

050  
ABAB



# LOS ANALES

## DE BUENOS AIRES



### COLABORAN EN ESTE NUMERO

MARK ALDANOFF  
VICENTE BARBIERI  
ANGEL J. BATTISTESSA  
AUGUSTO MARIO DELFINO  
MIGUEL D. ETCHEBARNE  
ANDRÉ GIDE  
ARTURO LURIE  
CHARLES MORGAN

JULIO E. PAYRO  
NADEJDA TEFFI  
MARCEL THIEBAUT  
GREGORIO WEINBERG  
ANTONIO BERNI  
LUISA HERRERA  
MARIA ELISABETH WREDE



1210-1



# LOS ANALES DE BUENOS AIRES



## SUMARIO

X

ANGEL BATTISTESSA: MALLARMÉ Y LAS PALABRAS . . . 3

NADEJDA TEFFI: LAS RAÍCES SUBTERRÁNEAS . . . . . 13

VICENTE BARBIERI: LÁMPARAS EN EL BOSQUE . . . . . 14

MARK ALDANOFF: MARISCAL DE CAMPO . . . . . 16

JULIO E. PAYRÓ: PINTURAS MURALES DE TEODORO CHASSÉRIAU . . . . . 27

MIGUEL D. ETCHEBARNE: SONETOS . . . . . 35

CARLOS MORGAN: EL PORVENIR DE LA NOVELA . . . . . 36

AUGUSTO MARIO DELFINO: SOLEDAD Y SUS TRES NIÑAS . . . . . 44

ANDRÉ GIDE: ACERCA DE PAUL VALÉRY . . . . . 51

ARTUR LORIE: EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA RUSA . . . . . 52

MARCEL THIEBAUT: EL TEATRO EN PARÍS . . . . . 56

GREGORIO WEINBERG: NOTA SOBRE ROBESPIERRE Y LA PSICOPATOLOGÍA DEL HÉROE . . . . . 62

TAPA: ANTONIO BERNI

ILUSTRACIONES: MARÍE ELISABETH WREDE Y LUISA HERRERA

Dirección Editora: LOS ANALES DE BUENOS AIRES

Año I

Nº 2





# EMECÉ EDITORES, S. A.

UNA EDITORIAL AMERICANA - UN PANORAMA UNIVERSAL

MAS DE 20 COLECCIONES y una de ellas es la

## BIBLIOTECA EMECÉ

DE OBRAS UNIVERSALES

*Ediciones muy cuidadas. Tomos encuadernados en tela con sobrecubierta. Libros de todo y para todos.*



Aparecieron hasta hoy:

1. SOTILEZA. Por José María de Pereda ..... \$ 4.50
2. FISONOMÍAS DE SANTOS. Por Ernest Hello ... „ 4.50
3. SARTOR RESARTUS. Por Thomas Carlyle .... „ 4.50
4. PRAGMATISMO. Por William James ..... „ 3.50
5. EI MAYORAZGO DE BALLANTRAE. Por R. L. Stevenson ..... „ 4.50
6. LAS POBRES GENTES - PROHARTCHIN. Por Fyodor Dostoiewsky ..... „ 4.50
7. VIDA DE CHARLOTTE BRONTÉ. Por Mrs. Gaskell .. „ 5.50
8. KOKORO. Por Lafcadio Hearn ..... „ 4.50
9. EL SOMBRERO DE TRES PICOS - EL CAPITÁN VENENO. Por Pedro Antonio de Alarcón .. „ 3.50
10. - 17. HISTORIA DE LOS HETERODOXOS ESPAÑOLES. Por Marcelino Menéndez y Pelayo. (8 tomos.) Cada uno ..... „ 5.50
18. PEPITA JIMÉNEZ - DOÑA LUZ. Por Juan Valera .. „ 4.50
- 19 - 20. UN ADOLESCENTE. Por Fyodor Dostoiewsky (2 tomos.) ..... „ 9.—
21. INTENCIONES. Por Oscar Wilde ..... „ 4.50
22. TARTARÍN DE TARASCÓN - TARTARÍN EN LOS ALPES - PORT TARASCÓN. Por Alfonso Daudet .. „ 5.50
23. LOS TRABAJOS DEL INFATIGABLE CREADOR PÍO CID. Por Angel Ganivet ..... „ 5.50
24. LA CIUDAD ANTIGUA. Por Fustel de Coulanges .. „ 5.50
25. CUENTOS Y NARRACIONES Por Oscar Wilde .. „ 4.50
26. LA REPÚBLICA. Por Platón ..... „ 5.50

SAN MARTIN 427 — BUENOS AIRES

# MALLARMÉ y las palabras

*Las líneas que siguen son un pasaje de la extensa conferencia que sobre Mallarmé y la poesía francesa contemporánea desarrolló Angel J. Battistessa en la sala del Teatro Empire, en la sesión inaugural de las actividades culturales de "Los Anales de Buenos Aires". En el transcurso de la misma conferencia, el profesor Battistessa leyó y comentó varias traducciones en verso castellano de los poemas por él estudiados. El recital ilustrativo, en francés, estuvo a cargo de Rachel Bérendt, cuyas excepcionales cualidades de intérprete comprensiva y talentosa fueron repetidamente aplaudidas por el público y destacadas por el propio disertante.*

EN todos los tiempos es posible encontrar poetas valiosos, pero sólo a partir del siglo XIX, luego de las manifestaciones del romanticismo y del simbolismo, que fué una de sus consecuencias, la noción del significado profundo de la poesía se hace patente a los críticos, a los estudiosos y a ciertas zonas del público, desgraciadamente muy pequeñas.

La poesía ha existido desde siempre. "Primero fué la poesía y después el lenguaje", afirma un pensador tan atendible como Vico. La "conciencia de lo poético", en cambio, es una conquista relativamente tardía. Esa conciencia no acierta a iluminarse sino desde el momento en que, al margen de todo preceptismo, los propios poetas —Goethe, Shelley, Hölderlin, Poe, Baudelaire, Mallarmé, y en fechas ya más cercanas Valéry, Claudel o Juan Ramón Jiménez— meditan, colateralmente, su personal hazañería creadora. En esta meditación, la crítica a secas ha sido de poco socorro, porque casi de continuo —el aserto pertenece a Valéry— la poesía es una víctima lamentable de inteligencias a veces agudísimas pero que carecen de sentido para percibirla. La gravedad de esa afirmación puede tal vez atenuarse un poco. Es ya grande el número de comentaristas afines con lo poético y *sensibilizados* para captar su influjo. Felices sufridores de esta inusitada alergia son críticos tan eminentes como Gundolf (el recordado maestro de los días de Leipzig), Ernst-Robert Curtius, Pierre Bertaux, T. S. Eliot, J. Middleton Murry y otros que se me olvidan.

No pasa lo mismo con el público. Aun el mejor informado y discreto sufre en lo presente una seria desorientación si de poesía se trata: no atina con el verdadero alcance de la tarea lírica, aunque la ejercite y reverencie, y no admite la validez de ciertos recursos expresivos.

Por otra parte, creo que es imprescindible —casi diría decente— reaccionar contra el concepto, aquí tan difundido, que tiende a considerar la poesía como una especie de pasatiempo lícito, y hasta municipalmente premiable, pero de escaso porte en la vida espiritual del individuo y de los pueblos.

Muy por el contrario, en todas las épocas (incluso en las decididamente "populares" como la Edad Media) la auténtica poesía ha consistido en una de las actividades representativas del hombre con incontrovertible rango humano. Poetizar es traducir las más finas reacciones de la sensibilidad y aprehender, mediante limpios arbitrios verbales, las huidizas vislumbres de nuestro espíritu. No olvidemos que sólo por medio de la poesía, y en gracia a los más adecuados recursos del lenguaje, acierta el hombre —el hombre animal poético— a manifestar los valores perdurables de su propia vida y también, por similitud entrañable, los de la vida de su prójimo. Si no los poetas, ¿quiénes dicen —como decirse debe— todas nuestras alegrías, todos nuestros afanes, todas nuestras angustias y todos nuestros dolores? ¿Quiénes, si no ellos, consiguen dispensarnos la impresión, en verdad tónica y consoladora, de que el tiempo, y en particular el breve tiempo de nuestra vida, es un devenir, una fluencia susceptible de ser represada en palabras, imágenes y ritmos?

Si se soslayan las querellas de escuela, pronto se advierte que en toda actividad de índole poética alienta siempre, más o menos manifiesto hasta en los poemas jocundos, un sentimiento de angustia. Consciente o inconscientemente, esa angustia deriva del contraste en que se mueve cada individuo: por un lado, el hombre, criatura mudable, percedera y de poco momento; por otro, sus ansias de plenitud, sus anhelos de certidumbre, su hambre de eternidad. Como artista el hombre aspira a retener, a inmovilizar sobre la irreprimible fluencia del tiempo, cada uno de los momentos de su vida, y en modo particular aquellos —los poéticos— en los que con más hermosa nitidez logra la evidencia, tan maravillosa como transitoria, de que la vida y el mundo le pertenecen.

Desde Leonardo de Vinci a Mallarmé o a su discípulo Valéry, el rasgo resueltamente humano del hombre parece darle la medida de su voluntad y de su eficiencia para conservar y tornar arquetípico aquello que importa sustraer al pasaje de los afectos y a la natural disipación de las cosas. Todo el milagro del arte, y en modo especial todo el milagro de la poesía, estriba en esa capacidad, egregiamente humana, de hurtar algunos momentos de nuestra vida al curso del tiempo, de desprender de las circunstancias un cúmulo de percepciones deliciosamente fortuitas, que se hubieran perdido definitivamente si la capacidad expresiva del poeta no hubiese actuado a manera de fijativo. Un bello momento de nuestra vida —¡y son tantos!— puede ser pasajero, y pasajera, sin duda, nuestra impresión de que ese momento pasa. Pero el poeta —esa es su proeza— no consiente que ese bello momento se le escurra del todo, y así fija, cuando menos, la deliciosa melancolía de sentir tal pasaje.

La misma noción del pasaje del tiempo (no del tiempo del reloj sino del tiempo de nuestra vida) es un modo, también humanísimo, de disfrutar la nostalgia de lo eterno. Por eso —lo recuerdo en público ca-

da vez que hablo de estos temas— la auténtica poesía no aleja a los hombres de la realidad, y en cambio los acerca a ella, se la *des-cubre*. Con sabia prescindencia de los meros accidentes y de la cómoda legalidad cientificista, en alas de sus alusiones analógicas, la poesía lleva a los hombres al conocimiento intuitivo y mentalmente lúcido de esa misma realidad. La poesía es posible, simplemente porque el mundo ES.

Por culpa de los malos poetas, la adhesión veleidosa de los “snobs” y la esquinada reticencia de algunos profesores de literatura, el lector de nuestros días, sin descontar el que está convencido del alcance trascendente de lo poético, se resiste a admitir, en materia lírica, un hermetismo legítimo y otro que no lo es. Tampoco se aviene con la idea de que existen oscuridades estéticamente reveladoras. En otro lugar he dicho que una cosa es lo complejo por profundo o por remontado y alusivo, y otra —resueltamente otra— lo que sólo es intelectualmente opaco por torpeza interior o por incapacidad idiomática. Hay palabras baldíamente revesadas, pero las hay también eficazmente retorcidas en vista a un logro elocutivo más intenso. Hay luces aurorales y hay luces meridianas, pero existen las tinieblas traslúcidas y las penumbras que fosforecen. En las hondas cavernas de lo poético ni siquiera falta el diamante negro, nunca menos luciente y precioso que los carbonos hialinos.

De esa circunstancia surgen algunos equívocos y el éxito momentáneo de los seudopoetas. En medio del universal revoltijo de estos tiempos (lo uno va con lo otro, como las cerezas con las cerezas), esta es la hora en que los más confunden un simple renglón tipográfico con las infinitas y bien gobernadas inflexiones que en ese mismo renglón pueden asumir las palabras reveladoras de nuestra intimidad o de nuestra visión del mundo. En materia lírica —como en materia política— ya no se vive sino en los extremos o en las mezcolanzas peligrosas. De ahí las dispepsias y los hartazgos que conocemos. Por una parte, los poetas más jóvenes —esos que Cervantes llamaba de la primera impresión— parecen mostrarse convencidos de que basta hilvanar palabritas vistosas o metaforones infrecuentes para suscitar un poema, como si con yuxtaponer algunos retazos de paño fuese posible confeccionar un traje. Por otra parte, los intérpretes del verso —si no todos, sí los de holgado retumbo oracular pero de pobre receptividad poética —olvidan que la poesía, aun la más ricamente humana, alienta únicamente en las palabras: en la plasticidad de sus matices, en sus halagos prosódicos, en su magia evocadora. Sabemos por Valéry lo que a este respecto Mallarmé le dijo a Degas, cierta vez en que el pintor de las bailarinas se confesaba en el trance de escribir unos versos. Ni los críticos ni los intérpretes tienen la obligación precisa de conocer aquel episodio. Pero todos deberíamos sospechar su ejemplaridad profunda, o de lo contrario no recitar ni comentar poesía. Como lo más accesible es buscar el efecto, fácil y la

emoción trepidante y casi circense, por lo común sólo se dicen y se comentan composiciones de trama episódica, y eso con mucho olvido del quid real de cada poema. Dos actitudes son parejamente enemigas de la poesía. El plebeyismo truculento, gemebundo y megafónicamente aguarangado, y la delicuescencia cursi. La magnífica pero imposible empresa lírica en demanda de la poesía pura, o de un modo de expresión poética desnudo de todo directo contenido humano, así lo prueba. Cierto que no hay que confundir la poesía con la anécdota, el relato, el sentimentalismo directo, el encrespamiento retórico, las preocupaciones didácticas y todos los demás elementos con que aparece mezclada en el poema, a veces en forma apenas perceptible y de análisis muy arduo. No es el "contenido" intelectual o emotivo lo que determina la calidad poética de un poema, y sí, primordialmente, su estricta carga verbal y su irradiación sugeridora.

Una y otra vez he recordado en mis cursos como en algunos de sus aspectos cimeros la poesía contemporánea es locura ejemplar en Hölderlin, fervor dionisiaco en el coruscante D'Annunzio y en la pánica Anna de Noailles, esquivez mistagógica en el esotérico Stefan George, sondeo casi órfico en Rainer María Rilke, inteligencia en Paul Valéry, y todo ello, más una completa integración humana, más la fe, y más la gracia, en Paul Claudel.

Supuesto que cada uno es cuantioso heredero espiritual de parientes desconocidos, todos o casi todos esos poetas han sabido beneficiarse con las tentativas de los escritores que desde mediados del siglo XIX actuaron en la estela de los románticos anglo-germanos, o en la de Poe y sobre todo en la de Baudelaire. El autor de *Las flores del mal*, tan incomprendido y combatido en su época, hoy campea como uno de los clásicos más significativos de la poesía francesa. Como clásico, es también uno de los padres, en verdad fecundo, de la poesía contemporánea. Pero no nos enredemos en las palabras y que los doctores en nomenclaturas nos perdonen estos distingos. Clásico fué Baudelaire a pesar de haber militado históricamente en el despunte de la escuela parnasiana y en la prefiguración de la simbolista. Clásico porque el suyo es un modelo de poesía elaborada con pertinencia, y clásico porque a pesar de las leves escorias de algunos de sus motivos esa misma poesía acrisola, con brillantez armoniosa, lo mejor y más calificado de las posibilidades humanas: la intuición y el pensamiento, el lujo colorista y las sugerencias musicales. Baudelaire fué como el gran capitán de una empresa heroica, luego retomada por Mallarmé y extralimitada por Rimbaud, en el sentido de promover hasta su grado máximo las virtualidades de los viejos recursos poéticos franceses.

Para el autor de *Igitur* cada poema debía implicar una estampa, una sinfonía, una confesión personal y una meditación filosófica. En este

intento, necesariamente fracasado, menos perentorio que Rimbaud, presunto alquimista del verbo y decidor de lo inefable, Mallarmé tuvo que reducir sus "ejercicios" a una desigual tentativa con el propósito de concertar todas las connotaciones de cada vocablo:

*... Je veux délaissér l'Art vorace d'un pays  
Cruel, et, souriant aux reproches vieilliss  
Que me font mes amis, le passé, le génie,  
Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,  
Imiter le Chinois au coeur limpide et fin  
De qui l'extase pure est de peindre la fin  
Sur ses tasses de neige à la lune ravie  
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie  
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,  
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.  
Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,  
Serein, je vais choisir un jeune paysage  
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.*

¡Pobre y admirable poeta! En su cansado agnosticismo, a Mallarmé se le había olvidado lo que uno de los concurrentes de sus "martes" de la rue de Rome —el joven Paul Claudel— aprendería algo más tarde: el que retira el Verbo, sólo hace censo de palabras, anonada el poema o lo trueca en una quisicosa tan exquisita como inane:

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brulé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore  
  
Sur les crédences au salon vide: nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)*

En la limpidez nocturna y nada nebulosa de su tiniebla, el propio poeta sabe insinuar así todo el trágico desencanto al que debemos sus muchos encantamientos y sortilegios.

Después de la vulgar incomprensión propia de una época todavía positivista, la gloria de Mallarmé, como la de otros poetas de su grupo, se asentará pues en este haber querido superar —él, un escéptico— esa especie de apocamiento expresivo y de timidez especulativa que ni siquiera la intrepidez metafísica de los grandes románticos había acertado

do a vencer suficientemente. La tarea del poeta no consiste, como creen muchos, en alinear algunos versos para que luego los comentemos los críticos o nos los ululen ciertas declamadoras. Esa empresa —a veces ignorada por los mismos poetas— es en verdad más alta. Ella consiste en represar, en un poco de aliento hecho palabra inteligible y deliciosa, nada menos que la hondura recatada y de otro modo intrasferible de cada criatura terrestre. Empresa difícil como todo acto de plena libertad, como todo ademán expresivo que pretenda sobrevolar estos términos de tiempo y espacio en que nos debatimos.

En uno de los aspectos del problema nuestro poeta supo ganar la partida. La poesía, en el fondo, es sólo argucia verbal, puro misterio gozoso, y como decía Mallarmé no está hecha sino con palabras. Pero ¡cuidado! Cuidado con creer que la palabra, que sólo la palabra pueda integrar la totalidad del poema. La esencia poética que cada palabra recela necesita siempre, para no desvanecerse en mero *flatus vocis*, un involucro menos volátil que ella misma. Hasta los más grandes poemas —como los hombres— nacen con una especie de pecado original. En otros términos, a los poemas —salvo excepción rarísima— les es forzoso admitir un poco de impureza literaria: argumento, pretextos descriptivos o narrativos, amplificación afectiva, etc. Por la índole del lenguaje y por lo inesquivable de todas las limitaciones humanas, aun la poesía más líricamente depurada necesita alimentarse, en cierto modo, de un residuo no poético, como no es posible que arda el fuego sin siquiera la pulgarada de sustancia menos sutil que lo *mantiene*. La misma llama del Sagrario fragua su pureza ardorosa gracias al aceite que la sustenta, y al que esa llama, como con caridad devoradora, sublima y transfigura.

No hay poesía grande, aun supuesto el más encumbrado genio poético, si el calor comunicativo que la produce no surge, bullidor y gozoso, de un previo substrato humano. Porque la poesía se hace con palabras, pero las palabras no valen poéticamente sino como canto de nuestra sensibilidad, o de nuestra sangre, o de nuestros afectos, o de nuestra fantasía, o de nuestra angustia, o de nuestra alegría, o de nuestra fe. La poesía —lo he dicho en otra parte— es palabra plenaria. Sus temas —esos temas que tanto inquietan a los jóvenes ganosos de originalidad— pueden ser los de siempre: el amor y la naturaleza, o la vida y la muerte, las rosas de nuestro jardín, el emparrado del patio o el perro de la vecina. Tanto da. Lo que importa es imprimir acento *nuevo* a cuanto nos rodea. Lo que urge es ese saber cantar lo de todos los días, no en lo que arrastra de cotidiano sino en lo que anticipa de eterno.



