces las resucita; cultiva prolijamente toda asimilación: hace injertos, y saca novedades minuciosas en su inglés, que así es personal y universal, como ninguna otra lengua de autor inglés desde Shakespeare.

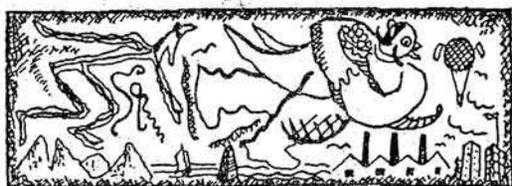
Uno de sus inventos es el monólogo interior: Joyce ha descubierto que el pensamiento opera con ritmo. El ritmo cambia y alterna; pero existe siempre. En su origen la puntuación gramatical debe de haber sido para notar en la prosa los ritmos del pensamiento. Pero el pensamiento opera directamente sin puntuación; como la música opera directamente sin notación. La puntuación y la notación se ponen para poder deslindar, para poder fijar y para poder cifrar. El monólogo interior



produce directamente el pensamiento sin puntuación. El toque está en la habilidad rítmica de Joyce: tanto poder tienen sus ritmos, que se puede leer sin fatiga ni confusión cien páginas de prosa acumulada sin punto ni coma ni otro signo, en las cuales se reproducen como instantáneas fotográficas entremezcladas y aun superpuestas las representaciones, las asociaciones y las distracciones del momento. De ordinario, cuando se escribe se va asociando los pensamientos acerca del mismo tema, se los organiza en vista de lo que se quiere expresar, y se desecha las figuras que distraen y los pensamientos que se entremeten. Joyce al parecer no desecha nada; y al parecer escribe directamente como se piensa de primera intención, y no como se organiza lo que se piensa del tema para expresarlo: de manera que al parecer pone mil figuras y mil pensamientos ajenos al tema que de momento importa. En esto consiste su monólogo interior. Al parecer es la expresión más directa del pensamiento. Pero en realidad es un artificio: porque directamente se piensa de esta manera; pero lo que Joyce escribe de esta manera está ya seleccionado y organizado: no es, pues, directo ni espontáneo, sino por la apariencia, que es desordenada; pero en realidad se ordena a un fin.

El fin es bien canónico: porque se trata de una novela; y esta novela, por añadidura, está compuesta como una fuga. Todo está, pues, deliberado y previsto; nada es ajeno al tema. De manera que este monólogo interior es una destreza más. No ha creado Joyce una nueva manera de revelar; sino que ha inventado una nueva manera de componer. Es una manera que parece más natural; pero no lo es: porque organizar, y que eso se vea, es más natural que organizar, y que eso parezca desorganizado. Ni sería aventurado sospechar que su monólogo interior Joyce lo ha pensado primero con sus puntos y comas; porque los escritores piensan ya así, por la costumbre que tienen de pensar para expresarse; y Joyce todavía tiene la costumbre de escribir con puntuación, más que sin ella. Por aquí resulta que el monólogo interior es una prosa a la que Joyce le ha quitado los puntos y las comas, porque se la atribuye a Marion. Sin duda es un alarde: porque a veces cuatro palabras puestas a continuación una de otra son cuatro representaciones aisladas, y se refieren a planos distintos, a espacios distintos, y a tiempos distintos cada una; y sin embargo de esto, pertenecen a un mismo sujeto en un instante, guardan una proporción rítmica, y abren una perspectiva neta. Este monólogo interior se compone de asociaciones y de distracciones. Las asociaciones están todas caladas, acuchilladas y fileteadas por las distracciones. Joyce ha aprendido en Freud a darle importancia a las distracciones. Estas distracciones son de dos clases; las motivadas por las cosas que se ven presentes, y las motivadas por las cosas que se recuerdan al presente; se combinan de dos maneras: según las circunstancias de tiempo, y según las circunstancias de espacio; o son de la memoria, o son del momento. Estos motivos acaban por constituir un tema. El tema acaba por definir al personaje. El todo hace el leit-motiv. Porque en Joyce no hay psicología: para eso sabe demasiada teología. Así que esas distracciones en realidad son intracciones; y al fin la atención trabaja más en ellas que en otra cosa, aunque lo hace en un tiempo alternado; pero en suma, dicen más del personaje que las asociaciones. Es lo mismo que enseña Freud. El monólogo interior quiere ser un realismo fotográfico: sirve para valorizar de un modo especial la construcción de los planos interiores.

Cuando el episodio es pequeño, Joyce le pone una gran perspectiva: así el episodio se empequeñece más en el hecho, y su significado se engrandece en el orden, de manera que puede hacerse befa del caso, y dar cuidado el orden del caso: con esto el hecho de la miseria humana, y nuestros pecados, inspiran sólo irrisión, mientras que la enorme perspectiva de nuestra miseria inspira desesperación; la compasión no tiene cabida; la rebelión y el sarcasmo ocupan su lugar, y llaman al diablo. El hecho suele ser pornográfico; y la perspectiva, mitológica. Por ejemplo, en el caso del quilombo se desarrolla la perspectiva con el motivo de las sirenas. Cuando el episodio es grande, Joyce lo mete por delante de las narices: así vemos solamente los muchos detalles chicos del hecho, y el significado se pierde por falta de pers-



PROSEMAS DE REVERDY

La poesía del poema en prosa implica una expresión depurada, que tiende a borrar los contornos que la contienen para mostrar, continua y sola, su substancia. En la prosa poética la calidad del artista puede evidenciarse tan plenamente como en el verso. En esos dos caminos, la actividad espiritual se manifiesta con posibilidades paralelas. Los elementos diferentes de sus arquitecturas tienen la base de un denominador común: la razón poética. Sin someterse a las imposiciones naturales del verso, la prosa se extiende más libre para el pensamiento en su situación de belleza y puede parecer, así, más fácil o más dúctil; sin embargo exige, también, para valorarse estrictamente como poesía, una exclusión de todo lo accesorio y una permanencia de alusiones a lo esencial de las cosas, de los hechos y de los sentimientos.

Las páginas de *Flaques de verre* (1) de Pierre Reverdy, están establecidas dentro de los límites referidos del poema en prosa o prosema.

Reverdy construye sus poemas sobre la base de la síntesis verdadera. No es síntesis en cuanto a brevedad o escasa extensión sino en cuanto a depuración: síntesis que experimentó análisis previos.

