

numero

SIETE

Julio de 1930

SI, SI; NO, NO

Buenos Aires

20 CTS.

REDUCCION DE FLAUBERT

Flaubert, un hombre grande y ancho, con los bigotes caídos a lo galo, la cara colorada, los ojos claros, escribía novelas de pie, vestido de un sayal, en una casa que había sido un monasterio.

A la hora de comer, le gustaba comer bien y charlar. También solía hacer bromas; aunque era tímido en el fondo; pero le salían groseras: así era su jovialidad; y sus alegrías eran siempre eruptivas: revelaban un hombre melancólico; sino que él en esto era hurafío, y se callaba; pero su buen humor era siempre violento, como una violenta manera de desperezarse: es que tenía el ánimo siempre acalambado por una tristeza romántica.

Su padre había sido médico, un hombre serio: pero el hijo era un enfermo de literatura, que no tomaba en serio sino su enfermedad. En esto llegaba a ser terrible y tempestuoso. Leía en voz alta: y una frase que sonara bien, le disponía al éxtasis; le parecía lo más importante del mundo, y su gozo era, por lo menos, desmeleñado.

Se iba leyendo a sí propio en voz alta sus novelas, a medida que las iba escribiendo: cadenciosamente, frase por frase, párrafo por párrafo; y para eso ejercitaba los registros de su voz; atendía a las inflexiones; quería imitar con esto la naturaleza y dar con arte el sentido de los hechos. A eso llamaba leer bien. Ponía palabras que diesen a los aires un timbre significativo; pero es en vano buscarles correspondencias psicológicas a sus combinaciones vocales. A eso llamaba escribir bien. Así compuso novelas bien compuestas y sonoras; más sonoras que compuestas; más compuestas que buenas. Su lenguaje es amargo y grandilocuente. Sus formas de expresión son de él; pero es original de un modo subjetivo; las cosas que expresa no parecen lo que son: son cosas de Flaubert: las usa para manifestarse, aunque no lo quiere hacer; no se usa a sí para manifestar las cosas. Para eso es romántico.

Se les adivina a sus novelas la voz; él tronaba en largas tiradas. Su ritmo era todo exterior. Organizaba los hechos de un modo orquestal: para que sirviesen a la cadencia. La cadencia la determinaban sus opiniones sobre los hechos; así que su ánimo ponía un orden cadencioso en el relato: este orden era variado según su juicio y su instancia moral: pero como él en la novela no daba opiniones expresas, creía por eso que su obra era objetiva; pues no se daba cuenta que sus sonoridades, sus pausas y sus ecos manifestaban sus ideas particulares.

También trataba en voz alta a sus autores preferidos. Para expectorar sus recitaciones tenía majestad. Con Chateaubriand se le saltaban las lágrimas. Sus amigos le encuchaban, y se emocionaban; eran gente romántica, y así lo pasaban bien.

El opinaba que una mala prosa no resiste a una buena lectura. Por lo que él pensaba que era leer, lo contrario suele ser más verdadero: una buena lectura, de esas recitadas, hace pasar una mala prosa: y ya es cosa vieja que un buen declamador nos endilgue un mal discurso, y haga que le aplaudamos. Flaubert se pagaba del énfasis debido y variado. Así las más redondas y henchidas de sus frases, sólo muy recitadas pueden pasar hoy; sobre todo, cuando él describe — y lo hace muchas veces — y cuando narra directamente — aunque lo hace pocas veces —.

Pero no cuando hace diálogo; y menos cuando en vez del diálogo pone el caso libremente en estilo indirecto: porque entonces lo hace muy bien: su talento de novelista está en el informe; nadie como él para tomar una declaración.

Tiene pasajes que caen con una solemnidad a lo Bossuet. Pero la prosa de Bossuet sigue mejor de salud.

Su calidad literaria se conserva más que su calidad artística; como las frases de Bossuet se conservan más que sus pensamientos.

Sirve más para los liceos que para los cenáculos; lo explotan más los licenciados en letras que los creadores de las letras; pertenece más a las clases que a los clásicos. Tiene más elocuencia que sentido, como Chateaubriand; pero tiene menos sentido que destreza, como Chateaubriand. Es menos aburrido porque es más honrado; miente menos de intento: gasta menos palabras, porque le cuestan más, y tiene más hechos que contar. Es patético, pero tiene de veras sentimiento; mientras que el otro era aun más patético y no sentía nada: y hubiese sido imposible que sintiese algo, con tantas palabras como le chorreaban y le recamaban. Pero Flaubert tiene una parada sombría y wagneriana; de modo que con eso sólo se podría adivinar su facha de guerrero galo, sus tiradas de lector sentimental y literario, si no hubieran ya pasado a la historia.

Tenía una gran compasión imaginativa; era ególatra, y cuando hizo que Madame Bovary se envenenase, él sintió los mismos síntomas del envenenamiento. Su educación fué romántica, y sólo hizo figuras algo trágicas con sus propias figuras: Madame Bovary es el propio Flaubert. Flaubert es un tipo así: es un adúltero del romanticismo. Sus otras figuras son de comedia: por ejemplo, Bouvard y Pecuchet. O de ópera italiana: por ejemplo, su San Antonio y su Salambó. O de opereta: por ejemplo, su Madame Arnoux y su Federico Moreau: y nada nos hace pensar tanto en un Offenbach menos escéptico y más desesperado: porque le atosiga una trashedada melancolía romántica por motivos naturalistas.

En efecto, su educación fué romántica, y siempre le dió que pensar la mala educación. Su Madame Bovary es ante todo una criatura mal educada; y lo mismo Federico Moreau, el de la Educación Sentimental. Este Federico es un madambovary rebajado; es más pasivo, tiene menos carácter, y una timidez de persona con pantalones: por participación subflaubertiana tiene su imagen y semejanza en tal mujer: es un mozo como hay tantos, que se cree desdichado por causa de amores, cuando es desdichado por tener que haber amores: es un Flaubert adolescente y de segunda mano; mientras que Ema Bovary es un Flaubert al estado puro, con polleras, pero limpiado de la

SUMARIO

NÚMERO: Historia. — JULIO FINGERIT: Reducción de Flaubert. — RAFAEL JIJENA SÁNCHEZ: Letras para cantar. — IGNACIO B. ANZOÁTEGUI: Esteban Echeverría. — JACOBO FIJMAN: El mundo del artesano. — MIGUEL ANGEL ETCHEVERRIGARAY: Orillas de pueblo. — DIMAS ANTUÑA: Ave María. — CARLOS MENDIÓROZ: El color en la arquitectura. — EMILIANO AGUIRRE: El espectador de ópera. — TOMÁS DE LARA: Enrique IV el impotente. — MARIO MENDIÓROZ: Disfraz de versos viejos. — J. A. BALLESTER PEÑA: Leo. — Xilografías y dibujos de Juan Antonio, J. A. Ballester Peña y Héctor Basaldúa.



ganga cotidiana de aquel otro Flaubert bigotudo.

Le preocupaba la pedagogía sin sospecharlo. Estaba emparentado con Rousseau por algo más que por el aprendizaje literario. Moralmente no andaba lejos de la Nueva Heloísa. Admiraba a Jorge Sand. Eran grandes amigos. En las cartas que se escribieron, la Sand parece más varón que él. Flaubert tenía menos decisión para escribir y para hacer; se daba mucho más trabajo; pero si es por el estilo, no lo hizo mejor que ella. Sin embargo, sus tormentos literarios eran chinos — aunque a veces sólo eran chinos — porque tenía las más falsas ideas acerca del arte; y a pesar de que hizo menos y mejores novelas que Chateaubriand y que la Sand, no sabía del oficio mucho más que ellos.

Pensaba que en arte la forma es lo esencial; y era porque dividía el fondo y la forma, y optaba por la forma. Pero en arte son inseparables el fondo y la forma; aunque no son una y la misma cosa; pero si se dividen, no hay arte; como si se dividen la pupila y la retina, no hay ojo. El decía que la Belleza no miente, y todo lo demás sí; y pensaba en la Belleza con b mayúscula. No creía en Dios, y ponía la verdad en la Belleza; y pensaba en la verdad con v minúscula; porque no creía en la Verdad. Era de opinión que solamente la Belleza se expresa a sí propia: así es verdadera; y las cosas se expresan con verdad en la Belleza. Atribuía a su Belleza la facultad artística de la expresión; y no sospechaba la técnica de expresar las cosas bellamente sin tal Belleza. Manejaba el argumento de la Belleza, como otros manejan el de la Gracia, o el de la Poesía, o el del Absoluto. Tal era su teoría: una logomaquia de literato. También pedía lo absoluto, y en el arte pretendía conocerlo: pero eso era pura ignorancia. Lo absoluto, si lo expresamos, lo expresamos sin quererlo; se manifiesta por una gracia ajena a nuestro grado; no es una medida, ni un instrumento; es un imponderable, y en la obra de arte, cuando se conoce, es porque se reconoce; es una infusión o un recuerdo: se revela, pero no se manipula: podemos nombrarlo, no podemos ordenarlo. Puede ser una intuición y un resultado, no puede ser una alegoría ni un principio. El que en arte alega en su nombre, es, por lo menos, un tonto que se jacta; el santo no alega en nombre de su santidad. Lo absoluto nos es dado a veces en las cosas, y esa donación es un caso de gracia expresiva, y también puede ser un argumento de fe: pero nunca una razón técnica. La Belleza para Flaubert era un absoluto. El se proponía realizarla así. A mí eso me parece como si quisiese realizar la Sabiduría, o la Omnipresencia.

En arte el toque está en el arte de expresar con la habilidad del oficio las cosas y los seres de Dios, y las cosas del diablo, y las relaciones, y los achaques, y las conjunciones, y los contrastes de estos seres y cosas. Flaubert se propuso lo absoluto, y sólo tocó en lo pintoresco; así, en vez de esencias, nos da quintaesencias; y cuando quiso dar en el fondo de



lo humano, se quedó en lo abstracto: así fué bizarro y general; sin embargo, él deseaba ser objetivo y universal. Es que las cosas resultan bellas o no; querer que sean bellas, es un buen deseo; querer hacerlas bellas, es un vano intento: la Belleza no es una imagen ni una regla; proponérselas tales que expresen de un modo vivo y ajustado una idea, es cuanto en arte puede hacerse.

Era un humanista, y sus sentimientos eran oratorios; su humor no era realista, sino pesimista; él era, naturalmente, retórico; pero quería parecer natural; sólo fué natural a lo teatral; nunca tuvo naturalidad; pero vino a ser naturalista antes de la letra, que fué una manera de ser romántico en contra del romanticismo, antes de Zola.

Su Madame Bovary es famosa por dos razones ante todo: porque tuvo un proceso judicial, y porque dicen que está perfectamente hecha. El tacharla de inmoral fué una estupidez. Esta estupidez es clásica: es la de los necios. Esta gente está repartida en todo el mundo. El necio es villano, y no quiere que el arte realice su imagen. En la vida la imaginación se distrae entre los cuidados y quehaceres cotidianos; aparta así la imagen real; la desmenuza y la desordena. Así es fácil vivir sin repugnancia. En el arte se realiza la imaginación, se concentra, y la vida se revela en sus figuras según el orden real. Así es difícil no juzgarse. Porque el arte es la coherencia visible de la realidad. La vida real es la materia, al parecer desordenada, de una entera y ordenada reali-

dad. El arte es, pues, otra realidad, y es la misma materia de la realidad.

El llevar la novela ante un tribunal, fué una indecencia. Esta indecencia es clásica. Es la de los puritanos. Todos los puritanos son necios. Toman el partido del bien contra el mal, de una manera tremenda; porque es el medio que hallan de hacer el mal, bajo pretexto de hacérselo al malo. Tienen ojos de lince para el mal, y siempre hay muchos malos para su abundante enemistad; porque el hambre se hace la comida.