## LAS RAICES SUBTERRANEAS

LISA se sentó a la mesa del té, aunque no en su lugar habitual. "Su lugar habitual" era una silla con tres volúmenes de viejas guías telefónicas sobre el asiento. Las colocaban allí porque, de lo contrario, como ella tenía poca estatura, solamente le aparecía la nariz por encima de la mesa. Aquellas tres guías constituían su secreto martirio, su angustia, su humillación. Hubiera deseado con todas sus fuerzas ser alta, ser ya una persona mayor. Toda su casa está llena de adultos que se sientan en sillas como seres

normales. Sólo ella es pequeña y cuando no hay nadie en el comedor, se ubica, como por equivocación, en un lugar que no le pertenece.

Aquellas guías fueron tal vez la causa de que en su alma anidase para siempre un sentimiento de inferioridad y una aspiración perpetua por elevarse y lavar aquella especie de ofensa.

—Otra vez volcaste la leche —gruñe sobre ella la voz cascada de Bárbara, el ama—. ¿Por qué no te sentaste en tu lugar? Si se lo digo a mamá, recibirás una reprimenda.

¿Que mamá rezongará? Eso es cierto, no cabe duda. No hace nada más que eso: rezongar. Y siempre encuentra motivos. O porque estoy despeinada o porque apoyo los dedos sobre la mesa o tengo las uñas sucias o porque frunzo la nariz o porque me siento incorrectamente y no tomo bien la cuchara o porque hago ruido al masticar. ¡Y así todo, todo el día! Por esto, dicen, debo quererla.

¿Cómo, querer? ¿Qué es querer?

Lo que ella quiere es un pequeño elefante de cartón, sencillo, que le quedó del árbol de Navidad. Antes contenía hombres de turrón. Lo quiere hasta el dolor. Le pone pañales y la trompa le sale por encima de la tela blanca, tan miserable y confiada, que siente deseos de llorar de ternura. Pero Lisa se oculta para jugar: se lo indica su instinto. Si la vieran podrían burlarse, ofenderla. Grisha es capaz de hacer pedazos al elefante. Grisha es ahora una verdadera persona mayor. Va al colegio y los días de fiesta recibe la visita de sus compañeros, Tulzin, el de los cohetes, y el morochito Ivanov. Estos forman los soldaditos sobre la mesa, saltan por encima de las sillas y riñen. Son hombres poderosos, fuertes. Nunca ríen ni bromean, tienen el ceño frucido y la voz cortante. Son crueles; pero el peor es su hermano Grisha, puesto que los otros no se atreven a pellizcarla. Grisha, en cambio, puede todo: es el hermano. Se avergüenza de tener una hermana que se sienta sobre tres guías telefónicas. Además, Tulzin tiene una hermana que es vieja, dice: d-i-e-c-i-s-i-e-t-e a-ñ-o-s y, claro está, no tiene de qué avergonzarse.

Hoy es precisamente día de fiesta y vendrán los dos. ¿Qué pasará, Dios mío? Esta mañana Lisa fué a la iglesia con mamá, tía Eugenia (ésta es la peor) y Bárbara, el ama. Grisha, por supuesto, lo pasó bien, porque lo hizo con sus camaradas del colegio; pero para ella la mañana resultó un martirio. Tía Eugenia le silbó en el oído: Si no sabes rezar, persígnate al menos.

Lisa sabe rezar muy bien: "Señor, envíale buena salud a papá, a mamá, a mi hermano Grisha, a tía Eugenia y a mí, la niña Elizabeth.

La iglesia estaba oscura. Recuerda que Dios, que lo sabe todo, que lo ve todo, la castigará. Mamá también sabe mucho, pero no todo, y es muy difícil quererla. ¡Además también se debe querer a Dios!

Allí estaba Bárbara tocando el suelo con la frente al persignarse. Luego, es así como debe quererse a Dios. La niña miró a uno y a otro lado para enterarse de cómo quieren los demás, y otra vez un murmullo desaprobatorio en el oído:

—¡Quédate quieta!

Ella se persignaría con unción, como Bárbara. Eleva los ojos al cielo y se arrodilla. Permanece así unos instantes. Las rodillas le duelen. Entonces decide apoyarse sobre los talones y nuevamente oye algo, pero no ya un murmullo, sino un verdadero gruñido:

—¡Compórtate bien y levántate!

Esta vez era mamá.

Justo delante de ellas, había un enorme candelabro cuyas bujías chisporroteaban. La cera, al caer al suelo, formaba un montoncito sólido, blanquecino. Sigilosamente gateó hasta él para sacarle un trocito con la punta del dedo. Una pesada pata la agarró por el hombro mientras alguien chillaba:

—¡Basta, basta! Sigue conduciéndote mal. Ya llegaremos a casa y tu madre te dará tu merecido.

Mamá lo hará, por cierto. Dios, que ve todo, la castigará también. ¿Por qué no sabrá conducirse como las demás? Y veinte años más tarde dirá, en un momento decisivo para su vida: ¿Por qué no seré como los demás? ¿Por qué no sabré fingir?

Después del almuerzo llegan Tulzin e Ivanov. Tulzin lleva un pañuelo grande de tela gruesa, se suena con él sin desdoblarlo, como si fuera una pieza de género. La nariz es blanca, el pañuelo áspero, y así aquélla está siempre purpúrea.

Él, de quien Lisa se enamorará dentro de diecinueve años, usará entonces pañuelos chicos, finos, casi femeninos, con grandes monogramas de seda. ¡La suma armoniosa del amor se compone de tantos sumandos! ¡Quién lo sabe!

Los huéspedes llevan una gran caja de soldaditos de plomo e instan a Grisha a que saque pronto los suyos para levantar cuanto antes el campo de batalla. Grisha trae sus cajas, y de pronto advierte que su hermana está sentada en un sillón alto. Ésta, como se siente de más, mira los preparativos militares con el ceño fruncido y aires de desconfianza.

—¡Bárbara! —grita furioso Grisha—. ¡Saca de aquí a esta tonta! Nos molesta.



Bárbara llega de la cocina con las mangas recogidas.

—¿Por qué tanto ruido, escandaloso? —le dice enojada.

Lisa se encoge y se aferra a los brazos de la silla. No se sabe todavía; pero tal vez la arrastren por los pies...

—Escandalizo porque quiero —contesta Grisha entre dientes, furibundo—. Y no me hagas observaciones; ahora yo voy al colegio.

Lisa comprende perfectamente el significado de esta respuesta. "Yo ahora voy al colegio", significa que él está bajo la jurisdicción de otra autoridad. Se acabaron las "nursery" y las amas.

Evidentemente, Bárbara también lo comprende así, pues contesta con menos seguridad:

—Si vas al colegio, pórtate como un hombre de ciencia, entonces. ¿Por qué persigues a Lisa? ¿Adónde la llevaré? Ella no molesta a nadie.

—¡No es verdad, molesta! —grita Grisha—. No podemos formar nuestros soldados si nos está mirando.

—Si no puedes, no los formes. ¡Vaya el asunto importante!

Grisha está rojo. No le gusta que una vieja lo trate así en presencia de sus compañeros.

Lisa hunde la cabeza entre los hombros y rápidamente su mirada va de Bárbara a Grisha y de Grisha a Bárbara. Es una hermosa dama por la cual los caballeros riñen, y Bárbara defiende sus colores.

—¡Sea como sea no va a quedarse acá! —exclama Grisha, agarrando a Lisa por los pies.

Pero ella se agarra con tal fuerza de los brazos del sillón que cae junto con éste.

Ivanov y Tulzin no prestan atención a estos graves acontecimientos, y continúan disponiendo los soldados sobre la mesa.

La pelea no los sorprende, ya que en su propia casa sucede lo mismo. Es la tía, o el ama, o las hermanas menores y las hermanas mayores, viejas solteronas de diez y seis años.

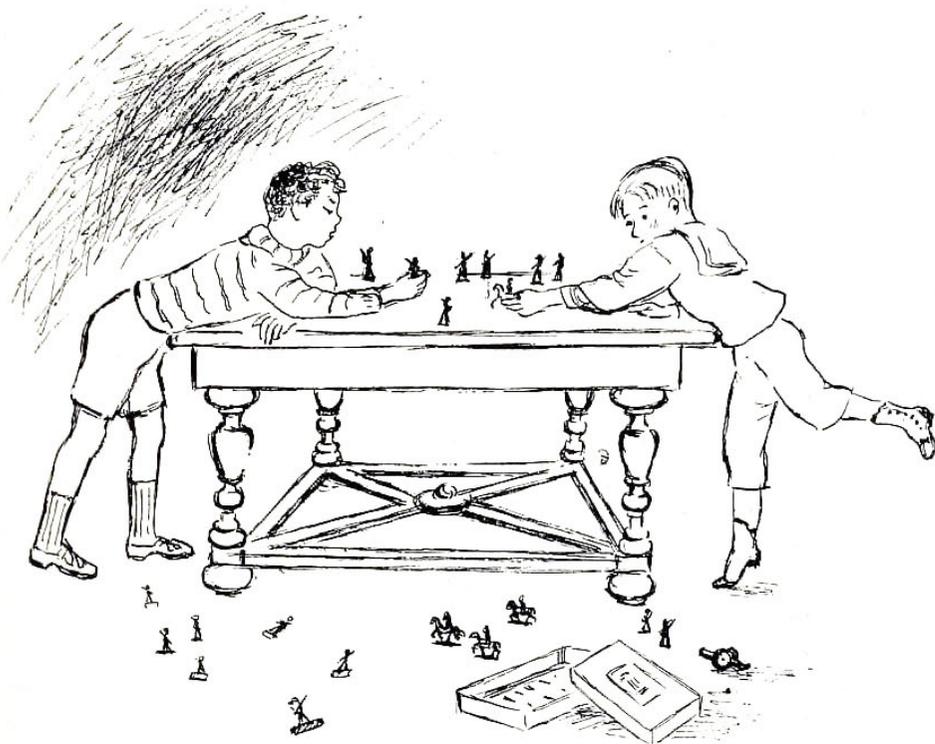
Grisha suelta los pies de Lisa, levanta el puño frente a su nariz, y le dice:

—Y bueno. Quédate; pero cuidado con mirar a los soldados, ni con respirar, porque si no vas a estropearnos todo. ¿Oyes? ¡No respire, uuh, vaca!

"La vaca", suspira con un profundo temblor, y hace una gran inspiración para tener aire de reserva. No sabe cuándo le permitirán respirar otra vez.

Los muchachos se ponen a trabajar. Los soldados de Ivanov no concuerdan con los de Grisha: son dos meses mayores, lo que le resulta tan desagradable a éste que propone:

—Debemos ponerlos al borde de la mesa, para que hagan guardia. Así se notará que son mayores.



Ivanov está muy contento. Dice:

—¡Ya lo creo, son héroes!

Lisa siente una enorme curiosidad por contemplar a los héroes. Se desliza del sillón, se acerca al borde de la mesa, aspira... ¡Plum!

Grisha le araña la mejilla.

—¡Sangre, sangre! —grita alguien.

En el campo de batalla aparece la primera gota de sangre. Lisa oye su propia respiración. Tiene los ojos cerrados. La llevan a su cuarto.

Muchos años después, ella dirá:

—No, nunca lo querré. Usted es un héroe. La propia palabra héroe me provoca, no sé por qué, algo así como desesperación. Me es simpática la gente silenciosa, me encuentro más tranquila a su lado... ¡Ah!... No sé por qué.

NADEJDA TEFFI

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# LAMPARAS

## EN EL BOSQUE

De tal modo el fervor de su templo en reposo  
Aumenta en este sitio el silencio espacioso.

PAUL VALÉRY

*Cada hoja que cae es un metal  
Que se posa en la esfera y se resuelve  
En substancias eternas.*

*Puede ser el Otoño, o Primavera,  
O accidentes de Invierno en las cortezas  
El Verano es feliz con sus incendios  
Y cruel con las maderas, con los sándalos  
Tallados a puñales y rocíos.*

*El bosque —porque es mágico— respira  
Sus gloriosas resinas, y en el viento  
Lo nocturno pasea en los perfumes  
Que hieren los costados virginales.*

*Y sus hierros se forjan en rumores,  
En líquidos virtuales, en salados  
Tronos de la quietud: ¡qué claros dioses  
Resuelven la fragancia, húmeda espera!*

*Su elemento, su duro ministerio  
Brotó del estuor frío y geológico,  
Como una lámpara de hierro vivo,  
Y vuelca sobre tierras espectrales  
Cabelleras de horror, maneras muertas  
Y tallados escudos memorables,  
¡Ob bosque, terso líquen!*

*Arde el elemental árbol de Apolo  
—Laurel y flechas rotas— con sus lágrimas  
De antigüedad heroica.*

*¡Qué lentitud, el bosque,  
En su fiel expresión diurna y nocturna!*

*Cuando madura en sombras  
Apenas un murmullo manifiesta  
Su total pesadez. Quiero nombrarlo*

*En hojas especiales, en labrados  
Corazones y lianas armoniosas,  
Cuando las manos suben por los troncos  
Hacia un altar de cosas pensativas.*

*Yo amo el bosque. ¡Qué ausente de mis ojos,  
Aquí sobre la piedra mal labrada,  
Y qué feliz en esta sangre abierta  
Que mueve mis raíces!*

*El bosque es bien pensante, tan eterno  
Como el rumor del agua que nutre la cabaña,  
Como el grave caer de la manzana  
Sobre el misterio.*

*Su armonioso conjunto es tan exacto  
Y tan enumerado del origen.*

*Sus estaciones cumplen los colores  
Dramáticos y tiernos y livianos,  
Y en el hilo del agua se distrae  
Artemisa vencida, roble eterno:  
Es el comienzo, la substancia impar  
Que le da densidad y laberinto.*

*Aquí se entrega el ser a los olvidos  
Más puros y callados—  
Como los dioses, dicen, en la piedra.*

*Su vestidura primordial es tiempo  
Medido por el paso y por la forma;  
Y la mano levanta la corola,  
La copa de corteza,  
Hasta la altura de los ojos neutros  
Con que miran los ángeles fructuosos,  
¡Oh sombras ejemplares!*

*Allí comienzan cosas y terminan  
Con un rumor eterno de cenizas.  
Y se puebla lo diurno y lo nocturno  
Más alto que el amor y la esperanza,  
Cuando se incendia el bosque, y Dios lo mira  
Volver a su sabor y su resumen.*

VICENTE BARBIERI

# MARISCAL de CAMPO

PREMIO DEL LIBRO DEL MES EN E.E. U.U. 1943

*Mark Aldanoff, uno de los más destacados escritores rusos que residen actualmente en Nueva York, obtuvo el premio del "Libro del Mes" en Estados Unidos con "The fifth seal". Sus novelas "El nueve de Termidor", "Complot", "El Puente del diablo", le dieron gran fama en Rusia, Francia e Inglaterra. "Los Anales de Buenos Aires" lo presentan a sus lectores por primera vez en idioma castellano.*

AUNQUE las vías se hallaban desgastadas, el tren privado del mariscal de campo corría con extraordinaria velocidad. El mariscal de campo no siempre viajaba en trenes privados. Cuando le era posible, y por razones de economía, ordenaba enganchar su vagón al tren ordinario; pero las noticias recibidas en esta ocasión desde Berlín eran demasiado alarmantes y exigían su arribo inmediato. El asunto en cuestión ya se había discutido varias veces, y los interesados conocían su opinión, pero hasta entonces sólo se habían hecho conjeturas, y a él le parecía que esta vez tenían la intención de decidir prescindiendo de él. El mariscal de campo estaba ofendido; y aun más, agitado. En la medida en que era capaz hacerlo, desde luego. Periodistas vehementes, desde hacía más de dos años repetían, como si estuviesen de acuerdo, que él poseía nervios de hierro, voluntad de hierro, carácter de acero; todo en él era, en general, de hierro o de acero.

El mariscal de campo dormía bastante mal. En la noche avanzada se despertó angustiado e inquieto, con el corazón palpitante y las pupilas dilatadas. Aguzó el oído: ¿Qué pasa?

Todo se hallaba oscuro y silencioso. De pronto el tren se sacudió con fuerza y se oyó, lejano, el nostálgico silbido de la locomotora. El mariscal de campo recuperó la serenidad, y con verdadero alivio, se convenció de que hasta ese momento nada de espantoso había ocurrido.

—Sí, sí, lo declaro arrestado... Pero para eso falta mucho todavía; quizá no ocurra nunca... Voy a Berlín, donde expresaré mi opinión... Ante la historia, mi conciencia estará tranquila... Los dientes le castañetearon ligeramente —los pocos que le quedaban durante la noche— volvió la cara hacia el respaldo del diván, tiró un poco de las cobijas y volvió a dormirse sin pesadillas ni sueños. Debido a un hábito de cincuenta años, se despertó exactamente a las siete, sin despertador, "Morgenstund hat Gold im Mund"<sup>1</sup>, así decía siempre el maestro en la Escuela de Cadetes.

Sin permanecer en la cama ni un minuto más, y sin prestar atención al ligero dolor de cabeza que en horas de la mañana resulta particularmente desagradable, porque persiste todo el día, se levantó, sacó del vaso con agua su dentadura postiza y se la puso haciendo una mueca de disgusto. Después se desabrochó el pijama y se puso a hacer gimnasia, lo que resultó muy incómodo en el coche-cama, entre los sacudones del tren. Al tercer movimiento de Sandoff, que debía repetirse diez veces, perdió pie, y aunque se tomó del lavabo con su mano fuerte y seca, alcan-

<sup>1</sup> La hora matutina tiene su oro en el mundo.

zó a golpearse en el vientre con la esquina de la mesa. "No es lo más apropiado para mis cálculos", dijo enojado, y se frotó el lugar dolorido. Hacía poco, una radiografía había demostrado que tenía cálculos en el riñón: allí le encontraron siete pequeños cálculos, armoniosamente ordenados como siete joyas. Fué muy desagradable mirar esa fotografía tan bien lograda. Sería bueno que hubieran inventado algún líquido para disolver esta porquería; pero claro, lo inventarán cuando él haya muerto . . . Se miró en el espejo y volvió a hacer una mueca. Nada de hierro había en su rostro cansado y mal afeitado, en su figura mediana, con músculos endurecidos y vellos rojizos sobre el pecho. Cálculos, dientes postizos . . . "Nur Von Natur, hatte sie Keine Spur . . . Was sie hatte-War nur. Watte-Falsche Zähne-und-Frisur . . ." <sup>1</sup>. Cantó en voz muy baja, sonriendo, esa parte del aria de una opereta oída en su juventud.

El mariscal de campo salió al compartimiento vecino, que le servía de despacho, y comenzó a trabajar. Leyó atentamente los últimos telefonogramas, comunicados, partes. Escribió notas al margen y algunas resoluciones. Pero por su dolor de cabeza, o por alguna inexplicable angustia, el trabajo, hoy, no le producía la satisfacción habitual: hasta pensó que el ejército alemán no perecería aunque él no hubiese tomado ninguna decisión. A esta idea no común la calificó como "*idea civil*". Tampoco el primer cigarrillo le dió ningún placer. Ya hacía tiempo que carecía de buenos cigarrillos, a pesar de haber requisado varios en Bulgaria, país enemigo.