La naturaleza, para este autor, es sólo una parte de su mundo poético. No la imita y no la refleja como paisaje; la aprovecha como instrumento de invención o de re-creación de la misma manera que las cosas y las propias sensaciones. La realidad exterior y la realidad interior parecen confundirse en Reverdy, viven en

pectiva: Joyce hace aquí puntillismo; da relieve a lo que mirado normalmente no significaría nada por sí; pero el que lo haga, significa su intento: asimismo, de tal manera, una visión espiritualmente horrible, parece microscópicamente grotesca. Cuando el episodio puede ser tierno, Joyce acude a Freud: saca a la luz el respectivo complejo, y así muestra que el caso es asqueroso. Pero con eso no demuestra nada contra el episodio; yo no soy de los que se hacen ilusiones; antes soy bien realista; y creo por eso en la realidad de la ternura humana, sin dejar de creer en los complejos; sino que el hombre desde la caída de Adán es así: carga de sus complejos, aun sus virtudes más simples — hasta que le toca la gracia. Cuando el episodio es llanamente asqueroso, Joyce acude a la mitología, y así muestra que el caso tiene tradición y blasones.

Joyce muda, alterna y sobrepone los planos, como se hace en el cinematógrafo; pero lo hace dentro de cada personaje, y no para contar él. Inicia el movimiento de cada personaje como se hace en el cinematógrafo: todo es gesto vivo cuando presenta. Pero en seguida comienza el ralentí; y ocurre lo que en el ralentí: que parece como si nos saliésemos de nuestra atmósfera, y estuviésemos viendo moverse todo en el agua, o en otra atmósfera más densa que la nuestra. Porque en el *Ulysses* no hay aire: y su atmósfera me hace pensar en las escenas que el cine presenta como si fuesen debajo del agua.

Cuando hace estilo de naturalismo, es como cuando Cervantes hace estilo de caballerías: se burla del estilo y de los que lo han hecho. Pero con tal de poder burlarse sacrifica muchas cosas: así ha hecho que el *Ulysses* tarde 19 horas en ser leído de un tirón, sólo porque su argumento es una jornada que dura 19 horas: para hacer ver qué necio es el naturalismo, ha aplicado a la letra su principio de la exactitud natural; pero no se ha de creer que le haya pasado por las mientes rendir en serio tamaño homenaje a ningún reloj — ni al meridiano de Greenweech. Cuando hace psicologismo, se burla de la psicología, porque es un artista muy viril; sus finezas de barroco son para tallar demonios, y no para hacer crochet de almas novelescas. Cuando al parecer nos ofrece algo bello, es a la inversa, algo puerco; le gusta practicar tal camoufflage, y se complace en esos trucos, como si con las claves, jeroglíficos y charadas de nuestra miseria nos iniciase en misterios jocosos y deleitables. A todo esto su sorna es siempre grave; pero es un resentido sin esperanza.

El *Ulysses* parece una obra incongruente. Esta es otra malicia de Joyce, como la de su monólogo interior. La novela no tiene el más mínimo desorden. Pero hay que descifrarla, como a una partitura. Entonces se ve que su construcción es rígida; casi la de un canon; por lo menos, la de una fuga. En efecto, las partes entran en juego, se persiguen y se huyen según regla fija. Por momentos, la forma de la expresión es puramente imitativa: esta imitación es simple y rígida. Los distintos fragmentos se sobrepone como los de una melodía, y son atacados sucesivamente por dos, tres, cuatro, y cinco lados: del modo que lo hacen las voces una tras otra, con intervalos fijos de tiempos regulares; — aunque el desarrollo de conjunto es menos riguroso: Bloom expone primero el tema, Marion su mujer le vuelve a tomar, mientras que Bloom acompaña con su comentario a la manera de un contrapunto interior; así se dan la respuesta; luego,

por tercera vez el tema es retomado por Dédalus en el tono primitivo de Bloom; y así hasta que todos los personajes hayan entrado en juego. Pero las respuestas no reproducen exactamente el tema, sino que le deforman. Acabada la exposición, Joyce vuelve a comenzar, con variaciones, y hasta emplea la contraexposición, con la respuesta antes del tema: por ejemplo, en los pasajes casuísticos, y en las ocurrencias freudianas de Bloom en el cabaret. Separa las exposiciones con divertimientos mitológicos, históricos, estéticos, etc. Luego, al través de las incidencias que modula para Bloom, nos lleva de una manera dominante, conforme al tono principal, hacia las visiones y alucinaciones del quilombo; y cuando el regreso de Bloom y Dédalus, allí es la peroración; entonces se vuelve en orden cerrado a todos los elementos de la novela, el desarrollo se hace con arte patética de un modo sostenido, y por fin, se entra de un modo cadencioso en el monólogo famoso de Marion. Joyce hace un despliegue jactancioso de las mil variaciones que el género le permite. Hasta preludia en estilo libre la iniciación matinal de los Bloom. Ha logrado una máxima complejidad y una máxima diversidad; pero sus elementos no han sido mínimos, como lo son los de la fuga. Además, ha tropezado varias veces en los peligros consabidos del género: la pedantería y la vana habilidad: en efecto, en algunos pasajes del *Ulysses*, la técnica es más que la inspiración.

Julio Fingerit



ALABANZA DE BODAS

1

Alabados sean los navegantes que dibujaron en la noche las figuras del cielo.

Alabados sean el Toro y los Mellizos y alabadas todas las constelaciones.

2

Alabados sean los peces del mar y alabada la Luna que llueve sobre el agua.

Alabadas sean las olas que empujan a las olas bajo la presidencia de las altas figuras.

Alabado sea el espacio y alabados los astros.

3

Alabada sea la transparencia de la noche.

Alabada sea esta noche de bodas.

Alabado sea Dios.

Ignacio B. Anzoátegui

movimiento de vaivén con impulsos iguales.

En su observación de la realidad, en su contacto — poético — con las cosas, las circunstancias no se particularizan, no tienen un significado de aislamiento individual: sin falsearse y sin concretarse en lo anecdótico, alcanzan un sentido de categoría.

Reverdy descubre en su mundo espiritual los matices ocultos, los estados inadvertidos del instante:

“Et peut - être entendrait - on crier, ou rire, ou s'étouffer les ombres... Cette lumière qui se brise, cette larme qui roule et se dessèche dans la joie”.

Es la poesía de lo grande exterior que se refleja en la breve concentración espiritual o de lo diminuto que se amplifica en el sentir a través de la imaginación. No es poesía derivada del sueño o de lo idealizado sino de la contemplación. A través de su realidad siempre espiritualizada, se percibe el sentido religioso que anima al autor.

La materia de sus poemas es múltiple, es de muchas facetas y alcanza a definirse en algunos de sus títulos: *Au bord des terres — Murmure des pensées — Les images du vent — Lumière dure — Vers la foi — Le froid de l'air sur l'esprit et sur le visage — En marchant à côté de la mort.*

La emoción de esta poesía no se afana en aparecer afuera, en mostrarse fácilmente en sus líneas; está sometida con naturalidad y se halla bien adentro de las palabras, de lo cual resulta una ausencia de fuerza exterior o una frialdad aparente o una calma en las expresiones que tratan de ocultar el movimiento de la inquietud del poeta. Y así se cumple: “*tout ce que peut vouloir dire une tête immobile qui ne parle pas*”.

Oswaldo Horacio Dondo

(1) Edición “Nouvelle Revue Française”.