Madame Bovary es inmoral sólo en la parte que pretende ser moral: porque allí Flaubert ya no es insuficiente, ni se equivoca, sino que miente: pues cuando Madame Bovary se muere, él, porque se conmueve, le pone al paso unos acentos sublimes. Dice Heinrich Mann, que ese tono le recuerda la oración de Bossuet a la muerte del gran Condé. A mí me recuerda un final de ópera wagneriana. El suceso es sólo policial: lo decente hubiera sido el dejarlo tal cual es: una vida de pecado que acaba así; un alma extraviada que se pierde así; y nada de pompas con gran estilo: sino el misterio de la vida y de la muerte que asume una traza policial. Y esto hubiese sido lo horrible. Entonces, si en la novela se hubiese sentido la caída del hombre como una atmósfera, que es como se debe sentir el orden de la vida humana, y como se debe revelar en arte la realidad del hombre: de ese modo el suicidio de Madame Bovary no hubiese pedido un tan ruidoso acompañamiento. Con una seca noticia que describiese el hecho, bastaba: quedaba así a la luz nuestra grandísima miseria.

El patachinchanchún a toda orquesta es una manera de salvar las apariencias de una gran miseria sin grandeza. Flaubert ha hecho en su novela lo que se hace en la vida ordinaria. Es una costumbre social. Pero esa costumbre no le va ni le viene al artista. Y en último caso, que se la atribuya a sus criaturas. Los novelistas burgueses son los que salvan así las apariencias: Paul Bourget, por ejemplo; es un hombre que siempre está pensando en eso. Los adulterios los perfuma de coty, y sube el calor de las sábanas a las moradas espirituales. Con razón, después de conversar con él, ponía Maurice Barrés en sus Cahiers: "Bourget a horreur du Discours sur la Montagne, Beati pauperes. Il n'accepte le christianisme que filtré par Rome, approprié à l'existence de la société. Repousse Saint François, les saints protestants". (Mes Cahiers, tome II, La Revue Hebdomadaire, n. 22, Mai 1930).

Flaubert, que no era católico, no llegó, sin embargo, a decir que en Roma al cristianismo lo filtran, y lo hacen apropiado a la existencia de la sociedad. La sociedad para Bourget son los ricos. Flaubert no era tal abogado: su San Antonio es pobre, pero honrado. Era un artista bastante más honrado, y mucho más artista; tenía mucho más talento — aunque menos claridad para pensar, como toda la gente de su tiempo —: le tuvo compasión a Madame Bovary, y como era incapaz de decirlo, lo puso en el tono. Había descubierto por su propia cuenta, que el nove-

LETRAS PARA CANTAR

I

¿Qué nuevo día tendrá
un cielo así como aquel
en que te quise?

¿Sobre qué orillas del mar,
sobre qué sierras,
sobre qué ciudad del mundo
un cielo así como aquel
en que te quise?

Ningún cielo habrá más alto,
ni más tierno ni más puro,
ni más Cielo que aquel cielo
en que te quise.

2

Cruzados caminos,
encontradas aguas
y contrarios vientos
no pudieron nada.

Jugando la vida
me has ganado el alma.

Rafael Jijena Sánchez



lista no debe meterse a hablar por la boca de los personajes. A Ernest Feydeau le escribía: "Tu verras comme tes personnages parleront bien, du moment que tu ne parleras plus par leur bouche"; porque se creía que los personajes de Feydeau podían jamás llegar a hablar bien. Era un hombre del siglo XIX; fiaba en las fórmulas y en las recetas. A Mademoiselle Leroyer de Chantepie le escribía: "C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire". A eso llamaba ser objetivo. Presumía que era con las cosas con quien había de ser era con su oficio y con su procedimiento: pues con las cosas, en arte, está permitido serlo o no. Pero la pintura se ha de encarar como pintura; lo cual no es tan fácil de hacer como parece; y entonces no hay manera de no hacer verdadera pintura; será buena o mala, grande o pequeña, según el talento personal; pero será verdadera en su orden; su tema puede ser concebido subjetivamente, pero ha de ser representado en los términos objetivos del arte. De este mismo modo se ha de encarar la novela como tal: entonces pueden ser concebidas como se quiera las criaturas que son su materia; de todas suertes serán objetivas conforme al arte: que es la sola manera como pueden ser objetivas; así como los tonos musicales pueden ser objetivos sólo conforme a su arte, y no conforme a su tema.

A Jorge Sand le escribía: Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel.

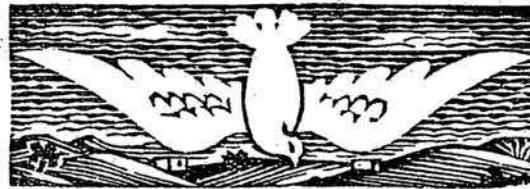
El gran arte es tan científico como una gran persona; tan impersonal como la persona que lo hace; y tan universal como cualquiera persona: tiene la ventaja de poder andar más y durar más que cualquiera persona: así puede enseñar más en su modo que la persona en el suyo.

El arte, grande o chico, es artístico como objeto, y es humano como sujeto.

Flaubert cumplió en parte su principio; no habló por la boca de sus personajes. Pero se olvidó de los ojos, e hizo que ellos viesan por sus ojos, sin darse la menor cuenta de ello. Flaubert hacía descripciones; era muy paisajista y retratista. Eso le venía de Rousseau y de Chateaubriand. Pero sus descripciones no están aisladas. Siempre van relacionadas con los personajes. A medida que pone a un personaje en condición de observar, Flaubert describe el objeto que observa. Pero no describe según como puede observar el personaje, sino según lo que observa Flaubert. Su descripción es pintoresca, y su observación es inteligente: el personaje siendo como es no puede ver lo pintoresco ni puede hacer de inteligente. Lo pintoresco y lo inteligente es, pues, de Flaubert. Pero tal manera de ver, es falsa con relación al personaje; y con relación al lector que se entiende, es, por lo menos, insuficiente: pues quiere saber también cómo ve el personaje; y el lector que no se entiende es de esta manera engañado. Pero en vez de mostrarse francamente, Flaubert asoma la oreja en estas ocasiones detrás del personaje: es romántico, y tiene vergüenza de serlo; tira la piedra y esconde la mano. Es que piensa equivocadamente. A Jorge Sand le escribe: Je me suis mal exprimé en vous disant qu'il ne fallait pas écrire avec son coeur: j'ai voulu dire: ne pas mettre sa personnalité en scène.

Pero la novela esencialmente es una narración. Objetivamente es una narración que alguien hace. Objetivamente el narrador pertenece a la novela. No tiene porqué esconderse. Con esconderse, no en-

gaña a nadie. Si lo hace, es un artificio teatral. No ponerse en escena: es una falsedad subjetiva tal idea de la objetividad sin una parte necesaria del objeto. Pero Flaubert se quería esconder como un tras-punte cualquiera. El narrador debe estar; el que no debe estar es el hombre con sus intereses personales; pero el artista no los tiene. Eso no le quita libertad al narrador, y realiza el sentido de toda arte narrativa. El narrador tiene libertad para decir cómo ve él, pero en la novela conviene que diga también cómo ven sus per-



HISTORIA

El dominio español en América tiene un origen tan visiblemente sobrenatural, que su caída, tan natural, parece explicarse por una revocación del título. He aquí la sospecha:

El Descubridor dice en su testamento: "El Rey y la Reina nuestros Señores, cuando yo les serví con las Indias; digo serví, que parece que yo por la voluntad de Dios se las di como cosa que era mía"... etc. Y en otro lugar, al instituir el mayorazgo en su hijo don Diego: "porque el tiempo que yo me moví para ir a descubrir las Indias fui con intención de suplicar al Rey y a la Reina nuestros Señores, que de la renta que sus Altezas de las Indias hobiese que se determinase de la gastar en la conquista de Jerusalén, y así se lo supliqué; y si lo hacen sea en buen punto, y si no que todavía esté el dicho D. Diego o la persona que heredare deste propósito de ayuntar el más dinero que pudiere para ir con el Rey nuestro Señor, si fuere a Jerusalén a le conquistar o ir solo con el más poder que tuviere"... etc.

España aceptó la donación que le hacía el mendigo, pero no fué a la conquista de Jerusalén, ni permitió (armada de leyes) que se consolidara el mayorazgo para conquistarla.

La Iglesia, por acto de su potestad ordinaria, había ratificado o certificado la donación del profeta. El carácter del privilegio resulta de la famosa bula: era una misión apostólica, y por lo tanto inalienable. Pujó España por restringirla en beneficio del receloso vecino; pero el Papa no accedió. Entonces España y Portugal pactaron (como si trataran mercancías) en Tordesillas.

España habría desconocido así, el título sobrenatural de su dominio, y afirmado ese dominio sobre el hecho de la posesión y conquista, — la misión apostólica convertida en problema moral derivado del dominio, en lugar de ser el dominio problema jurídico derivado de la misión apostólica. Si España sólo fundó su derecho sobre un hecho histórico, no podía impedir que el proceso histórico juzgara de su derecho. Cuando la realidad del gobierno metropolitano dejó de responder a la necesidad de gobierno de las colonias, los pueblos de éstas "reasumieron — como decían pomposamente nuestros padres — su originaria autoridad".

NUMERO

sonajes; ahora, si quiere describir un paisaje que no tiene efecto alguno en la acción, entonces pone lo supérfluo, y eso es malo; salvo que lo haga ver por los ojos del personaje, aunque el tal sea un infeliz para ver; porque así, al menos, algo se gana: pues se conoce un poco más a la criatura. Pero ni la descripción es necesaria, ni es necesario que los personajes dialoguen, ni que dé su opinión el narrador: claro está que hacer una novela sin estas cosas es mucho más difícil. De todas suertes, siempre es necesario que un personaje no vea lo que no puede ver, ni conciba lo que no se le puede pasar por la cabeza. Por ejemplo, cuando Bouvard encuentra a Pecuchet, lo ve con los ojos de Flaubert; Flaubert describe a Pecuchet de tal manera, por los ojos de Bouvard, que si Bouvard pudiera ver así, no se encantaría como se encanta con Pecuchet: Bouvard podía ver aisladamente rasgos y detalles de Pecuchet; así cualquiera puede ver, y Bouvard es un cretino cualquiera; pero Bouvard compone con estos rasgos y detalles un retrato que ya interpreta a Pecuchet: el que lee se entera bien, y eso no puede ser por Pecuchet: sin embargo, Flaubert hace que el pobre hombre conciba tal retrato, sólo por esconderse él, por no ponerse él en escena, como dice. Y eso es más falso que si se pusiese; porque falsifica al pobre Bouvard, que de otro modo podría ser, por lo menos, un imbécil auténtico.

Cuando Madame Bovary le prende fuego al ramillete de bodas, le contempla quemarse: la manera como observa los detalles, es de Flaubert; Flaubert pone como si ella los fuese viendo y ordenando; pero Madame Bovary no puede hacer eso. Cuando Madame Bovary abre aquella ventana que da sobre el jardín, mira las nubes: la descripción que sigue es de un artista; la cabecita de Madame Bovary no podía componerla, ni podía concebirla.

El que lee quisiera saber qué es lo que vió la primera vez Bouvard en Pecuchet, que así le encantó: para conocer por aquí algo más de Bouvard; y qué es lo que vió Madame Bovary en el paisaje, ya que Flaubert lo trae a cuento.

Dickens, por ejemplo, no pretendía ser objetivo; y sus personajes hablan como deben, y ven con sus propios ojos de un modo simple, o romántico, o tonto, o caricaturesco; pero él pone también lo que ve él, y habla él, cuando se le antoja; y nunca se le siente en mal lugar, ni como puesto allí en escena. Se ve que él tiene derecho a salir y mostrarse, sin querer por eso meterse en lo que no debe; porque, al fin, él es el que cuenta el cuento. Esta es la verdad; y lo demás es truco. En cambio, Flaubert parece un hombrachón que sin darse cuenta se hubiese caído en escena delante del público, debiendo haber quedado entre bastidores: el escenario no estaba aparejado para que él saliese, pues él mismo lo había dispuesto así: pero sale y queda mal. Es que en Flaubert había un hombre de teatro: aunque malo. Por eso pensaba en esconderse hasta cuando escribía novelas. Fracasó cuando quiso poner una obra en escena: la Jorge Sand le consoló, y le daba consejos de varona que sabía del negocio más que él.

Salambó, una novela con el constante personaje bovariano de Flaubert, es decorativa como Aída, y hace pensar en la Africana: su sonoridad va de la ópera a la zarzuela.

Su San Antonio en la primera versión era puro teatro; en la segunda, menos teatro y más canto: al santo no le faltaba

sino lanzarse a lo tenor; en la tercera era ya un santo novelesco: se echaba de ver que lo que importaba era que fuese pintoresco; de otro modo no tenía sentido. La obra es amanerada y el santo no es santo. Las tentaciones son allí materia para dar color. No tienen nada que ver con la santidad de San Antonio; y a eso ni siquiera se le puede llamar novela.