Después de leer los papeles más importantes y de beber café caliente y malo, reclinó su cabeza gris en el respaldo del sillón y comenzó a elaborar el proyecto de su conversación con el Führer. Esta vez le diré toda la verdad, pensaba indeciso. La verdad consistía en que los asuntos militares deben ser resueltos por militares. Su especialidad es la política . . . ¿pero este problema no es, acaso, más militar que político? De todos modos, su deber es tener en cuenta nuestra opinión; y, desde el punto de vista militar, ¿esta aventura es un desatino!" —se dijo con firmeza el mariscal de campo. ¿Pero lo repetiría durante la entrevista con la misma firmeza? Infortunadamente, no será fácil convencerlo, porque sus favoritos, adulones, le dirán otra cosa —pensaba él— involucrando entre éstos a los otros mariscales de campo que votaron por la guerra contra Rusia. Estos generales le causaban siempre marcada irritación; pero, en realidad, solamente ellos le interesaban. Mejor dicho, tan sólo a ellos y a algunas docenas de altos oficiales los consideraba como a verdaderos hombres. Si el Estado Mayor hubiera demostrado tener más conciencia de la realidad y hubiera adoptado mi punto de vista, todo marcharía mejor . . . Se contestó a sí mismo que los asuntos no iban mal del todo. El pintor de paredes tenía razón a menudo. Hay gente que seriamente —y no sólo por halagarlo— lo consideraba un genio . . . Esta idea le fué muy amarga, y no solamente porque Hitler le había sido desagradable

<sup>1</sup> Ni un rastro natural quedaba en ella, pues se componía de algodón, de dientes postizos y de peluca.

físicamente, con esa cabeza inclinada hacia un lado, los bigotitos, su acento checo-austríaco y su uniforme no militar. Si el pintor hubiera resultado un gran físico o un filósofo genial, el mariscal, como buen alemán, no se opondría a ello; por el contrario, se hubiera alegrado. Pero quien no ha cursado sus estudios en la Escuela Militar, no puede ser un genio militar. Para el mariscal, éste era un axioma. Negarlo significaba una provocación directa al sentido común, al sentido de su propia existencia. ¡Ya basta con lo que nos han forzado a ver! —pensó— ¡Schickelgruber es el soberano de Alemania! . . .

A la una el mariscal se levantó, ordenó el almuerzo a un oficial que lo acompañaba: un teniente coronel de apellido muy complicado, abundante en títulos, no muy joven, que había hecho sus servicios en caballería durante la guerra anterior y no conocía mucho de la técnica militar moderna ni quería enterarse. Para él, la verdadera guerra había terminado con la caballería, como la verdadera vida habíase acabado con la última guerra.

Almorzaron en el segundo coche. La comida no fué abundante: la guerra exigía concesiones a las necesidades del pueblo, y al hecho tan mundialmente importante y conocido de que el Führer no bebe vino ni come carne; pero no resultó malo, gracias a la carne requisada en Yugoslavia, a la manteca en Dinamarca, a las legumbres y frutas en Grecia, y sobre todo, gracias al vino requisado en Francia. El teniente coronel se permitió un exceso de libertad. Hizo una proposición insinuante cerca de la botella de "champagne". El mariscal asintió con la cabeza, aunque su dolor subsistía aún y los médicos le habían prohibido el alcohol. "Quizá pasará el dolor, precisamente a causa del vino", pensó. Después de una ligera vacilación acerca de las marcas, el teniente coronel eligió el Rederer.

"Bismark decía que la cerveza es para los cabos, el vino tinto para las damas y el "champagne" para toda la gente honrada", dijo el teniente coronel, alegre ante la aparición del balde de hielo.

Sin citar el nombre de nadie, agregó algo muy irrespetuoso para la gente que sólo bebe agua y come las rarezas vegetarianas. El mariscal lo miró y sonrió. Sabía que su interlocutor tampoco soportaba al Führer; pero, a pesar de su mutua confianza, no acostumbraban a designar las cosas por su nombre, ni aún entre sí. Claro está que toda la gente, en aquel feliz año de 1941, había cambiado opiniones, de cuando en cuando, sobre el pintor de paredes que bebía sólo agua; pero siempre se había mostrado circunspecta. Fuera como fuese, este hombre tenía enormes méritos a los ojos de Alemania.

El sentía un ligero estremecimiento cada vez que resurgía una referencia al asunto. Su idea permanecía todavía informe, teórica, lejana. Mirando al teniente coronel, se decía: con él se puede ser sincero; pero no vale la pena, y además, es prematuro, aunque entre "prematuro" y "tarde" no hay justo medio . . . Sí, éste, y todos los otros como él, son inútiles. Rederer, Adlau, corte Imperial, desfiles: es todo cuanto ellos saben. En el mejor de los casos, pueden ser edecanes decorativos para Napoleón; pero con sus conceptos antediluvianos, Napoleón mismo mori-

ría como teniente coronel del ejército de Condé. No es posible ahora presentar a "estos" al pueblo; aunque es agradable su caballerosidad, su honradez y su manera de despreciar a la Gestapo y a los jóvenes del "Frente Laborista", a los que no consideran personas.

—Siento mucho decirle, pero en Europa queda una sola nación verdadera: Inglaterra. Los ingleses son los únicos que entienden y aprecian la tradición...

—Shon gut, shon gut<sup>1</sup> —dijo sonriendo el mariscal—. Usted, mi querido amigo, debía haber nacido en el siglo XVII o XV.

La conversación se desvió hacia la guerra. Hablaron tranquila e imparcialmente, casi sin jactancia: las mentiras podían dejarse a cargo de los periódicos. El sentido expresado en aquellas opiniones fué que nada estaba claro todavía. El sentido sobreentendido fué que todo hubiera sido mejor si... pero ni la presencia de la botella de "champagne" entre personas tan íntimamente relacionadas entre sí, era suficiente para terminar: Si... si el Führer no fuera tan ambicioso y reconociera el lugar que le corresponde.

"En el país donde las tradiciones son apreciadas, dijo el teniente coronel, todos saben su lugar. ¿Si tomáramos otra botella?", preguntó luego.

El mariscal negó con la cabeza y se levantó. Las numerosas opiniones del teniente coronel lo fatigaban. Regresó a su vagón y se sentó ante la ventana en la misma dirección en que marchaba el tren. Sí, es una inútil aventura, y sin ella, la guerra *casi* estaría ganada ya. Los pistoleros de Moscú seguirán suministrándonos pan, materias primas, petróleo, metales, todo cuanto necesitamos. Nunca se atreverán a atacarnos. Entonces, ¿para qué una nueva guerra? ¡Claro que habría brillantes victorias!; pero no se trata de eso, pensaba el mariscal, no del todo convencido. Las victorias brillantes, en sí mismas, no eran tan malas; particularmente sus propias victorias. Se trata de ganar la guerra y de forzar a Inglaterra a aceptar la paz de cualquier manera.

Había recibido ya toda clase de condecoraciones y fué precisamente el pintor de paredes quien lo ascendió a mariscal. Le resultaba difícil librarse del sentimiento de que él no era un mariscal verdadero; de todos modos, no como lo fueron Hindenburg o Blücher. En otros tiempos llegaría a conde... Rechazó de inmediato esta idea, calificándola de indigna: "Lo importante son las necesidades de Alemania".

Los prisioneros trabajaban en los campos, el mariscal los miró con una sensación de desagrado. Un trabajo como cualquier otro. "¿Esclavitud? Quizá, pero no fuimos nosotros los primeros en inventarla. Claro que es grave..." Se acordó de repente de su última jira por los hospitales del frente e hizo una mueca; las heridas, y sobre todo las quemaduras eran terribles, tales como no se vieron en la guerra anterior. "¿No bastará ya?, se preguntó, y se sorprendió otra vez del carácter amilitar de sus ideas. Ciertamente es que nosotros, bajo su dirección, realizamos hazañas gigantes, de memoria imperecedera. Pero, si esto terminara en una catás-

trofe? Lo primordial está en elegir el momento oportuno, ni demasiado temprano ni demasiado tarde. No creo que se termine sin nuestra intervención”.

El mariscal suspiró, desplegó el diario que su ordenanza le había comprado en la estación. Su nombre no aparecía en ninguna parte. Leyó los telegramas: nada sensacional. En seguida juzgó equivocada esa primera impresión. El editorial lo alarmó, ya que en ciertas alusiones veladas se notaba la existencia de algo muy importante. “Sí, es evidente que ellos ya decidieron algo”, se dijo. Estrujó el diario y lo arrojó, malhumorado, sobre el diván. Apagó el cigarrillo sin terminar y se acostó.

Pero nosotros estamos ahora ligados por un mismo destino, ya que si él cae, caeremos todos. Por cierto, el régimen no resistirá una derrota y en ese caso nadie se apiadará de Alemania. La paz de Versalles será insignificante frente a lo que nos habrán de imponer. La idea de que en este caso sería inevitable depositar las esperanzas en la piedad, en el sentido común o en los sentimientos humanitarios ajenos, y en otras cosas tan ilógicas como inexistentes, le resultó insoportable. Amargamente él revivía en su memoria el pasado. El tratado de Versalles “que se paralice la mano de quien lo llegue a firmar . . .” Y después, la firma de los representantes comerciales de los W. C., al pie del tratado, firmas bien adornadas . . . ocupación del Rhur por los que predicán “Liberté, Egalité, Fraternité” . . . la comisión desarmamentista . . . las denuncias de alemanes contra alemanes ante las comisiones extranjeras . . . “de todo eso nos ha liberado él; pero ello no es una razón para que Alemania perezca porque él sea, al fin y al cabo, un loco . . . Un complot en el momento oportuno, antes de que seamos derrotados. ¿Cuál es la técnica del complot? Hay distintos medios. ¿Captar su confianza? ¿No te da vergüenza? Tonterías. Nada avergüenza después de todo lo que hicimos y tragamos durante este tiempo. En nuestra época, las gentes que pasaron toda su vida como “Gentlemen” deben comprender que por feliz casualidad la vida no los puso en circunstancias de probar su caballerosidad hasta el fin, lo cual tal vez hubiera disminuído su sentimiento de superioridad”.

La idea de complot era una de las más inquietantes que tenía en los últimos tiempos, sobre todo por lo inusitada, ¿acaso hubiera podido pertenecer a alguno de sus antepasados? El mariscal abrió la edición alemana de Plutarco (consideraba útil leer durante la guerra libros que elevan el espíritu). Pero en ese momento no quería elevar su espíritu. “En honor de la verdad debe reconocerse que hay mucho de “bluff” en la gloria de los clásicos. A mí siempre me cansaron a pesar que traté de admirarlos...” Desplegó nuevamente el diario y su mirada cayó sobre un artículo de ciencia popular sobre arañas y moscas. Así la tela de araña, según la valoración de la técnica militar, es la cumbre de lo perfecto y la araña un gran estratega. Su fin es someter a la mosca a una muerte lenta y espantosa . . . Muy bien . . . Es curioso saber cómo se combina con la idea del generoso creador. Quizá las arañas tienen su idea de Dios y Dios de las arañas . . . Se sorprendió otra vez de sus pensamientos amilitares y profanos. Antes, nunca entraban en su cabeza ideas de esta especie. Tal

vez se manifiesta en mí la decadencia general. En nuestra juventud no pensábamos en semejantes cosas. Alemania, el Emperador, Dios, eran verdaderos. Todo era fundamental, sólido, estable como las divisas de la época. ¿Entonces, qué quiero yo? ¿Volver al pasado? Esto es imposible. ¿La grandeza de Alemania? Eso está, por supuesto, fuera de toda discusión. No podía mentirse a sí mismo: necesitaba esta guerra para obtener victorias, para lavar la infamia de esas derrotas precedentes. ¡Qué grandeza y de qué Alemania! La grandeza de Schickelgruber y de su pandilla no me interesa. ¿Qué más? La gloria, por cierto; pero en esta guerra la gloria se divide entre demasiada gente y los honores principales siempre quedarán para Schickelgruber. El público no conoce mucho nuestros nombres. Tres alemanes sobre cuatro no saben en qué frente actuamos. ¿Y entonces —se preguntó él descorazonado, con la impresión de que divagaba— perdí la capacidad de ser una rueda en la máquina?” Encontró su definición muy civil otra vez y, por lo mismo, tonta y poco atractiva. Cerró los ojos y se adormeció.

Cuando despertó, el tren se acercaba a Berlín. El teniente coronel preguntó respetuosamente cuáles serían las órdenes. ¿Qué voy a ordenarle? No lo necesito para nada. No me gustaría aparecer allá acompañado por este teniente cuyos puntos de vista se manifiestan en todo, desde el apellido hasta el monóculo. “Quizá podremos encontrarnos a la noche”, dijo el mariscal. Pero se calló al notar la decepción pintada en la cara del teniente coronel. “No, yo estaré ocupado. Puede usted, querido amigo, pasar la noche donde quiera. Espero que lo pase agradablemente”, le dijo sonriendo.

## II

En el andén, solamente esperaban altos empleados del ferrocarril. Aunque la llegada del mariscal era secreta, el hecho se conocía, por supuesto, entre la gente de los “círculos bien informados”. El mariscal pensó: Alguien hubiera podido molestarse en venir . . . Acompañado por el jefe de estación y el ordenanza, se dirigió hacia la salida. En la estación había bastantes soldados que se cuadraban al verlo, mientras lo miraban con ojos desorbitados. Entre el público, algunos lo reconocieron; a menudo sus fotografías aparecían en los diarios; pero no fué por ello que la gente advirtió su presencia sino por la actitud de los soldados. “Mariscal de campo von . . .” El murmullo llegó así hasta él. Las personas le dejaron paso inmediatamente y los distraídos recibían la mirada severa del jefe de estación.

En la casa nadie pudo quedarse a esperarlo: su familia no vivía ya en Berlín. El ascensor no funcionaba, el portero había ido a la guerra. Su departamento no era ni muy rico y ni muy pobre, como el de todos los alemanes de clase acomodada: flores en los balcones, una puerta corrediza entre dos habitaciones nuevas, un *Umbau*<sup>1</sup> enorme en el salón, con Goethe y Schiller encuadrados en tela con letras doradas; un gran piano de cola de Blutner, un grupo de figurillas de porcelana y, en el comedor, una mesa de exorbitante tamaño y un aparador “renaissance” igualmente

te grande. Sobre las paredes, discretas naturalezas muertas y una copia de Kaulbach. En los estantes del "Umbau", los bustos de Federico el Grande y de Napoleón.

El aire estaba seco y un poco sofocante. Se olía a naftalina. El ordenanza, marchando siempre en puntillas, abrió las persianas y el polvo jugó en los rayos del sol. El mariscal se bañó —no había sino agua fría— se afeitó, y pasó a su gabinete, en donde las sillas, no se sabe por qué, estaban torneadas con los respaldos a la inversa, —idea femenina, tal vez— y la mesa estaba cubierta con hojas del "Wolkischer Beobachter" y del "Lokal Anzeiger". Desde que desapareció Krei Zeitung, en su casa se leían estos dos diarios; primero, porque "debía" leérselos, y segundo, para proporcionarse un placer. En ellos todo era antiguo, legítimo, sólido; además, traían información y, en la medida de lo posible, editoriales. Y todo, hasta el antisemitismo, no tenía estilo callejero, también era sólido, antiguo, de buena ley.

Se acercó al "Umbau" y tomó la carpeta con sus manuscritos: eran sus memorias, comenzadas hacía tiempo. "No estaría mal continuarlas en adelante", pensó el mariscal, acordándose de las voluminosas memorias de Ludendorf y de Hindenburg, (precisamente sobre esos volúmenes se encontraba su carpeta). "¿Qué es esto? Parece algo desagradable." Abrió otra carpeta y su rostro se contrajo con disgusto: la radiografía. La levantó para mirarla. "Sí, los malditos cálculos permanecen en un orden canallesco, casi elegante. ¡Qué porquería! No debía haberme hecho radiografiar, todo aquel que lo hace, encuentra algo en sus órganos. Bueno, hay cálculos. Esto lo saben. ¿Pero qué más? ¿Régimen? Yo no lo cumplo en absoluto y no pasa nada...". Pensó en algún líquido que alguien podría descubrir para disolver los cálculos —mire, ya no existen— así como el azúcar que se disuelve tan rápidamente en la taza de té. Luego miró la "Hunenschlacht"<sup>1</sup> y pensó que, con cálculos en el riñón izquierdo y dentadura postiza, no se puede ser un huno. "Realmente *esto* empieza a cansarme; ¿para qué vivir así? Aunque no sería malo, pensándolo bien, encontrarse tranquilo algún día y volver a escuchar música".

En tiempos de paz, en el salón, su sobrino, desde las siete y media de la mañana, tocaba el Claro de Luna. A esa misma hora él desayunaba en su despacho. Atribuía al desayuno una importancia especial, y se sorprendía de que las mismas gentes que en el almuerzo y comida, trataban de variar los platos, comieran lo mismo, durante años enteros, a la hora del desayuno. A él le servían uno distinto cada mañana, solamente el café permanecía invariable: muy fuerte, el más caro, del mejor almacén, con crema fresca y espesa, con "Semmeln" y, además, con excelente manteca. (Cañones, o manteca, ¡qué tonto! ¿Por qué repetirán tanto esta frase idiota? ¡Como si durante el Imperio no hubiésemos tenido manteca y cañones!)

Advirtió ahora con toda claridad que la música antigua, como los

<sup>1</sup> Estante para libros.

<sup>1</sup> Batalla de hunos.

antiguos desayunos, y todo lo mejor del pasado, estaba lejano, muy lejano. La sensación que le causó Berlín, con la estación, las calles, las casas (aunque pocas) destruidas, y su propio departamento, fué desagradable. "Sí, el asunto no marcha bien". El dolor de cabeza le aumentaba. "Tal vez me enferme; es lo que me faltaba. Napoleón murió a los cincuenta y dos años..." Una gran multitud estaba agolpada en el edificio de la Cancillería. "¿Qué sucede? ¿Acaso se preparan ya para el anuncio?", pensó con inquietud.

Llegaban hasta allí, continuamente, magníficos automóviles desde donde bajaban, con aspecto majestuoso, nuevos jerarcas. En el "hall", los S. S. de turno hacían la venia; pero no al modo de los soldados. El mariscal los miró con malignidad, y la mirada que ellos le devolvieron estaba poblada del mismo sentimiento. Por lo menos, así le pareció. Un hombre de aspecto desagradable, vestido con el uniforme de ellos, muy respetuosamente y con ambigua sonrisa, lo acompañó y lo introdujo en una habitación de amplias puertas. Suavemente, le comunicó que lo anunciaría al "Führer". El mariscal se sentó ante la ventana abierta y miró a la multitud. "Sí, algo se prepara. ¡Entonces, llegué demasiado tarde! Él, para la historia, miró la hora en su reloj. A través de la habitación pasaban sin interrupción personas vestidas con aquel uniforme. Tenían un porte tan militar como nunca lo había encontrado en el frente. "¡Qué caras! ¿Dónde las habrá coleccionado? ¿Por qué me inspiran tan aguda repugnancia? Estas gentes no son nuestras, igual que los judíos. Basta mirarles la cara. Aquéllos tienen la nariz curva y el cabello rizado; éstos, el sello de Caín. Schikellgruber se atreve a hablar de las tradiciones alemanas; pero su apellido, su aspecto, su modo de hablar, el lugar de su nacimiento, introducen en sus afirmaciones una nota ridícula. Se acordó con nostalgia de las recepciones en la corte. No había gente así entre nosotros, no podía haberla. Fuera como fuese, nuestro régimen era secular y se construía para los siglos. Necesitábamos gente con tradición, educada sólidamente con las opiniones propias de su medio, y protegida, además, por la religión de la bajeza que aquí reina. Teníamos algo que defender; pero al bajo fondo de la sociedad, salido ayer del subsuelo, nada le importa. Los enemigos de la monarquía, no saben cuánta estabilidad proporcionaba ella al mundo..."

De pronto, en la calle, alguien se puso a cantar una canción; los demás la acompañaron inmediatamente. "Parece una canción nueva", pensó el mariscal, tratando de entender la letra:

*Führer, Führer, sei so net  
zeige Dich am Fensterbrett<sup>1</sup>*

"Muy bien. ¿Nada más? Muy bien". Miró de nuevo la hora. No estaba acostumbrado a esperar.

Uno de los que andaba por allí lo llamó con voz alegre. Su tono no era familiar; pero no lo llamó "Excelencia", y lo trató de una manera distinta a la habitual. El mariscal lo miró a hurtadillas. Se le acercó,

<sup>1</sup> Führer, Führer, sé bueno y asomate a la ventana.

con los brazos abiertos, un señor de aspecto arrogante, en traje civil, que se distinguía notoriamente entre los demás habitantes de la casa. El mariscal le sonrió benévolo: este señor tenía derecho, sino a la familiaridad, casi a la igualdad en el trato, en la medida en que un civil puede pretenderla de un mariscal. Se trataba de un médico famoso que atendía a las más destacadas personalidades del país.