CARNAVALCITO

(Baile)

Carnaval en Yavi
con la luna nueva.
El herque, la caja
y la quena.

Chacarera doble,
gatos y chilenas.

—“El bien nunca es conocido
hasta no haberlo perdido.

—A vos t'hi pesar
no haberme querido.

—Esta vuelta está mal hecha,
háganla por la derecha.

—A vos t'hi pesar
no haberme querido”.

El que baila, baila;
y el que no, jalea.
la moza más guapa
para bastonera.

—Dame un beso, linda,
pa que no me muera.

Aguardiente de uva,
chicha pata i cabra...
el herque, la quena
y la caja.

Rafael Jijena Sánchez



DEL ORGANO

Entre los medios de expresión musical el órgano ocupa un puesto aparte por razón de que solo entre los “instrumentos” escapa al canon humano en cuanto al volumen y a la duración del sonido, y, aun cuando posee como la orquesta una arquitectura polifónica completa, se separa de ésta por dos características esenciales que son: por un lado, la emisión de un sonido simple o compuesto de la intensidad que se quiera, de duración indefinida y de una fijeza absoluta (el sonido sin “vibrato”), y, por otro, el hecho de haber descompuesto casi hasta el estado puro (la fundamental sin armónicas) los timbres naturales complejos y haber podido reconstituir, por dosis de armónicas superiores o inferiores, pares o impares, en número y en valor, un timbre de síntesis de color determinado de antemano. En la práctica el timbre puro está representado por el Bordón de gran tamaño y el timbre complejo por registros del grupo de Cornetines y antiguos “lentos”.

Estos principios (que reducimos aquí a un simple enunciado pero cuyo desenvolvimiento es en realidad bastante complejo), son los que sirvieron de base para la construcción de los órganos admirables de los siglos XVI y XVII y de algunos del siglo XVIII. El fin de siglo XVIII empieza a presenciar la decadencia del órgano y el siglo XIX (como correspondía), contribuye a producirla definitivamente. Se abandona entonces la idea de la composición sintética del timbre por la de los registros de mixturas y se deja la idea tradicional del órgano para caer en la imitación más o menos servil, generalmente mala, de las sonoridades de la orquesta. Hasta la misma Iglesia, que hubiera debido ser un refugio seguro de la tradición organística de Bach y de los Precursores, bajo la influencia de un clero ignorante, se hace cómplice de esta decadencia.

En nuestros días parece advertirse una cierta reacción, pero ¡cuán tímida! Ciertamente, la situación del órgano en nuestra época no es muy brillante: la mayoría de los músicos, aun de los buenos, ignora por completo lo que es el órgano y su música; la crítica es nula y ni hay que hablar de ella; los organistas dignos de este nombre (se les cuenta con los dedos), deben trabajar en medio de la indiferencia y de la incompreensión más completas; a los compositores no puede tentarles escribir para un instrumento que no les ofrece interés ninguno; los organeros trabajan más o menos sin control, dispersando inútilmente sus esfuerzos. En cuanto al público, es el menos culpable, sólo se trataría con él de dar una educación a quien no la tiene — pero no hablemos de educación del público, porque sería necesario, antes, hablar de la de sus Mentores, y eso...

Fernand Jacques

Buenos Aires, mayo de 1930.

(Traducción de número)

O T O Ñ O

(Día 21 de Marzo)

El follaje está herido. Lo que flota y ondula, cuanto es fácil y flojo, se hiela. Vetas de mármol o de savia, la desnudez acerca el tronco a la columna. La tierra (sarmiento nudoso y como seco, racimo que aterciopela zumo), frugífera, descansa. Ya el crepúsculo del cuervo extiende su ala fuliginosa. La paz consume el día — y san Benito, de pie, con más autoridad que un árbol, llega en la paz de Cristo. Abre para nosotros el otoño, y, despojado (sarmiento de la Viña, sin hojas, como seco), y fecundo: *caterva monachorum!*, con más autoridad que un árbol (ya el follaje está herido), lo define.

(Día 3 de Mayo)

Paraíso desnudo de follaje, vestido por una hiedra roja. No están las hojas de la hiedra asentadas en las ramas o el tallo, sino separadas por largos peciolos. Esta hiedra mana luz, coagula sangre, corre por el ramaje negro estremeciéndose: ¡oh gama del rubor, guirnalda que, del aire, como gotas, de alto a bajo resbalan! Arbor decora, ornata Regis purpura. Otoño, que celebras la Cruz de Mayo!

Dimas Antuña

IMITACION DE SAN ANTONIO DE ARECO

1

Más es que pueblo dicha que echa de sí sus calles para los gustos del milagro:
Calles de ruego, calles de gracia, calles de canción.
Así tiene muchas calles,
calles de bien, calles de comunión, calles de eternidad.
Milagro se cantará
por mejor que tiene su reposo donde todo se ajusta.

Hoy padece en Cristo y por Cristo.

Hermanos de llanura
ponen candor de voces en nuestros pechos angostos de hombres de ciudad.
San Antonio de Areco
más es que pampa cruz donde vienen las albas con el viento que tiene a raya
caminos atrás, caminos adelante, y los rezos de vísperas de las espuelas
de las figuras acomodadas de los troperos.

2

San Antonio de Areco se ha vencido a sí mismo en un ajustamiento de sueño.
Quiero mirar su puente viejo
que canta sobre muertes de luz el angélico llanto.
Entran los niños su amanecer
con su tiempo que es siempre el tiempo de la gracia;
cosa tan mucha en el cantar del sueño.
Me alargo en lo que vive de criar su ocupación de tiempo
y lo que sigue por sueño y por canción;
y esto tengo por gozo:
Vivo en la luz del río lo que fuera a dejar por precio de los cielos.

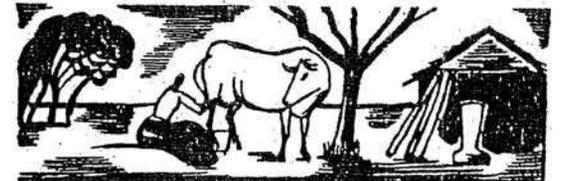
3

Se entierra en lo sagrado San Antonio de Areco,
y unos a otros se animan los caminos sin mudanza en la mano de Dios.
Ahora vence en sus reseros San Antonio de Areco:
Veo con todo esto que los cascotes de los caballos sacuden muertes de pampa,
y en su misma conformidad pongo mis ojos avivados por la oración.
Me reconozco en sus calles como en las manos de Nuestro Señor Jesucristo.
Calles de San Antonio de Areco,
calles con rigor de observancia
que no es menos lo que tanto procura de esperanza.
En los cielos de Pampa
animáronse todas con fe interior y padecer de muertes;
y por Dios puramente duermen los días de soledades pacientes.