Pero Flaubert confundía lo original con lo pintoresco. Por eso a Maupassant le aconsejaba que observase lo pintoresco. Así creía que lo vulgar iba a parecer original. Pero lo vulgar, que parezca lo que es; pues con tal que tenga la vida propia y libre del arte, resulta ello original; no la cosa: el arte; porque la originalidad no está en las cosas, sino en el arte; de suerte que el arte original no es el que hace pintorescas las cosas que no lo son: es el que las pone en un mundo de libertad, donde las cosas no dependen de las leyes naturales; donde estas leyes pueden cumplirse o no, según convenga a la libertad y realidad del arte, aun si las cosas fueren semejantes a las cosas naturales y vulgares: este es el mundo del arte.

Flaubert tomaba a la gente de su tiempo con la gravedad y solemnidad con que a las sombras del pasado. Tomaba con gravedad y solemnidad a las sombras del pasado porque era un romántico; y se hacía la ilusión de que dejaba de serlo, no dejando de lado esa gravedad y solemnidad, sino con sólo trasladarla a sus vecinos. Por eso para la muerte de Madame Bovary se vistió una prosa de gala; le puso vocalizaciones profundas, y la colgó con una decoración funeral: se la leyó a sí propio en voz alta, cadenciosamente; se emocionó, y así salió aquello. Dicen que Madame Bovary es una novela realista. Apenas si es naturalista. En rigor, es de un romanticismo vergonzante. Es sólo una novela de costumbres; imita la realidad. No crea su propia realidad. Flaubert era demasiado sociólogo: nunca vió al hombre solo. Vió las costumbres de los hombres, pero sin sospechar que son señales de la caída del hombre. No hay que echárselo en cara; él no era católico, y tampoco ningún novelista católico ha visto hasta acá que las costumbres del hombre son las señales más ordinarias de la caída; todas nuestras costumbres, todos los días y a toda hora dan testimonio directo o indirecto de que el hombre ha caído. Para que en la novela signifiquen, hay que ponerlas con este sentido; así constituyen una liturgia cotidiana del pecado original. Este ha de ser el valor católico de las costumbres y de la anécdota en la novela realista.

La prosa de Flaubert también es romántica: viene de Rousseau y de Chateaubriand. La prosa de Zola es más desaliñada que la de Flaubert, pero del mismo linaje. Pero Zola tuvo un momento de lucidez, y escribió: "Nuestra manera de escribir es conforme a la moda; así que va a envejecer; y será tenida por una de las más monstruosas que hayan sido en la lengua francesa. Eso se puede predecir con una seguridad casi matemática. Lo que más pronto envejece, es la metáfora. Mientras es nueva, entusiasmo; pero cuando ya la han usado dos y tres generaciones, se hace trivial y al fin se vuelve una infamia. Véase a Voltaire: su lenguaje seco, que cuenta, y no pinta, permanece joven. Véase, por el contrario, a Rousseau: es nuestro padre, con sus metáforas, con su retórica apasionada, y tiene páginas que ya no podemos soportar. Pues considérese la bonita suerte que nos está deparada, a los que hemos excedido

en mucho a Rousseau: los que pintamos y cantamos nuestras frases, los que las esculpimos, y los que queremos aspirar en las palabras el perfume de las cosas. Todo esto se apodera de los nervios; es tenido por exquisito. Pero la sensibilidad se cansa precisamente de éste antes que de todo otro estilo; y todo lo nuestro parecerá muy pronto envejecido".

Ahora Flaubert ya no puede enseñar casi nada. Julien Green, por ejemplo, le ha aprendido los párrafos, cómo se organizan; pero lo demás lo tiene de Dostoyewski casi todo, y de su calidad católica.

Flaubert, delante de su alto escritorio, murió de pie como un romano, luchando con la literatura como un romántico.

Julio Fingerit

VIDAS DE MUERTOS

2



ESTEBAN ECHEVERRÍA

José Domingo Echeverría era un almacenero vasco que se casó con María Espinosa. Tenía un almacén en el Alto. De esa gente y en ese barrio nació Esteban Echeverría en 1805.

Se crió entre guitarristas y malevos, pero ni siquiera supo quedarse con ellos. Ellos hacían patria y él después se puso a hacer romanticismo. Les aprendió los pecados, pero no les aprendió el carácter. Anduvo enredado en una cantidad de aventuras, y a los pocos años le dió por arrepentirse, de puro convencional. Los únicos hombres importantes son los grandes santos y los grandes pecadores: de los otros nunca se debe esperar nada, porque todos les tienen lástima. Echeverría no supo ser ni pecador ni santo. Primero fué pecador, pero después se hizo romántico: es decir, renunció a su chance. Pero no se arrepintió para mejorarse sino para recordarse. Como había pecado antes en la vida, pecó después en la literatura haciendo literatura de su vida. Su recuerdo

de pecador le interesaba para su prestigio de arrepentido. Por eso se puso a escribir versos que si no le darían honra al menos le darían fama. Echeverría seguía la moda de la época: así se inventó una fortuna amorosa para poder meterse con el amor. Todo esto hay que suponerlo, porque si no se supone nada no se comprende el siglo pasado. Pero no hay que creerlo por comodidad sino por necesidad. La vida de entonces era una constante mentira, pero no por eso era menos humana, porque ocupaba un lugar. Al fin y al cabo la mentira vivida termina por hacerse carne y los hombres se sienten verdaderamente hombres y pecan como si pecaran de veras. A nosotros no nos importan los pecados de Echeverría pero sí nos importan sus arrepentimientos. En el barrio del Alto nadie se acuerda ya de sus precocidades; pero casi todos los argentinos se acuerdan de sus lamentaciones, y es por eso que lo creen poeta. Hay personas que para ponderar los méritos de algún santo no encuentran nada mejor que calumniarlo en su vida de mundo, cuando todavía Dios no lo tenía agarrado de la mano. Es lo que ocurre con San Agustín — de quien se han dicho cosas increíbles — y, más devotamente, con San Ignacio de Loyola — que era un buen caballero, tan católico como cualquier otro —. Con los poetas sucedía lo mismo. El que no era ferozmente indigno de la mujer amada era indigno de ser llamado romántico y por lo tanto no podía ser poeta. El pecado era entonces, por su propia virtud, la indignidad de la gloria y el merecimiento de esa misma gloria. Es decir, la más imbécil de todas las confusiones diabólicas. Echeverría tuvo que pasar por todo esto, y en ningún momento se le ocurrió pensar que estaba sacrificándose demasiado. El entendía perfectamente las contradicciones románticas, y tanto las entendía y ellas se entendían con él, que ni siquiera las veía. De todos modos, no tenía necesidad de verlas, porque él estaba muy conforme con ellas. Cuando no existían las complicaciones, los románticos las creaban.

A los veinte años se embarcó para Europa en un bergantín francés que tenía un nombre inolvidable: *La joven Matilde*. En la mitad del viaje *La joven Matilde* se puso a hacer agua como si no hubiera hecho agua en su vida; y el romántico tuvo que bajarse en Bahía. Después se embarcó en la fragata *Aguiles* y por fin consiguió llegar a Europa. En aquella época había empezado a escribir sus *Confesiones*, que no le valieron de nada. El mar — ese mar que tanto ha dado que hablar a los poetas — parece que lo entusiasmó bastante, y le puso una especie de manía byroniana. En *El Angel Caído* se le nota eso, pero más que todo se le nota Byron.

Vivió en París desde 1826 hasta 1830. Ahí se encontró con unos cuantos estudiantes de medicina que estaban becados por el gobierno de Buenos Aires. De ellos aprendió esas dos o tres pedanterías médicas que más tarde habría de repetir en una carta famosa para explicarle a un amigo el mal estado de su organismo. En esos cuatro años anduvo curioseando la cultura europea, sin otro resultado que el de llegar a ser un mal teorizador y un poeta pésimo. Entonces escribió un cuadernito de versos que tituló *Ilusiones*.

Por suerte no llegó a publicarse. En 1829 se fué a Londres, y todo lo que hizo allí fué copiar las inscripciones de algunas lápidas de la Iglesia de Westminster, y tal vez abrir la boca para que le cayeran adentro las campanadas de la Torre.

Cuando se embarcó para Buenos Aires traía consigo una cantidad de conocimientos más o menos inútiles. El creía que con aquello le bastaría para conquistarse la ciudad, pero lo cierto es que nadie le hizo caso. La Restauración estaba empeñada en una obra mucho más importante. El Gobierno se ocupaba entonces de la limpieza de la patria. El había soñado con la Argentina de Rivadavia y se encontraba ahora con la Argentina de Rosas, donde los mazorqueros hacían más falta que los ensayistas.

Pero Echeverría no iba a desperdiciar en pocas horas de desengaño la experiencia de sus correrías por Europa. Había ido allí como romántico para que a la vuelta le creyeran poeta. Si su patria había cambiado él no tenía la culpa, y trataría en todo caso de que la patria le reconociera. En *La Gaceta Mercantil* le publicaron dos poesías: *Regreso* y *Celebridad de Mayo*, pero la gente no se dió siquiera por aludida. Dos años más tarde hizo imprimir por su cuenta — pero sin riesgo, porque lo editó anónimamente — un enorme poema: *Elvira o la novia del Plata*. Lo firmaba "Un hijo de Buenos Aires". Lo mismo hizo con su *Profecía del Plata*, que publicó en seguida. El primero es un poema de amor que parece escrito por todos los románticos juntos. El celebrado *atreimiento* poético de Echeverría aun no había aparecido. La *Profecía del Plata* es un montón de versos de ubicación indefinida entre los géneros literarios. Los poetas de entonces creían con eso que estaban inventando géneros.

En 1832 los médicos lo mandaron al Uruguay para que cambiara de aires. El se fué a Mercedes, y durante cuatro años estuvo ahí quejándose de su mala salud y de su mala fortuna literaria. "Los médicos — decía — han hecho jigote en mi cuerpo, y han verificado en él este aforismo de Hipócrates: Quae medicamentum non sanat, ferrum sanat; quae ferrum non sanat, ignis sanat; quae ignis non sanat, insanabile est. Medicina, hierro, fuego, han probado en mí, y estoy extenuado, sin salud y sin esperanza". Con esto Esteban Echeverría quería meterse con Hipócrates, como si Hipócrates hubiera dicho para él su aforismo. En 1834 publicó otro folleto de versos con el nombre de *Consuelos* y sin ninguna importancia. Después de eso, en 1836, se vino otra vez a Buenos Aires, y en 1838 publicaba por fin sus *Rimas*. Lo único interesante de ellas es el poema *La Cautiva* — lindo nombre para una estancia — porque muchas veces se lo ha querido destacar como representativo de una nueva literatura. En realidad *La Cautiva* no significa absolutamente nada. Es una descripción floja de la pampa y un relato más o menos literario de lo que eran los malones. No se ve la pampa y mucho menos se ve la indiada. Se sienten brisas de jardín — porque es una pampa hasta con pasto inglés — y se adivinan sólo las sombras de los indios. El paisaje está hecho con bambalinas, y

la tragedia no alcanza siquiera a la categoría de mamarracho: es bastante inferior a eso. Cuando no se tiene genio para crear, por lo menos se deben tener ojos para ver: de otra manera lo mejor es quedarse en su casa. Echeverría quiso salir a la calle, y hoy la gente apenas si se acuerda de estas cosas:

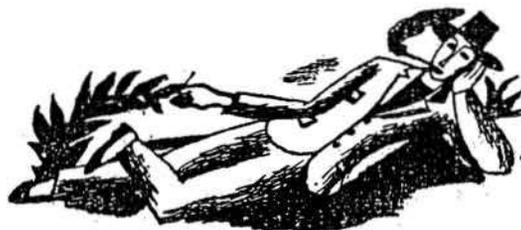
*Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
.....*

Algunos han pretendido ver en *La Cautiva* la primera expresión de una poesía verdaderamente americana. Yo confieso que no he podido verla así por ninguna parte. No basta la simple referencia a una flora y a una fauna de un lugar determinado para que la poesía quede encadenada al suelo. (Andrés Bello sí supo hacerlo con su *Silva a la agricultura de la zona tórrida*: pero es que esa silva resulta centroamericana, porque no podía resultar otra cosa con tanta cargazón de nombres y tanto olor a frutas. De la misma manera que el inventario de un cambalache tiene que darnos a la fuerza el ambiente del cambalache). Con unos cuantos nombres indígenas y unas cuantas colgaduras de viento, Echeverría quiere meternos en la pampa. Uno de esos kepis fantásticos que se usaban entonces es mucho más representativo y mucho más importante para la verdadera poesía americanista que todo el poema de *La Cautiva*.