“Sí, ¡qué suerte en encontrarlo! —dijo— repitiendo la expresión del médico, y extendió la mano, casi secamente, para saludarlo. “Resulta agradable ver aquí un rostro humano, interrogarlo quizá acerca de mi fatiga y mi dolor de cabeza”, pensó. Pero no lo hizo. Al hombre de hierro no le convenía estar enfermo ni cansado.

—No lo felicito por sus victorias, ya que han sido tantas. Por lo general habría que felicitarlos a todos ustedes cada día.

Las palabras “todos ustedes”, no le gustaron al mariscal. Él no era “todos ustedes”. El médico curaba a los jerarcas durante la monarquía, durante la república de Weimar y durante el régimen actual. Astutamente, sabía estar en buenas relaciones con todo el mundo, hasta con los judíos en tiempos de Hitler. Ganaba y gastaba muchísimo dinero; adoraba con pasión la vida, las mujeres, el lujo. Trataba de mantener su aspecto joven, y pertenecía a esta poco atrayente raza de ancianos sobre cuya cara está escrito que son *jóvenes de espíritu*. Se interesaba mucho por todas las novedades: médicas, políticas, económicas. Predecía alegremente la rápida liquidación del régimen capitalista; compraba continuamente muebles nuevos y acciones de las fábricas que trabajaban para la defensa. A pesar de que siempre hablaba de política, nadie pudo decir jamás cuáles eran sus puntos de vista. Ocupaba una situación tan importante en el mundo médico que los dirigentes del gobierno lo necesitaban y él podía permitirse más libertades que otros colegas. Se sentó junto al mariscal y comenzó a interesarse por su salud.

—En casa ajena no cobro las consultas —bromeó— pero no me gusta su aspecto. Alemania lo necesita, además.

Después de oír las respuestas de su interlocutor, le aconsejó que permaneciera más tiempo al aire libre y se agitara menos. No puedo aconsejarle bromuro —pensó el médico—, sabiendo que no es oportuno recomendarle a un hombre de hierro un remedio para los nervios. Él no tenía ninguna fe en los hombres de hierro. Los atendía a todos y sabía que por sus manías y debilidades no se diferenciaban en nada de los de no-hierro.

—¿No me convendría ir un par de meses a las montañas? —preguntó el mariscal con ironía.

—Sería excelente —contestó distraído el profesor y luego, percatándose, rió para darle tono de broma a su respuesta, y comenzó a hablar de la guerra—. Parece que debemos esperar grandes acontecimientos —dijo en voz baja, mirándolo interrogativamente, como si quisiera decirle: Por supuesto que usted sabe todo, pero no puede comunicarlo.

“Si supiera que yo sé menos que él, pensó el mariscal”.

—No puedo decirlo —contestó brevemente.

—El profesor lo observó.

—Yo puedo juzgar tan sólo según el estado del paciente principal, dijo inclinándose. Su aliento olía a vino; bajó la voz casi hasta el susurro, a pesar de que estaban solos en la habitación. En el mismo tono, le dijo: *Nosotros* estamos muy agitados; hasta hemos llamado a un astrólogo.

La expresión del mariscal cambió de golpe. Ambos palidieron. Desde la calle llegaba la misma canción. Alguien miró hacia el salón.

—Muy lindos versos, dijo el profesor en alta voz. Hay también una variante para el invierno, continuó en voz baja:

*Führer, Führer, komme bald  
Unsre Fuesse werden kalt*<sup>1</sup>

El profesor miró el reloj, lanzó una exclamación, se despidió del mariscal y salió con el andar deportivo de un hombre muy joven. Orgullosamente de serlo, paseaba sin sombrero invierno y verano.

Por fin, éste, en un acceso pasional, rechazando toda meditación, hizo suya aquella frase adecuada a toda acción audaz, peligrosa: "La suerte está echada". Con estas palabras César atravesó el Rubicón. Dicen que la víspera de aquel día, César tuvo un sueño incestuoso: se vio teniendo una relación antinatural con su propia madre.

Así cuenta Plutarco. "Es un mentiroso", pensó el mariscal al recordar aquel pasaje. "También afirma que antes de "lacta est" dijo César: O quedarme de este lado del Rubicón, para mi propio infortunio, o atravesarlo, para infortunio de la humanidad..." El mariscal no sabía con claridad en quien pensaba en ese instante: si en Julio César, en sí mismo o en el Führer. Todavía estaba esperando. Su irritación aumentaba. "¿Qué impresión producirá en América nuestro anuncio de guerra al comunismo? ... Sin embargo, ellos cuentan con 160 ó 180 divisiones... Necesitamos petróleo, pan, las riquezas naturales de la bestia rusa... Todo eso, librado a su propia suerte sin verdadero conocimiento, sin control, es lo primero que entra en la cabeza de cada una de estas pseudos-fieras insignificantes. ¿Y qué piensa Schikelgruber, el responsable de todo? Por supuesto, está esperando su *voz interior*. Por lo demás, él goza. Sé muy bien que ese constituye su goce principal, a causa de su antipatía hacia los demás. Para él no hay nada más dulce en este mundo que el hecho de que todos esperen su decisión. ¡Oh pobre musa de la historia! A causa de la voz interior que está escuchando un insano, millones de personas perecerán y otros millones quedarán mutiladas. Alemanes, ¡qué me importan los rusos! Decenas de generaciones de profesores de mérito —ordinarios y extraordinarios— examinarán honda y concienzudamente las razones de este fenómeno".

Su pensamiento se detuvo con dulce lentitud en el complot. ¿Pero, cómo lograrlo? Claro, sería mejor aprovechar el momento en que él se encontrara en uno de sus Estados Mayores. "Führer, lo declaro arrestado". En este caso, podría suprimirse el título de Führer. Se hace una decla-

<sup>1</sup> *Führer, Führer, aparece pronto  
nuestros pies están helados.*

ración para el pueblo alemán: "Hemos decidido tomar esta medida para salvar a Alemania, para garantizar una paz verdadera y honorable, imposible mientras gobierne este loco".

"Simultáneamente se le hace una oferta de paz a Inglaterra y se pone en la estación a toda esta canalla de la Gestapo que lo rodea, a toda la pandilla del Partido. El ejército nos seguirá y conservará la disciplina...".

Algo pasó en la galería. Se abrió la gran puerta de un modo distinto a la manera en que se abren todas las otras puertas. Atrás se veían enormes candelabros, inmensos cuadros; la gente dispuesta en forma de cuadrado, en ordenación super-humana. A través de la galería caminaba con paso rápido un hombre, en uniforme no militar y con el cuello semi-abierto. Los ojos le echaban chispas, la cara le resplandecía de inspiración. "¡Oh, parodia de César", pensó el mariscal con un odio que lo sorprendió aún a sí mismo. "Aquí está este pequeño, repugnante, miserable, aquel que matará, en la imaginación de las gentes, a lo verdadero y a lo grande.

La puerta se cerró de la misma manera antinatural. Se oyó la voz, aquella voz conocida en todo el universo. Se le acercó un hombre con sonrisa ambigua. Por su apariencia, era claro que algo desagradable había sucedido.

—El Führer ha ordenado transmitir a Su Excelencia (pausa), ordenó transmitir a Su Excelencia, que no puede recibir a Su Excelencia. El Führer está ocupado con asuntos muy *importantes*. El Führer también le ruega a Su Excelencia que vuelva a su lugar de servicio. Cuanto antes, si es posible, agregó ya por su propia cuenta. La dentadura se movió en la boca del mariscal. Estallaba. Quiso decir algo, pero no encontró las palabras. Se quedó unos minutos inmóvil (más tarde, recordando estos minutos, se le crispaba la cara). Volviéndose de golpe, se dirigió hacia la salida sin pronunciar una palabra. En seguida tuvo la seguridad que más que a nadie en este mundo, odiaba al pintor de paredes, con su apellido ridículo, con su cara falsamente desesperada y su uniforme no militar.

Cualesquiera fueran los beneficios que el Führer hubiese logrado para bien del ejército y la gloria de Alemania, su pensamiento debía trabajar para un solo fin: para que lo prematuro no se transformase en tardío. "Führer, lo declaro detenido".

El hombre de la anfibia sonrisa ya no le prestaba atención. "¡Qué imbéciles! ¿Por qué gritan? El Führer no piensa salir hoy", le dijo a otro que llegó hasta la habitación. Después salió al balcón y puso la mano en alto. Estalló una exclamación de la multitud que se transformó en un rugido infernal. Oyó otra vez la canción:

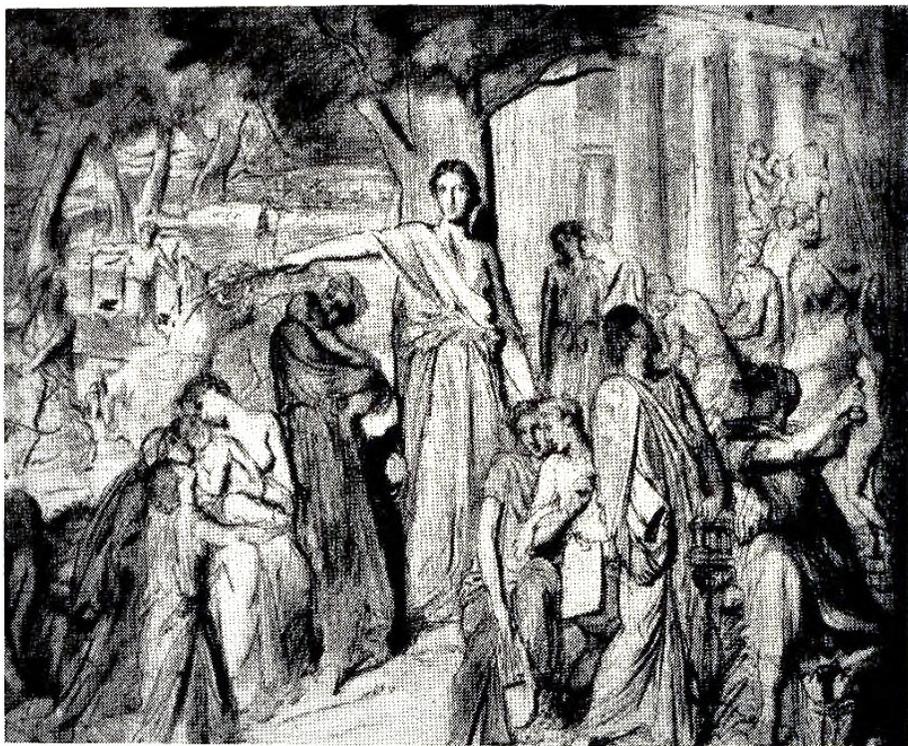
*Führer, Führer, sei so nett  
Zeige Dich am Fensterbrett.*

MARK ALDANOFF

## PINTURAS MURALES DE

### *TEODORO CHASSÉRIAU*

A FINES del siglo pasado, en el lugar donde hoy se alza la estación del Quai d'Orsay, sobre el cielo lechoso de París, perpetuamente velado por sutiles neblinas rubias en toda la zona que recorre el noble Sena, se recortaban las dramáticas ruinas negruzcas de un gran edificio proyectado por Napoleón I para sede de su ministerio de Relaciones Exteriores y que luego se transformó en palacio del Consejo de Estado y del Tribunal de Cuentas. Esas ruinas, descritas con arte por Alfonso Daudet en las páginas de *El Inmortal*, subsistieron en el corazón de la Ciudad Luz durante aproximadamente treinta años, desiertas e invadidas por lujuriantes flora. Un botánico curioso contó allí 152 especies vegetales, entre las cuales se destacaban con pujanza de vida cinco acacias, dos olmos, cincuenta arces y noventa y un sicomoros. Pero contenían algo mucho más notable: frágiles reliquias, hasta entonces milagrosamente conservadas, de la gloria de un admirable pintor americano con el cual el destino ha sido cruel. En un alto lienzo de pared semiderruida y agrietada, en que se dibujaba el rastro dentado de los peldaños de la escalera monumental, al aire libre, expuestas a las intemperies, chamuscadas por el incendio de 1871 que destruyó el edificio, se veían aún en 1898 catorce composiciones pintadas con el gran *leitmotiv* del Orden y de la Fuerza por un joven artista de 25 años que se llamaba Teodoro Chassériau. Constituían esas composiciones uno de los conjuntos decorativos más importantes realizados en Francia en el curso del siglo XIX, superadas solamente por los famosos murales de Delacroix, y eran el exponente de un estilo ecléctico que revolucionaba la concepción de



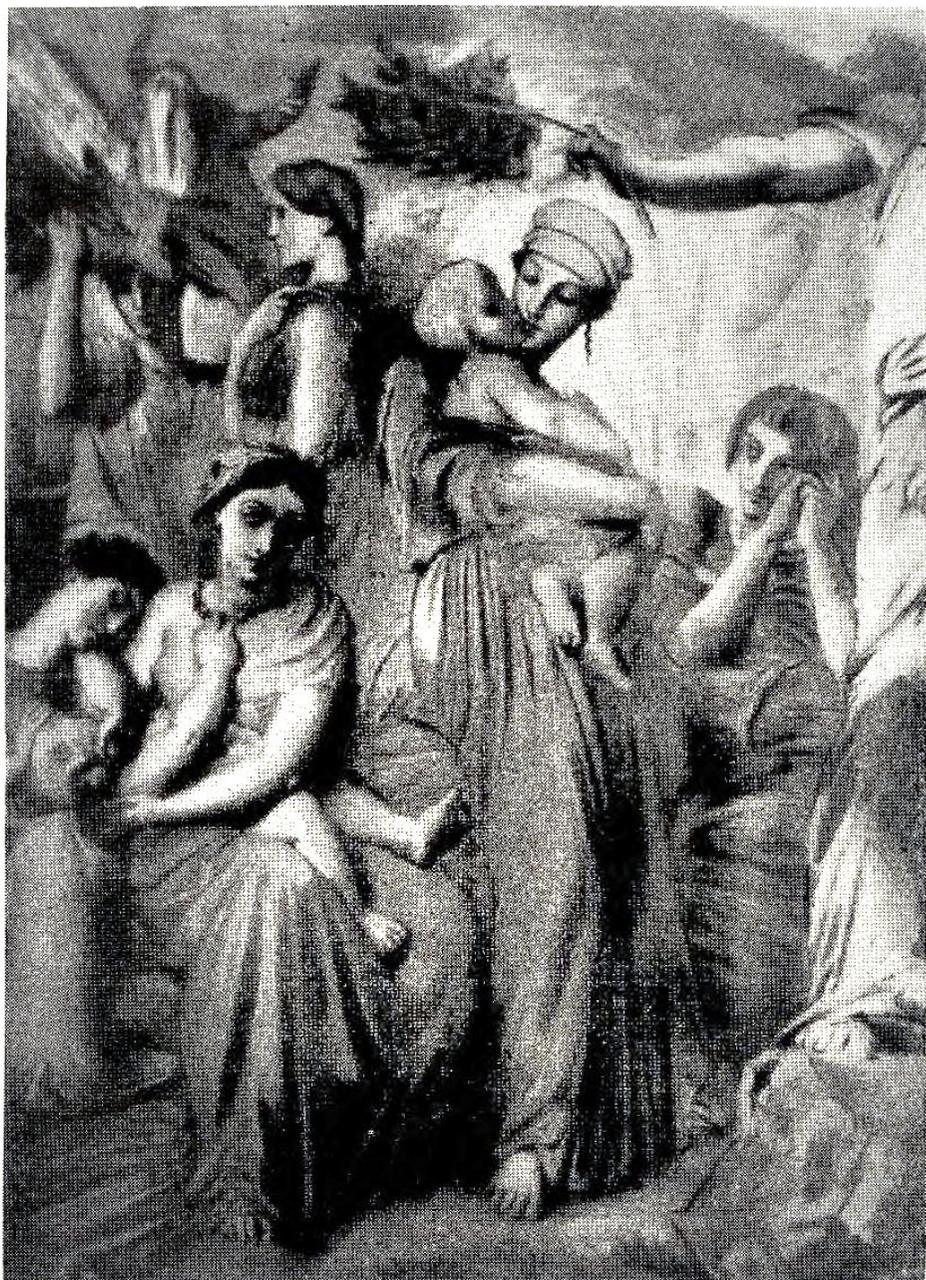
TEODORO CHASSÉRIAU. — *Cartón para la decoración mural del Tribunal de Cuentas de París.*

la decoración de monumentos. De las catorce obras bellas y aleccionadoras, sólo nos quedan dos pequeños fragmentos recogidos por un reducido grupo de particulares que, sin ayuda oficial, debieron cotizarse para pagar el trabajo de rescate de los trozos de pared pintada. El resto ha desaparecido, víctima de la incuria y de la desidia.

Teodoro Chassériau murió joven — a la misma edad que Rafael y que Watteau. Su obra máxima está destruída, desintegrada, apenas representada por esos recortes que hoy conserva el Museo del Louvre, y el pintor sigue siendo el hijastro de la Fama. Ciertamente, no hay historia de la pintura francesa en que no se mencione su nombre, pero es citado al pasar, generalmente en la lista de los discípulos de Ingres, y está colocado en la misma fila que Amaury Duval, Flandrin, Lehmann, Papety o Janniot, en vez de figurar, como corresponde, en la breve nómina de los creadores originales: de los que si bien aprendieron de otros y sufrieron influencias, a su vez aportaron al arte algo que enseñó e inspiró a

sus sucesores. Es preciso reivindicar a Chassériau y darle el sitio que le corresponde. Su obra es un robusto eslabón entre el pasado y el presente. En ella se refleja la tumultuosa inquietud de una época de transición en que la pintura se vió tironeada y desgarrada por tendencias poderosas y contradictorias. Desde un punto de vista universal, debe interesarnos un artista como Chassériau, que trató de conciliar las enseñanzas opuestas de Ingres y de Delacroix, los dos pintores más grandes de la primera mitad del siglo XIX, y cuya influencia, a través de Gustave Moreau y de Puvis de Chavannes primero, y de Maurice Denis después, se ha proyectado netamente hasta una de las escuelas de decoración de nuestra propia centuria. Y desde nuestro punto de vista particular de americanos, es justo también que nos interese Chassériau por haber sido el primer artista criollo, nacido en tierra de América, que se distinguió —y notablemente— en el campo de la actividad artística europea. Las Antillas lo tienen a Camille Pissarro, así como el Perú puede reclamar su parte de la gloria de Gauguin a través de su ascendencia materna peruana. Pero a todos los americanos o semi-americanos sobresalientes en pintura se les adelantó Teodoro Chassériau, nacido en el puerto de Santa Bárbara de Samaná, hoy República Dominicana, de padre francés y madre evidentemente criolla, en el año 1819 en que también puede decirse que nació el romanticismo pictórico francés, con la exposición, en el Salón de París, de la *Balsa de la Medusa* de Teodoro Géricault. Y, sea dicho de paso, murió Chassériau el mismo año que Musset y Béranger, el mismo año en que Delacroix fué elegido miembro del Instituto, por lo cual quizá pudiera decirse que coincidió su muerte con el fin de la era romántica en Francia.

No hablaremos hoy de sus estudios con Ingres, de su admiración por Delacroix, del ascenso de su carrera y de la elaboración de su estilo en que intentó respetar el noble dibujo del maestro de Montauban sin sacrificar la belleza del colorido y la franqueza de la factura reveladas por el autor de la *Muerte de Sardanápalo*. Nos limitaremos a comentar su obra más valiosa e importante y, a la vez, la menos conocida: la amplia serie de paneles realizados entre 1844 y 1848, en un plazo de cinco años de ardiente labor, en la escalera monumental del Tribunal de Cuentas. Si bien sólo dos trozos de esos murales se han salvado, la obra completa estuvo expuesta a la admiración de los contemporáneos hasta 1871, en que se derrumbó el edificio, y aun más tarde, en las ruinas del mismo. Y quienes vieron esa decoración en su integridad, nos han dejado, acerca del valor de las pinturas, juicios laudatorios que hoy se corroboran al estudiar los fragmentos y las fotografías guardados en el Museo del Louvre. Esos fragmentos bastan para asegurar la gloria de Teodoro Chassériau como uno de los pintores más completos del siglo pasado, no sólo por su magistral ejecución, sino por la inteligencia.



