

050
ABAB

LOS ANALES

DE BUENOS AIRES



EN ESTE NUMERO COLABORAN

MARK ALDANOFF
FEDERICO ALDAO
ADOLFO BIOY CASARES
JORGE LUIS BORGES
HENRY CUYLER BUNNER
ESTELA CANTO
CARLOS COLDAROLI
J. A. GARCIA MARTINEZ
EDUARDO GONZALEZ LANUZA
ROBERTO LEDESMA
B. LYNCH DAVIS

SILVINA OCAMPO
MANUEL PEYROU
MANUEL PINEDO
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL
D. J. VOGELMANN
PAUL ZECH

NORAH BORGES
HORACIO MARCH
AMANDA MOLINA VEDIA
ATILIO DEL SOLDATO

DESPLIEGADO

LOS ANALES

DE BUENOS AIRES

DIRECTOR: JORGE LUIS BORGES

SUMARIO

D. J. VOGELMANN: INTRODUCCIÓN A WILLIAM BLAKE (1757-1827)	3 ✓
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: SALMOS:	9
PAUL ZECH: ENCUENTRO CON HUGO VON HOFMANNSTHAL	14 ✓
ROBERTO LEDESMA: MEDITACIÓN	19
HENRY CUYLER BUNNER: UNA CARTA Y UN SUELTO	20
ARGENSOLA, MILTON, D'ABANCOURT, ADOLFO BIOY CASARES, SILVINA OCAMPO: LA ODA QUINTA DEL LIBRO PRIMERO DE HORACIO	29
MARK ALDANOFF: CLEMENCEAU	32 ✓
CARLOS COLDAROLI: EL RIVAL	38
FEDERICO ALDAO: LAS VIDRIERAS DE FRANCIA	40
JORGE LUIS BORGES: LA PARADOJA DE APOLLINAIRE	48 ✓
B. LYNCH DAVIS: MUSEO	52
MANUEL PEYROU: CINEMATÓGRAFO	55
MANUEL PINEDO: PINTURA	57
J. A. GARCIA MARTINEZ, EMIR RODRIGUEZ MO- NEGAL, ESTELA CANTO: LIBROS	60

PORTADA: HORACIO MARCH

ILUSTRACIONES: NORAH BORGES, AMANDA MOLINA VEDIA
Y ATILIO DEL SOLDATO

Dirección Editora: LOS ANALES DE BUENOS AIRES

DESPLEGADO

CORREO ARGENTINO CENTRAL B	FRANQUEO PAGADO
	CONCESIÓN N° 3699
	TARIFA REDUCIDA
	CONCESIÓN N° 3140

AÑO I — N° 8

AGOSTO 1946

LUCA PACIOLI

LA DIVINA PROPORCION

El primer libro en que aparecen tratadas las bases de la "sección de oro" que tanta influencia ha tenido en el arte renacentista y en Leonardo da Vinci en especial. Traducido directamente de la edición original de 1509. Reproducción facsimilar de los grabados. Prólogo de Aldo Mieli. Traducción de Ricardo Resta. Soneto de Rafael Alberti. Revisión de la parte matemática por Juan Carlos Grinberg y de la arquitectónica por Gastón Breyer. Edición cuidada en lo literario por Pedro Henríquez Ureña, Teodoro Becú y Raimundo Lida y dirigida artísticamente por Atilio Rossi.

ANGEL DEL RIO y M. J. BERNADETE: El concepto contemporáneo de España. — Antología de Ensayos \$ 30.—

Un libro único de consulta, de estudio y documentación, donde figuran a partir de Cajal y de Cossío, los nombres más característicos de la generación de 1898, junto a sus precursores, sus epígonos y otros afines. Muestras completas, certeramente escogidas, páginas de permanente sustancia y de obvio mérito literario de los autores más representativos. Una extensa y rigurosa introducción preliminar, notas biográficas críticas de cada autor y una copiosa y cernida bibliografía. Un volumen de 738 páginas encuadernado en tela.

BERNARD SHAW: Guía política de nuestro tiempo \$ 10.—
Bernard Shaw a los 88 años de edad escribe su obra maestra. Esta Guía Política presenta y discute con claridad y agudeza los problemas políticos y económicos más candentes de nuestra época.

ENRIQUE DIEZ - CANEDO: La poesía francesa. — Del romanticismo al superrealismo \$ 25.—
Esta amplia y justa selección del gran crítico español Enrique Díez Canedo es, gracias a las introducciones y a las agudas presentaciones de cada autor, la historia más cabal de la lírica francesa de más de un siglo publicada hasta la fecha. Un volumen encuadernado en tela.

ANTONINA VALLENTIN: Leonardo. — La trágica busca de la perfección \$ 12.—
La más completa, verídica y rigurosa biografía de Leonardo que reconstruye toda la época del Renacimiento en su magnífico esplendor.

GERMAN ARCINIEGAS: El pensamiento vivo de Andrés Bello \$ 3.—
La influencia de Andrés Bello sobre la evolución de la literatura y el pensamiento de hispanoamérica, junto con una selección de sus páginas más representativas.

ANGEL CRUCHAGA SANTA MARIA: Antología \$ 8.—
"Enfermedades y sueños, y seres divinos, las mezclas del hástio y de la soledad, y los aromas de ciertas flores y de ciertos países y continentes, han hallado en la retórica de Cruchaga Santa María mayor lugar extático que en la realidad del mundo" dice Pablo Neruda en el prólogo del libro.

ALBERTO URETA: Antología poética \$ 4.—
El autor es uno de los más representativos poetas de la hora peruana actual. Este libro constituye un florilegio de sus mejores poesías desde 1911 hasta la fecha.

PEDRO PRADO: No más que una rosa \$ 3.—
Conocido sobre todo como novelista, Pedro Prado, gran escritor chileno, es asimismo un poeta de finas e inconfundibles calidades.

ANTONIO APARICIO: Fábula del pez y la estrella \$ 4.—
En la inspiración de este nuevo poeta español se mezclan los temas puramente líricos con otros sugeridos por las convulsiones actuales del mundo, adquiriendo todos ellos la más depurada y personal expresión.