Las aficiones demasiado románticas del poeta Echeverría habían de acarrearle el destierro. Cuando quiso iniciarse en la política de su patria tuvo que expatriarse. Las amistades del Salón Literario, la clandestinidad de la Asociación de Mayo y su complicidad en la revolución del Sur, le confundieron en la suerte de los unitarios. Así se fugó un día a la Colonia en la fragata *Expeditive*, sin otra ropa que la que llevaba puesta, es decir, sin una muda siquiera para su huida. Ahí escribió unos versos en celebración del 25 de mayo, como solían hacerlo todos los que dejaban la patria. Después de eso se pasó a Montevideo, donde fué a terminar su *Dogma socialista*. De esta época son unos versos que escribió en el álbum de una porteña que se volvía a Buenos Aires, y que parecen de esos que usaban los carteros para felicitar en Navidad:

*Felices si encontramos en la penosa marcha
quien nos haga una ofrenda de amistad o
de amor,
quien cambie con nosotros simpática mirada
o nos dé al despedirnos un generoso adiós.*

Además escribió allí seis poemas: *La Insurrección del Sud*, *La Guitarra*, *Avellaneda*, *La Peregrinación de Gualpo*, *El Ángel Caído* y *La Leyenda de Don Juan*; y un cuadro de esos que se llaman realistas: *El Matadero*.



En toda su vida cometió alrededor de 10.000 versos.

Murió en Montevideo en 1851. Tenía 45 años.

Como teorizador literario Esteban Echeverría está gozando ahora de una fama que a mí me parece demasiado grande. Los maestros de la poesía oficial le han concedido hace tiempo los títulos de supremo innovador de nuestra literatura.

Yo creo en primer lugar que Echeverría no sabía nada de arte. Más bien parece que fuera un analfabeto o un charlatán. Así, hablando del arte y de las razas, dice: "Las formas de la poesía indostánica son colosales, monstruosas como sus ídolos y pagodas; las de la poesía árabe, aéreas y maravillosas como los arcos y columnas de sus mezquitas; las de la griega, regulares y sencillas como sus templos; las de la moderna, pintorescas, multiformes, confusas como las catedrales góticas, pero profundamente simbólicas". Sobre la base de esta confusión histórica, él construye su teoría del regionalismo del arte. Para él la belleza se halla sometida a la nacionalidad. "El arte — afirma — debe ser el vivo reflejo de la civilización, revestir en las diversas épocas de su desarrollo formas distintas y aparecer con caracteres especiales en cada sociedad, en cada pueblo, en las diferentes edades que constituyen la vida de la humanidad, y así como cada nación tiene su religión, sus leyes, sus ciencias, sus costumbres, su civilización, en fin, debe tener su arte". Echeverría ignoraba que el arte no tiene nada que ver con la sociedad, ni con el tiempo, ni siquiera con la civilización; como ignoraba también que todas las naciones deben tener una misma religión y una misma ciencia. De otro modo debiéramos ponerle a la belleza unas medias color carne o una faja de goma. Para no equivocarnos, nosotros hemos preferido imaginarla desnuda.

En segundo lugar, yo no creo que Echeverría haya dicho nada nuevo en materia poética. Todas sus estridencias de innovador argentino eran lugares comunes en la cultura literaria de Europa. No nos debe importar ahora que él fuera o no el primero en escribirlas. Todo el mundo las había conversado ya y todos se habían puesto de acuerdo. Echeverría fué así un repetidor de errores. Y sobre todo del espantable error de la democracia en la literatura como consecuencia de las libertades que entonces se perseguían.

(Las ideas políticas de Echeverría no interesan. Yo sé que dentro de todas las formas de gobierno caben todas las formas de mando. Además, me parece que el *Dogma socialista* ha de ser algo así como un tratado de Socialismo Independiente).

Ricardo Rojas ha escrito sobre Esteban Echeverría esta frase cabalística: "Echeverría es un gran poeta, cuya poesía es incorrecta y pobre". Después se quedó envidiablemente tranquilo.

Ignacio B. Anzoátegui

Ilustraciones de Héctor Basaldúa.

EL MUNDO DEL ARTESANO

(RECIENTE EXPOSICION DE HÉCTOR BASALDÚA)

El artesano vive en el mundo de lo absoluto. Delante de los cuadros de Héctor Basaldúa, consideramos que es el primero en traer a Buenos Aires este sentido de verdadera disciplina para el oficio a que ha sido llamado.

El artesano vive en el mundo de lo absoluto; y no es con igualdad de episodios que se le imita sino en mucha limpieza de conocimiento interior o hambre interior. La reverencia del artesano puro o libre está siempre más fundada en ese conocimiento que en otra cosa. No viene bien uso de episodios con uso de creación. El uso de lo episódico juntamente con el uso de creación no ayuda a discernir el mundo de lo absoluto. Esto es lo que en sus cuadros se debe mucho mirar. Aquí hay, en la obra de Héctor Basaldúa, el llamamiento de lo absoluto. No pretendemos decir qué cosas de sus cosas caen o cuáles son sus cosas de mayor mérito. Lo que se debe advertir es que cumple con la obligación y los valores de su arte, y que no es falta de ciencia la de él, que no ha tenido en poco la ciencia de los grandes artesanos de la pintura. Las señas que nos da es el buen principio de los artesanos: comer y vigilar su pan en el silencio. El creador que no vigila su mundo termina por no hablar. En los cuadros de Héctor Basaldúa vemos y oímos su ofrecimiento y vigilancia paterna en sus líneas en comunicación de ese mundo absoluto. Es línea viva y eficaz su línea, y es color vivo y eficaz su color. La fuerza que tienen en sí responde al crecimiento de su vida espiritual. El artesano del mundo de lo absoluto tiene la conciencia limpiada y sus ojos puestos en la noche oscura de su alma; y de lo uno como a lo otro, lo precioso a los ojos del artesano no es ese mirar y buscar las tinieblas exteriores. Su técnica sube las cosas y las apariencias de las cosas, como si dijéramos que penetra el misterio o la realidad de las cosas. Sus imágenes son imágenes de comunicación con su mundo y que, alcanzadas en cuidada disciplina, llevan la imagen expresa de su corazón traspasado por la agonía creadora. A su baile, a su rueda, a su vals, a sus niños, hombres y mujeres, a sus patios y a su claro de luna, les ha quitado hasta donde ha podido la carne, la sensualidad, lo que menos se corresponde a su crecimiento interior o a sus condiciones espirituales. Ha ordenado bien lo que ha hecho; y a propósito de conocimientos, Héctor Basaldúa sabe lo que ahora se usa (modernos, surrealisme, etcétera) pero su dignidad no está ahí ni en lo que ha aprovechado de los primitivos: su dignidad y su justificación está en lo que tiene por averiguado en lo que se le ha ofrecido en pintar y en lo que se ha ayudado en los objetos a colocar y expresar su mundo. Lo que hay de olvidado en él de los episodios y lo humano no quiere decir que haga más cuenta de su propio ser: sus olvidos, que son necesarios, puesto que le han movido a atender mucho la expresión o la acción de su mundo absoluto, y a no entrar en el descanso hasta no hallar la expresión más aproximada de su obra.

De lo que Héctor Basaldúa se aparta siempre es de lo episódico, no porque ha desamado los gauchos, las chinas, las ta-

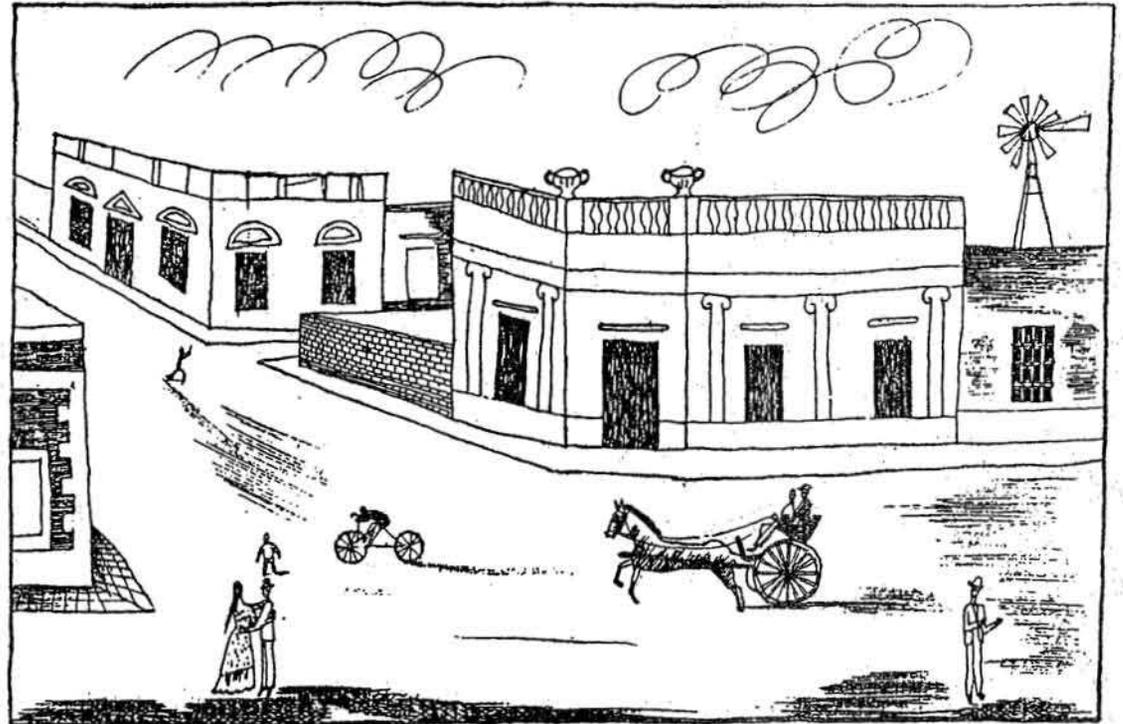
peras que ha hecho, sino que ha sufrido todos los trabajos en ser cuidadoso y fiel a la acción y a la vida combinadora del artista.

Nuestro objeto no ha sido definir la ciencia o el conocimiento de Héctor Basaldúa, sino llamar la atención en lo que pone de su espíritu, y que en el mismo modo de combinar sus elementos prueba que quiere sustentar una cosa distinta a lo que aparentemente descubren los ojos. Ha hecho algo más serio que desdibujar o eliminar lo supérfluo, exagerar o disminuir la cabeza del niño y las manos de las mulatas chismosas. El ojo simple de Héctor Basaldúa no piensa mal ni de la cabeza del niño ni de las manos de las mulatas chismosas. No se acomoda ni a lo humano ni a sus temas sino a ese mundo pequeño,

grande, menor o mayor que es el suyo como artista. Basaldúa habla como artista y no como historiógrafo. No le interesa el documento. La misma humanidad, el dramatismo y las profundidades de su obra, son elementos ordenados a la percepción de su obra. Héctor Basaldúa se ha sujetado como artesano al fin o el bien de su obra, ley de toda obra de arte y no a las exigencias de lo humano. Sus cuadros prueban que sabe el valor del trabajo de las manos que obedecen a la inteligencia y a la disciplina y que ha sabido hacer uso de sus facultades y de su libertad.

Con esto está dicho que Héctor Basaldúa se nos presenta con la virtud y la prudencia de todos los grandes artistas.

Jacobo Fijman



ORILLAS DE PUEBLO

Aquí se suelta el puño ceñidor de las calles y el pueblo se desbanda:
lento lugar de las orillas donde la gran distancia se empobrece,
donde la vida es dura y es opaca como la lonja de sus callejones;
redimida la mísera realidad de sus chacras
por el cielo que encauzan y levantan los árboles.

Días tan apagados que parecen cumplirse en el recodo último del mundo;
días que sólo salen de su liso entresueño
con el trotar elástico de un sulky
o en el paso macizo de los carros bandeadores de leguas.