TEODORO CHASSÉRIAU. — *Fragmento del panel de la Paz.*  
*Tribunal de Cuentas, Paris.*

la cultura, la sensibilidad, la alta inspiración poética que revelan. Dijimos que Chassériau tenía apenas 25 años cuando concibió y empezó a realizar esa obra. Y ella fué su obra maestra. En todo lo demás que pintó pueden encontrarse flaquezas, vacilaciones, inspiraciones ajenas. Pero en los murales del Tribunal de Cuentas se manifestó decorador original e independiente, fuerte y sabroso, capaz de sintetizar con acierto las tendencias más elevadas de su siglo.

Ejecutadas al óleo sobre un revoque especial, para obtener una calidad mate similar a la del fresco, las composiciones se escalonaban en registros superpuestos verticalmente en los vanos de las paredes de la escalera, y se dividían en grisallas y murales de color. Las grisallas adornaban las partes más oscuras, en que por falta de luz natural, el colorido hubiera resultado superfluo. Las composiciones de color estaban allí donde el juego cromático conservaba toda su eficacia. Catorce motivos se organizaban en torno de dos figuras alegóricas principales que representaban al *Orden* —un hombre maduro— y a la *Fuerza*, mujer imponente y enérgica. El *Orden* tendía el brazo izquierdo para señalar la serie de paneles que ilustraban el tema de la Paz; la *Fuerza*, con la diestra, mostraba los paneles ilustrativos de la Guerra. ¡La guerra y la paz, obsesión de los románticos, de Hugo y de Delacroix que, como lo dice Hourticq, *soñaban* con lo que sus padres habían *vivido*; la guerra y la paz, obsesión de aquella generación nacida y crecida en el fragor de la lucha napoleónica y que aun asistía entonces al largo y sangriento conflicto entablado desde la conquista de Argel y prolongado por la tenacidad admirable de Abd-el-Kader!

Chassériau representó la *Guerra* en dos frisos, el de los *Guerreros* y el de los *Cautivos*, y en cuatro paneles en que aparecen *El Orden proveyendo a los gastos bélicos*, *Belona*, con casco, lanza y escudo, los *Herreros* confeccionando armas y la *Juventud* montando a caballo para lanzarse al combate.

En cuanto a la idea de la *Paz*, se expresa en la *Justicia* reprimiendo los abusos, una figura de la *Ley*, con alegorías del Genio, de las Artes y de las Ciencias, un panel con mujeres y niños, segadores y boyeros, el friso de los vendimiadores, dos composiciones que representan un puerto de Oriente y un puerto de Europa al que arriban mercaderes chinos e indios, y, por fin, una alegoría de *El Silencio, la Meditación y el Estudio*.

¡El silencio, la meditación y el estudio! Maravilloso resumen de lo que en la paz más goza el hombre. Mucho significa que un pintor de veinticinco años haya podido desarrollar con tan gráfica elocuencia una idea profunda y conmovedora. Los hombres de la primera mitad del siglo pasado poseían una cultura que los hacía aptos para la concepción de tales conjuntos decorativos, y Chassériau, con el ejemplo



TEODORO CHASSÉRIAU. — Fragmento del panel de la Paz.  
Tribunal de Cuentas, París.

de la grandeza inspirada de Delacroix, disponía también del arma afilada de su dibujo, aprendido de Ingres, y de un repertorio abundante de formas observadas del natural, que se volcaban, generosas, en las composiciones que ideaba. El criollo que supo trazar con marmórea perfección la estática y vibrante imagen de Lamartine, pero también captar al vuelo, en ágiles trazos de pluma, el movimiento salvaje de un caballo encabritado, nunca mostró tanto su saber como en los impresionantes murales del Tribunal de Cuentas. Todos los recursos de su arte, el contorno ceñido, el juego sensible del claroscuro, el color expresivo fueron puestos en acción por él para trazar esas "ideas personificadas y esas personas idealizadas" (como lo quería la doctrina decorativa de Ingres) que animaban con el vigor de su esfuerzo activo o con el estremecimiento de su activo descanso, con su felicidad o su dolor, con su energía física o su potencia moral, con su obra de vida o su obra de muerte la pared, espléndidamente, historiada. Madres pensativas y niños tiernar

simos, rudos labradores que siegan las mieses, gañanes que duermen, boyeros que empujan la larga caravana de los bueyes macizos, guerreros llenos de magnífico ímpetu, cautivas dolientes y llorosas, jóvenes entusiastas que desatan la caballada para correr a la lucha, marineros, negociantes de Asia y Occidente, aquí un puerto, allá un labrantío, más lejos una ciudad en construcción: todo eso lo había visto, sentido o soñado el joven americano y supo plasmarlo con extraño poder, con precoz sensibilidad madura, en esas composiciones recorridas por un inmenso hálito de amor y de emoción.

En ese conjunto había cumplido el programa general que se trazara para su arte cuando dijo: "El gran carácter no puede existir sin imitación real de la naturaleza. Esa vinculación del *candor* con la *grandeza* es lo verdaderamente sublime en el arte. Hay que hacer cosas impresionantes, pero reales. Hay que encontrar la poesía en la realidad. Lo que es hermoso en la naturaleza será hermoso en la pintura. La belleza es la verdad". Como se ve, insistía en inspirarse en la verdad natural, pero también quería interpretarla subjetivamente para alcanzar el carácter y la poesía. Y en esa interpretación intervenía, tanto o más que lo aprendido de Ingres y de Delacroix, lo que le dictaba su sangre de criollo. Teófilo Gautier, el único crítico de la época que supo comprenderlo, sintetizó su arte en una frase lapidaria al decir: "Chassériau es un indiano que ha hecho sus estudios en Grecia". Y, refiriéndose a las pinturas del Tribunal de Cuentas, agregaba: "Arroja en el mundo antiguo la belleza desconocida de las razas nuevas, o por lo menos de las razas que hasta ahora el pincel ha desdeñado. Tal de sus figuras no ha de diferir mucho del retrato de Sacuntala ausente, ejecutado por el rey Duchmanta". Luego habla del "encanto lánguido, la armonía de grandes flores, de ánforas alargadas, la flexibilidad casi asiática" de las mujeres pintadas por Chassériau, y agrega que "a la pura belleza de Fidias, a la elegancia ateniense, le agregaba un sentimiento misterioso y triste, cierta gracia salvaje, un indefinible langor oriental". Esto es, sin duda, lo que da su tono más especial al arte de Chassériau. Ciertamente, Teófilo Gautier, llevado por las aficiones de su época (en que se descubría literariamente la India) prefiere definir el estilo de nuestro pintor como una mezcla de lo europeo y lo asiático. Nosotros, americanos, bien sentimos en cambio que no es el Oriente, sino el Trópico nuestro lo que canta en esa pintura armoniosa, sensual y poética; y que la emoción que la anima es esa extraña mezcla de entusiasmo y de melancolía, de apasionamiento y de agobio, de fe y desesperanza que caracterizan a la adolescencia de América.

Cuando murió Chassériau, alguien le rindió un bello tributo: un muchacho que lo admiraba (y que luego supo hacerse venerar por otros jóvenes), Gustave Moreau, el maestro profundo de Matisse y de sus



TEODORO CHASSÉRIAU. — *La meditación y el estudio.*  
Tribunal de Cuentas, París.

compañeros de la generación *fauve*. Apenas se iniciaba Moreau en la carrera de las artes cuando pintó el lienzo titulado *El joven y la muerte* en que se ve a un efebo, a punto de coronarse de laureles, pero ya envuelto en los velos grises de la Parca. El cuadro le fué inspirado por la desaparición prematura de Chassériau, del artista que prometía tanto, que era triste como si pesara sobre él un presentimiento, que era hermoso, ardiente, generoso y amado. No pudo vivir ni perpetuarse en la obra grandiosa que había creado, que las llamas respetaron pero sucumbió por el abandono de los hombres. El destino fué cruel. La posteridad también lo ha sido con ese pintor excepcional que puso en Europa un jirón del alma americana.

# SONETOS

## DE LA MANO DERECHA

*Canta para tí misma, madrugada  
del temblor de las venas, dolorida  
senda de la amargura de la vida  
que por tu rumbo tengo derramada.*

*Aprieta tu cansancio, empecinada  
en la ilusión de dicha compartida;  
de tanta cosa triste recorrida  
sólo quedó la forma imaginada.*

*Tu destino se cumple cuando llega  
hasta el silencio de la palma tibia  
el rojo espeso de la sangre ciega.*

*Esa emoción de darse que solivia  
el canto en el instante de la entrega  
biere del hombro al pulso, pero alivia.*

## DE LA MANO IZQUIERDA

*En tu humildad sin gloria y sin halago,  
siempre tendida en dirección al suelo  
izquierda del afecto y del consuelo  
te quedas en propósito y amago.*

*Testigo de la vida que desbago  
con la mirada fija en el desvelo,  
la torpeza modesta de tu celo  
recoge el abandono como pago.*

*Todo lo que perdiste en ese trecho  
que va desde el impulso hasta la inerte  
humillación del ademán desbecho,*

*lo encontrarás, a fuerza de perderte,  
cuando te cruce alguno sobre el pecho  
en la quietud sincera de mi muerte.*

MIGUEL D. ETCHEBARNE

# EL PORVENIR DE LA NOVELA

## I

### LOS AÑOS DE GUERRA

SERÍA ventajoso quizás para un crítico (sobre todo cuando trata del arte que ejerce por cuenta propia), suponer a veces que escribe para un público extranjero más bien que para sus conciudadanos. El mundo está obsesionado por la política, y, entre hombres de la misma nacionalidad, se puede siempre temer que tanto el lector como el escritor se dejen influenciar por consideraciones políticas en sus juicios estéticos. Con los gobiernos totalitarios, el arte es esclavo de la propaganda, y, aun en los otros países, la crítica de las obras suele estar frecuentemente viciada por prejuicios políticos. Este es uno de los grandes males de nuestra época; pero si escribiera yo para los franceses o para los griegos, héme ya liberado de ese mal, porque nadie, ni en Atenas ni en París, me considera de otro modo que como inglés y novelista, ni nadie imaginará que yo a mi vez los considere más que como griegos o franceses. Esta libre actitud es particularmente importante cuando atañe a la novela contemporánea, porque la novela suele estar tan estrechamente relacionada con los asuntos sociales, que resulta difícil para mucha gente impedir que sus pasiones políticas deformen sus juicios.

No debemos olvidar nunca esto cuando nos preguntemos sobre la influencia que la guerra ha tenido o tendrá tal vez todavía en la novela, o sobre los problemas urgentes que se van presentando al novelista. Su tarea primordial y más delicada consistirá en restablecer y mantener un plan estético y considerar sus propias experiencias con respecto a las experiencias de la humanidad. Durante estos últimos años, los acontecimientos han alcanzado una violencia que amenaza hacernos olvidar las perspectivas pasadas o futuras de la historia. Las encontraremos más fácilmente cuando estudiemos los países extranjeros. Personalmente, a causa de no ser griego y de no estar mezclado a las querellas griegas, puedo hallar en mi corazón la seguridad de que la Grecia es indestructible; puedo continuar viéndola, bañada por la luz que conocí en el mar Egeo, aureolada por la gloria del siglo V antes de Jesucristo. Personalmente, a causa de no ser francés, no me dejo turbar por el descorazonamiento y la tristeza de muchos de mis amigos franceses; puedo considerar su país a través del desarrollo de la civilización europea, y conservar la tranquila certidum-

bre de su grandeza inmortal. Del mismo modo, un francés que venga a Inglaterra puede volver a darme un punto de vista exacto de las cosas; cuando advierta que la vergonzosa mezquindad de que Inglaterra se hizo culpable al renegar de Churchill, me impide gozar con un mínimo de alegría y orgullo de la próxima paz, podrá él hablarme de las hazañas y del heroísmo de que Inglaterra puede vanagloriarse con justicia, y devolverme la fe en su destino. En nuestro país, el presente está siempre demasiado cercano. El presente, que nos ciega como lámpara de verdugo, nos impide ver el pasado y el porvenir; tanto es así que, antes de la guerra, nació en Inglaterra una escuela de críticos quienes pretendían que solamente el presente era real, que solamente el presente era el tema verdadero de la obra de arte, y que tachaban de falsamente romántica o de derrotista toda novela que no tratara directamente del malestar social o político de la escena contemporánea.

Esta escuela de críticos hace estragos todavía, pero la poesía y la novela están a punto de adelantársele. De tal modo insistían ellos, hace diez años, en su modernismo, que pronto hicieron época, como todas las modas excesivas. Señalaremos su error, no haciendo mofa de las afectaciones de moda, sino diciendo sencillamente que en sus juicios daban demasiada importancia al "tema" de la obra de arte. Así como los puritanos de la época victoriana, quienes, por haber proclamado tanto que el tema de su historia no debía ser ni grosero ni brutal, cayeron en el refinamiento sentimental, lo mismo los críticos de vanguardia de hace diez años sólo concebían los relatos brutales y groseros, y atacaban ferozmente la gracia y la fineza, despreciando todas las virtudes que la generación precedente considerara heroicas, amables o nobles; y, bajo la capa de un contra-romanticismo, erigían en ideal la rebelión arisca. Componían biografías para denigrar a los grandes hombres y ridiculizar a las mujeres virtuosas, se burlaban de la grandeza y de la bondad; la gracia se había trocado en ironía amarga. Esta actitud crítica encontraba apoyo en el siguiente argumento: que una novela, costara lo que costare, debía ser contemporánea, tanto en su tema como en su forma. En cuanto a los temas, ya indiqué los más recomendados. Con respecto a la forma, dos estilos solamente se consideraban contemporáneos: no el de Hardy, porque el novelista más grande de su época no era apreciado entonces más que como poeta: tampoco el de George Moore, porque Moore era un aristócrata, y su clasicismo armonioso, demasiado escultural para los rebeldes de 1930. Los dos estilos aceptados eran: la extrema oscuridad evocadora de los imitadores de Virginia Woolf, y, contraste harto extraño, una grosera afectación de ignorancia; breves exclamaciones, un "argot" artificial y brutal, y la desarticulación voluntaria de la prosa inglesa.

El grupo de críticos que impusieron estas reglas penosas y draconianas, trata de tal manera la poesía, que el renuevo poético de 1914-18, al cual se asociaron los nombres de Rupert Brooke, James Elroy Flecker y Robert Nichols recibió el golpe de gracia, y el público cesó casi completamente de leer los poemas de los jóvenes. Viéndose relegados, los poetas se replegaron sobre sí mismos y empezaron a escribir sus versos en una espe-

cie de lenguaje secreto cuyo círculo solamente poseía la clave, y acabaron por asociarse cada vez más a la propaganda de los partidos de izquierda. La poesía comienza ahora a salir de ese callejón. T. S. Eliot, quien en su obra *La tierra devastada* había lanzado una moda peligrosa, empezó a escapar de ella en *Miércoles de Ceniza*, y sus últimos poemas son lúcidos y firmes. Cecil Day Lewis, se expande en una riqueza nueva desde el seno de la aridez contemporánea, y Edith Sitwell, quien jamás fué esclava de escuela alguna, se ha elevado considerablemente, y lo que al principio no fué en ella más que rareza, se ha desarrollado en una originalidad disciplinada y madura, y la ha convertido en el poeta más importante de su generación. También los jóvenes (de los cuales algunos, como Sidney Keyes, Alun Lewis y Stephen Haggard fueron muertos en la guerra), han sobrepasado la regla de la oscuridad sin armonía, y algunos, como John Heathstube, hacen tentativas sabias y fructuosas en el dominio de la tradición clásica. El río de la poesía, que parecía antes perderse en las arenas, ha vuelto a encontrar su lecho.

La posición de la novela es más difícil de fijar. Si un puñado de críticos había conseguido aislar a la poesía de su público, no pudo hacer lo mismo con la novela, a causa de su multiplicación y diversidad. Pero su esfuerzo por someter toda la literatura a su ideal de grosería y de rebelión, no dejará de influenciar a ciertos intelectuales. De todo ello surgió una confusión completa. Intriga y tema principal dejaron de marchar lado a lado. Muchas novelas que poseen un tema serio carecen de intriga, y otras que narran una historia (generalmente policial), no tienen, en cambio, tema principal. No sólo hay divorcio entre la intriga y el tema, sino que desde hace algún tiempo existe una tendencia a considerar que el placer y el entretenimiento que una novela ofrezca al lector, no es necesariamente diferente de los fines serios que se proponga. Todo ello dió origen a una herejía que está en contradicción con la experiencia de la literatura, herejía que decreta que un libro de éxito no puede ser un buen libro. Se pueden imaginar con facilidad las consecuencias. Algunos autores, con el temor de ser menospreciados si escriben con gracia o con encanto, imponen a su estilo brutalidades y fealdad. Es tan vivo su deseo de que no se les acuse de complacencia con la burguesía o los lectores cuyo gusto se ha nutrido de tradición clásica, que cultivan, ya la oscuridad, ya la sequedad de estilo de un "cow-boy".

Este divorcio entre el tema y la intriga, este miedo a la claridad, esta vacilación en dar goce al lector, son cosas extremadamente peligrosas, y explican tal vez un cambio que comienza a sentirse, me dicen, en el gusto de los lectores ingleses, pero que no tengo manera práctica de verificar. Se pretende que aunque la demanda por los relatos puramente frívolos sigue siendo la misma, aquellas gentes que antes leían novelas serias se vuelven cada vez más hacia las biografías, la historia y los ensayos, y no tienen en cuenta la literatura novelesca. Si esto es cierto, ocurre el mismo fenómeno que hace diez años pasaba con la poesía, y el divorcio de que antes hablé nos da la clave del misterio. Si las novelas se vuelven impersonales, si estudian la sociología con exclusión de la psicología, si desbordan de

política sin dejar que los sentimientos hablen, si cesan de dar goce al lector, éste les dará la espalda inevitablemente. Los lectores frívolos continuarán buscando la frivolidad en donde puedan encontrarla, y los lectores inteligentes, al descubrir que la novela está en tren de perder "su razón de ser" como ficción y relato, y se convierte en una tesis disfrazada, preferirán tesis honestas sin embozos ni tapujos. Si una novela no es una obra de arte, no es nada. Si no evita la obsesión política y sociológica, morirá. Y, sin embargo, no se puede negar que nuestro mundo vive en una obsesión política y sociológica. En estas condiciones ¿cómo salvar la novela?

No será por cierto evitando artificialmente los temas que apasionan al mundo entero, sino aplicando a ellos una "penetración imaginativa". Sólo de esta manera, de ello estoy convencido, un novelista moderno podrá conservar su integridad como artista, y, a la vez, evitar el error de separarse voluntariamente del pensamiento de los hombres de su generación. En la segunda parte de este ensayo, examinaré el asunto más a fondo. Trataré de indicar con precisión lo que entiendo por "penetración imaginativa", y de sugerir la influencia que la persecución de este ideal puede tener en la novela del porvenir. Entretanto, será quizás útil resumir la posición actual de la novela y proponer de nuevo el problema a resolver.

La posición actual, en Inglaterra por lo menos, parece ser la siguiente: Durante los años de guerra, no hubo desarrollo sensible ni decisivo de la novela, lo que se explica por excelentes razones: la crisis del papel y de la mano de obra trajo como consecuencia tal escasez de libros y a la vez era tan considerable la demanda, que cualquier novela lanzada al mercado se vendía inmediatamente, fuese cual fuere su valor. En segundo lugar, los diarios han disminuído tanto de tamaño y están tan repletos de noticias militares, que la crítica literaria, en el viejo sentido pacífico de la palabra, casi ha desaparecido, o se ha limitado, casi siempre a hacer elogios más o menos breves. En consecuencia: que se ha leído rápidamente y al azar; que a los escritores jóvenes les ha costado mucho hacerse conocer, y a los más conocidos no les ha costado menos imponer un cambio a su manera habitual de escribir. Vivimos, diríamos, en un jardín abandonado desde hace tanto tiempo, y en el que se comprimen a la vez tantas flores y malas hierbas, que no podemos menos de ignorar sus riquezas.