MARIANO IBERICO: El sentimiento de la vida cósmica ... \$ 1.50
Un libro representativo del pensamiento de este gran autor peruano considerado como una de las figuras cimeras del pensamiento filosófico hispanoamericano.

FERNAND CROMMELYNCK: Tripas de oro \$ 2.—
He aquí un avaro muy diferente del arquetipo clásico de Molière; he aquí una de las creaciones más originales del gran comediógrafo moderno.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

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

SANTIAGO DE CHILE

★

MONTEVIDEO

★

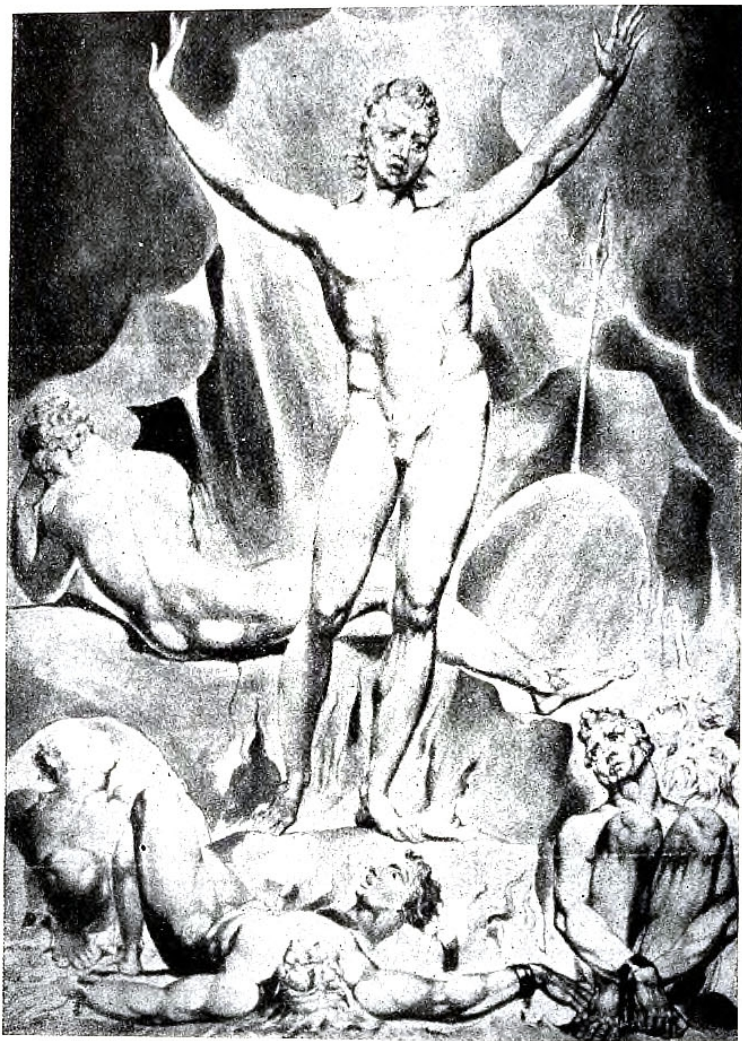
LIMA

INTRODUCCIÓN A WILLIAM BLAKE (1757-1827)

¿FUE William Blake, como muchos de sus contemporáneos, incluso Wordsworth, Coleridge y Lamb pretendían, un loco, un alucinado —aunque Wordsworth por cierto agrega que el insano Blake le interesa infinitamente más que el sano Lord Byron—, o fué, al contrario, el hombre más cuerdo, más clarividente de su país y de su tiempo, obligado tan sólo a ocultar las verdades tremendas que percibía bajo símbolos que no descifrarán los censores? ¿Fué poeta o profeta? ¿Filósofo o místico? ¿Pintor? ¿Revolucionario?

Hay pocos hombres, pocos temas que inciten tanto al comentario, a la discusión, a la apología, como el caso singular de William Blake. La cantidad de libros y ensayos eruditos que este genio múltiple ha inspirado a pensadores y poetas, desde Swinburne hasta Chesterton y Gide, es verdaderamente asombrosa. Las interpretaciones varían desde la teológica (y aun católica) hasta la marxista. Pero pese a esta repercusión, Blake no es bastante conocido, ni aun entre los cultos. Sólo lo admira —y acaso lo erige en profeta— una minoría, un grupo pequeño y relativamente grande sin embargo, de iniciados. Esto se explica tratándose de una obra en apariencia hermética, de difícil acceso, pero es injusto. Es sin duda injusto —una injusticia que atenta contra el mismo sentido esencial de su obra— que Blake sólo sea hoy día, como dice, lamentándolo, T. S. Eliot, “una especie de salvaje para uso de los super-cultos”. Porque la verdad es que él —este hombre con traza de profeta que decía siempre: “todo hombre honesto es profeta”—, la verdad es que, aunque nunca encontró oídos abiertos, ha querido hablar al mundo entero, hasta a los simples, a los niños.

El hombre Blake, el casi pacífico ciudadano inglés William Blake, vivió la segunda mitad del siglo XVIII y conoció los comienzos del XIX. Vivió la época borrascosa de la Revolución Francesa y de las guerras de Independencia americanas: la época más violenta de la historia de Inglaterra. Y vivió esa época con plena conciencia, más que ninguno.



"Satán, sublevando a los ángeles". Grabado de Blake.

durante los setenta años de su existencia. Se fué refugiando cada vez más, cada vez más hondamente, en el arte, en un misticismo de elaboración personal, en un sistema de símbolos creado por él, hasta convertir su poesía —poesía en verso y en grabado—, su filosofía, su cosmogonía, en armas silenciosas y clandestinas que esgrimía, vanamente, contra los males de su época, contra los males de una sociedad en la cual imperaba la ignorancia, la injusticia, la horca.