Los acontecimientos que iluminan sus horas,
son los amaneceres y el domingo:

Amanecer vibrante cuya escarcha se quiebra en un canto de pájaros,
y el domingo criollo —embarullada *Esquina* que anuda los galopes—
con su playa de taba y los fletes tendidos en la apuesta cuadrera.

Miguel Angel Etcheverrigaray

Ilustración de Héctor Basaldúa

AVE MARIA

La Virgen no es una mujer, es la mujer. Es la mujer en absoluto. Lo que Dios quiso al crear a Eva eso es María. Es la mujer, pero no es femenina; lo femenino sigue al pecado, corresponde a las mujeres, no tiene que ver con ella. Así, pues, la Virgen es la mujer, y porque es la mujer es madre, otro absoluto. Pero madre sin mancha. Sin embargo, porque es madre llora: Voz oída en Ramá, lloro y mucho lamento para dar vida a los hijos de Eva, pero lloro que no viene de la carne. No le brota de las entrañas su llanto, le traspasa sí, las entrañas, pero le brota del alma como todos los dones. El llanto de María es como la sangre vertida de Cristo: es una efusión divina, una liturgia. Virgen Dolorosa, porque es madre llora, y virgen y madre gozosa, porque es mujer sonríe. ¿Sonríe la madre al hijo, la mujer al niño que nació de su vientre? Es el Niño Dios. María sonríe a la Encarnación del Verbo. Mira a su hijo, pero no es femenina su sonrisa sino angélica; es la sonrisa de la Inteligencia, tan suave que nos da lágrimas.

Su sonrisa, sus lágrimas. Más admirable aún su sencillez. De tal manera está en Dios que no sabemos si ha salido de las criaturas. Parece vulgar, no progresa, no va de virtud en virtud, no la suspende ningún éxtasis. Las moradas séptimas son su casa y ella está en su casa; no en los afanes, en el sosiego de su casa. Aquí no hay trabajo servil de virtudes adquiridas; no hay sudor en la frente, hay efusión divina. Vemos la vara de Jessé, y la flor, que no hila ni teje, y el fruto; todo en libertad del Espíritu, en la espontaneidad de la gracia que florece. Entre la naturaleza y la Virgen hay pasaje, pero no hay ruptura; no hay conversión en la Inmaculada. María está toda en Dios y no ha salido de las criaturas; gime como ellas esperando con gran deseo la manifestación de los hijos: las criaturas, sometidas por fuerza a la servidumbre del pecado; ella, voluntaria, amorosamente de pie, sin retirar su alma de la espada que la atraviesa.

Hay mujeres llenas de virtudes. Virtudes, la Virgen las tiene todas y sin las señales que dejan las virtudes, pero no está llena de virtudes, está llena de gracia. A su lado los santos parecen pobres. Parecen lo que son: siervos de Dios, changadores cargados de méritos, de obras, de luchas, de milagros, de austeridades. Son atletas. Han hecho gimnasia, han peleado; se les ve la fuerza, y los golpes, y las cicatrices. María es Eva, sale eternamente de las manos de Dios, sin cicatrices, sin arrugas, y tiene un solo fruto, el de su vientre, y una sola obra, su sola espada de dolor... Ah, los santos son algo antes de ser santos. Tienen una vida pasada (por ahí una psicología), y, cuando ya son santos, cuando la caridad los invade, ya no se ve el santo ni el hombre en ellos, sino el brazo de Dios vivo en un hombre nuevo. Pero ¿qué vida pasada en la Inmaculada Concepción? La Sabiduría no tiene vida pasada, es toda actual y divina, es toda santa, y, gran misterio, la unión transformante no la envuelve en llamas, antes la entrega como la transparencia del aire entrega los objetos. En María se ve siempre la mujer, y su perfección o su paradoja, la mujer

fuerte, y su novedad nunca vista sobre la tierra, la mujer que rodea al varón.

Como no hay vida pasada, como no es femenina, la psicología blasfema delante de la Virgen. Sólo las figuras la explican, y las profecías, y, ciertamente, las lágrimas, es decir, el Espíritu Santo, porque si el Espíritu Santo no ayudara nuestra flaqueza ¿cómo podría la carne ver la gloria de Dios? El Espíritu, pues, toca los montes, y hanean; cae sobre los Apóstoles, y parecen ebrios; inspira una oración a Anna, y Anna mueve los labios sin tener palabras en la boca: Helí la toma por borracha. Una sola gracia desequilibra a un santo. A María no la toca el Espíritu, no cae sobre ella, no la inspira por milagro: la asombra, se une a su cuerpo, llena su alma. María está llena de gracia, está llena de Dios, está preñada — pero el Magnificat no tiene gritos. El Cántico de la Virgen ni siquiera es un grito; es un río. Fluye, canta, alegra la ciudad de Dios, descubre las leyes de la gracia y los caminos del Padre para volver el mundo al paraíso. ¿Qué distinto del Cántico de Anna! Porque ya había ensayado el Señor en Anna el cántico de su esclava, pero en Anna el Magnificat es un grito, más, tiene gritos, lleva aliento de triunfo. Hay una violencia en el Cántico de Anna y hasta una fuerte venganza. El Cántico de Anna es un

grito del amor excitado; en el de la Virgen canta el amor infuso. Canta o fluye, o se derrama. Fuerza sin esfuerzo, plenitud que deriva, el Magnificat tiene paz y da paz.

Cuando Esther va a interceder por el pueblo se desmaya. Asume la figura de María y no parece que oye la palabra del Rey que le dice (profetizando de la Inmaculada Concepción): "La ley no ha sido establecida para ti sino para todos". La intercesión de María es otra cosa; como que es el gran misterio predicado por todas las figuras, desde Abraham, y rodeado arriba y abajo y a los lados de otros misterios que lo envuelven. Rosa mística: vemos un pétalo, y otro que lo recubre, y otro que asoma de los dos. La intercesión y la compasión y la corrección y la maternidad de los hijos de Eva, todo envuelto y recogido sobre sí mismo. Es suave esta rosa y absolutamente simple, y su gran intercesión por el pueblo no es muy distinta de la de las Bodas de Caná.

Se celebraron unas bodas, dice el Evangelio, y estaba allí la Madre de Jesús. Pero la *Omnipotentia supplex* abrevia aquel enorme, aquel sublime tira y afloja de nuestro gran padre Abraham: unas pocas palabras, sueltas, sin insistencia; una indicación a su Hijo: No tienen vino,

HORAS MENORES

PRIMA

(al salir el sol)

Puesto que el sol ya alumbrá,
Al Señor supliquemos
Que en los actos del día
Nos libre del infierno;

Refrene nuestra lengua
Para que no se ensañe,
Y libre a nuestros ojos
De necias vanidades;

El alma quede pura,
Y la locura salga;
La soberbia del cuerpo
Se dome en la templanza,

Para que al fin del día
Cuando la noche vuelva,
Alabemos su gracia
Limpios por la abstinencia.

TERCIA

(9 de la mañana)

Ahora, Santo Espíritu,
(Con el Padre y el Hijo)
En nuestro pecho, presto,
Infúndete benigno.

Alma, lengua y sentido
En alabanza canten;
Arda el amor con fuego,
Y el prójimo se inflame.

SEXTA

(mediodía)

Dios, rector de las cosas,
Que su curso gobiernas,
Aclaras la mañana
Y el mediodía quemas,—

Extingue las rencillas,
Templa el calor que dañá,
Da salud a los cuerpos
Y paz a nuestras almas.

NONA

(3 de la tarde)

De las cosas, inmóvil,
Oh Dios, firme sustento,
Por la luz sucesiva
Determinas el tiempo.

Concede en nuestra noche
La luz que da la vida,
Y con gloria perenne
Premia una muerte pía.

COMPLETAS

(al ponerse el sol)

Antes que la luz muera,
Oh Creador, te rogamos
Por tu habitual clemencia,
Que seas nuestro amparo,

Que se alejen los sueños
De la noche, ficticios,
Que reprimas al Malo
Y quede el cuerpo limpio.

Traducción rítmica de número

EL COLOR EN LA ARQUITECTURA

Nuestros ojos exigen el color porque el color está en la naturaleza y nuestros ojos están para devorar la naturaleza. Pero hoy día el hombre común, el hombre del ómnibus, se debate entre los ruidos, y sus pobres ojos se atrofian con monotonías de aburrimiento en las calles. Entre el gris de su techo, y el de su suelo y sus paredes, los pobres ojos ya no saben ver. La guñada de los anuncios es lo único que los sacude, pero no los alimenta. Porque si miraran el cielo y las plantas, todavía. Pero justamente lo neutro de todo lo que le rodea le embota los sentidos: le tapa los ojos.

En realidad se priva a la gente de un goce al que tiene derecho. Los creadores están para alimentar a la gente con hambre, y a los que de tanta hambre se han olvidado de lo que es comer. Si es necesario cimentar un edificio, es también necesario hacerlo bello. Ninguna ley metafísica exige que hoy lo bello deba ser incoloro. Nunca lo ha sido. La arquitectura (por no decir arquitectura moderna, que es tan largo y significa lo mismo) padece todavía de la enfermedad grave que contrajo hace unos dos siglos. Esa enfermedad tuvo un período purulento el siglo pasado, y adquirió contornos de locura. Contagió a todo el mundo, y los enfermos aseguraban haber descubierto la Arquitectura. Desde Beaux-Arts de París irradiaba brillante la complicada ciencia de los pastichistas. Se habían perfeccionado de tal manera en su arte, que quién sabe sean superados. (Nuestro país, es sabido, se contagió en forma casi incurable). Y uno de los síntomas de esa enfermedad fué la exclusión definitiva, no de los colores, que a veces se los utilizó — sobre todo los consagrados como inofensivos — mas sí del color, de aquel milagroso equilibrio que es capaz de establecer sólo un artista cuando consigue una feliz relación entre colores y superficies: que un tal color viva por el que está al lado y al mismo tiempo lo valorice; y que admita una superficie tal, únicamente porque lo rodean otros colores que son como su límite: combinación inclasificable de tonos y matices que varían de acuerdo al lugar. Así un volumen aislado — una columna — es un elemento dependiente del conjunto y debe armonizar con los colores del techo, del piso, de los muros. Matices, combinaciones, formas, infinitos: de lo que resulta un cuadro de una amplitud, de una libertad, infinita. Pero libertad, sin duda, difícil de tener entre manos.

No se trata de imponer la policromía como exigencia, sino de oponer el color a lo incoloro: un muro blanco es activamente blanco: permite que el cielo sea azul y los árboles verdes: que las sombras sean color sobre el muro y que todo viva con su color y dé vida a la casa. Pero un muro gris sucio ensucia sus propias sombras y a toda su vecindad. Porque no es color sino roña. De ahí el aburrimiento de esa inacabable hilera de fachadas mortecinas: estamos hartos de las calles de Buenos Aires; y además estamos hartos de ese verde aceituna, y ese café con leche frío de nuestros interiores.

Si se mira esto con un poco más de detenimiento, se puede establecer dos cosas: que siempre el color ha sido un elemento de la Arquitectura, y que es muy razona-

otra a los que sirven: Haced cuanto él os diga — y parece que no será oída. Se diría que Dios mismo realiza la parábola de los dos hijos y consiente con Abraham muchas veces, y finalmente no le oye, y rechaza a María, y hasta le dice: No, y luego va y hace su palabra. Primer milagro que hizo Jesús, dice san Juan, y manifestó su gloria: no es de preguntar si la gloria de Jesús podrá manifestarse alguna vez con entera prescindencia de María! Entretanto el misterio de la intercesión, el gran misterio rodeado de muchos otros, queda claro y como abreviado en las Bodas — mientras no llegan otras Bodas y otro Vino.