Por otra razón todavía es difícil o tal vez imposible trazar claramente el desarrollo de la novela desde 1939, y es que, de hecho, ese desarrollo ha sido interrumpido en gran parte. Muchos escritores que habían alcanzado la madurez o se aproximaban a ella hacia el año 1939, no han escrito más o han sido desviados de las obras de imaginación por trabajos de otro orden. No quisiera insistir personalmente sobre mi trabajo o el de mis colegas, pero sé qué tanto para ellos como para mí, los últimos seis años han sido de lucha, a causa de las necesidades inmediatas de la defensa nacional. Nos parece como si tan sólo hoy renaciéramos como autores de obras de imaginación, y nos toca preguntarnos qué nos ofrece el porvenir, y lo que exige de nosotros y de la novela considerada como obra de arte.

II

LOS AÑOS POR VENIR

Habiendo sugerido brevemente el estado de confusión en que ha caído la novela durante la guerra y los años que la precedieron, me volveré ahora hacia el futuro. En el curso de esta reseña, he emitido la opinión de que, aquello que el porvenir exigirá de modo mucho más apremiante que en el pasado, será la "penetración imaginativa" de los temas que persiguen a todos los espíritus. Examinemos esta expresión.

La empleo para indicar lo que considero como el principio estético al que todo artista debe lealmente obedecer, si quiere estar al abrigo de los dos peligros más graves que lo amenazan actualmente: el peligro de la obsesión política y sociológica, y el peligro de huir, por frivolidad, al llamado de la vida. Nada más lejos de mi pensamiento que sugerir que sea necesario excluir la política o la frivolidad. Una gran novela puede nacer de un tópico político, así como puede ocurrir que una novela puramente imaginaria o frívola sea una obra maestra; por ejemplo, la pieza de Oscar Wilde titulada *La importancia de ser constante*, que es una de las obras maestras incontestadas de la escena inglesa. No hay tema impropio para la obra de arte, mientras no se separe ella de las dos condiciones sobre las cuales volveré más adelante. Por el momento me limitaré a hacer notar que, exigir que la novela sea necesariamente política o frívola, es cometer un error mayúsculo en materia de crítica, y que tanto la salud y la libertad de la novela como de la crítica, están en rehusar someterse a semejante dictadura.

Aquellos que pretenden que, para que la novela sea seriamente considerada, debe ser política o sociológica y servir ampliamente las necesidades de la propaganda, apoyan su tesis en argumentos que parecen convincentes: el mundo sufre, dicen y un hombre de corazón no puede excluir esos sufrimientos del pensamiento; no puede, pues, excluirlos de sus escritos. El sufrimiento del mundo, prosiguen, es curable, su remedio se encarna en un programa político; por consiguiente, afirman, es deber de todos los artistas exponer y recomendar en sus obras el remedio político en el cual creen; no hacerlo así, es, a sus ojos, descuidar un deber moral. Esas gentes tienen tanta más influencia puesto que hay siempre lectores que, aun sin ser extremistas en materia política, creen que un artista tienen el deber, de una manera o de otra, de tomar partido, de sostener tal o cual causa, de preconizar tal o cual modo de acción. Hay millones de buenas gentes en este mundo que aprecian la literatura que les enseña un camino nuevo y los empuja hacia él. Sobre esta enorme masa actúan los propagandistas de toda especie, los totalitarios de derecha o de izquierda, los fanáticos de tantas doctrinas religiosas, aun los reformadores sinceros que no desean servirse de la fuerza ni de la astucia para conseguir sus fines.

Lo que se les puede responder a todos, es que el papel del arte no es enseñar a los hombres a hacer algo; no es tampoco convencerlos, ni ser directa y prácticamente útil; el papel del arte, es hacer a los hombres capaces de existir, es liberar su imaginación, volverlos conscientes del alma que está en ellos y del alma de los otros hombres, hacerles sentir sus lazos con la naturaleza y su lugar en el tiempo.

Por esta razón dije que no hay tema impropio para la obra de arte, así como no hay tema preferible en sí mismo a cualquiera otro. Todos los temas le convienen, siempre que se llenen las dos condiciones siguientes: primero, que el artista sea capaz de realizar la forma en armonía con el tema: segundo, que el tema elegido despierte en él la pasión estética. Salvo a los ojos de políticos y moralistas, no se ha probado aun que un tema haya sido bien elegido porque sea objeto de su afecto, interés, deseo o inquietud. No basta que el tema despierte su pasión; es una pasión de una especie particular la que debe ser despertada: no una pasión política ni moral (aunque no se las excluya), sino una pasión estética. En resumen, que el tema escogido debe ser tal, que despierte en él el deseo de penetrar más allá de las apariencias de las criaturas, de los objetos y de los acontecimientos, para llegar hasta su esencia y en seguida revelarla y llevar al lector a descubrirlas por sí mismo. Un gran artista, Tolstoi, por ejemplo, en *Ana Karenina*, o Turgueniev en *Aguas primaverales*, no se contentan con penetrar las apariencias y revelar la esencia de sus personajes, sino que establecen entre todos ellos la armonía de su visión filosófica. En la superficie de la vida, todo es contradicción y confusión, como las olas en la superficie de un mar agitado. Un novelista que haga proselitismo se queda en la superficie o no se aparta de ella; no nos revela nada que no hubiéramos podido ver por nuestros propios medios; nos grita a todo gritar que si mantenemos nuestro timón en la dirección que él nos indica, progresaremos: pero será siempre en la misma superficie oleosa, siempre entre la confusión de las apariencias. El gran novelista, en cambio, entra más allá y llega hasta las calmas profundas de la vida. Por diferentes que sean sus personajes a los ojos del mundo, por vivamente que se vean sacudidos por el azar o las vicisitudes, deja a su lector una impresión de armonía concertada; y aun si los caracteres son en sí mismos feos, no por eso la armonía es menos bella. La pasión que empuja al artista a descubrir y a fijar esta armonía, se llama con justeza pasión estética; y por eso, lo que yo he llamado la "penetración imaginativa" de los temas que persiguen a todos los espíritus, es más necesaria que nunca en nuestra época. La superficie del mar —la apariencia de la vida— es movida y caprichosa; razón de más para que el arte no se quede en la superficie y llegue más allá, buscando eternamente una armonía y una belleza subyacentes; vale decir, los dos aspectos de la verdad misma.

¿Por qué es ése el papel del arte? Porque, aunque el arte no sea útil en el sentido propio de la palabra, el arte verdadero no es jamás vano para la humanidad. No persuade al hombre; no regula su actividad ni gobierna sus convicciones, y, en ese sentido, es "inútil"; pero desarrolla sus virtualidades; lo guía entre la confusión de los acontecimientos y las

personalidades contradictorias, hasta una posición desde la cual puede "volver a inventarlos" y descubrir por sí mismo su armonía. El primer deber de un novelista, según mi punto de vista, no es constreñir al lector, imponerle su voluntad ni sus ideas, sino despertarlo, liberarlo del compromiso de sus temores y de sus prejuicios, ponerlo en disposición de imaginar por su propia cuenta.

Si este ideal fuese seguido con constancia por nuestros contemporáneos, podría llegar a traernos una revolución en la novela. No es que el ideal sea en sí mismo revolucionario; es tan antiguo como Aristóteles; pero para mantenerse en él, en un mundo esclavizado por la tiranía del materialismo económico, será menester probablemente que la novela se someta a importantes cambios de forma. Si los modernistas consintieran en reconocerlo así, verían que allí está la verdadera fuerza de la posición y la verdadera importancia de la obra de James Joyce, Virginia Woolf, y otros "buscadores".

No es de ningún modo necesario que una novela moderna tenga un tema o un marco contemporáneo; podrá ser tan moderno con el tema de la leyenda de Tristán e Isolda, que con los de la miseria, el maquinismo o la guerra motorizada. Lo que importa, no es la elección del tema, sino la armonía entre el mismo y el espíritu del siglo (no del gusto ni de la moda del día); y el espíritu de nuestro siglo es de tal naturaleza, que será necesario probablemente llegar a una nueva técnica para mantenerse en armonía con él. Más que de devolución de la novela, se hubiera debido hablar de una evolución rápida del estilo y de la técnica novelesca.

Estoy firmemente convencido de que lo que diferenciará la segunda mitad de nuestro siglo de los siglos precedentes, no será, como en el pasado, el hundimiento de una civilización particular ni el advenimiento de una religión, sino algo más profundo que todos los cambios que han marcado hasta ahora una época nueva: me refiero a un balance total de la experiencia humana. El asunto crucial para los hombres no será ya si "se puede salvar la civilización mediante tal o cual organización política, o mejorar la suerte de la humanidad mediante tal o cual reforma". El asunto será: "¿Ha fracasado la experiencia humana? ¿Está la humanidad destinada a la destrucción?" O bien: "¿Existe un plan espiritual o intelectual en el que la experiencia pueda continuarse?"

Por "experiencia humana", entiendo el esfuerzo que hace cada civilización para conciliar los tres aspectos del hombre: el hombre mismo (individual y espiritual) considerado en sus relaciones con Dios; el hombre en sus relaciones con la sociedad; y el hombre en sus relaciones con la naturaleza. El fin principal de toda sabiduría humana, ha sido siempre descubrir una armonía entre los tres. ¿Se ha vuelto ello imposible hoy? ¿El hombre ha complicado tan radicalmente la vida, que los problemas sociales se han tornado insolubles? ¿El crecimiento de los pueblos y la rapidez cada vez mayor de las comunicaciones, han escl-

vizado de tal manera el individuo al número, que el hombre se muere, espiritualmente hablando? ¿El dominio constantemente acrecentado de los recursos de la naturaleza por la ciencia, ha liberado contra el hombre fuerzas que él ya no puede contener? ¿Lo ha empujado el progreso hacia un abismo en el que va ahora a aniquilarse? ¿Ha fracasado la experiencia humana?

Según creo, son estos ya los tópicos que comienzan a dominar en la mentalidad contemporánea; se deduce de ello que la novela, sea cual fuere su tema, no podrá ignorarlos. Un novelista que no sea ni un propagandista ni un periodista, sino un artista verdadero, percibirá en su espíritu los ecos del problema. Si trata de la vida doméstica o social, no la considerará esencialmente como una parte del desarrollo de la comedia humana, lo que hacían Thackeray, Jane Austen y Meredith; si trata del maquinismo o la miseria, no las considerará esencialmente bajo su aspecto de aventura o de horror. Su visión de todas las cosas, de la comedia humana, del sufrimiento humano, del ideal y del amor humanos, será dominada por esta pregunta: "¿Ha fracasado la experiencia humana?"

Desde la Edad Media, ningún asunto ha trastornado tan profundamente el pensamiento de los hombres ni lo ha dominado hasta ese punto. Si la novela lo ignora y se empeña en quedarse en la superficie material, la novela perecerá; y si un novelista se esfuerza en penetrar más allá de esta superficie y, arrastrando a su lector con él, en considerar todo lo que existe a la luz de este supremo asunto, le será necesario rechazar la tendencia, tan recientemente de moda, a la "rudeza" inarticulada, y deberá hacer uso de todos los recursos de la lengua. Empleará sabiamente los símbolos y las relaciones; utilizará en la prosa ciertas abreviaciones poéticas; pero a la vez, si no es un charlatán, reconocerá que por eso mismo de ser su instrumento la novela, le será necesario llegar al más alto grado posible de claridad en el relato. Se esforzará en ligar su narración a la gran experiencia humana, y a través de las apariencias, tratará, si es capaz de ello, de llegar a la esencia misma; pero, por sobre todo, si es honesto, narrará una historia que tenga un comienzo, un desarrollo y un fin. Por todo eso el arte de la novela tiene como perspectiva hacerse más y más difícil, exigir una experiencia y una paciencia infinitas. El tiempo de los derramamientos informes ha pasado ya probablemente. En los años que vendrán, se exigirá de nosotros cada vez más disciplina, método, lucidez y penetración imaginativa, si es que la novela está llamada a realizar su función, la de dar a los hombres la capacidad de revivir con la imaginación su experiencia personal, y descubrir, en lo hondo de todos los conflictos, una armonía.

# SOLEDAD

## Y SUS TRES NIÑAS

**T**ODOS los viernes, a la hora del crepúsculo, veíasela con sus niñas. Iban calladas. Las dos hijas menores abrían la marcha, tan parecidas con sus vestidos y sombreros idénticos, con sus guantes y botitas iguales, que la semejanza de su paso, de las actitudes de sus manos, ponían en la calle una claridad de espejo. Detrás andaba la madre, a cuyo lado la hija mayor, ataviada como las más pequeñas, al reproducir casi exactamente el movimiento de la señora establecía entre ella y las hermanas una diferencia más visible que la de los años. Silenciosas, hasta sin la interrogación de una mirada; silenciosas, serenas, solemnes, Soledad y sus tres niñas dirigíanse a la cripta del Señor milagroso, y en el barrio, detrás de las persianas, disimulada la curiosidad en las mirillas apenas entreabiertas, las vecinas se abismaban en la preocupación de saber qué prodigio demandarían del Cristo esas cuatro devotas. Acudían a la cripta los esperanzados y los desesperados, los que ocultaban una llaga debajo de las ropas o dentro del alma; los que confiaban en un súbito cambio favorable de la suerte y los que aguardaban de la muerte la única solución posible; acudían a la cripta los que estaban en riesgo de pecar y los que habían pecado, la adolescente en cuyo insomnio la carne misteriosa reemplazaba a la novela vedada por los padres y la mujer que de algún modo seguía siendo fiel a su amante primero. Mas, Soledad y sus tres niñas, ¿qué pedido harían allí que no pudieran formular el domingo, en la misa de once? Desconcertaba a las gentes del barrio la certeza de que Soledad estaba conforme con su destino.

Habitaba una casa de bajos, la misma en que había nacido hacía cuarenta años: sala con dos balcones a la calle y puerta al zaguán; vestíbulo cubierto, separado del patio por una mampara de vidrios de colores; comedor y cuatro dormitorios, uno de ellos transformado en baño. Medio siglo tenía la finca. La hizo construir el padre de Soledad antes de casarse. En ella entró el propietario, con su novia trémula. Ya el carruaje alejábase, repiqueteando en la noche el ruido de llantas y de cascotes, y el recién desposado no acertaba con la llave. En el umbral, la novia exhibió durante varios minutos su escándalo de gasas y de tules.

Diez años tardó en llegar la partera. Ya el matrimonio pensaba en la soledad de su vejez, cuando la niña fué más que un producto del amor, un regalo del cielo. Madre y padre la cuidaron no como a un ser

de su sangre, sino de una condición angélica. El aliento de los otros, que no alcanzaba a empañar los cristales, a ella podía quebrarla. La puerta de cancel, de hierro forjado, marcó el límite de su mundo, que se fué poblando de muñecas, de bordados, de pinturas sobre seda, de versos reunidos en "parnasos", de ensayos culinarios que hacían una Navidad de cualquier mediodía. La madre fué su maestra de primeras letras y de las cuatro operaciones elementales y el padre, en las sobremesas de la noche, le enseñó una historia nacional alumbrada por los relámpagos de su pasión política. A veces se interrumpía la lección. La costura quedaba a media puntada entre las manos de la madre. Un cigarrillo apagábase en el cenicero de bronce. La luz de la lámpara caía soñolienta sobre el mantel. El péndulo del reloj se ahogaba en su ataúd con tapa de vidrio. Los esposos miraban a la niña, se miraban. La niña soportaba la inquisición de esas pupilas cuya curiosidad no comprendía. Sólo más tarde supo que entonces sus padres la imaginaban mujer, la imaginaban novia, la imaginaban casada, perdida para ellos. Y que se imaginaban viejos, y solos, y tristes. Y Soledad presente era, como antes presentida, la soledad del matrimonio.

Soledad no corrió por los senderos de la plaza cercana, detrás de un "arco"; no lanzó el *diávolo* al aire de los parques; no aumentó con sus gritos la algarabía del pasaje, en el tranvía pequeño, tirado por una yunta de carneros; no sintió la fatiga de las ascensiones riesgosas en las canteras desde las cuales se abarcaba el panorama de la playa. Confinada en el patio, entre pájaros que, prisioneros dentro de jaulas, dialogaban con ella; confinada en su dormitorio, donde las flores que adornaban la pared tenían nombres de personas y amenazas de monstruos, y confinada en la sala, en cuyo piano burlábase de Liszt, desfigurándolo como se desfigura con un lápiz el retrato que publica una revista, aprendió a ser una criatura correcta, inadvertida a la hora de las visitas, y a fingir que leía despreocupada de las conversaciones. Supo así que el hombre y la mujer se queman en su propio fuego, que el hombre y la mujer hunden sus dedos entre la ceniza para salvar las últimas brasas y que la mujer llora cuando ya no queda sino un polvo gris y muerto. Su espionaje le mostró una sola cara de la estrella ardorosa: la que conmovía a su madre y a las amigas de su madre, quienes, alarmadas de pronto por el tono de las historias que narraban, la hacían retirarse en el momento en que un adulterio llegaba al borde del lecho pecaminoso.

Crecieron sus piernas y sus medias, sus faldas y sus senos, apenas más notables, estos últimos, que un pliegue de la blusa, y Soledad, en tanto, dejó que la invadiesen, en los largos insomnios, voces que no eran las de sus padres, ni las de las amigas de la madre, ni la del repartidor del almacén, que siempre discutía la precisión de los encargos: voces extrañas y, sin embargo, familiares; voces de mujeres que ella reconocía de su



sangre y voces de hombres que hicieron que esa misma sangre encendiera mejillas, acelerase pulsos y dictara la exclamación del miedo: "¡Ay, mi corazón!", en no sabía qué idiomas; también voces de hombres, que no le hablaban sino que hablaban por ella, aconsejándole seguirlos como un compañero en la aventura.

Cuando en la sobremesa de una noche el padre, interrumpiendo la lectura del diario, la contempló para sentenciar en seguida:

—Emilia: es necesario que nuestra hija frecuente a los de su edad, porque ya es tiempo de que elija novio y piense en casarse. —Soledad vió en la mirada que posábase en ella una expresión desolada y compasiva. La madre asintió:

—Sí, es preciso —mas no sin indicar—. Pero aun le quedan seis años.

—Dieciséis más seis: veintidós. Se casó cuando no había cumplido los dieciocho.

## II

Golpearon a la puerta de su casa. Fueron enérgicos los golpes de la mano de bronce del llamador. Soledad se asomó a la cancel de hierro. Un hombre joven estaba de pie sobre el umbral. La palidez del rostro acentuaba la sombra de los ojos oscuros. El puño del bastón descubría una mano larga, de dedos muy finos. Las manos de Soledad abrieron una hoja de la cancel.

—¿Qué desea, señor?

—¿Está don Gabriel?

—Ha salido.

—Me citó a esta hora.

—Entonces, no tardará en volver.

—Lo esperaré aquí.

—No; pase. Papá se disgustaría si a usted lo hiciéramos esperar en la calle.

—No quiero molestar.

—De ningún modo. Por aquí . . . —Y Soledad abrió la puerta de la sala, sobre el zaguán. Y el recién llegado entró. Y Soledad le señaló un asiento. Y el desconocido no se sentó. Y Soledad no abrió los postigos del balcón. En la penumbra, brillaban las fundas blancas de los muebles y las pupilas del hombre.

—¿Así que usted es la hija?

La pregunta envolvió a Soledad. Le envolvió la cintura, como un abrazo. Y calló como si no hubiera podido hablar por cubrirle los labios unos labios más grandes y gruesos que los suyos.

—La hija —insistió el hombre, y dióse cuenta de que la señorita fruncía el ceño como tratando de recordar algo. Soledad procuraba identificar la voz del hombre entre todas las voces de su insomnio. El hombre avanzó un paso, tendió las manos, halló las manos de Soledad, sorprendidas, sumisas. Y Soledad sintió que un brazo envolvía su cintura, que cubrían sus labios unos labios más grandes y gruesos que los suyos, que todas las voces de su insomnio se unían en un clamor incomprendible; vió que, detrás de sus párpados cerrados, la tiniebla se convertía en un resplandor dorado, después rojo.