4

San Antonio de Areco,
tengo enteros todos tus lados en alabanza de santidad
y en tus silencios continuados unos en otros como en los dulces brazos de la Virgen María.
Ya tengo por bastante tan mucho ser de San Antonio de Areco,
y hoy tomo para mí su candor de plegaria y este quedar de cosas para Dios.

Jacobo Fijman



EL SABIO EBRIO

El profesor Toledo, discípulo del gran ictiólogo norteamericano David Starr Jordan, de la Universidad de Stanford, venía, según dijo, "para renovar conocimientos" con los peces vivos, que estudiara conservados.

Era un descendiente de mejicanos conquistados; espiritualmente, era el primer conquistado en su familia porque hasta su padre, aquellos texanos fueron pobres. Tres posesiones eran las del profesor: un pasar (el de su oficio), una doctrina y un su idioma español con durezas en las articulaciones. Cuando joven la beca con el nombre de un conquistador de sus tierras ancestrales le permitió estudiar como un alemán, ignorando la vida, hasta dar en profesor, que fué cuando más la ignoró, creyendo eludida, como cosa inútil, la experiencia de las dudas. Su doctrina era completamente suya, como puede serlo el instante de duda de un jugador: pues la heredó por contrarios, al modo de esos caracoles de jardín cuya concha ostenta barras pardas donde sus genitores las tenían blancas. Sucede que las razas, los pueblos y aun las corporaciones, cuando entretienen la vida odiando a sus vecinos, terminan imitándose: los norteamericanos negaron que los negros tuvieran otra cosa que brutalidad, y hoy su sensibilidad musical es su único "pathos"; los ingleses fueron conquistados a la "nonchalance"; los franceses, para el sport. El último Toledo había encarnado al norteamericano, — salvo el rostro terroso.

Cuando le vimos por primera vez, creímos en un propagandista de anteojos de cable, imitación de carey. Sus anteojos eran, al pronto, lo único que se percibía de él: estaban perfectamente centrados en su cabeza para sus ojos. Ni las horas los cansaban en su equitación. Llegamos a desear que el profesor se cayese: quizás los anteojos le suspendiesen en el aire. Después del primer té, el profesor Lehmann-Nitsche, que (como si tuviese aun remedio) había estado fastidiándose con el gemelo de su puño almidonado, le llamó aparte, en un impulso, y le dijo:

—Disculpe, querido colega y joven amigo, pero usted ya lo sabe: cierto que no tengo exceso de confianza en los técnicos de aquí, pero, en fin, conozco uno, alemán, muy bueno. ¿No le confiaría usted el arreglo de sus lentes? Asegurados de nuevo en el aro usted tendrá más libertad en sus movimientos.

Se estuvieron enfrentados un momento, cada uno con su gesto hecho, y fijo, y dijo el profesor Toledo, apuntando ojos y lentes a la corbata de su elevado mentor, pero sin verla, ni unas hebras que usaba raídas:

—Oh, yo digo, mi querido Profesor, pero si mis cristales están perfectamente embutidos en sus argollas.

Temprano, al anochecer, buscando tener toda la noche para la pesca, cenamos en el boliche de Cambaceres, junto al arroyo Doña Flora. Pensando en el viejo vino que tan bien conocía Aguilar, aceptamos la cena propuesta por el gringo cocinero y patrón: pocos platos, pero tan variada en sus gustos y ardores. Su número central era el matambre preparado según las exigencias de los marineros del minúsculo astillero. El pobre Toledo fué víctima porque no bebía sino agua. Cuando terminó con las tajadas de surubí a que lo obli-

gaba su ictiología, el condimento rojo, morado y barcino del matambre le creó un nuevo apetito. Devoró con inocencia aquel fuego dormido. Con el último trago, listos, y en una canasta panera las tajadas de carne fría, los panes, las copas y las bebidas, nos fuimos hasta la canaleta del embarcadero.

El botero nos mostraba, sopesándolas por su lazo de junco, ya abiertas, dos bogas. La suerte y una botellita que tuvo para la espera le habían vencido la reserva.

—Vean qué lomito lleno y qué color de galgo fino. Qué almuerzo para mañana. ¿Vamos? Usté, don, se me sienta a la barra. La canasta, abajo del asiento. No me vayan a patear las bogas. Lástima que hoy no pude preparar más cebo; tenía del bueno, con afrecho fresco y una grasa de olor fuerte, medio pasada, y lo había cocido bien. Pero antiyer vino mi compadre Ruedecindo, que está con licencia, y se la di. Aquí no pude hallar sino uno de esos caracoles grandotes, negros, que van bo-yando...

—Sí, una Ampullaria.

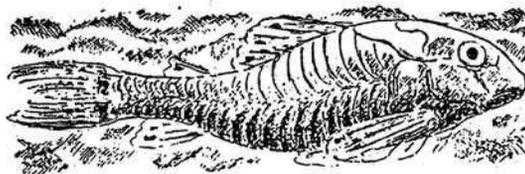
—Está bien, llámenlos como quieran. Un poco a la izquierda la barra, don, que aquí está muy playo. Nosotros les decimos los caracoles para bogueros y los chicos los juntan y los venden. Pero aquí sobre el barro no había más que uno y apenas si me alcanzó para cazar estas dos. Lástima no haber traído aparejos bogueros y cebo; les hubiese regalado unas cuantas para sus casas; andan muchas aquí, por lo que se caen frutas y semillas.

Habló Toledo:

—Veo que este es Leporinus obtusidens. Qué olor más diferente del conservado. No me sirven así abiertas. Quiero llevarme muchas de esta noche.

El botero soltó los remos, se escupió las palmas, retomó los remos, y, hablando, los tuvo juntos, con una mano, las palas levantadas, mientras con la otra señalaba el juncal, la orilla, las dos boyas, una y otra vez, con el índice taraceado de arrugas mugrientas entre las carnes y callosidades maceradas por el agua del oficio.

—No diga, mister. Allá entre los juncos y los camalotes no habrá ni unita de esas. La boga es pescado fino, le gusta la orilla y por allí abajo de los elevadores de granos donde cae tanto maíz al agua están que es un contento. Oiga, mister, no se recueste tanto a ese lado porque me ahoga el remo y tengo que cinchar demasiado. Sí, pues, para pescar bogas hay que ser fino de pulso. Si el corcho se hunde de un derrepente, de seguro que es bagre. Pero si baila y cabecea es que una boga está comiendo de a pedacitos el cebo. Hay que saber conocer entre boga y mojarra y los bagrecitos. Cuando la boga ha tomado confianza se va a tragar el cebo y ahí es el momento de dar el tirón: si lo pega antes, le rompe el labio, que es muy delicado. ¡No se me descuide el timón, amigo, que nos vamos sobre los troncos! Bueno, como les iba diciendo, el tirón hay que pegarlo cuando ya el anzuelo está un poco adentro y así prende en el techo de la boca. Eso sí, eh, no digan nunca que es boga hasta haberla sacado porque de no... Pero, diga, mister. ¿se pone las botas sin trapos? Se le van a helar los pieses.