Porque si las Bodas verdaderas no son las de Caná sino las del Calvario, y si el gran milagro del vino no es aquél sino este de la misa, cuando llegan estas Bodas y este Vino, cuando ya no puede decir Jesús a su Madre: Mujer, qué nos va a ti y a mí, aun no es llegada mi hora — el gran misterio de la intercesión se manifiesta y nos enseña que María no intercede en realidad, porque su intercesión

es corredención,³ porque María es Eva (y para Adán, Eva es una ayuda semejante a él); y que su corredención es maternidad, es decir, parto, porque María es la mujer, la mujer en absoluto: la madre de todos los vivientes que ha pronunciado el fiat para ser Madre de Dios primero, con gozo, y madre de todos los hijos de Dios luego, debajo de la maldición de la mujer: Multiplicaré tus miserias y tendrás tus hijos con dolor. Los santos cumplen en su cuerpo lo que falta a la Pasión de Cristo. María toma la Pasión de más arriba y cumple en su alma lo que falta a la Encarnación de su Hijo. Los santos entran en la noche oscura del alma para purificarse; la Virgen, que es igual en todo a los hombres, salvo el pecado, recibe esa noche oscura del alma como un ropaje de lujo. La noche de soledad es su manto de Reina — ese manto de terciopelo negro que lleva nuestra Dolorosa de la Catedral.

Dimas Antuña

- 1 Esto no excluye que la Virgen se llame a sí misma ancilla Domini. (N. de D.)
- 2 En efecto: el hombre que hay en el santo así se desequilibra. (N. de D.)
- 3 Debe entenderse: de modo participado. (N. de D.)



EL ANGEL, EL POETA Y LA PALOMA - Dibujo de J. A. Ballester Peña

ble que así lo sea. Afortunadamente ya pasó la nefasta época en que se limitaba los "elementos de la arquitectura" — así, entre comillas. Había gente que desde arriba miraba el "campo de la arquitectura" y como quien pincha mariposas, clasificaba lo que veía, como cosa muerta. Eran gente de mucha más paciencia que ciencia y en gruesos volúmenes codificaban todas las leyes que creían descubrir. Guadet, el más ilustre, llegó en 3000 páginas a fijar la arquitectura del mundo, y ofreció este pacentísimo trabajo a sus alumnos para que adquirieran más fácilmente la erudición arquitectónica. Y llegó a determinar que los "elementos de la arquitectura" eran: los muros, las aberturas, los órdenes, los techos y las escaleras. Lo decía con toda seriedad el buen hombre, y mucha gente lo tomó con seriedad igual. Y entendía por "órdenes" los cuatro (?) órdenes "griegos": toscano, dórico, jónico y corintio. Hoy todo el mundo tiene la obligación de saber que esto es mentira. Pero, como tantas otras, enardecí de entusiasmo a la juventud y la ancianidad de la época, viendo cómo eran capaces de catalogar los esfuerzos seculares de la humanidad, y qué superioridad se había alcanzado — religión del progreso —, cuando disponían a su elección de todos ellos. Pero lo malo es que aparte de lo absurdo de esa posición, la clasificación fué mal hecha. Se habían olvidado de muchas cosas, entre ellas del color; habían puesto otras de más, entre ellas los órdenes: ¿qué hacemos nosotros ahora con el toscano? Tirarlo. Es lo que hacemos. Además, eso de los órdenes es una ingenuidad. ¿Hay que decir que nuestro Congreso Nacional es corintio, porque se ha utilizado el orden corintio? Si una noche un grupo de bromistas despegara de su fachada esa cáscara granujienta y le plantara otra cuyas columnas terminaran en un capitel con volutas, habría que decir al día siguiente que el Congreso Nacional es jónico. Esto se llama *lo absurdo*. Los órdenes son el lugar común más monstruoso que se haya inventado. Fué una mentira, y es inexplicable cómo gente sería lo haya considerado tan dependiente, tan *elemento* de la arquitectura, como los muros o el techo. — Pecado renacentista.

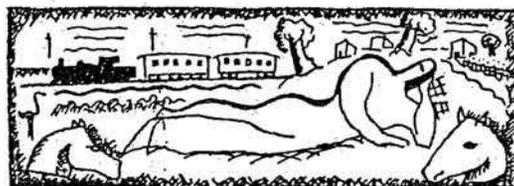
Pero el color, sí es un verdadero elemento de la arquitectura, y su intervención modifica hasta la concepción misma de la forma. Según ésta sea pensada con o sin intervención del color, adquiere valores distintos. Los bizantinos valorizaron sus muros pensándolos en color — cubriéndolos de mosaico — mientras que los egipcios los habían pensado simplemente como necesidad de limitar el conjunto de las formas interiores. Los medievales valorizaron los vanos y el espacio pensándolos en color — coloreando con vidrios la luz — mientras que los griegos habían pensado el aire simplemente como entregador de las formas, y lo habían dejado transparente. Para los bizantinos, los egipcios, los griegos y los góticos, el color no era secundario: su arquitectura estaba íntimamente ligada a él, y la luz y la sombra tuvo tanta importancia como el piso y el techo. Tuvieron horror al gris, y cuando no emplearon los colores, la decoración y molduración fué un colorido a dos tonos, y no un agrisamiento, como todas las sombras miedosas de nuestras arquitecturas recientes. Los griegos crearon las acróteras, los góticos la decoración de encaje: introdujeron un nuevo tono para armonizar la construcción y el cielo. Y así, tantos recursos. Pero so-

bre todo, usaban la piedra, y esto sólo era ya suficiente: su colorido le daba ese encanto especial, como de piel viviente. No ese color muerto y mortificante de la argamasa de nuestros días.

De más está investigar si toda esta gente fué la que se equivocó, o si fueron los teorizadores del ilustrado siglo XIX. Apoyarse en la verdadera tradición es suficiente — aunque en este tiempo se crea que esto es "revolucionario". Pero no es necesario, como para ninguna cosa obvia. Aunque el color nunca hubiera servido a la Arquitectura, su empleo sería justificado. Como arte que permanece en el espacio, la arquitectura vive *en* el ambiente y *del* ambiente. Por ser su medio el ambiente, su expresión necesita planos y volúmenes. (Esto lo olvidaron nuestros pastichistas antecesores, que por conseguir un puro efecto decorativo, no vacilaban en pedir auxilio a un árbol o a una sombra para equilibrar una fachada; y que dibujaban sus planos con tal preocupación del efecto que conseguían preciosidades, como para adornar un pergamino. Pero así pagaba estas vanidades la construcción aislada en el espacio). Además un edificio vive del ambiente: está aislado y no solitario. Está en *un* ambiente. (Otro olvido: nuestros pastichistas antecesores no vacilaron en rodear al *proyecto* de alrededores ideales, según convenía al efecto del cartón. Porque ellos antes que en el planeta, pensaban en el cartón).

La arquitectura es, pues, algo viviente puesto que vive en el ambiente y se alimenta del ambiente. Como todo lo que vive, apeetece el color. Los hombres, el cielo y la tierra tienen color. Todo lo que es viviente se entrega por el color. El agua los refleja, el aire vive por él. Casi tan primaria es la idea del color, como de la forma. Pensar sin color es abstraer. No se puede crear una obra arquitectónica (plástica) — prescindiendo del color. El arquitecto debe contar con él porque es algo preexistente, es un elemento de la arquitectura.

En nuestros días el color ha vuelto a aliarse con la arquitectura. Perret, el arquitecto genial, en sus iglesias de hormigón armado ha empleado el vidrio de color. Con esto ha vuelto a agregar a la contemplación de las formas en el espacio, la del espacio mismo. Y así como en tantas otras cosas, esta época empieza a recordar cuáles son los recursos legítimos del arquitecto: ha espantado los demonios de lo *necesario* y lo *decorativo*, y utiliza lo *humano*. La arquitectura actual — o sea la arquitectura — cuenta con el color, en contraposición con toda aquella arquitectura aburrida que ha poblado nuestras ciudades, y que los diarios en sus páginas de propaganda han clasificado de "construcción moderna"; ésta que nos ha rodeado durante tantos años, y que por impotencia ha desdeñado todos los recursos clásicos: que ha preferido lo absurdo del "cartouche" a la limpieza del arco; que ha ocultado la nobleza del plano con las suciedades de una decoración moribunda. De ésta se habla y no de las obras de *estilo*, porque si el estilo está bien tratado, la obra escapa a la consideración de ar-



quitectura reciente, y si no lo está, escapa a la arquitectura.

Es fácil pues comprender lo importante que es el color en la arquitectura. Lo es tanto como la elección del material: esto mismo es ya elegir el color. El cemento vive por su noble aspecto, como el ladrillo o la piedra o la pizarra. No hay duda: lo descolorido de la arquitectura que va muriendo, era nada más que la exteriorización de su misma anemia que felizmente la lleva a ser sólo el recuerdo de un mal momento.

Carlos Mendióroz

EL ESPECTADOR DE OPERA

La música tiene dos clases de enemigos: los que no se interesan por ella (enemigos pasivos) y los que a cada instante nos propinan el consabido "a nosotros nos gusta muchísimo la música". Estos son los verdaderos enemigos activos. Como son muy numerosos, han llegado a formar un gran conglomerado inerte, que obstruye todo progreso musical.

Estos "a - nosotros - nos - gusta - la - música" necesitaron juntar, fundir ese común entusiasmo, para lo cual se pusieron en busca de un techo que los cobijara.

No anduvieron mucho tiempo. Al pasar por el teatro Colón resolvieron instalar en él su estética y sus asentaderas. La elección no pudo ser más acertada: ¿dónde hubieran encontrado estos fobiarmónicos, paredes mejor patinadas de opio y butacas con mejores resortes? Para colmo de dicha, la invasión tuvo lugar durante la representación de una ópera de hace sesenta años. Miel sobre hojuelas. ¿Quién extirpará ahora a los ruminantes de melodías de la sala que es, según dicen, un exponente de nuestra cultura?

Degas decía: "Hay que descorazonar las bellas artes". Nosotros también podríamos decir "hay que descorazonar al espectador de ópera", pero para convencernos de lo absurdo de nuestra pretensión, bastaría con ponernos por un instante en la piel de un empresario. ¿Acaso no han hecho ellos todo lo útil y convincente para el caso? ¿Y qué han conseguido? Aumentar la clientela. Reflexión hecha, los empresarios resolvieron seguir descorazonándolos sin interrupción, con lo que, de paso, se convirtieron en enemigos jefes de la música.

Curioso tipo el del espectador de ópera. Pocos ejemplares habrá más pacíficos y de mayor aguante para la afrenta. Por lo general, el hombre defiende con empeñamiento dos cosas: sus buenos recuerdos y su bolsillo. Ambos son atacados por el empresario de una manera primordial, pero si la víctima aplaude ¿por qué ha de tener el inocente empresario retorcionjes de conciencia?

Mientras tanto la víctima se ha incrustado en la amplia poltrona y entre sonrisa y baba, acepta de antemano todo lo que se dignen servirle.

No es joven (si es señora anda ya por lo piloso suplementario, y si es señor, en franca desbandada, a pesar de las aguas milagrosas y de los esfuerzos del Fígaro hebdomadario). Obesidad, abdomen y turbias las pupilas, turbias como el fruto del duraznillo o de esa pátina de rocío que

persiste en las ciruelas en estado de madurez. Además, ya lo he dicho, mucha sonrisa y baboseo de deleite.

Sumergidos en pleno éxtasis musical, indecorosamente estremecidos por la melodía barata — pagada a precio de oro — son infieles a sus mejores recuerdos. Cuando eran jóvenes oyeron a Fulano y a Zutana. ¡Eran los buenos tiempos! Siempre recuerdan a la X, cantando "Semíramis": ¡Qué notas aquéllas! ¡Qué modo de cantar! ¡Y Z! ¡qué escuela! ¡qué filados aquéllos! Eso no les impide aplaudir al primer perro o gato que les serruche el oído. Hasta los wagnerianos se han puesto tolerantes. ¡Y sabe Dios hasta dónde pudo llegar la intransigencia de esos vanguardistas de hace unos lustros. En honor de ellos — los de hoy, los tolerantes — digamos que sus dioses, héroes y semidioses han hecho algunos progresos. Por lo pronto, este año hablan en buen italiano. Es sin duda un adelanto. Wagner nunca aspiró a fundar en su Walhalla una sucursal de la Berlitz School. Poco previsor el hombre y por demás pagado de sí mismo al suponer que, irrespetuosamente tratado como músico, iban a tenerle mayores miramientos como literato. ¡Las noches blancas que se pasaría el pobre rimando los asuntitos del matrimonio Wotan, del anillo codiciado y los gruñidos del dragón de utilería!