Los amantes no oyeron el paso de la madre, la anhelante respiración de la madre, la voz quebrada y apagada de la madre, que revelábale al esposo:

—Mira, Gabriel; mira esto.

Cuando los amantes volvieron de su abrazo, despertados por un grito enérgico, el hombre protegió a Soledad con su sonrisa, con su aplomo.

—Señor: el negocio de que le hablé, no ha existido nunca. Vine para pedirle la mano de su hija.

### III

Cuando la boda quedó consagrada y, ya retirado el sacerdote, permanecían en el comedor los padrinos y cuatro amigos íntimos, don Gabriel y su esposa se despidieron de la hija. En la obscuridad del zaguán —la puerta de calle cerrada para impedir la curiosidad de los muchachos del barrio—, la madre lloró sobre el velo de la novia, humedeció con lágrimas las mejillas que volvieron a ser las de Soledad dormida en la cuna. El padre besó la frente de la desposada y se alejó en silencio. Abrió la puerta de la casa, abrió la puerta de un cupé.

—Vamos, Emilia.

Faltaba una hora para la salida del vapor de la carrera, mas ya

debían iniciar el viaje. Por la ventanilla trasera del carruaje, la madre vió sobre el umbral un escándalo de gasas y de tules.

IV

—Ahí quedan, en el segundo cajón de la cómoda —le señaló el marido—, los mil doscientos pesos. Te sobraré dinero, porque mi ausencia no será cosa sino de un mes. —Y como advirtiese que Soledad iba a llorar, dijo también—: Amor: ¡si no hago más que dar motivo para la alegría del regreso! Tendrás con qué entretener te: te espera un buen trabajo de costura: pañales, eh...

—Sí —confirmó ella—: pañales, batitas, escarpines...

—Sí, todo éso. Una tarea deliciosa. Comprendo. Debe ser algo así como ir viendo al hijo. No te impacientes. Abril, mayo, junio... Antes de mayo me tendrás aquí. —Y acertó la despedida como si el tren hubiese estado en la acera, donde lo esperaban dos amigos.

Cuando la carta, ahora trimestral, anunció la vuelta —todas las cartas habían traído matasellos distintos, membretes de hoteles diferentes—, ya la niña, nacida entre el cuidado de extraños, sabía preguntar por papá, quien, al llegar, la tomó entre sus manos, la alzó alegremente, y dijo:

—Es linda —y la entregó a la criada. Sólo después, sorprendido de su propia falta de curiosidad, preguntó a la mujer:

—¿Y cómo se llama? Porque algún nombre ha de tener...

—Se llama con el nombre que más te recordaba.

—¿Le pusiste Eduarda?

—No: Ausencia.

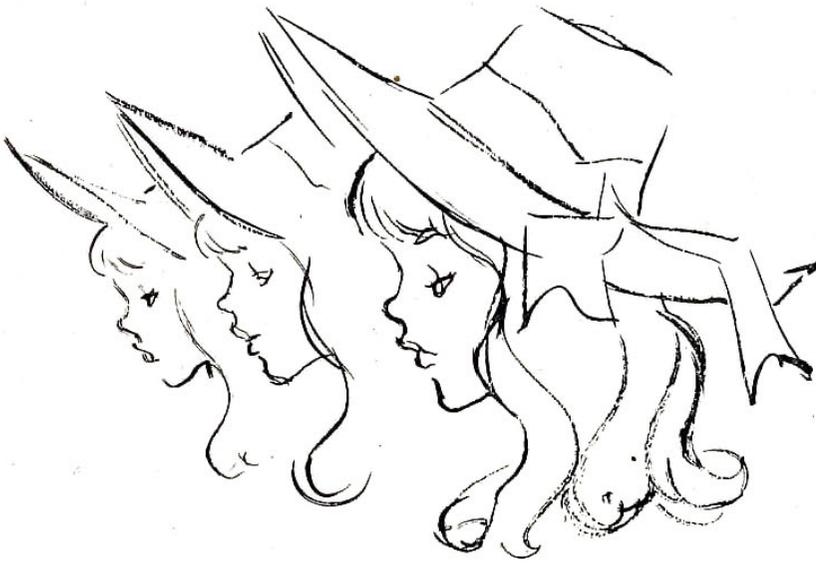
—Ausencia... ¡Qué gracioso! ¿Sabes que me gusta? Me gusta... Como me gustas tú. No has cambiado, querida; nada, absolutamente nada. Es lo mismo que si yo golpease por primera vez a la puerta de esta casa y salieras a recibirme, como aquella tarde. Así, en la cancel. —Soledad posó la mano en los hierros—. Y me dijeras: "Papá se disgustaría si lo hiciéramos esperar en la calle"...

—Eduardo: no digas esas cosas. —Mas la reacción no sobrevivió al chirrido de la puerta de la sala, ahora también en penumbra —fundas blancas y pupilas de Eduardo— y poblada, lo mismo que entonces, de voces interiores.

V

La segunda expedición no fué cosa de negocios.

—No, amor mío —justificóse Eduardo—. Si se tratase, como hace dos años, de intentar fortuna deslumbrando a la gente de la campaña con algún nuevo invento, ténlo por seguro que no te dejaría. Sobre todo, estando tú así... Pero hoy no marchó para vender grafófonos. Hay voces más importantes que las de los cilindros: son las voces de la ciuda-



danía, las de la patria, puede decirse. La revolución —óyelo y cállalo— estallará dentro de seis días y para entonces debo estar en las cuchillas.

La segunda hija nació cuando en cada casa del barrio se lloraba a un muerto o a un ausente. El niño que en el anochecer se comidió para ir en busca de la partera, vestía delantal negro. Cumplido el encargo, el niño se fué detrás de un batallón, detrás de unos tambores y unos clarines. La guerra civil había desconcertado el servicio de correos y en la ciudad las mujeres buscaban noticias en las listas de bajas, en las que Soledad no halló el nombre de Eduardo.

## VI

—Déjala —le ordenó Soledad—. Esta es más mía que Ausencia. Se llama Angustias.

Eduardo esperó hasta la noche. En la guerra había aprendido a esperar.

## VII

Si volviese, si golpease a la puerta con la mano de bronce del llamador, si preguntase por don Gabriel, si ella le dijese: "Pase. Papá se disgustaría si lo hiciéramos esperar en la calle", y si él accediese y no tomase asiento, y ella no abriese los postigos y brillasen fundas blancas y pupilas oscuras, quizás la vida podría comenzar de nuevo. Mas, ¿para qué soñarlo? Si ya Ausencia y Angustias velan el sueño de Olvido, la menor de las hijas, que sabe tantas palabras e ignora la palabra "papá".

Eduardo marchó sin que Soledad le pidiese una sola explicación del viaje. Soledad —silenciosa, socavada— oyó el trajinar de Eduardo con la maleta, las referencias de Eduardo a una zona sudamericana donde los árboles, al ser acuchillados, manaban un oro gomoso; a una región sin dueños ciertos, de la que un grupo de hombres audaces y valientes podía hacer una república.

Olvido se ha despertado llorando.

—¿La molestaron en el sueño?

Ausencia y Angustias dicen que no, explican cómo la hermanita se movía agitada, presa tal vez de una pesadilla con monstruos.

Soledad hará borrar las flores de las paredes del cuarto de las niñas.

### VIII

Todos los días, a la hora del crepúsculo, Soledad regresa a su casa. Llega sola. En el barrio, su luto entra, como la primera sombra de la noche, por las mirillas, pero en el tranvía hay hombres que descubren la belleza de un rostro a través de los velos espesos.

Vuelve del cementerio, donde pasa las tardes. El cementerio está junto al mar. Gaviotas de alas grises se posan en las cruces, mojan con un rocío salado las flores que mueren sobre los mármoles.

Una noche, después de las devociones en la cripta del Cristo milagroso, Soledad y las tres niñas encontraron agitadas a las personas de su calle, advirtieron que estaban conversando —más ademanes y gestos que palabras— vecinas a las que sabían enemistadas, extrañáronse de la presencia de un carro del cual dos hombres bajaban grandes tinas.

—Es la fiebre, señora —anunció un hombre de voz ronca—. La fiebre, señoritas. Ha empezado en el barrio. Se llevaron al primero...

Soledad apuró el paso, seguida ahora de sus hijas, y, ya dentro de la casa, cerró con pasador la puerta. No durmió esa noche. Veló el sueño de las niñas como años antes cuando había tormenta. Pensó en sus padres. Fué hasta el zaguán donde ellos la besaron por última vez y allí encontró, más vivo que en ningún otro sitio, el recuerdo de Eduardo.

Dos noches después, el cuarto de las hijas se pobló de monstruos más temibles que los de las flores pintadas en la pared. Ausencia, Angustias y Olvido deliraban. Soledad las escuchó nombrar a seres desconocidos para ella —Ramón, Alberto, Juan José— y percibió en las voces de las niñas los mismos acentos de las voces de mujeres que oyó en sus insomnios.

Tres niñas de mármol blanco —los rostros vueltos hacia la izquierda, tomadas de la mano, el pie levemente posado sobre un piso de mármol blanco— aguardan, el oído atento a los rumores del mar. Aguardan el comienzo de un *ballet* que no empezará nunca.

La mirada de Soledad sigue el vuelo de una gaviota. Cuando el pájaro desaparece más allá del último ciprés, Soledad cubre su rostro con el velo negro. Las tres niñas de mármol quedan envueltas en la penumbra de la sala.

ACERCA DE  
PAUL VALÉRY

*A bordo del "Chanzy" en viaje de Marsella a Túnez,  
5 de Mayo de 1942, a las 5 de la mañana.*

No tiene perdón que me haya olvidado de enviar a Jenny Valéry, desde Marsella, una carta "inter-zona" para manifestarle la gran alegría que experimenté al ver de nuevo a Paul, más valeroso, más resuelto y más agradable en el trato que nunca.

Hoy he sentido mucho más viva y sincera mi amistad y mi admiración hacia esa personalidad incomparable. Sólo se puede experimentar alegría al sentir su indiscutible superioridad y su irradiación espiritual, pues sabe atemperarlas con la más exquisita cortesía.

Ante él me considero muy poca cosa, pero ya sé cómo evitar ese sufrimiento. No me molesta sentirme inferior, porque he hecho mi obra en un plano diferente al suyo, y como esto lo comprendo y lo admito, no puedo creer que ella llegue a figurar dentro de su sistema, pues así ya no tendría valor más que ante sus ojos.

Tiene razón Valéry —y mi amistad lo aprueba— si no me concede importancia.

Su maravillosa inteligencia, sin nada de inhumano por cierto, se somete a rigores exclusivos, ante los cuales me parece estar chapoteando en el "más o menos". Pero lo más admirable es que su espíritu ha sabido mantener todo su valor poético sin dejar nada de ese rigor y que lo pudo aportar al arte sin serle nefasto, como alguien creyó. Por el contrario, mediante él, Paul Valéry logró hacerlo maravilloso.

Admiro la infalible dirección y la constancia triunfante de su esfuerzo.

Nadie en nuestros días ha logrado ayudar con más eficacia ni con mayor tesón al progreso del espíritu, ni tampoco nadie hubiera tenido el derecho de escribir:

*"Je sais où je vais,  
Laisse-toi conduire."*

ni habría sido capaz de conducirnos tan lejos.

# EVOLUCION DE LA MUSICA RUSA

A QUÉL que quisiera encontrar las primeras manifestaciones de la música rusa, debería remontarse a los escitas. Un historiador de la época del emperador Commod (siglo II de J. C.) afirma que los músicos "soplaban" en huesos de águila y de halcón como si fueran flautas, lo cual no es solamente una magnífica metáfora, pues dichos huesos no significaban sino una transición hacia las futuras flautas de junco.

Nosotros no remontaremos tan lejos nuestro análisis. Es imposible abarcar toda la historia de esta música en un solo artículo, y nos limitaremos, por lo tanto, a hablar de los creadores de nuestra cultura musical. El punto de partida lo encontraremos en Puschkin, pues si este arte estuvo siempre en estrechas relaciones con la poesía, en ninguna parte ha sido tan efectiva la unión como en nuestra patria.

Es curioso que las fuentes vitales del arte eslavo (Puschkin y Glinka) no influyeran en Europa. A pesar de que el gran poeta fué profusamente traducido, producía la impresión de ser un valor impuesto en la tradición cultural de Occidente. Por otra parte, todas esas traducciones dan una idea tan trivial de su obra, que el viejo continente creyó, bajo palabra, en la afirmación de que nuestro mayor poeta fué el primero y el único que realizó en poesía rusa —principio básico del arte— el equilibrio ideal. Este fué maravillosamente logrado por Puschkin y contradice la opinión europea sobre el salvajismo desenfrenado de nuestro temperamento.

\*

\* \*

Se encuentra Glinka entre la pléyade de los satélites de Puschkin. De él parte el verdadero camino de nuestra música, su sentido nacional. Por otra parte tampoco se volvió a dar nunca, a lo largo de la historia de la música, una armonía tan completa.

Como el poeta, este músico no se impuso nunca en Europa, y como él, representa la expresión más perfecta del equilibrio artístico de su país, lo que es raro en el antiguo continente, donde el artista siempre vacilaba entre dos polos: la retórica y el éxtasis. Fué él quien hizo impres-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

cindible en la temática musical, el elemento oriental. Es cierto que Beethoven y Weber lo emplearon antes; pero apenas aparecía en sus composiciones y como elemento puramente decorativo.

En cambio, es difícil encontrar en Rusia un compositor cuya obra carezca de ese elemento. En esto puede observarse una gran analogía, casi un parentesco, entre la música española y la rusa, parecidas también a menudo en la estructuración métrica y rítmica; de aquí la gran simpatía de algunos de nuestros músicos hacia el "foklore" español. A causa de esa tendencia, nació en Europa el falso concepto de calificar de exótica a la música de nuestra patria, porque se consideraba sólo la de colores crudos y la que se expande sobre ritmos de líneas vibrantes. Este malentendido se ha ido disipando lentamente.

Se diferencia la música rusa de la occidental por su respiración, por el sentido propio de la proporción sonora, por la distinta construcción del período musical, por su modo particular de ensanchar o de estrechar la línea melódica, por su propia naturaleza en cuanto el tejido polifónico, por la sensación de su timbre, y su particular armonía. Porque su origen fué popular y no culto, nació de composiciones musicales, no de teorías. Mussorgsky comprendió como nadie la naturaleza del lenguaje musical de su país creyéndolo la única fuente creadora, y si Glinka buscó acercamiento entre el canon europeo y el elemento ruso por medio de un "matrimonio legítimo" como él decía, Mussorgsky consideró en cambio la música popular como la única base posible. Su obsesión fué la de representar la variedad y la riqueza de su lengua. Logró crear retratos sonoros, como "Las lamentaciones de una campesina", "Los latines recitados por un seminarista", "El monólogo del Zar Boris", o "La plegaria de un mendigo", todas las cuales no son estilizaciones, sino sono-imágenes.

Además del valor objetivo de su obra, Mussorgsky, por su invariable fe en el pueblo, por su penosa lucha como hombre y como artista será para siempre un símbolo de unión entre el pueblo y la música.

Continuó la tradición de Glinka con tenacidad fanática y con pasión indeclinable, y su fanatismo le ocultó toda la musicología occidental, y le creó luego un abismo frente a sus propios colegas rusos, entre quienes cristalizaban tendencias paralelas a las europeas. Enamorado de Glinka, Mussorgsky cierra el círculo que aquél abriera al separarse de occidente. El primero buscaba un acercamiento con Europa, el segundo excluye de su obra todo lo europeo.

En el ambiente aristocrático, brillante y superficial de los salones de San Petesburgo, donde reinaba la predilección por los compositores italianos, Glinka se sentía ruso, pero Mussorgsky, apasionadamente, desarrolló esas ideas hasta su límite extremo. Terminó su vida en completa soledad. Sus conceptos sobre la música permanecieron incomprensidos por todos, y sólo se valoraron más tarde, cuando Rimsky Korsakoff adaptó algunas de sus obras. Mientras tanto, su espíritu musical penetró en Europa, y gracias a Debussy, a Ravel y a la escuela de los impresio-

nistas, se convirtió en un símbolo del renacimiento musical francés, lo cual fué preparando el camino para el conocimiento y el estudio de los auténticos textos originales rusos, realizados en el período revolucionario.

\*

\* \*

Mussorgsky y Tchaikovsky son antípodas. Personalmente fueron también antagonistas, y a pesar de ser contemporáneos, interpretaron diversamente su época. Mussorgsky debido a la esencia misma de su carácter fué un innovador. Necesitaba crear otro orden de cosas en el mundo y establecer una nueva relación entre el arte y los hombres; en cambio, cualquier idea nueva le resultaba a Tchaikovsky, antipática y ajena a su naturaleza. Con éste, la fiesta de Glinka, Boradin y Mussorgsky llega a su fin. En lugar de la antigua abundancia, del despilfarro de magníficos tesoros musicales, se advierte en la historia de este músico, una especie de técnica profesional, de artesanía sólidamente establecida. Aparece el cálculo y la economía de materiales y medios.

La racionalización de la técnica de Tchaikovsky no significa que él haya racionalizado la música. ¿De dónde viene, pues, toda esa expresividad exagerada, patética, patológica? De la imposibilidad de alejarse de sí mismo. Su forma no es original, pero eso no le impidió crear una música de gran estilo. Como Glinka, Tchaikovsky es un compositor profundamente nacional, cosa que nunca quisieron comprender en París. Las afinidades entre ambos son íntimas, aun de orden familiar. Se

Es curioso que las sinfonías de Beethoven no hayan influido en el estilo instrumental de Tchaikovsky que es, después de aquél, el más grande sinfonista, aunque se diferencia por la ausencia de la idea dinámica, de la que brota el sinfonismo del autor alemán. Tchaikovsky emplea formas *gastadas* y apenas decae su tensión emocional trata de llenar los vacíos con retórica, acercándose a Schumann y a Mendelsöhn. hallan en la misma línea de acercamiento al Occidente, mientras que el enlace de Glinka con Mussorgsky se efectúa en el punto de alejamiento de Europa.

\*

\* \*

¿Cuál es el papel de la música de Stravinsky en la perspectiva histórica?

Para Stravinsky la música es un juego. Él juega siempre; mejor dicho, estiliza a personas, objetos, ideas, sentimientos, la vida misma, con tal maestría, que no existe antecesor que pueda comparársele. Como niega el fondo emocional de toda obra de arte, es lógico que le falte el sentimiento trágico del universo. "No busquen nada detrás de las notas, no encontrarán nada más allá", diría Stravinsky. "Do-re-mi es únicamente do-re-mi. Toda búsqueda de contenido es ilusoria. Solamente hay un puro proceso de construcción sonora"

Relacionado con este concepto, conviene recordar lo que cuenta Feodor Tolstoi, amigo de Glinka, de una conversación entre ambos, en Milán.

Una vez —decía Tolstoi— siendo noche avanzada, conversamos en un rincón del albergue en que nos alojábamos, sobre la posibilidad de expresión de los diversos estados anímicos por medio de los sonidos.

—Sería hermoso —dijo Glinka— escribir alguna barcarola sobre un tema así: “Los rayos de la luna atraviesan una pequeña habitación. Arrebujada entre las ropas del lecho, blanca como la nieve, está una lindísima joven italiana. Sus negros y sedosos cabellos se esparcen cubriendo los hombros y el pecho, aunque no por completo —añadió haciendo un guiño—: La dama está enajenada con el sentimiento de su propia belleza: se le advierte en la tensión que hay en las venas de sus manos, de su frente. ¿Puede decirse todo esto en música?”

—¡Claro! —contesté—; todo se puede representar con sonidos: la luna, los cabellos negros...

—No diga tonterías —exclamó mi interlocutor—; los cabellos negros existen en sí, están fuera de la música; pero sí, puede expresarse el estado de alma que su vista produce...