Toledo se ponía sus botas de goma que le protegían enteramente las piernas y muslos, pues pensaba pasarse la noche andando entre el agua, que ya la sabía muy playita. Buscaba la perfección exterior en el trabajo y por nada del mundo iniciaría la tarea delante de nosotros, sudamericanos, sin el atavío de las instrucciones del Profesor Reighard. El botero le decía que de no ponerse trapos abrigados en los pies y las piernas, con el frío del agua y de la goma y la misma transpiración, al rato iba a sentir frío y no se lo sacaría en toda la noche.

—Ya siento frío. El estómago me arde. Tengo una sed terrible y no tenemos agua.

—Bah, lo que es aquí hay bastante, mister, y no vaya a creer que es tan sucia como parece. A falta de caña o vino, más de una vez la he tomado. Ahora, si quiere echarse un traguito de este de las islas...

—Oh, no, no. Yo no tomo vino. Es por razones de higiene.

(Se produjo el primer suceso raro de aquella noche: se calló el botero, y nosotros, y se oyó el paso de las aguas.)

Toledo, al día siguiente, cuando, atardecido el día, ya estaba bien despierto y sin la bolsa de hielo en la cabeza, confesó que le pareció entender que el mundo, súbitamente hostil, le decía:

El botero.—Pedazo de sonso.

El coro.—Pobre hombre.

El río.—¿Y a mí qué?).

El botero recuperó el habla antes que nosotros.

—Ya que me hacen acordar, voy a mojarme el garguero. He hablado mucho. Si gustan, señores. Aunque, a la verdad, ustedes traen una canasta y colijo que de cosas más finas que las mías: para eso son doctores. ¿Cerveza? no, gracias, mezclas, no, por nada del mundo. ¿Vino dulce? por un cambio, a ver. ¡Puh! pero esto no es vino, si esto no tiene fuerza ni para levantar una mosca. ¿Quién les dijo que esto es vino? ¿Cómo lo llaman?

—"Malvasia".

—¿Malvacía? Mal llena debieran decir. Es pecado llenar una botella o dos con eso, habiendo tan pocas a bordo. ¿Eh, tinto? Bueno, a ver. ¡Amigo!, esto es vino. Acuérdense de este pobre cuando estén con una botella de éstas en la mano y no le hayan visto el fondo por dentro.

Toledo avanzó un paso en su destino, por tan largos años oculto.

—Eso, si no es alcohólico, me quitaría la sed.

El botero soltó los remos y asió la botella.

—Vea, mister, y no se ofenda: por mí, la tiraría al agua, porque no es ni chicha ni limonada. Es dulce, y amalaya para la sed, pero malicio que los señores trajeron bastante del bueno; que le aproveche. Alcance una copa.

Pasábamos de una playa a un banco, y a otra playa, siempre en los canales entre los juncos, cerca del "Palo inglés", vigilando los espineles y pescando a favor de unas linternas, atentos a un golpe de la red de mano. Después de los primeros lances de la pequeña red de arrastre, con copo, el botero fué el amo. "Vamos allá, que es la hora": y allí dábamos con el cardumen de crías de sábalos. "¿Tarariras?: por entre estos juncos", y con la linterna y un anzuelo grueso cebado con un alga-

cil que se metió ruidosamente en la caperuza de la linterna, sacó de un tirón, hasta el bote, al alborotador dientudo.

Toledo, que había empezado sus andanzas entre las aguas, tan playitas, esparciendo las gallaretas, hasta que el segundo pozo en donde se fué hasta el encuentro, lo volvió más recatado, después de sus vanas tentativas por apagar el incendio de sus tripas con aquel vinillo mosca muerta, a esa oscura hora que precede el alba, estaba como el negro después del sermón: con los pies fríos y la cabeza caliente. Su borrachera la constituían varias embriagueces superpuestas y la de más alto nivel era la mental, producida por la anarquía en los colores y aspectos de los peces que rendían aquellas aguas barrosas. Verlos destellando nácares y ópalos, gambeteando por escaparse, temblorosos entre las manos, brincadores sobre el fondo del bote, le hacía gritar como una criatura jugando. Hasta había recuperado la lengua ancestral. El botero, cebado a su vez, se nos cortaba solo y anunciaba sus presas con un aullido, como de befa. Allá se iba Toledo, chapaleando, para examinar los hallazgos a la luz de la linterna roja: cuando con su ayuda excesiva, favorecedora, contempló la línea elegante que encerraba los oros de un dorado, fresquito, bravío, hasta los anteojos se sacó por verlo mejor. No nos extrañó que dijese al llegar de nuevo al bote: "Dénme otra copa. Yo quiero ser pintor. No, quiero vino ahora". No nos extrañó porque a la luz de las linternas, sin los cristales centrados, le habíamos visto una cara de hombre. Por primera vez se sentó a descansar, sobre la borda.

No descansó. El botero volvía esta vez con un chapoteo de peón mañero. Habían estado de pique con el sabio toda la noche y se le presentía triunfante: "A ver qué me dice de éstos". En aquel displayado, bajo el cielo inasible como única mira, y todo a oscuras, molestaba sentirlo venir, paso a paso, adivinándosele que en la red con mango, al hombro, traía pescados: que se apareciese: lo súbito era mejor. Dijo que su linterna se había apagado, y era él quien lo hizo, adrede; echó sobre la proa un pacú y una morenita para que los viese Toledo, que ya le había manoteado otra linterna.

—A ver, mister, usted que dice conocer todas las familias de los pescados, si me los emparenta a éstos.

El pacú era de los grandecitos, que algunos llaman piraya y la luz roja doraba el color limón de sus flancos; el cuerpo comprimido, el contorno de luna llena, el perfil de cerdo, con los ojos cremosos y los dientes, humanos, con las mandíbulas todavía temblorosas: era natural que Toledo murmurase: "Lo conocía en formol. Pero así, con esos colores y esa aleta negra y roja, no parece pez sino aparición".

—Dígame, le urgía el botero, usted aseguraba que por sus libros sabía qué peces se podían encontrar aquí y en cualquier río; pero a que no sabe lo que yo les he mostrado que sé: cuáles son los pescados que van a salir en cada hora y en cada punto. ¿No les prometí éstos? He cumplido. Ahora, ¿quieren que les saque los pescados del amanecer?