Pero los wagnerianos de hoy están en plena decadencia heroica. Despuntada la lanza de Wotan y mellada la daga de Siegfried, no se atreven a protestar con sus recursos corporales. Hubieran sido los más eficaces, puesto que el tipo del adepto del genio teutón es, o más bien dicho era, un gigante irascible y rubicundo, cuyos pies resguardados en un calzado que por lo grande parecía de apuesta, infundían a su alrededor un vasto radio de terror y respeto.

Sin duda, hoy calzan más chico.

El espectador de ópera italianizante o teutonizante, degenerando, degenerando.

Y a la salida del teatro, todo el mundo dice: "Ya no se puede oír óperas. La ópera ha muerto", sin darse cuenta que quien ha muerto no es la ópera sino el espectador. Ha muerto de mansedumbre y de constipada tolerancia. El día que a un grupo de ellos se le ocurra desagrar a Verdi o a Bellini — no digo ya a Wagner — y emprenderla contra los cantantes pretensiosos, los empresarios sin escrúpulos y una comisión de señores que si entendieran de arte ya hubieran sucumbido de vergüenza, tal vez mejoraría una situación en la que se especula con una insospechable tolerancia.

Habría que hacerles comprender a esos señores que no sólo les roban su buen gusto futuro, su hipotética cultura; que no sólo se les borra poco a poco el recuerdo de un pasado mejor, sino que también se les roba su dinero.

Tal vez imbuídos de esta idea brote de ellos una rebelión tardía, y al grito de guerra: ¡mi dinero! ¡mi dinero! asalten las candilejas y den a cada cual su merecido.

Los nombres augustos pintados en el techo temblarán de agradecimiento.

Tal vez llegarían hasta quemar las decoraciones, ¡loado sea Dios!, todas las decoraciones. Y si alguna llama benéfica llega hasta la sala, mejor que mejor. Tal vez mueran por asfixia algunos microbios del tedio.

Aunque no todos.

Emiliano Aguirre

ENRIQUE IV, EL IMPOTENTE

Marañón investiga en los misterios de la endocrinología y de la sexualidad desde hace veinte años. Doce libros, de los dieciocho que ha escrito, versan sobre estos temas, de una manera exclusiva. Tiene, pues, el mínimo de autoridad que se le puede pedir, aunque no sea, acaso, el tipo de hombre de ciencia que se podría desear. A veces ha aceptado, con demasiada ligereza, teorías que ha repudiado más tarde u olvidado. Hoy dirige sus estudios por el camino de la caracteriología. Pero hay una humildad nueva en él. "Recojo ya de la experiencia — dice — la lección inestimable de que en nuestra ciencia sólo pueden tomarse en consideración aquellas opiniones que nacen tocadas de sencillez y humilde reserva". Ahora, Marañón acaba de publicar un *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*. ¿Y su tiempo? Es difícil creer que la biología pueda llegar a tanto. Para pretender resucitar una época por reacciones biológicas se precisaría tal cúmulo de antecedentes que, posiblemente, jamás será factible intentar nada en ese sentido. En cuanto al Rey, Marañón ha querido proyectar, en la figura del último de los Trastamaras, "la luz de los recientes progresos en la fisiopatología del carácter y de los instintos humanos". Pone, desde luego, por voluntario y previo designio, en tela de juicio, cuanto dice en el ensayo que se refiera a interpretaciones médicas. En el aspecto literario y de la composición, un estilo sencillo, un orden escueto y la utilización de un material documental notablemente sugestivo, conceden a su obra un interés considerable y se piensa en lo que habría conseguido un artista con los elementos y el procedimiento usados por Marañón.

Por el interés que tienen ciertos libros suyos, interés de novela, piensan algunos de Marañón que es un novelista de la Medicina. Por cierto que el objeto de sus libros es el hombre y su patología sexual. Y esto es en algo el sujeto de la novela. El objeto de la novela es más amplio que el de esta novela-realidad de las investigaciones del médico español. Pero el material es el mismo, a veces. La realidad sexual tiene un proceso físico que sirve de estrato sedimentario a las mayores pasiones. En esa realidad hunden las pasiones tan finas raíces que la vida de relación no se puede explicar sin conocer qué sucede en el estrato físico. ¿Y cómo se conoce discursivamente? ¿Podrán, los nuevos métodos, la psicoanálisis, la caracteriología, llegar a conocerlo? Siempre habrá algo de misterioso, probablemente, y que no podrá aclarar ninguna teoría científica. Los misterios de la psicología del hombre han de tener, en todo caso, una iluminación espiritual. Seguramente los místicos, en el momento de olvidarse de su cuerpo en las últimas moradas del amor de unión, verían aclaradas las relaciones sutiles del cuerpo y del alma. Para nosotros, las teo-



rías se sucederán y cada una creará posible alumbrar el misterio por sólo haber reflejado una pequeña luz en éste. Pero lo más profundo se perderá siempre. Toda una rama de la Medicina se ocupa hoy en ajustar a normas científicas postulados de origen vulgar y artístico acerca de la unión estrecha de *genio y figura*. Pero la novela — que es el arte que más toca al hombre — tiene una ventaja sobre la Biología y es que el desarrollo de la acción novelística se coordina, con lógica humana, en un plano de totalidad, con respecto a esa unión, por la intuición sorprendente que el artista posee. En cambio, los autores que investigan en la realidad el fundamento biológico de las pasiones y del carácter, buscan en las tinieblas los resultados más satisfactorios, dan una sensación de fracaso, y los que proclaman sus éxitos se sienten en incertidumbre.

He aquí que nos hace Marañón un examen clínico después de cinco siglos de muerto el paciente. ¿Cómo era éste? Era un rey débil y triste. Al advenir Enrique IV, el Impotente, al trono de Castilla, las complicaciones políticas del reino eran sumas. Lejos de solucionar nada, la debilidad de Enrique IV agravó la situación. Durante cerca de veinte años el rey no tuvo un momento de paz. Fué su vida triste y amarga. El desacierto político, la miseria moral, la abulia física convirtieron en un guiñapo la personalidad de Enrique. Todos le despreciaban, delante de él y lejos de él. Si alguna vez tuvo partidarios fué debido al exceso de menosprecio que el pueblo y la nobleza echaba sobre sus hombros. Era aficionado a la lectura de poetas y de filósofos y sabía del arte de la música; cantaba y tañía bien y aun justaba bien, como se lee en las *Generaciones e semblanzas*, de Fernán Pérez de Guzmán. Amaba la soledad sobre todas las cosas y gustaba de cazar y recorrer los montes. "Todo canto triste le daba deleite". Duró su melancolía lo que su vida y aun cree Marañón, siglos después que hiciera la misma acusación la infanta Doña Juana, que murió envenenado por el arsénico. Había casado a los 16 años con Doña Blanca de Navarra, de quien no tuvo sucesión y a quien repudió después de un escandaloso proceso, por causa de impotencias recíprocas "debidas a influencias malignas". Matrimonió luego con Doña Juana, hermana del rey de Portugal, que fué, acaso más tarde, la amiga de Don Beltrán de la Cueva, paje y caballero del rey. Doña Juana dió a luz una hija, Juana, que el pueblo llamó la Beltraneja, atribuyendo al cortesano su paternidad, ya que todos "dudaron ser engendrada de los lomos del Rey".

¿Qué podrá desentrañar la moderna fisiopatología del carácter en esta vida dolorosa y pasada? ¿Acaso los problemas más graves que se presentan en la sucesión del trono sobre la vida sexual del monarca y sobre la paternidad de la infanta Doña Juana? No; la fisiopatología no puede llegar a tanto, aunque algo haya adelantado desde los tiempos de Bahnsen, cuando la ética y la sociología servían de base a la psicología para constituir la ciencia del carácter; como es natural todo esfuerzo así encaminado terminaba en una estéril diferenciación especulativa. La aplicación de las ciencias biológicas a estas cuestiones pareció dar un fin práctico a los estudios caracteriológicos. La complementación de lo somático y de lo psíquico les ha hecho adelantar algo y nos ha dado inte-

resantísimos estudios, como éste de que nos ocupamos. Pero tales estudios adolecen de una falta de convicción definitiva, desde origen vulgar y artístico acerca de la de el momento en que el lector desea valorar estrictamente los elementos que sirven de juicio. Estos elementos son índices de las observaciones del caracteriólogo, las cuales, al suceder históricamente, pudieron fracasar o tener otro significado, por el libre juego de la libertad y de la naturaleza humanas. Por eso, la utilización de un material que, en pureza, es literario y no biológico, permite la duda y la incredulidad. En último término el clínico-arqueólogo trabaja con juicios de otros y con documentos históricos que pueden carecer de verdad y de justicia, aun los más favorables al personaje examinado. Pero, si se trata de elegir entre dos juicios, si puede la caracteriología aportar ciertos elementos de convicción. Ese puede ser su valor. Como el historiador y el caracteriólogo obran por influencias ajenas, el último puede tener la ventaja de tener de su parte la posible verdad que lleva el desarrollo natural de los instintos y de las pasiones del hombre.

Del análisis de todas las circunstancias que la biografía de Don Enrique pone en sus manos, Gregorio Marañón llega al fin a apartar los datos suficientes para pronunciar un doble diagnóstico: el clínico y el morfológico, que debe complementar a aquél. Enrique IV de Castilla, según el diagnóstico clínico, es un esquizoide con timidez sexual, y, según el morfológico, de acuerdo a la nueva división de Ferro, que acepta, un displásico eunucoide con reacción acromegálica.

El primer diagnóstico se enfrenta con otro más preciso, el de la *vox populi*, tan cruelmente sintetizada en esa aceptación general del mote de Beltraneja que dieron los españoles a la Infanta Juana, la "Excelente Señora" como la llamaban los portugueses. Aunque el diagnóstico clínico, tan amplio por el término "timidez", no tenga la precisión del morfológico, tiene una importancia mayor. Claro está que un diagnóstico más preciso y exacto, al explicar la vida patológica de Don Enrique, resolvería problemas históricos trascendentales. La sucesión real de España dependió de una conclusión popular mucho más estricta que la que nos da la caracteriología. La nobleza y el pueblo lograron excluir a la verdadera heredera de la sucesión del trono y pusieron en éste a Isabel la católica, hermana del rey, a causa del convencimiento general de la impotencia de Enrique. Hoy la duda se impone. Posiblemente tiene razón Marañón al decir que la impotencia del rey no era absoluta y que pudo permitirle muy bien alguna relación aislada, más o menos trabajosa y deficiente; y recuerda, por otra parte, que una vida humana se engendra en las condiciones más desfavorables y más apartadas de la buena técnica. Es muy probable, además, que la infidelidad de la reina sea posterior al nacimiento de Doña Juana. Puede ser cierto que sólo después que estuvo presa en Alaejos empezara Doña Juana una vida ligera, después de ser seducida por el Arzobispo de Toledo. De cualquier modo se enamoró en la prisión del sobrino de éste y alcaide de la fortaleza, Don Pedro de Castilla el Mozo, bisnieto de Don Pedro el Cruel, de quien tuvo dos hijos y a quien amó hasta su muerte. Pudo ser, antes, la amante de Don Beltrán, pero conmueve, de verdad, el

acento extraordinariamente sincero con que juraba siempre, en las ocasiones más solemnes, la legitimidad de la Infanta, como cuando, después de recibir la Eucaristía en la Catedral de Segovia, afirmaba que su hija lo era también de Don Enrique. "Hago juramento a Dios y a Santa María y a la señal de la Cruz que con mi mano derecha corporalmente toqué que yo sé cierto que la princesa Doña Juana es hija legítima y natural del Rey mi Señor, y mía". El rey, durante toda su vida — no sabemos lo que pasó en los Toros de Guisando donde se le hizo firmar lo contrario — y en los momentos de su muerte, proclamó a Juana como hija suya. Pero la duda que hoy existe, en contra de la antigua opinión común, nace de los documentos históricos de carácter puramente judicial y legal y no del análisis clínico que apenas esboza Marañón, para dar su diagnóstico. Además, ese análisis no aclara tampoco los otros problemas de la vida sexual de Enrique IV. En fin, en todos los aspectos, la duda nace de una interpretación histórica propiamente dicha.