Hijo de pobres, fué pobre desde su infancia hasta su muerte. Vivió del trabajo de sus manos. Fué, antes que artista, poeta o pintor, un obrero. Ejercía el oficio de grabador en una época en que el grabado no era, oficialmente, académicamente, reconocido como arte. Fué por lo



Ilustración de William Blake para "El libro de Job".

tanto un artesano, un obrero, si bien un obrero genial, que forjó su obra con el trabajo de sus días. Un obrero de la talla de Shakespeare o de Bach o de Rodin, en lo que éstos tienen de obrero, que no es poco sin duda. Su genio es tan múltiple que resulta difícil establecer su vena primordial. Pertenece a la historia de la filosofía, a la historia de la literatura, a la historia de la pintura por igual, y en las dos últimas figura, casi arrumbado. Lo cierto es que sus vocaciones no se separan; convergen siempre para integrar una obra de un solo aliento, de un solo sentido. Por lo demás, la síntesis, la integración, la armonización de lo dispar es el signo que gobierna siempre en su creación. Fieles a este signo, su poesía vigorosa y mansa, su dibujo, siempre expresivo, que ilustra desde

su propia obra hasta la de Milton y Dante y el libro de Job, su desconcertante pensamiento filosófico, y los actos de su vida, forman un bloque sólido, coherente. No es simplemente un "genio universal" del tipo goetheano, multiforme y disperso. Es un hombre que empeña todo su genio en una sola tarea: combatir la injusticia en todos los terrenos, preconizar la verdad con todos los medios a su alcance. En este sentido, Blake obró realmente con la dignidad de los antiguos profetas, puesto que el profeta no hacía otra cosa que revelar al pueblo la verdad. En este sentido, Blake no fué ni más ni menos que un profeta. Y como profeta de la verdad, como libertador de la verdad y aniquilador de hipocresías, adquiere un real valor de actualidad para nosotros. Porque esta condición lo convierte en claro precursor de las mejores corrientes liberadoras de nuestros días.

Toda la notable rebeldía de los grandes escritores ingleses contemporáneos nuestros, su lucha por la libertad de pensamiento y por la libertad moral, no sólo está prefigurada en Blake: él ha declarado expresamente, a su manera, todo lo que hoy propugnan las obras de James Joyce, Aldous Huxley, Virginia Woolf, D. H. Lawrence y otras, de idéntica inspiración. William Blake es, en más de un aspecto, tanto en su ideario, en sus convicciones, como en su propensión a crear mitos, a expresarse en mitos, el precursor más directo del excepcional Lawrence particularmente, háyalo éste conocido como fuente, o no. Toda esa lucha varonil por la libertad, moral y física de la mujer, esa lucha contra leyes y costumbres que restringen y envilecen el amor, esa lucha por la cual fué tan combatido y escarnecido aun en nuestros días el malhadado Lawrence, ya había sido librada en la misma Inglaterra y con medios similares hace 150 años, por el autor de las *Visiones de las hijas de Albión*.

Esta amplitud en las concepciones de Blake nos lleva a reconocer el propio foco central de su obra, que es su noción de la absoluta *libertad*. La rara flor de la libertad del hombre brota necesariamente de tan insólita amplitud de pensamiento. Porque amplitud es libertad. Libertad es todo lo que significa ensanchamiento de horizontes. Todo lo que vence la limitación, la atadura, el tiránico "esto sí" y "esto no". No es, claro está, una falta de discernimiento. Es el discernimiento comprensivo que incluye, admite y justifica las posibilidades diversas, contrarias.

"Sin contrarios —afirma Blake— no hay progresos. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios a la existencia humana". Este es el precepto que sirve de introducción a su libro cul-

minante, inspirado en Milton, que lleva el raro título: *Bodas del cielo y el infierno*¹.

Eliot afirma que la visión de Blake es visión desnuda, que su poesía es poesía desnuda, y que la filosofía de *Las bodas del cielo y el infierno* es filosofía desnuda. "Desnudo" parece un adjetivo demasiado leve si enfrentamos algunos de los *Proverbios del infierno* que figuran en este libro², y que junto con las *Paradojas* de John Donne, el otro de los dos grandes profetas en la literatura de Inglaterra, forman lo mejor de lo que podría llamarse la literatura diabólica de los ingleses. Se entiende que "diabólico" adquiere aquí un sentido positivo; que pensamientos como los contenidos en los *Proverbios del infierno* de Blake evocan con insistencia los *Pensamientos* de Pascal, y se inspiran en revelaciones similares a las obtenidas por Kierkegaard en su angustiosa búsqueda de la fe.

En varias obras poético-pictóricas de gran aliento, concibe Blake su propia cosmogonía mitológica: *El libro de Urizen*, *El libro de Abania*, *El libro de Los*, *Los cuatro Zoas* y otros. Los entes o personajes de estas obras —aunque no están lejos, en algunos casos, de figuras que habitan los Vedas, la Cábala y otros mundos místicos (se sabe que Blake fué lector asiduo de la Biblia, de Ossian, de Jakob Boehme, de místicos judíos y cristianos)— son sus visiones propias, su propia creación, tanto como los nombres, generalmente de raíz griega o hebrea, que les ha dado. Así *El libro de Urizen*, por ejemplo, una nueva concepción del génesis, donde Urizen —nótese la alusión a *horizonte*— representa la creación material, limitada, atada, razonada, y es símbolo de tiranía. Y del mismo modo, sin abandonar su voz de profeta, su lenguaje de profeta, entra Blake a menudo en el combate del mundo. Sus poemas *La revolución Francesa*, *América*, *Europa*, *Canto de Libertad* y otros dan de ello testimonio inconfundible.

El genio de Blake se consagra así a descubrir todas las leyes que limitan —la ley cósmica que limita, la ley humana que limita— y se traba en lucha con ellas. Abomina de todas las tiranías: de la tiranía

¹ Existe una versión francesa de André Gide, y una traducción española del poeta mejicano Xavier Villaurrutia.

² "Aquel que desea pero no obra, engendra peste. — La prudencia es una vieja solterona rica y fea cortejada por la incapacidad. — Si el loco persistiera en su locura se volvería cuerdo. — Pudor, máscara del orgullo. — Las plegarias no aran, las alabanzas no recogen. — La maldición fortifica, la bendición relaja. — Un pensamiento llena la inmensidad. — El progreso traza los caminos derechos; pero los caminos tortuosos, sin progresos, son los caminos del genio. — Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción. — Antes matar a un niño en la cuna que abrigar deseos insatisfechos. — El gusano partido en dos perdona al arado. — Etcétera.