—¡No! — le gritó el profesor vencido, y, de nuevo en el agua, se pasó al otro lado del bote y con las manos que le temblaban se prendió del tolete: trepó al bote como para huir y comenzó a hablarnos incontentablemente:

—Mis amigos, mis queridos amigos, el ictiólogo se ahogó en mí. Ya no tengo fe en la técnica. Estoy vidente. Ese botero es un necromante. Este pacú no es el Pygocentris piraya: es una cabeza humana, fresca, aplastada a propósito, disfrazada de pez para ocultar algún crimen nefando. Ese jugo azucarado que él me hizo beber era un agua mágica que era vino. Ya soy incurable. No estamos en Río Santiago, aunque ustedes lo crean. Yo he descubierto el gran secreto: hemos pasado la noche sumergidos hasta las ancas en el país de la cuarta dimensión. Por eso tengo helados los pies. Nuestro mundo coexiste con otro que nos solicita, rival de nuestra madre la tierra; allí en ese mundo de las aguas la gravedad tira pero fingiendo: los cadáveres, sus amos, no le obedecen y flotan. Solamente un necromante como ese puede suscitar hasta esta atmósfera nuestra las formas absurdas que quiere: nosotros pescamos nada más que los hambrientos, acaso individuos más virtuosos rechazados de la eterna salamanca, como los pobres de una orgía. Vean este pececillo, un Callichthys, que ustedes llaman "amarillito". Profesamos que es el término de una evolución, pero porque vemos los seres como personajes de una historia que hemos inventado. Mírenlo ustedes ahora y aquí, en presente, y díganme si no es una contradicción oculta en el agua, como un maleficio para la razón del pobre naturalista que lo considera. Es un bagre: y los bagres carecen de escamas; es una vieja: y las viejas poseen hileras de placas poligonales. El amarillito no tiene ni la piel desnuda, ni lleva placas, menos lleva escamas: pero sí en el dorso y en el vientre unas hileras de bandas flexibles que le recubren el cuerpo, y hacen la figura de las fajas de acero, imbricadas, de ciertas armaduras antiguas. Ustedes no creerán ahora, como antes creía yo, que esta "morenita" de colores marmóreos como su parienta gris la "ratona", sean formas naturales. Son los vampiros de ese mundo inexplicable. Vean ese perfil insidioso. Las aletas en los peces comunes están colocadas en un remedo, siquiera, de miembros de cuadrúpedos, pero en esta bestia, que parece la hoja taraceada de un puñal chino, estas dos aletitas pectorales están como recién pegadas, como si le hubieran arrancado las alas a una mariposa de éstas, nocturnas, que rondan nuestras linternas; y vean esa aleta, impar, inferior, que corre de cabeza a cola, cuando lo natural sería que la tuviese en el dorso. ¡Y qué me dicen de ese hocico! Es el de un vampiro. Está pegado al extremo de una cabeza que más parece una ventosa. ¡Vean esos ojillos malignos! ¿Y ese cuerpo de serpiente aplastada por sus flancos? ¿Se dan cuenta ustedes lo que es el paso de una víbora, comprimida, en las aguas, y en aguas turbias como son éstas? No, éstos no son seres animales: son cuerpos absurdos como los suscitados por los espiritistas y que no tienen modo de comunicarse con nuestro mundo sino es por contactos fugaces, como si viviesen en un plano tangente. Ahora comprendo por qué los teóricos del espiritismo hablaban de un mundo único pero con más dimensiones que las sensibles. Pero ya todo lo veo claro: el mundo de las aguas, en que nos está prohibido vivir a los humanos, es, por lo menos, la cuarta dimensión. Allí viven los trasgos y estos seres incongruentes que nos quitan la razón, y su cuerpo y su vida contradicen nuestras leyes de la naturaleza visible.

Emiliano Mac Donagh

En el caso de los "Poemas Escénicos" del señor Enrique Mallea (1) no interesa prácticamente considerar la técnica teatral que utiliza, pues el autor no puede haberse propuesto llevar a la escena las dos piezas que publica; hay que pensar que tampoco ha querido sorprender, porque sus recursos no son precisamente novedosos. Los técnicos encontrarán sin duda defectos aun mayores que los que el profano advierte a una simple lectura, pero sabemos que los técnicos descuidan lo esencial y quedan generalmente en la preceptiva o en una preceptiva personal. El "público", tan respetable, no tendrá oportunidad de juzgar por sus oídos: sólo pueden decir algo de estos ensayos los lectores, y de entre ellos, pocos, pues los más preferirán esperar una obra madurada.

Los lectores, no los críticos. La capacidad de paciencia en éstos suele ser limitada y el silencio una expresión de venganza tácita. Tienen el perdón difícil y la irritabilidad fácil. Bástales, a veces, comprobar 27 incorrecciones gramaticales para abominar el resto de la obra y concluir con que un autor no tiene derecho a ser considerado porque deforma la segunda persona del pretérito de indicativo (deja-tes, amastes, pensastes). Para ellos no es atenuante la inquebrantable fidelidad a ese defecto y seguramente no apreciarán la defensa que el lector desaprensivo intente, aduciendo la excelente ortografía del resto.

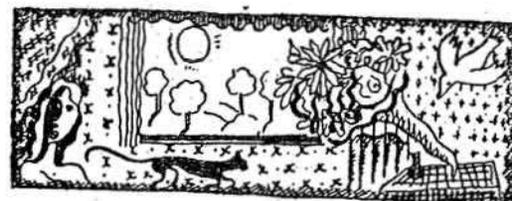
De despojo en despojo, la obra ha quedado reducida a un mero juego de pasiones convencionales. Una liviana referencia a Maeterlink en la infaltable "Nota a modo de introducción", ilumina la concepción de esos "poemas" y a su luz — ya distante — puede verse que de la "Vida de las abejas", el señor Mallea se ha quedado con las solícitas y discretas, descuidando la vida de sus personajes escapada por las bambalinas de un teatro varias veces irreal.

En el "Viaje transfigurado" los hilos del instinto los aprisionan en tal forma, que aparecen en primer plano los dedos del titiritero y el esquema psicológico de "Los tres amigos de Ricardo Holt", bien meditado y tomado en serio, daría el elemento de una pesadilla selenita.

El título engaña. En ningún momento asoma el poema: no hay símbolo, ni profundidad, ni misterio; es decir: no hay realidad; no puede haberla porque los seres que mueve son abstracciones agobiadas de tesis. No son tampoco escénicos porque les falta movimiento y objeto: todo está como detenido y fijado de antemano. A través de esa decena de almas muertas se transparenta sólo una detestable herencia de lecturas. Telón.

M. Mendióroz

(1) Imp. Santiago Gir — Buenos Aires, 1930.



LA DIALECTICA DE CHESTERTON

Los literatos puros advierten en Chesterton el retruécano; los espíritus sutiles, el humor; los poetas, la belleza de sus cuentos, la honda sugestión de sus imágenes; los hombres de buen sentido, una tipificación de sí mismos. Pero el filósofo, ¿qué encuentra en Chesterton? Hay muchas especies de filósofos. Si consideramos el subgénero profesoral — mentalidades exigentes de claridad barata y precisa — comprenderemos el desconcierto que les produce este gran malabarista de proposiciones equívocas que es G. K. Chesterton. Porque la dialéctica de Chesterton tiene características de juego malabar: el retruécano, el humor, la poesía, el buen sentido y el equívoco, representan otras tantas piezas acrobáticas que dibujan en el aire una figura grácil y complicada, mientras el jugador se regocija, con profunda bonhomía, de las piruetas de sus instrumentos. (Tonquedec asiste con estricta seriedad al espectáculo y no comprende nada; pero Tonquedec representa una mentalidad corriente).