En cambio, el diagnóstico morfológico es muy completo, dadas las condiciones en que lo realiza nuestro médico. Está hecho a base de dos admirables retratos literarios, los de Alonso de Palencia y Enriquez del Castillo y de un dibujo iconográfico, posiblemente un retrato tomado del natural, que se encuentra en la Biblioteca Real de Stuttgart. La corpulencia displásica de Enrique, la deformidad de su nariz, la mandíbula desarrollada, los dientes mal implantados, el pie posiblemente valgo, la voz dulce y el conjunto de detalles que dan esos tres retratos, permiten a Marañón hacer ese diagnóstico.

Y bien: en la Biblioteca Nacional de Madrid existe un retrato, grabado, de Enrique IV. Es posterior al del código de Stuttgart. Seguramente el autor anónimo se ha inspirado en el dibujo alemán y en los cronistas del reinado de Enrique el Impotente: Palencia, Castillo, Mosén Diego de Valera, Hernando del Pulgar, etc. Es decir, en los mismos elementos que han servido a nuestro médico. Y se podría decir que entre lo que obtiene Marañón y lo que obtuvo el grabador anónimo no hay diferencia esencial. Pero Marañón balbucea, duda, insinúa solamente. En cambio, el artista está seguro. No explica tampoco lo que quedará inexplicable por siempre. Pero todo el carácter de Trastámara está en la expresión de ese retrato admirable, que es un diploma de competencia que el arte da a la investigación científica. Es una prueba material que Marañón parece no sospechar. No fué, pues, el médico el único que habría visto claro en Enrique IV. La intuición poderosa del artista se adelantó en 400 años a los métodos científicos. Y dió a su obra, por lo demás, una sensación de convicción y de totalidad que el hombre de ciencia no ha podido lograr.

Tomás de Lara

DISFRAZ DE VERSOS VIEJOS

Hay que ser desaprensivos con las palabras porque el uso ha cambiado el sentido de muchas y no es el caso de andarse preocupados con el valor de ciertas expresiones misteriosas. Decimos así que el orador hizo uso de la palabra sin pensar en

el compromiso que esto implica. Si quisiéramos realizar los términos seríamos impulsados al silencio o viviríamos luchando con precisiones fatigantes. Poeta, poesía, son palabras que expresan algo muy superior a sus acepciones corrientes: lo que merezca *realmente* llamarse de ese modo, trascenderá el tiempo.

Estas consideraciones permiten referirse a la poesía de Marechal, sin incurrir en la ira de los absolutos.

En sus nuevas odas (1), insiste en la posición que adoptó con su libro "Días como flechas". La comparación señalaría sólo un progreso de técnica y una mayor sobriedad. En "Odas" juega ya con el endecasílabo y ha llegado a combinarlo con el verso de catorce sílabas sin que llegue a notarse el pasaje. Además, en el nuevo libro ha dado un mayor orden exterior a la corriente de arroyo encajonado que se advierte en el primero. Hay, ciertamente un progreso, pero la tendencia — por no decir el espíritu — de ambos, es la misma: estéril obscuridad.

Marechal no persigue al emplear medidas clásicas aprovechar su música inherente y confortable pues muchas veces quiebra la cantilena adormecedora con un agudo inesperado; no acude tampoco a la rima y su vocabulario no está adecuado a ese empeño inferior; no es de creer, finalmente, que quiera sorprender con el desentono que significa apartarse de la corriente actual hacia los versos "tendidos"; parécnos, más bien, que su ortodoxia preceptiva es como un inconsciente refugio a la orfandad de su inspiración, y a la sospecha, tal vez no formulada, de que la falta de contenido poético de sus odas quedaría en evidencia quitándoseles la cáscara del ritmo oficial.

Esto tiene un grave peligro subsidiario. (El principal: la falla poética, es obvio e inmediato). El vocabulario solo, el solo ruido, la obscuridad conseguida a fuerza de símbolos fabricados, dan a veces resultados que no se esperaban; cuando la atención del fabricante decae y la vigilancia sobre el lenguaje neomoderno se debilita, aparecen resabios del poeta oculto tras la cortina de alusiones de uso personal y vemos, de pronto, reminiscencias becquerianas:

"Mi viento desató sobre mi tierra,
volvióse contra mí toda mi llama,"...

Es interesante considerar, con motivo de estos comentarios, la manifiesta preferencia de Marechal hacia el uso constante de los metros establecidos. No pretendemos decir, ni muchísimo menos, que nuestras preferencias sean diferentes. El ritmo musical del endecasílabo, por ejemplo, es una conquista. La amplitud sobria de este metro generoso, parece que fuera la expresión natural de un pensamiento bello. Pero su manejo — de una tremenda facilidad — exige limpieza y desasimiento. No entrega su esplendor sino en la claridad y en el orden. Se rinde, pero a condición de que no se lo torture. Canta, pero a condición de que no se lo ahogue ni oscurezca.

Hemos enumerado, por sus contrarios, las costumbres literarias de Marechal.

Mario Mendióroz.

(1) Leopoldo Marechal: Odas para el hombre y la mujer. Ed. "Libra", 1929.

EL QUE CRECE

por
DIMAS ANTUÑA

PRIMER VOLUMEN EDITADO POR LA
EDITORIAL NUMERO

Secretario: Tomás de Lara
Alsina 884-890 Buenos Aires

Libros de inminente aparición

COLECCION SIGNO

Jacobo Fijman: San Julián el pobre (cuentos). - Emiliano Mac Donagh: El Señor Hudson, de Buenos Aires. - Julio Fingerit: Realismo (Ensayos).

COLECCION GLADIO

Atilio Dell'Oro Maini: El apostolado de Fray Luis de Bolaños.

número

REVISTA MENSUAL - ALSINA 884-890

DIRECTOR: Julio Fingerit

SECRETARIOS: Ignacio B. Anzoátegui y Mario Mendióroz

ADMINISTRADOR: José G. Garrido

REDACTORES: Emiliano Aguirre, Dimas Antuña, Juan Antonio, J. A. Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Tomás D. Casares, Rómulo D. Carbia, Víctor Delhez, Osvaldo Horacio Dondo, Francisco Durá, Miguel Angel Etcheverrigaray, Jacobo Fijman, Manuel Gálvez, José M. Garciarena, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Carlos Mendióroz, Emiliano Mac Donagh, Rodolfo Martínez Espinosa, Ernesto Palacio, Alberto Prebisch, César E. Pico, Mario Pinto, Carlos A. Sáenz

Suscripción anual: dos pesos
Número suelto: veinte centavos

Edición de 300 ejemplares numerados, impresos del 1 al 15 en Holanda especial y del 16 al 300 en River. A la venta: 5 ejemplares en Holanda, firmados, a 50 pesos cada uno y 50 ejemplares en River a 10 pesos.

En este mes se pondrá en venta el primer libro editado por la editorial número. Ha sido impreso en los talleres gráficos de la imprenta L'Hoir de París, bajo la dirección artística de Héctor Basaldúa.

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

OBRAS DE ENSEÑANZA DEL INSTITUTO DE LAS ESCUELAS CRISTIANAS

La Argentina
Estudio físico, político, etnográfico y económico
8a. Edición - 1 volumen, cartóné: \$ 4.50

La Tierra
Estudio físico, político, etnográfico y económico
23a. Edición - 1 volumen, cartóné: \$ 4

Manual de Urbanidad
1 volumen, tela: \$ 2.50

Apuntes de Lógica
Por el R. Hno. Octavio. Adaptados al programa
1 volumen, tela: \$ 3

Galasso

SASTRERIA DE LUJO

Esmeralda 479 U. T. 31, Retiro 3969



INSTITUTO ITALO ARGENTINO DE SEGUROS GENERALES, S. A.

Siniestros pagados hasta el 31-12-1929: \$ 11.221.564.72 m/n.

CAPITAL SUBSCRIPTO 2 MILLONES
S. Martín 233 - U.T. Av. 3001/3

EDICIONES ALFA - BUENOS AIRES

FIGARI

1er libro de la

Colección Nuevos Valores Plásticos de América

con 2 tricomías y 25 grabados

ESTABLECIMIENTO SANTO TOMAS DE AQUINO
(Fundación Armstrong)

Dirigido por los Hermanos de las Escuelas Cristianas

MIEL SUPERFINA
absolutamente pura

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

Río Bamba 650 Buenos Aires

heroica

revista de formación espiritual editada por la Compañía de San Pablo. - Moreno 1332 - Bs. Aires
Suscripción por año: dos pesos

ICHTHYS

REVISTA MENSUAL

Editada por el Centro de Estudios Religiosos

Mayo 1930 SUMARIO Número 98

Jorge Max Rohde: Joyas, porcelanas y encajes. - Susana Calandrelli: Plegaria. - Jacobo Fijman: Ciudades de piedra. - Sofía Molina Pico: Compases de espera. - Lucrecia S. Q. de Sáenz: Las estrellas. - Vida del Centro: Conferencias de Mons. Franceschi, PP. Vallazza y Cabo Montilla. - Notas y Comentarios. - Libros.

Dirección y administración: Juncal 1858

MEDICOS

Dr. Guillermo Basombrió
Ayacucho 1031
U. T. 44 Juncal 4342

Dr. Alcibíades López
Santa Fe 2518
U. T. 44 Juncal 2775

Dr. César E. Pico
Alsina 1786
U. T. 38 Mayo 3586

Dr. Andrés Tessi Seitún
Dr. Mario Tessi Seitún
Av. Alvear 2670
U. T. 52 Belgrano 6661

Dr. Adolfo A. Spiller
Cangallo 2017
U. T. 47 Cuyo 4926

Dr. Antonio Battro
Viamonte 1582
U. T. 38 Mayo 2780

Dr. Octavio Pico Estrada
Rodríguez Peña 765
U. T. 44 Juncal 3912

Dr. Humberto L. Dondo
Orán 4337
U. T. 50 Devoto 1281

Dr. E. R. Gaviña Alvarado
Piel y sangre
Lavalle 1790
U. T. 38 Mayo 2198

Dr. Guido Loretti
Soler 3909
U. T. 71 Palermo 6744

FARMACÉUTICOS

Dr. Pedro C. Etcheberri
Bioquímica y farmacia
Rivadavia 6851
U. T. 66 Flores 0149

DENTISTAS

Dr. Atilio E. Viale
Cabildo 910
U. T. 52 Belgrano 0090

Clnica Dental Mattia
Diurna y nocturna
Rivadavia 2706
U. T. 47 Cuyo 3214

ABOGADOS

Dr. Francisco Durá
Talcahuano 481
U. T. 35 Libertad 2832

Dr. José M. Garciarena
Avda. Roque Sáenz Peña 501
U. T. 33 Avenida 5440

Dr. Atilio Dell' Oro Maini
Maipú 262
U. T. 38 Mayo 0065

Dr. Manuel Gálvez (h.)
Viamonte 1287
U. T. 44 Juncal 4701

Dr. Eudoro Gallo Argerich
Juncal 2082
U. T. 44 Juncal 2148

Dr. Ernesto Palacio
Córdoba 2509
U. T. 44 Juncal 4915

Dr. Alfredo J. Molinaro
Avda. Roque Sáenz Peña 628
U. T. 38 Mayo 2087

Carlos A. Zabala
Bustamante 2928
U. T. 71 Palermo 8654

Julio Fernández Mouján
Marcelo Fernández Mouján
Cangallo 1112
U. T. 38 Mayo 0742

Dr. Mario Marini
Roque Sáenz Peña 530
U. T. 33 Avenida 4454

Estudio Jurídico de los Dres.
Ernesto Padilla y Ernesto Padilla (hijo)
Viamonte 1287 U. T. 41 Plaza 0672

Dr. José Perea Muñoz
Avenida de Mayo 1411 U. T. 38 Mayo 4672

Dr. Jerónimo Cortés Funes
Cangallo 564
U. T. 33 Avenida 6508

Dr. Emilio R. del Valle
Roque Sáenz Peña 530
U. T. 33 Avenida 0588

Dr. Frank K. Ch. Boutell
Av. de Mayo 651
U. T. 33 Avenida 7150

ARQUITECTOS

Alberto Prebisch
Av. de Mayo 953
U. T. 38 Mayo 4262

INGENIEROS

José Muriel
Ingeniero civil
Viamonte 1816
U. T. 44 Juncal 5546

José Muro de Nadal
Ingeniero industrial
Gallo 1611
U. T. 44 Juncal 5572

C. Groppa y J. Pagés
Bdo. de Irigoyen 1441
U. T. 23, Buen Orden 1441

GUIA DE PROFESIONALES