Grabado de William Blake para "El libro de Job" (2:7)

que ejercen los ricos y los sacerdotes, de la tiranía a que someten los padres a sus hijos, de la tiranía del matrimonio que encadena. En esta lucha —armado por la sabiduría y la visión patentes en los citados *Proverbios*—, toma Blake el partido del Diablo, que es para él el partido de la acción, del genio poético, de la libertad. Aunque, por otra parte, según Blake el verdadero rebelde no es Satanás, el que odia, porque el odio tiraniza. El verdadero rebelde es Jesús, el que ama, porque el amor rompe las cadenas y libera.

Y sin duda es este sentido de la libertad plena, equilibrada, que Blake perseguía, el que más debiéramos vivir en esta hora del mundo y del hombre, en que la palabra *libertad* —no así su noción íntima— ha llegado a ser, una vez más en la historia y esta vez con efectos más funestos, una larva hueca, una cifra demagógica destinada a encubrir el ultraje y la profanación de lo que pretende enaltecer.

D. J. VOGELMANN

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

SALMOS

ALEPH

*En la ribera de las lágrimas,
con los ojos enjutos,
porque el llanto es blasfemia contra tu misericordia,
y sin risa en el rostro,
porque la risa del hombre es escarnio de tu justicia,
seria la faz, te aguardo.
¿Por qué camino has de llegar, Tú, que eres el camino?
He aquí que mi tiempo aspira a tu eternidad,
mi balbuceo a tu Nombre:
¿No habrás dispuesto en castigo de mi osadía
tu inexistencia?
¿Ser para mí tan sólo vanidad de mi vanidad?*

BETH

*¿Podrá remontarse más alto el pájaro que su vuelo?
¿O la palabra irá más lejos que la voz que la sustenta?
¿Cómo he de llegar a Ti que estás más allá de mi barro?
¡Oh vino que embriagas a las copas que no alcanzan a contenerle!
Si no me ilumina tu mirada, ¿seré yo el creador de la tiniebla?
Vela la sabiduría en el libro cerrado,
y mi corazón en sombras no olvida que estás en su destino;
si antes no lo detienes para que su nada se acreciente.*

GIMEL

*Oigo decir que estás en todas partes;
y pienso en el estiércol,
y en las almas que mercan las desmigajadas letras de tu Nombre,
y en los dientes de las carroñas donde la muerte sonríe,
pienso en los pájaros ateridos del invierno,
en las lágrimas infantiles,
y en la ajada vestidura del lirio que no hila ni teje,
pero que muere tan miserablemente como las hilanderas y los tejedores;
pienso en las equivocadas horas del hastío,
y te pido perdón por la ajena blasfemia.
Porque sé que Tú sólo estás en el odio de tus justos,
en el rocío que no dura,
y no ignoro que tu desamparada omnipotencia
tiene el resplandor y la brevedad del relámpago.*

DALETH

*Cubran otros de ceniza su cabeza
y rasguen sus vestiduras en señal de duelo,
o corten las cuerdas de salterios y arpas:*

*yo he de cantar en la noche,
no para despertar al ausente,
sino para remediar con su Nombre nuestro desamparo y el suyo.*

HE

*He aquí que tus testimonios te aclaman:
el mar ofrece su salobre potencia
y el cielo la indefinida majestad de su cúpula;
la tierra multiplica la brevedad de sus simientes,
y el fuego te declara en su soberanía violenta.
Sólo yo a tantas evidencias vuelvo la espalda,
porque no creo que tu inmensidad las necesite,
y no he de aceptar tu señorío
sino del balbuceado temblor de tu Gracia.*

VAU

*Como la abeja que se nutre con la miel que elabora,
o como el sol que con sus resplandores se ilumina,
¿puedes satisfacerte con tu propia inmensidad?
¿Puedes justificarte con tu sola justicia?
¿Osaré yo ofrecerte para aliviar tu carga?
He aquí mis hombros: nadie como Tú conoce su debilidad;
abrumelos tu misericordia o tu cólera:
siempre serán un límite para tu poderío.
Haz de mi incredulidad tu descanso.*

ZAIN

*¡Cómo se equivoca la lámpara apagada
que busca encenderse con la luz de tu testimonio!
¿De qué ha de servirte a ti, su partícula de tiniebla?
A ti, que eres una pira de cedro y de sándalo,
un haz de roble y cinamomo
rodeado de sombras innumerables,
que aguardas la temblorosa llama de una sola fe
para restallar en la noche tu flameante júbilo?*

CHETH

*Tiéndeme asechanzas la impiedad,
utilizando las sobras de tu poderío,
porque es tal la firmeza de su potencia,
que resplandece en las huellas de tus pies luminosos.
Y me ofrecen a la veneración
los vacíos que tu ausencia ha dejado en el aire,
la ceguera que acecha detrás de tu mirada,
y el ídolo que encubre la imposibilidad de tu rostro.
Y he dejado jirones de mi carne para escapar de sus lazos,
y seguir en pos de ti, ¡oh cazador!
porque sé que desdeñas señuelos y dardos,
y que la única presa que persigues
es la avechilla que se aviene a posarse sola en tus manos.*

T E T H

Me aflige la violencia de los débiles
y la debilidad de los poderosos,
porque entre ambas mora la injusticia.
¿Cómo compensarás tanta desemejanza, tanta embriaguez,
tanto violado límite el día de la ira?
¿Cómo trepidarán cielos y montes
cuando quieras fundamentar en ellos
por vez primera la definitiva beatitud de tu equilibrio!

J O D

Tus manos hicieron los ángeles que te deleitan con su ondulante número,
separaron la luz de las tinieblas,
amasaron el lodo de las generaciones,
guarnecieron los cielos de luminarias mayores y menores,
concertaron los trinos y los susurros de los insectos nocturnos.
Sólo mi comprensión abandonaron incompleta,
sólo mi fe inconclusa las contamina de ocio.
Da tiempo a tu paciencia para que mi alma remedie
este pequeño olvido de tu labor.