Seamos, pues, misericordiosos y expliquemos el movimiento de la dialéctica de Chesterton. Es original y aleccionante. Por eso choca con la rutina y la soberbia: desconcierta a los ultramontanos y a Bernard Shaw.

Original. ¿No lo es, acaso, esa prodigiosa habilidad acrobática donde se funden, en una sola línea circular, el ingenio, la alegría, la gracia poética, el sentido común y el equívoco constante, como se sueldan, en un disco transparente y multirradiado, las paletas de un ventilador?

Unidad y aire. Difícil alianza, imposible conciliación para los espíritus graves y razonantes. Además, ni adivinan la unidad, ni aprecian la frescura del espíritu.

Sin embargo, la dialéctica de Chesterton supone una prodigiosa coherencia: la síntesis de su pensamiento, expresada en un libro, dirige la exégesis de cada frase, la interpretación correcta de cada proposición. La síntesis precede al análisis. Chesterton, en efecto, juega con el equívoco y, así, cada afirmación suya, aisladamente estudiada, es verdadera en un sentido y absolutamente falsa en otro. Mas, para ver esto es preciso previamente dominar el desconcierto. La lectura de Chesterton exige la buena voluntad (o la paz) del lector; lo obliga a un trabajo fecundo y discriminativo. El lector desprovisto de buena voluntad, según la profecía angélica, se airará con el aire fresco y liviano del humorista y perderá el sosiego.

Pero hay algo más importante todavía: Chesterton pide al lector inteligencia y no mera lógica formal. Cada una de sus proposiciones equívocas, susceptibles de diversos sentidos cuando se las considera aisladamente, dejan de serlo cuando se las mira ubicadas en la perspectiva unívoca de la síntesis. La síntesis obliga a dar a cada proposición un sentido verdadero, dirige la exégesis correcta de cada pensamiento. Entonces todas las confusiones parciales se desvanecen y al aparente desorden sucede la maravillosa unidad de su ingenio. Dibujo coordinado y geométrico, trazado por las órbitas veloces del microcosmos humano.

Aleccionante. Chesterton enseña a esperar. Cuenta con la buena voluntad del lector, le pide sosiego y distinciones frag-



mentarias. Bondad, paz y trabajo del espíritu. La visión de conjunto otorgará la inteligencia estricta del equívoco aparente y la percepción de un pensamiento religioso profundo. Este es el premio de la humildad, la recompensa de la espera. Siempre el acceso a la verdad está condicionado por una actitud humilde. Porque Dios, hasta en sus imágenes, se resiste a los soberbios.

César E. Pico

UN MODERNISTA

No se sabe en qué momento preciso vino a la tierra, si fué más acá o más allá del presente. Anacronismo que se deata en el misterio intrigante de su obra, sus admiradores de buena voluntad están siempre pendientes de esa incógnita inquietante. A lograr ese resultado parece haber consagrado su vida. Mas, en realidad, suele ignorar el papel que representa. Sujeto a su tarea por la doble atadura de la producción y de la crítica, se ve obligado a apoyar las composiciones literarias de su comentarista y, al mismo tiempo, a canalizar sus entusiasmos.

Los que dicen comprenderlo, o tienen con él un origen común oculto, o apoyan su producción perdonándole voluptuosamente el desconcierto que les producen, o saben sencillamente que le ocurrió algo excepcional; pero tanto los que le combaten sin discernimiento, como los que se complican en el mecanismo de su argumentación, se ponen en ridículo. Solamente lo desploman cuando usan en su contra el sentido común. Mas esto no le afecta: se queda con la minoría que le es favorable.

Si pudiera situar exactamente su posición en la actualidad, creo que abandonaría su arte, se casaría y se dedicaría a precaverse contra los riesgos de una triste vejez. En cambio, está condenado a retocer la realidad tangible, según las formas — que recuerda o prevé — de presencias lejanas. Un poder extralimitado surge de sus palabras: vertidas en el espacio euclidiano hacen renguear pintorescamente una dimensión por lo menos; pero su verdadero ámbito parece ser multidimensional. Allí titubea en las fronteras del genio y de la locura científica.

Todas sus inquietudes representarán un momento de la historia del arte y probablemente serán perdonadas después de su muerte.

Trabaja, se ausenta y vuelve en sí para retener las cosas escapadas durante su ausencia. Entonces se abren todos los registros de su espíritu opulento en un conjunto poderoso. Luego se ríe y se jacta de mistificar; pero, ante el enojo o la ad-

miración que produce, torna a ponerse serio. Su argumentación se balancea en un hilo elástico de sofismas, sin recurrir al balancín caído en desuso en estos tiempos de estupenda acrobacia. Niega que fuerza alguna dé razón, aunque sea aparente, de su estabilidad irreal. Traza dentro de sí el andamio ornamentado de una construcción imponente como una exposición internacional; su mano es para esto un instrumento eficaz y multiplicador. Su espíritu es una llanura blanca, donde la flora parece hecha de hierro forjado. Su mano representa un gineceo floral móvil y ultrasensible. Su cerebro tiene menos circonvoluciones que el cerebro común; su mano, más articulaciones que la mano común. Su cerebro es como una mano y su mano como un cerebro.

Atrófiase tempranamente su vida sentimental, porque se gastó demasiado a prisa, y su mala semilla va brotando y muriendo, a lo largo de su vida, con el dolor superpuesto del nacer y del morir. Prefiere la torpeza aparente a la visible habilidad adquirida. Por eso es primitiva con relación a las cosas que quiere y no imitador de los primitivos como creen muchos. Elije la horizontal de la plástica, la vertical de la construcción, la línea quebrada del intelectualismo, y desdeña la curva sinuosa de la tradición sentimental. Esto le atrae el desamor de las mujeres. Si la mujer le admira, lo hace por ocio y a la distancia; si se le acerca, su inconsecuencia cobra caracteres de despotismo. Y si ella insiste será arrebatada en su torbellino como una partícula compacta indicadora de su movimiento arbitrario y dividido. El no advertirá su sacrificio vital, ni lo agradecerá en consecuencia: lamentará la soledad en que vive, en forma interesante y novedosa.

Es semejante a un gato famélico: quienes lo acarician deberán resignarse al abandono, y no indignarse cuando se aleje para comer la cabeza de pescado olvidada días antes. Es triste, pero el mundo lo reclama y tiene que convivir en un medio impermeable a su radiación y a su influencia.