Este es, en pocas palabras, el camino transcurrido desde Glinka hasta Stravinsky, lo cual no impide que el temperamento de éste se manifieste como ruso ante cualquiera que se interne en su obra. Hay contradicción entre lo que predica y lo que crea, ya que empezó su carrera retomando las fuentes de la antigua música nacional. El éxtasis pagano de la “Consagración de la Primavera” es una inmensa tensión creadora. La visión que allí da del caótico mundo primitivo, ha nutrido sus creaciones subsiguientes.

Consigue la variedad de su estilo por muchos medios, que utiliza en relación con la variedad de la materia sonora, y prefiere recurrir a la ya existente; por eso, la mayoría de sus obras son estilizaciones.

Terminando con el pasado, después de haber roto contacto con su patria, Stravinsky se halló en el corazón del movimiento musical de occidente, y fué uno de los primeros en encontrar el “impasse” ante el que se encontraba la música moderna.

En conclusión, no fueron ni profesionalismo ni teorías los que dieron vida a la música rusa. Su base es la fe en el pueblo, con el que realiza una relación orgánica. La técnica necesaria, no se debe transformar en finalidad. Una de las contradicciones de la música es que su técnica debe ser racional, mientras su espíritu es irracional; pero en la valoración estética, lo más importante es llegar a conseguir lo que podría llamarse la belleza descarnada de los sonidos, la belleza pura.

# EL TEATRO EN PARIS

PARIS, 10. — Es sabido que los escritores-filósofos desempeñan, en la literatura francesa actual, un papel importante, y en particular, los escritores "existencialistas". Esto se debe precisamente a que la mayor parte del público, aun el más culto, ignora lo que es el existencialismo, lo cual es sin duda perdonable, ya que los tratados de Sartre, supremo pontífice de esa nueva religión, son incomprensibles para el común de los mortales. Pero la moda es inflexible, y todo el mundo finge deleitarse con una doctrina de la cual no se conoce, por lo general, nada más que el axioma primero: Este mundo es un absurdo y todo hombre no es sino un insano.

Sobre esta base, Sartre, Camus y Simone de Beauvoir han construído diversas obras: ensayos, novelas, teatro. Nos ocuparemos de este último. Desde la reapertura de la temporada, en octubre, nos fué presentado un primer drama existencialista, "Calígula". Hoy, Simone de Beauvoir ofrece otro, titulado "Les Bouches Inutiles", en el Theatre des Carrefours.

Esta obra, que suscita en París un vivo interés general, posee grandes cualidades; pero desgraciadamente, tiene por objeto demostrar una determinada tesis, y en el teatro, siempre es preferible que el dramaturgo no intente probar o demostrar algo. Una pieza escrita, teniendo en cuenta el valor humano exclusivamente, y de la cual se desprende una idea original es digna de nuestra aprobación; pero el método inverso, que consiste en urdir una historia para ilustrar tal o cual filosofía, resulta fastidioso, pues despoja a los personajes de toda autonomía y naturalidad.

Al partir de la idea de la corrupción universal, los existencialistas llegan a demostrar que la libertad de cada uno no debe ejercerse a expensas de la de otro. (Por otra parte, no faltan los existencialistas disidentes que se encarguen de sostener lo contrario). Aquella primera demostración, cuyo desarrollo es muy largo para referirlo aquí, es el tema que inspiró a Simone de Beauvoir, para escribir "Les Bouches Inutiles".

La acción de la obra se sitúa en Flandes, en el siglo XV. Los habitantes de la ciudad de Vaucelles se han sublevado contra su duque, el cual, cediendo a malvados sentimientos, los asedia hasta que se hallan a punto de morir de hambre. La situación es tanto más aguda, cuanto que el Rey de Francia ha prometido socorrer a los pobladores de Vaucelles, luego de varios meses. ¿Có-

mo mantenerse hasta entonces? Después de largas meditaciones, los Regidores de la ciudad deciden hacer salir de la misma a las "bocas inútiles", mujeres, ancianos y niños. No hay duda de que esos desdichados van hacia la muerte pero sólo de tal modo podrá disponer la población masculina de mayor número de raciones y sostenerse hasta que llegue el rey de Francia. De esta manera se salvará la libertad de Vaucelles. "Permiso —dicen entonces los personajes de la pieza encargados de expresar las idas de Simonne de Beauvoir—, la libertad no se salvará, pues no es verdadera la libertad que se conquista a expensas de un semejante." Esta tesis termina por convencerlos, y renunciando a su salvaje proyecto, los Regidores deciden intentar una salida general de la que participarán las mismas mujeres. No importa que triunfen o sucumban, ya que la verdadera libertad habrá sido salvada.

Ciertamente nosotros no combatiremos una idea tan generosa... Nuestra objeción es otra. Tenemos aquí personajes que durante varias actos, discuten sobre los conceptos de la libertad, pero mientras discuten experimentan también sensaciones. Se dicen: "Es sin embargo triste que maten a nuestra querida hija y a nuestra adorada esposa..." Son frases estas que salen del corazón y muy naturales... Tan naturales, que cuando los vaucellenses "se resuelven a no hacer fusilar a sus familias, se tiene más bien la impresión de que han adoptado este temperamento por piedad y amor, y no por convicción filosófica, de manera que todas las consideraciones metafísicas que nos han enlaidado, nos parecen vanas e inútiles.

Tal es, a nuestro entender, la falla del teatro filosófico. El autor tiene una idea y los personajes, sentimientos. El autor quisiera imponer una tesis, y los personajes se resisten a ello. En esta forma resulta un cierto malestar, una cierta frigididad, y para decirlo claro, una ausencia perfecta de naturalidad. Este es el defecto de "Bouches Inutiles", pero es justo reconocer también, que el diálogo es hermoso y de calidad, y se encuentran sentencias que tienen una notable grandeza.

Fabien Reignier al escribir "A l'approche du soir du monde" (Teatro Saint Georges), se ha propuesto demostrar una idea, pero mucho más simple y sin que esté basada en un sistema filosófico. Reignier ataca la intolerancia y no cabe duda de que hay que felicitarlo cuando se ve con cuánta rapidez, esta funesta inclinación se expande en todo el universo.

El autor ubica su historia en Ginebra, durante los años del siglo XVI que presenciaron el triunfo de los discípulos más fanáticos de Calvino. Con el pretexto de imponer la virtud, estos puros entre los puros habían instituido un magnífico sistema de espionaje, y ya nadie se sentía seguro ni en su casa, ni en el seno de su familia.

Reignier opone a esta intolerante rigidez los derechos del amor y la piedad, y sobre este tema ha dibujado algunas escenas llenas de vigor. A esta discusión de principios encadena la aventura de dos simpáticos enamorados.

No me atreveré a decir que esta aventura sentimental esté hábilmente injertada en el tema de la tolerancia y la intolerancia, pero hay que considerar que el autor es muy joven, y francamente, no se esperaba de él, tan cabal conocimiento de las artimañas del oficio.

Se considera que es un gran mérito el haber construido una obra, que con algunas fallas inevitables, se apodera del espectador del principio al fin.

## LOS ANALES DE BUENOS AIRES

Pasemos ahora a lo que se ha dado en llamar el teatro del "Boulevard". En el "Antoine" se representa "Le Seducteur de Birabeau". Este seductor es un novelista famoso que ha hecho latir muchos corazones. Su atracción se ejerce hasta sobre un joven de 15 años que cree (por error) su hijo, y lo adora. El protagonista, a quien este error divierte, se siente conmovido por ese sentimiento, y poco a poco, con el andar de los años, se identifica con el papel que la casualidad le ha deparado.

No se discutirá que la idea es hermosa. Hubiera ganado mucho, sin duda, si el autor le hubiera dado más matices, pero igualmente sostiene la comedia y se la ve con agrado. André Brulé, representa al seductor. Su voz es siempre cálida y melodiosa, viste a las mil maravillas y enciende su cigarrillo con una elegancia inimitable. Le acompaña en el papel de la madre, Françoise Rosay, y lo hace con acierto, aunque muchos críticos consideraron que no era adecuado a su tipo.

En el teatro "Gymnase", Mauricio Rostand estrenó "Charlotte et Maximilien", un episodio de la vida del infortunado emperador de México. Conociendo a Maurice Rostand, puede suponerse que éste no ha tratado el aspecto político de la vida de su protagonista. Sus personajes se mueven en un ambiente de ternura, que hace derramar lágrimas a los espectadores, hasta el momento culminante en que Maximiliano se enfrenta a los guardias encargados de la ejecución.

En el París actual, donde nadie puede conseguir un traje aceptable, maravilla ver un magnífico vestuario y uniformes deslumbradores. Los decorados son maravillosos.

En el teatro "Grammont", Alfred nos presenta "La Fugue de Caroline", otro pretexto para mostrarnos trajes magníficos de la época del Segundo Imperio. En una gran casa de campo, una noche, todos los antepasados, cuyos cuadros están en las paredes, descienden de éstos, y el escenario se ve invadido por damas con crinolinas y trajes de época. Como todos han vivido en el mismo tiempo, y se conocen perfectamente, empiezan por pelearse, y en seguida, a murmurar sobre Carolina, una joven de la familia que huyó una noche del domicilio conyugal con un rústico de la aldea de quien estaba locamente enamorada.

Se notará que en este resumen de la actividad teatral del mes, no hemos hablado de la Comedia Francesa. La ilustre institución, presa de divisiones internas, está reorganizándose, lo que le impide montar nuevos espectáculos. Los parisienses lo lamentan, pero para consolarse, van al teatro de Rochefort donde encuentran una magnífica interpretación del "Horacio" de Corneille, con la revelación de un joven actor, Tony Taffin, del cual hablaremos más adelante.

MARCEL THIEBAUT

# NOTA SOBRE

## ROBESPIERRE Y LA PSICOPATOLOGÍA DEL HÉROE *por* JORGE THENON

**D**ENTRO de la producción bibliográfica de nuestro país son bien poco frecuentes por cierto, obras que revelen, como la que comentamos, una admirable madurez mental unida al estudio intenso y detenido del tema a través de años, venciendo dificultades serias que, como la carencia de bibliotecas especializadas, son un verdadero impedimento para quienes se proponen el análisis realmente científico de problemas, períodos históricos, o personalidades.

Demasiado amantes todavía de la improvisación ligera, de los giros ampulosos y de una superficialidad rayana en lo irresponsable, son factores que han determinado, por contraste, una verdadera sorpresa admirativa por este último libro de Thenon, donde a la firmeza y rigor dialéctico de sus argumentaciones se une una prosa descarnada, sustantiva, no exenta de esa gracia e ironía que hacen el encanto de los mejores estudios franceses. Emplea una bibliografía notable por su amplitud, con un espíritu crítico y una agilidad asombrosas.

Robespierre es una de aquellas figuras geniales que aparecen en los períodos cruciales de la humanidad. A través de su compleja personalidad se refractan las fuerzas históricas de impulsión e inhibición que hacen la lucha y el movimiento. ¿Pero es posible deducir las leyes del porvenir social mediante el análisis psicológico de los hombres más representativos de un período dado? Esta es una de las preguntas esenciales que se plantea Thenon y que articulan su meditado trabajo. Aislado el hombre del complejo de circunstancias que lo han llevado a ser el portaestandarte, consciente o no, de los intereses y aspiraciones de una clase o fracción de clase, queda de hecho desvirtuada la esencia misma de su personalidad, dado que ésta ha sido lograda en lucha con y contra el medio ambiente. Esta es en efecto una de las razones de mayor peso que invalidan las pretendidas explicaciones psicológicas de la historia, que revisten desde la antigüedad caracteres diversos, como por ejemplo la exaltación del "héroe", del "individuo", hasta las absurdas generalizaciones de recientes escuelas psiquiátricas. En nuestro medio algunas tendencias, como las de Gustavo Le Bon, Tarde y Ferri alcanzaron en un momento dado gran predicamento, siendo desplazadas no tanto por haberse llegado al convencimiento de su insuficiencia, como por efectos de la "moda" importada.

Imposible es pretender en la brevedad de esta nota pasar revista a las diversas tendencias psicológicas que se disputan la primacía y determinar agudamente los ligeros matices que las distinguen, como lo hace Thenon en la primera parte de su libro. Pero consideramos necesario destacar dos nombres: José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, por la influencia que ejercen sobre grandes sectores de la intelectualidad latinoamericana.

Dice Thenon del primero (páginas 54-55): "¿Cómo no ver el alma de Gasset en la descripción de sus arquetipos? Prescindiendo incluso de la significación moral de la conducta de Mirabeau, soslaya apenas su traición y su venalidad, a nombre de una curiosa táctica oportunista. Ortega y Gasset nos confía de ese modo cómo hubiera actuado él en la política de la Revolución, y es claro que sin quererlo y al pasar, nos dice su modo de ver la actualidad del mundo contemporáneo. La figura de Mirabeau, la más vigorosa del período inicial de la Revolución Francesa, se eclipsó para siempre de la memoria de los patriotas

cuando el armario de hierro de las Tullerías reveló el documento que estipulaba el precio de su traición. Mas, llevado por el afán de exaltar su arquetipo, Gasset procura demostrar que aquello era simple "flexibilidad de Mirabeau", fruto de su talento político y que de ese modo paradójico, es decir, vendiendo la Revolución, en realidad lo que hacía era salvarla: el filósofo se traslada a la época que juzga y al revelarnos su línea de conducta a su entender más atinada y justa, nos muestra lo que él es en realidad. El filósofo ensayista surge entonces como una expresión de la mentalidad de la época, no puede ocultar la raigambre social de su pensamiento, la solidaridad de sus convicciones con la clase social que le sustenta y le saluda alborozada como el gran filósofo del siglo, cuyo talismán le permite convertir en virtudes excelsas los defectos de la decadencia burguesa y en delitos y vicios las grandes virtudes del proletariado. De tal manera, a través de la obra del ensayista, las fuerzas que luchan en la sociedad contemporánea buscan su raigambre histórica y discriminan la categoría de sus cómplices o de sus héroes".

¿Y qué decir de la arbitraria elección de elementos con que trabaja Ma-rañón para justificar una tesis que previamente se había propuesto demostrar contra toda evidencia, como en la biografía del Conde-Duque de Olivares?

La parcialidad en el juicio histórico como en la valoración de distintos periodos es inevitable, pero lo que no es posible admitir es que se pretenda hacer historia o sociología desconociendo las leyes que rigen su desarrollo. Partir y generalizar algunos datos clínicos sobre alteraciones mentales registrados, es un recurso muy cómodo pero arbitrario, como lo demuestra palpablemente Thenon al revisar agudamente los argumentos aportados por Kretschmer, quien si bien tiene "el mérito de haber llevado las teorías constitucionales al terreno de la psicología normal y patológica", ello no lo capacita, ni mucho menos para dar una interpretación siquiera verosímil de su personaje, en este caso, Robespierre, cuando desconoce e ignora la multiplicidad de factores que determinan un acontecimiento. Sustraer de ese complejo uno de los "factores" es erigir a cualquiera de ellos en causa de todo el movimiento social. Es evidente, dice Thenon, "que una historia movida por el influjo de fuerzas inconscientes y atávicas al igual que aquella en que dominan los dioses y los demonios, divinos plasmadores o demiurgos, no pueden ser sometida a leyes y principios" (página 25). y agrega poco más adelante: "¿Qué importa que unos crean en la ingerencia divina y otros en la constitución psíquica particular del héroe? Los restos del pensamiento animista se han refugiado en el fondo de las modernas interpretaciones".

Expresamente hemos dejado sin comentar las partes del libro dedicadas totalmente a la figura de Robespierre, pues consideramos que el interés del tema, lo apasionante de las luchas entabladas entre los representantes de las diversas fuerzas en pugna durante aquellos años durante los cuales las fuerzas económicas e ideológicas de la burguesía derrotaron al feudalismo, son más que suficientes para atraer al lector hoy más que nunca interesado y apasionado por el conocimiento de las épocas de crisis y que hace que busque tanto en la Revolución Francesa como en el Renacimiento fuente de estudio e inspiración. Salva Thenon con verdadera maestría todas las dificultades, para ofrecernos sobre el fondo turbulento de esos años históricos, recortado como un medallón, los rasgos precisos y severos del Incorruptible.

# Para que la electricidad *siempre esté allí*



PUB. EXCLUSIVO

Para que los servicios de alumbrado y de transporte, las industrias, el comercio y Ud. mismo, en su propio hogar, puedan disponer *al instante* de la electricidad que necesitan, no bastan las más perfectas maquinarias.

Sólo una sólida organización, una larga experiencia y un profundo sentido de la responsabilidad garantizan la eficiencia y continuidad de un vital servicio público, para seguridad de la urbe y bienestar de sus habitantes.



**COMPAÑÍA ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S.A.**

## LOS ANALES DE BUENOS AIRES

### *Condiciones de Suscripción*

ANUAL . . . . .	\$ 12
PROTECTOR . . . . .	\$ 25

Dirección y Administración:

Avenida ROQUE SAENZ PENA 1119 — BUENOS AIRES — U. T. 35, Libertad 8512

# LA TEMPORADA DE LOS “ANALES DE BUENOS AIRES” EN 1945

*El año pasado “Los Anales de Buenos Aires” realizó una serie de importantes manifestaciones culturales en la Capital Federal y en el interior del país. A continuación enumeramos las principales de ellas:*

## CAPITAL FEDERAL. *TEATRO “EMPIRE”*

1. Inauguración de la temporada dedicada a L'Université des Annales de París: ANGEL J. BATTISTESSA: “De Baudelaire a Mallarmé”, con el recital poético de la actriz francesa Rachel Berendt.
2. HENRY GIL-MARCHEX: “Gabriel Fauré”, con el concurso de la cantante Beatriz Tanner.
3. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: “Unamuno”.
4. PEDRO MIGUEL OBLIGADO: “Los amores de Schubert”, con el concurso de la cantante Margarita Kenny y el pianista A. Grigera.
5. AMADO ALONSO: “Nacimiento y construcción de la obra poética”.
6. CARLOS SUFFERN: “Una vida, un poema” (Chopin), con concierto de piano por Lía Cimaglia Espinosa.
7. ERNESTO SABATTO: “El misterioso universo”.
8. NICETO ALCALÁ ZAMORA: “Campoamor, poeta de la mujer”.
9. FRANCISCO ROMERO: “La mujer en la filosofía”.
10. FLAX (LINO PALACIO): “El arte de hacer reír”.
11. EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: “La mujer cautiva en la literatura argentina”.
12. MANUEL DE GÓNGORA: “Itinerario lírico y recordatorio sentimental de la Semana Santa en Sevilla”.
13. SIMONE DE GARMA: “Paul Valéry” con el concurso de la actriz francesa Rachel Berendt.

## LA PLATA. *SALON MUNICIPAL*

PEDRO MIGUEL OBLIGADO: “Schubert”, con el concurso de la cantante Margarita Kenny.

## MONTEVIDEO. *CLUB URUGUAY*

PEDRO MIGUEL OBLIGADO: “Un viaje a través de mis poesías”.

## NECOCHEA. *SALON MUNICIPAL*

Bajo los auspicios de la entidad Ateneo Necochense, Presidente DR. RAMOVECCHI: “Schubert”, con el concurso de Margarita Kenny.



FRESCA, SUGESTIVA...



ILLA Y CIA. S.A.

**P**ersistente y suave al mismo tiempo, la Loción Colonia CITRUS suscita los elogios y atrae la admiración. Vibra en el baile, en el deporte, en la ciudad y en el campo y después de la actividad bulliciosa, da una sensación de reposo, agradable, grata y personal.

LOCIÓN COLONIA  
**CITRUS**

Sintonice la audición CITRUS por Radio El Mundo Lunes y Jueves de 13.05 a 13.35 horas.

La loción de la hora amable.

Todo el material literario que aparece en esta revista es propiedad  
exclusiva de LOS ANALES DE BUENOS AIRES (Reg. N° 177.858)

*Dirección y Administración:*

Av. Roque Sáenz Peña 1119, Buenos Aires — U. T. 35 - 8512