C A P H

Conté los días de mi soledad
y era su cantidad tan amarga como la arena de los mares.
Busqué tu rastro en la Unidad,
y he aquí que la Unidad rechaza mi presencia.
Te perseguí en el número y sólo hallé en él la insistente Unidad repetida.
Me aventuré en lo Innumerable
y ya no busco una salida,
sólo te pido que en algún claro de su espesura
pueda adivinar tu cielo a través de la fronda.

L A M E D

Quiebra el impío tu mandamiento
y se regocija su corazón ante tu ley profanada;
penetra en tu heredad y saquea tus viñas,
y pisotea tus racimos para que su noble zumo envilezca la tierra.
He aquí que me ofrezco para guardián de tus predios,
para celoso cuidador de sus límites:
Y sólo te pido como recompensa de tu reino inviolado
que me digas si sus dominios se extienden más allá de mis sueños.

M E M

Aborrezco la mentira
porque ella es la abominación de tu ausencia;
busco la certidumbre
que se apacienta bajo tus miradas;
pero mi corazón tiembla frente a lo indeciso,
cuando tu potestad dormita,
y vuelve a estar la tierra desordenada y vacía
y las tinieblas vagan de nuevo sobre el haz del abismo.

N U N

*Poned guardias o escalonados candelabros-
en las puertas de los tabernáculos,
suenen tiorbas y órganos y salterios en su honra;
repiquen címbalos y metales,
sahumad benjuí, mirra e incienso,
dancen reyes y sacerdotes y muchedumbres en torno del arca.
Él así lo ordena en su sabiduría,
para alejar de la inviolable soledad de su Nombre,
a los que no saben darle acatamiento en la pasmada perfección del silencio.*

S A M E C H

*No edificaré tu templo con cenizas
ni asentaré sus cimientos sobre la bruma.
Tú, sustentador de toda certidumbre
mereces más permanencia que la piedra y el bronce,
y por eso te ofrezco mi dolor por morada:
que la sangre circule por los muros de tu sagrario,
hasta que resplandezcas en tu muda evidencia.*

A I N

*No me quejo de mis límites ni de tu infinitud me lamento,
brizna de salvado en tus trojes
me aventará tu cólera del harnero:
déjame que en ella me sustente
como el vilano en el resollar del estío,
más seguro es reposar en tu cólera
que permanecer oculto a tu misericordia.*

P E

*La rígida violencia de las espadas
dice tu Nombre a los violentos,
la mansedumbre de los recentales
murmura sus ecos en el corazón de los mansos,
sobre el haz de las aguas resplandece para el náufrago tu inicial.
¿Qué palabra es la tuya
que halla firme sustento en cada idioma,
a no ser en mi inútil balbuceo
que no encuentra el clamor que te aprisione?*

T Z A D D I

*Entre las ruinas de tu templo
tus desolados sacerdotes oficiaban sus ritos,
entre escombros de derrumbados altares
resonaban sus carcomidos rezos, sus leprosas plegarias.
Y eran la excepción en la majestad de tu noche,
que entonaba tu gloria
con acordes constelaciones y multiplicados silencios.*

C O P H

*El alba llega a su hora: la hora justa del alba.
Inútil es clamar por la noche para anticipar su venida,
en vano increparla para que desvíe su ruta,
porque en su fatalidad reside tu poderío.
¿Condenarías al que ciñera con murallas el oriente?*

*¿O al que tendiera lazos sobre el horizonte para aprisionarla?
El alba está más allá de toda justicia,
y ni tu castigo ni tu perdón corresponden
al noctámbulo que cierra su ventana a sus luces.*

R E S H

*Vivificame con el testimonio de tu certidumbre,
despierta aún más mis vigiliass,
arrecia sobre mí tu duración sin término,
sé sobre mi poquedad
la ráfaga que hace cimbrar al renuevo del álamo,
para enseñarle a sonar la antigua música de sus crótales.*

S I N

*Yo ordenaré mi casa y pondré lienzos nuevos en sus lechos,
y allegaré panes ácimos y agua fresca,
y leche y miel, y frutos de granados,
y avivaré la llama en el llar,
y mulliré cojines y alfombras,
e iluminaré con flores mis ventanas.
Luego aguardaré en silencio junto a mi puerta.
Y si al caer la noche no has llegado con el lucero,
penetraré sonriendo a mi morada
y partiré el pan y los frutos como si hubieras venido,
y me regocijaré con el orden y la pulcritud de mi casa
que estarán alabando el Nombre del ausente.*

T A U

*Ni todas las palabras que el amor inventa,
que el odio aguza y la necesidad amontona,
me han servido para comenzar el camino hacia la inicial de tu Nombre.
Porque tu Nombre es muchedumbre
y no hay cifra que compendie sus vastedades,
ni corazón tan puro que le sirva de alcázar.
Y porque nunca he de conocerte a ti ¡oh Conocedor!
ni he de poder llamarte a ti, que eres el Verbo,
aquí me tienes, no de rodillas
porque no soy digno de disminuir la estatura que me diste,
sino de pie, para que entre el cielo y mi carne
medie sin alterar la distancia que te dignaste señalarme.
No imploraré tu perdón, ni tu misericordia, ni tu justicia,
ni menos aún te pediré que tu voluntad ante la mía se quiebre:
heme aquí, simplemente, para rogarte que te dignes existir,
y si ello te fuera posible,
para que justifiques mi existencia.*

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ENCUENTRO CON HUGO VON HOFMANNSTHAL

I

INACCESIBLE como una Majestad Imperial había llegado a ser en los últimos años de su vida. Los visitantes debían anunciarse a la secretaria, por escrito. Después de unos minutos de espera, eran cortésmente despedidos por la misma persona o, en rarísimos casos, introducidos en una segunda sala —la de visitas— alta, espaciosa y aireada. Las dos ventanas, abiertas casi siempre, daban sobre un jardín que sin límites visibles parecía perderse en un frondoso bosque de hayas. Un torso primitivo de Apolo erguía ante la vista y se oía la monótona música de una fuente. Al mirar a su alrededor, el visitante recibía una clara impresión de la cultura de aquella casa, de un bienestar lleno de discreción. Los objetos se unían en una armonía completa: las colgaduras de las paredes de seda oro antiguo, los muebles labrados de oscuro abedul de Rusia, dos paisajes holandeses de Ruysdael y la pesada alfombra de Esmirna que cubría hasta el último rincón del piso.