Dentro del complejo sistema económico del mundo se moverá pesadamente, como a remolque: es incapaz de ganarse la vida adecuadamente en este medio ambiente. Del crédito conoce y aplica únicamente una falsificación envejecida: el crédito unílatéral y romántico, sin más base que una palabra vacilante. Nunca hay relación entre su bienestar material y el valor estético de su obra. Si acaso llega a triunfar financieramente, *cherchez le marchand*. Ocupa modestamente su puesto en el ejército del trabajo sin otra organización económica que la del *sweating-system*, igualmente envejecido. Respecto a su descripción exterior, baste decir que es el más burgués de los bohemios modernos y el más organizado de los vagos, lo que es admirable.

Frente a Dios adopta una posición indiscifrable. No es un místico, ni tampoco un imitador de la obra divina: es un fautor delirante.

Sus creaciones, infundidas en un material inorgánico, cobran la vida que le atribuyen sus admiradores y éstos se desquitan automáticamente por el goce de esta gimnasia.

Por eso puede ser católico socialmente y su obra una blasfemia. Y también puede ser que su obra y él sean ambos, en parte cristianos y en parte herejes. Pero en ninguno de estos casos la armonía o la desarmonía le producen placer o dolor en su vida privada. Nunca es santo y nunca per-

juro, ni enteramente religioso, ni enteramente hipócrita.

Encontré este escrito una tarde lluviosa que del gris al negro se deslizó en la noche pasando imperceptiblemente por el azul mojado del atardecer.

No había terminado aún la noche cuando — en una interferencia de luz encogecedora — volví a encontrarme con este artista moderno. Cuando vió el manuscrito me perdonó, pero se apartó receloso por cuanto presentaba una debilidad y una tensión confidencial. El no ha de comprender, y no puede saber. Tiene miedo de envejecer, todo el mundo tiene miedo de que envejezca.

Víctor Delhez

Esta revista ha sido impresa en
los Talleres Gráficos de

A. Baiocco y Cía.

Rivadavia 5370 - U. T. 60, Caballito 3346

EDITORIAL

n ú m e r o

Libros de inminente aparición

Colección Signo

JACOBO FIJMAN

San Julián el Pobre (cuentos)

EMILIANO MAC DONAGH

El Señor Hudson, de Buenos Aires

Colección Gladio

ATILIO DELL'ORO MAINI

El apostolado de Fray Luis de Bolaños

Proximamente publicará obras de

MIGUEL ANGEL ETCHEVERRIGARAY,
DIMAS ANTUÑA, CESAR E. PICO, JUAN
ANTONIO, TOMAS D. CASARES, ER-
NESTO PALACIO, OSVALDO HORACIO
DONDO y RAFAEL JIJENA SANCHEZ.

LIBROS DE MEDICINA

Dr. Antonio Battro

SÍNDROME DE OCLUSIÓN CORONARIA

Acaba de aparecer - \$ 6

Pedidos a la editorial número

ICHTHYS

REVISTA MENSUAL

Editada por el Centro de Estudios Religiosos

Directoras: Delfina Bunge de Gálvez
y Sofía Molina Pico

Abril 1930

SUMARIO

Número 97

André Harlaire: "San Juan de la Cruz", por
el R. Padre Bruno. — T. Ventura: Santiago de
Compostela. — Giuseppe Urbani: Espiritus cris-
tianos en la literatura italiana contemporánea.
— Sara Montes de Oca de Cárdenas: La letanía
lauretana. — Antología de escritores católicos:
Ozanam - Beatriz. — Libros. — Revista de re-
vistas.

Dirección y administración: Juncal 1858

ESTABLECIMIENTO

Santo Tomás de Aquino

(Fundación Armstrong)

Dirigido por los Hermanos de las Escuelas Cristianas

Especialidad en miel superfina
absolutamente pura

Se vende en el mismo establecimiento
o en la Procuraduría
del Colegio de La Salle

Río Bamba 650

Buenos Aires

EDITORIAL

n ú m e r o

Secretario: TOMAS DE LARA

Alsina 884-890 Buenos Aires

Suscribase, propague
y mande sus avisos al
diario católico

EL PUEBLO

PIEDRAS 567

BUENOS AIRES

Lea las ediciones dominicales

n ú m e r o

REVISTA MENSUAL - ALSINA 884-890

DIRECTOR: Julio Fingerit

SECRETARIOS: Ignacio B. Anzoátegui
y Mario Mendióroz

ADMINISTRADOR: José G. Garrido

REDACTORES: Emiliano Aguirre, Di-
mas Antuña, Juan Antonio, Héctor Ba-
saldúa, Tomás D. Casares, Rómulo D.
Carbía, Víctor Delhez, Osvaldo Horacio
Dondo, Francisco Durá, Miguel Angel
Etcheverrigaray, Manuel Gálvez, José
M. Garciarena, Rafael Jijena Sánchez,
Tomás de Lara, Carlos Mendióroz, Emi-
liano Mac Donagh, Ernesto Palacio, Al-
berto Prebisch, César E. Pico, Mario
Pinto, Carlos A. Sáenz.

Suscripción anual: dos pesos

Número suelto: veinte centavos

n ú m e r o

Esta edición de doce páginas
es extraordinaria

Librería Católica

Noel

Representante de las casas editoriales
Pierre Tequi y Bonne Presse, de París
y Marietti, de Turín

Montevideo 437 - U. T. 38, Mayo 3854
Buenos Aires

Clínica Dental

Mattia

Diurna y nocturna

Rivadavia 2786 esquina Jujuy
U. T. 47, Cuyo 3214 Buenos Aires

EDITORIAL

n ú m e r o

¿Quiere Vd. editar un libro este año?

¿Quiere Vd. distribuir su libro en
todos los países de habla castellana?

Solicite condiciones de edición a la

EDITORIAL número

LA MAS COMPLETA ORGANIZACION
EDITORIAL

UNA VERDADERA PREOCUPACION POR
LOS INTERESES DE LOS AUTORES

LAS MAS HONESTAS Y REGULARES
LIQUIDACIONES DE DERECHOS

LA MEJOR DIRECCION ARTISTICA

OSVALDO HORACIO DONDO

**Esquemas
en el silencio**

\$ 2

Pedidos a la editorial número

ESTUDIOS

REVISTA MENSUAL

Redactada por la Academia Literaria del Plata

Tomo XLI

Mayo 1930

Número I

SUMARIO

Luis Ramírez Silva, S. J.: Belarmino y la
Iglesia romana. — Francisco Hürth, S. J.: La
teoría de la valoración de bienes y el derecho de
disponer de la vida embrional. — Nicolás Ma.
Bull, S. J.: Testimonio irrecusable. — Rubén
Vargas Ugarte, S. J.: El episcopado en los
tiempos de la emancipación americana. — Va-
riedades. — Revista de revistas. — Bibliografía.

Dirección y Administración: Callao 542

Un semestre: \$ 6 - Un año: \$ 10 - Núm. suelto: \$ 1