Y quien encontraba al dueño de tal casa en aquella sala, y sentado frente a él durante una hora o dos, escuchaba, olvidando sus propias palabras, ese su templado hablar, sin interrumpirlo, sabía, aunque jamás del todo, que estaba bajo el hechizo de uno de aquellos hombres excepcionales que no pronunciaron jamás una palabra inútil. Cada palabra que salía de sus frescos labios de eterno joven estaba pensada y vuelta a pensar. Helo ahí hablando de la antigua Viena, de un atardecer primaveral en las terrazas de Saint Cloud, de la animada melodía en la voz del actor Alexander Moissi, del encuentro con aquel fantasma de Oscar Wilde, que en aquellos días finales había tomado el nombre de Sebastián Melmoth, de los colores hechos palabras en los cuadros de Van Gogh, del "Jardín del Conocimiento" de su amigo de juventud Leopold Andrian...

En cuatro, cinco palabras sabía definir mejor y más profundamente a Balzac que las que pueden leerse en algunos tratados de cientos de páginas. Conocía la poesía alemana desde Walther von der Vogelweide

hasta los autores modernos, cuya posición dentro de la literatura era aún problemática.

Vivía en el mundo de Platón como si le perteneciera. El domicilio de su espíritu era la Roma clásica, no tanto por un saber sistemáticamente adquirido, cuanto por el alma. Era el europeo de más hondo saber, el más iniciado en las culturas remotas. Había meditado profunda y radicalmente sobre la guerra y no creía en la revolución de la humanidad por el espíritu. Para él, el espíritu era una gracia y no el producto de un esfuerzo mental. Entre los filósofos más recientes estimaba al puritano Emanuel Kant, de Königsberg, y se negaba decididamente a la mística del Maestro Eckhart. Se sentía atraído a la enseñanza de la vida del Rama Krishna como a un templo con la deidad que en él reina, y rechazaba horrorizado los sondeos de la escuela freudiana.

En temprana edad había llegado a madurez poética. A los quince años escribió el poema alemán más imbuído de hondo sentimiento para la naturaleza desde la *Canción a la Luna* de Goethe, *Brisa Primavera*; a los diecisiete concibió los *Tercetos sobre la Fugacidad*, llenos de mortal cansancio. Su obra dramática, desde *La Muerte del Ticiano* hasta la comedia *El difícil* es, en su totalidad, teatro no-shakespeariano que, no obstante, desde la escena, hace surgir efectos tan impresionantes que el oyente (no el espectador) queda profundamente conmovido.

Que se lea de nuevo, por segunda, tercera y cuarta vez en voz alta su prosa, por ejemplo el fragmento novelístico *Andreas* o, mejor aun, sus *Conversaciones sobre el Tasso* (de Goethe), y luego el ensayo literario, infinitamente fino, sobre *La Doncella de los Ojos de Oro* (de Balzac). Y la tierra se hará más liviana, los lazos del destino entre hombre y hombre serán menos enigmáticos y el sempiterno variar del paisaje se acercará a la experiencia propia. Lo lejano está cerca y lo cercano ya se ha trasladado a las lejanías, como en un cíclico ir y venir, vigente para todos los tiempos.

II

De tal especie son todas las personas tanto en la obra novelística como en la dramática de Hugo von Hofmannsthal. Tan flotantes en lo intemporal y, no obstante, cercanos al presente son, ante todo, los versos del poeta, pues la naturaleza de la cual emanan y que los llena, es, en todos sus espacios, eternamente antigua y eternamente nueva.



Vivía la vida de un filósofo, sin sacar de ahí conclusiones racionales para un nuevo sistema de valores. Vivía tal vida por sí solo, sin preguntar si lo seguían. No tenía discípulos, pues estaba demasiado ocupado consigo mismo. Pero si a veces regalaba de su abundancia a los demás, no mezquinaba; se daba él, entero. Y lo que daba, era inimitable, tan inimitable como sus poesías, su prosa, su conocimiento de cosas lejanas y cercanas, su modo de penetrar en los secretos de la fuerza creadora de seres contrarios en sumo grado a su propio ser.

Era en su manera de ser, de hablar (de los otros, de sí mismo nunca) el perfecto hombre de mundo, y sencillo en su porte como el jardinero, cuando él, el propietario, mostraba al huésped el jardín, sus plantas, sus senderos.

En algún lugar de aquel jardín, ya en el banco pompeyano de arcilla, recubierto de cristalino barniz, ya en el angosto pedestal de un Perseo esculpido en mármol, ya en las jibosas raíces de un olmo frondoso, instalaba su "estudio", componiendo frase tras frase, para dictar después

a la secretaria lo ya perfecto. Pero no lo hacía como Goethe, paseándose por la pieza, sino mirando por la ventana como si tuviese que llamar lo pensado desde afuera.

Esencialmente, sin embargo, se distinguía de Goethe en su estimación de la antigua Austria como arca de los bienes culturales alemanes. Goethe veía en la Austria de María Teresa un estado que sólo miraba al pasado y se cerraba a toda evolución. Hofmannsthal, al contrario, veía en esa antigua Austria la última flor del árbol milenario del Sacro Imperio Romano de la Nación Germana. Mientras Goethe considera el estilo gótico la piedra fundamental de la cultura, Hofmannsthal cree en el barroco. Goethe elogia al constructor de la catedral de Estrasburgo, Hofmannsthal ni siquiera menciona el arquitecto que construyó la catedral de San Esteban, pero escribe sobre el constructor de la residencia arzobispal de Salzburgo. En Salzburgo, no en la Viena ya socialmente modernizada, ya llevada a la cumbre del racionalismo, estrena su católico *Cada Cual*.

Goethe, siempre que la Musa necesita reposo, busca refugio en las ciencias naturales. Hofmannsthal, al cesar de manar las fuentes propias, vuelve a encontrarse en la poesía de la Hélade. Traslada la *Electra* y el *Edipo Rey* de Sófocles al lenguaje del presente, como para demostrar que el hombre de este mundo queda invariable en sus eternos impulsos primitivos. Pero, aun así, ambos poetas, Goethe y Hofmannsthal, se igualan en uno de sus conceptos: el panteísmo. Goethe vivía en el entendimiento de que la naturaleza debe revelar sus secretos por ella misma y que el pensarlos y describirlos, no es sino la demostración transparente de su contenido ideal, lo que significa, en suma, un entrelazamiento del platonismo con lo empírico.

En forma no muy diferente trata Hugo von Hofmannsthal de sustraerse a la red de los términos, ya aguzados hasta la hibridez, de la exégesis moderna de la naturaleza, y se empeña en reconstruir la antigua realidad, recuperando la concepción cósmica de los antiguos. Vivifica las cosas visibles de la naturaleza, por la invisible presencia de los antiguos dioses. Inconcebible es para él una pradera bajo el sol de mediodía, sin que la anime el viejo sinvergüenza Pan; inconcebible una fuente, sin el hálito de las ninfas.

Hugo von Hofmannsthal es hombre antiguo-moderno y como tal más cerca de Hoelderlin que de Goethe; pero asimismo hombre de la estirpe de Fausto, pariente de Goethe más que de Hoelderlin: Poeta de la antigua Austria agonizante, de la naturaleza pura, aun no violada por

las fábricas; poeta que vuelve sus ojos nostálgicos hacia el eterno mundo de la antigüedad.

Tal lo vi yo, "repartiendo justicieramente el mundo entre la fuerza demoníaca del individuo y la sacra fuerza perdurable de las formas espirituales".

Surge su recuerdo como surgen en las maduras noches de otoño, en solemne procesión las estrellas, una tras otra, hasta que el esplendor de todas es superado por Orión y la luna —la de Goethe— baña en su suave luz bosques y valles.

PAUL ZECH



MEDITACIÓN

*Quien no ha de ver el día de su entierro,
Ni su muerte verá con su mirada,
Ni pasará la noche desvelada
Que velen sus amigos y su perro,*

*¿Verá su vida en vida sepultada?
¿Ha de cumplir en su pasión su encierro?
¿Sólo tendrá la tierra por destierro
Y agonía de un alma desterrada?*

*Gástese el tiempo en rebajar la grada,
Roer la carne y herrumbrar el hierro,
Mas llegue el alma entera a su morada,*

*Que, tras tanto dolor y tanto yerro,
No ha de dejar, el día del entierro,
Polvo, ni aire, ni olor, ni humo, ni nada.*

ROBERTO LEDESMA

UNA CARTA Y UN SUELTO

I. LA CARTA

Nueva York, noviembre 16, 1883.

Mi querido Will:

No se puede esperar que lo recuerdes, pero hoy es el quinto aniversario de mi casamiento y mañana —será mañana antes que mi carta termine— será mi cumpleaños —mis cuarenta—. Mi cabeza está llena con estos pensamientos que el hábito de escribir me hace volcar en el papel, donde puedo expresarlos mejor; pero que sólo deben escribirse para ojos amistosos. No es la menor de mis dichas en esta vida la de tener un amigo a quien abrir mi corazón como lo hago contigo.

Mi mujer acaba de acostar a tu tocayo. No infieras de ello que, para esta fiesta de familia, se le ha permitido quedarse levantado hasta las once y media. A las ocho se fué muy decentemente a la cama, con una o dos lágrimas, pero cuando su madre entró en su cuarto, según su costumbre, oí su vocecita elevarse en preguntas somnolientas; yo la seguí, y descorrí la cortina de la puerta de entrada y miré. Pero no entré en el cuarto. La pantalla de la lámpara concentraba un fulgor amarillo en un sitio —la cabecera de la camita de bronce donde mi mujer se arrodillaba junto a mi hijo. Ví la carita, tan parecida a la de ella, levantada hacia ella. Con una sonrisa que reflejaba, sin duda, la de la madre. Parpadeaba en un alegre intento de quedarse despierto; pero la vigilia se alejaba de él bajo esa sonrisa que yo no podía ver. Sus ojos oscuros se cerraron, se abrieron por un instante, y nuevamente se cerraron cuando la tierna y venturosa quietud del sueño infantil cayó sobre él y lo llevó a lugares inaccesibles a nuestro grave sueño. Luego, antes de ver la cara de mi mujer inclinarse a besarlo, dejé caer la cortina, y me deslicé hasta aquí, junto al último fuego, para rever con los ojos del alma ese cuadro sagrado, y soñar, maravillado, en esta indecible felicidad que el complejo destino me ha deparado y que no merezco.

Te repito, Will, ese momento fué para mí uno de esos despertares gozados en la infancia, cuando apresamos un sueño demasiado sutil para ser de este mundo —una visión gozosa, desaparecida antes que nuestros ojos puedan abrirse, y que nos deja una dicha tan elevada que los poetas la interpretan como un recuerdo de un cielo fresco aún en nuestras almas nuevas.

Comprenderás lo inverosímil que debe parecerme todo esto, porque bien sabes lo que era, hace poco, mi vida. Soy como un hombre que ha pasado en un sótano sus primeros treinta años. Se necesita más de una década sobre tierra para creer en el sol y en el cielo azul.

Ahora estoy sentado ante la chimenea, con los pies en la piel de oso que hace dos años nos mandaste para Navidad. La luz de un suave fuego de leña persigue las sombras del cuarto, sobre mis libros y mis cuadros, sobre toda la graciosa y bella opulencia con que ahora puedo alegrar mi corazón. Hago inventario, por decirlo así, de mi prosperidad —de los tesoros materiales y de aquel otro tesoro mejor que encuentro en la porción de fama que el mundo me ha deparado, y en el tesoro de tesoros del cuarto vecino. ¿En el cuarto vecino? No, allí, aquí, en todos los cuartos, en todos los rincones de la casa, llenándola de amor.

Meditando, mi mente regresó al día en que tú y yo nos vimos por primera vez, hace veintidós años, —veintidós en febrero próximo—. Aunque pasen otros veintidós, no olvidaré aquel siniestro primer día en la redacción del *Morning Record*. Veo el gran cuarto sombrío, con sus débiles picos de gas, alumbrando, aquí y allá, una cara pálida sobre un escritorio, y destacando la fealdad de las paredes entintadas de lívidas manchas. Caía una lluvia invernal. Yo la sentía, húmeda, hostil, aunque apenas la veía a través de las sucias ventanas. Desde el taller un olor a tinta y bencina impregnaba la atmósfera. El estruendoso temblor de las grandes prensas que imprimían el semanario, subía desde abajo. Me senté con toda mi ropa mojada a esperar la primer tarea. Tenía dieciocho años, era pobre como una rata de sacristía, inexperto, infantilmente esperanzado y sin otra cosa en la cabeza que el latín y el griego de mi único año de colegio. Mi corazón latía nerviosamente con cada eco de la horrible voz del jefe de redacción, llamando sus soldados uno por uno, para destinarlos a su tarea. Sólo podía rezar en silencio para que “me diera una fácil”, y que no fracasara al hacerla. Por Dios, Will, qué viejo déspota era Baldwin, con todo su buen corazón. ¿Recuerdas su aguda voz cascada y el horrible: *¡Sea breve!* que mataba toda capacidad de concentración en la mente de un hombre, haciéndole tartamudear

palabras incoherentes? Baldwin sigue en el *Record*. Pienso qué pobre diablo estará temblando en este momento bajo su orden desconcertante.

¡Qué día miserable! Las horas pasaban lentas como la pena. Arremangados diablillos grasientos entraban desde la imprenta, y volvían cargados con revoloteantes pruebas de galera. Entraban de la calle hombres sucios de ojos hundidos, y depositaban sus paraguas empapados a secarse junto al calorífero, y entraban en la cueva del león, para alimentarlo de noticias, y volvían a salir en busca de más, con sus paraguas humeantes, una y otra vez. Me pareció que todos me arrojaban una mirada curiosa y despreciativa y que en seguida me olvidaban. Todos tenían su tarea, salvo yo. Los hombres que esperaban conmigo fueron llamados uno por uno. Quedé solo. Entonces un nuevo terror vino a torturar mi imaginación. ¿Había olvidado mi jefe al nuevo recluta? ¿O no encontraba tarea a mis pobres alcances? Esto, al principio, me llenó de vergüenza; luego, de despecho y de cólera. ¿Por qué me desdénaba? ¿No tenía derecho por lo menos a ser puesto a prueba? ¿No había alguna tarea que yo no podía ejecutar o morir? Iría a decirle que yo había ido a trabajar; y a obligarle a que me diera trabajo. No, sería sencillamente desairado, y mandado a mi asiento como un colegial, o tal vez despedido en el acto. Tenía que soportar mi humillación en silencio.

Levanté los ojos y te ví entrar, con tu alegre cara rubicunda de muchacho, brillando con la lluvia, sonriendo a todos. En mis adentros te maldije, al acaso, por tu ligereza y tu apariencia presuntuosa. ¡En cuántas etapas de lucha y de éxito me aventajabas, tú, el repórter, a mí, el novicio! Y en ese mismo instante vino la horrible llamada: ¡Barclay! ¡Barclay! La oiré el día del Juicio Final. Entré y salí con mis órdenes, en una especie de ofuscamiento que debe haber inducido a Baldwin a tomarme por un idiota. Entonces te acercaste y trabamos relación de un modo casual que disimulaba la bondad de tu intento; haciéndome un par de indirectas de cómo sacar el mejor partido del examen bienal de la Sociedad Mineralógica del Post-Plioceno, o lo que fuera, sin interesarme demasiado profundamente en el período post-plioceno. En ese momento hubiera luchado por tí hasta la muerte.

Esto no era gran cosa, pero la amistad nacida en la varonil y provechosa bondad ha seguido por veintidós años en la mutua fe y lealtad, y la planta dignifica la simiente.

Planta vigorosa desde el principio. Al fin de la primavera resolvimos tomar un cuarto juntos en *St. Mark's Place*. Era un cuarto grande,

un cuarto pobre, en verdad, en el tercer piso de aquel desmantelado albergue, que durante doce años nos cobijó.

No creo haber olvidado ni un detalle de aquel cuarto. Ahí está la vieja chimenea generosa, afrentosamente enladrillada por la pobreza actual, salvo el escaso hogar que guarda nuestro fuego, cuando lo hay. Ahí la gran mesa de segunda mano —nuestra primera adquisición— donde trabajábamos para la inmortalidad en los intervalos robados al trabajo para vivir. Tu cajón con el manuscrito de tu *Concordancia de Economía Política*, a la derecha. El mío a la izquierda; contiene el drama inconcluso y los poemas que hubiera sido mejor no concluir. Los dos catres estrechos —el tuyo a la izquierda de la puerta; el mío a la derecha.

¡Qué raro que yo lo vea tan claramente, ahora que todo es distinto! Me recuerdo subiendo a la una de la mañana, arrastrando los pies cansados por la escalera oscura, tortuosa, buscando apoyo en el pasamano vacilante. Abro la puerta —siento en la palma de la mano el anticuado picaporte de bronce— miro a la izquierda. ¡Ah! ya estás en casa y en cama. No necesito mirar la mesa. Hay dinero —poco— en la bolsa común; y de acuerdo a nuestro convenio, sé que están sobre la mesa, botellas gemelas de cerveza, un medio pan, una doble ración de queso suizo. Tú satisfaces tu hambre con sueño; pues uno no debe comer hasta que el otro llegue. Te despertaré, y compartiremos el festín, discutiendo el día que ha muerto y el día que empieza.

Extraño, verdad, que me cueste trabajo convencerme que esto es sólo recuerdo —a mí, con los pies sobre la piel de oso, cuya compra nos hubiera arruinado a los dos, a una docena como nosotros. Extraño, que mi mente se pierda en el duro trabajo de mi adolescencia y mi primera juventud. ¡Yo, a quien los jóvenes vienen a pedir consejos y aliento! Extraño que yo esté pensando en una época en que aún tu sincera e incansable camaradería no podía calmar un ansia sutil de mi corazón, el ansia de otra camaradería más querida y más íntima. Yo, con la más tierna de las mujeres casi al alcance de mis ojos; hasta en su sueño, está tan cerca de mí como mi propia alma.

Más extraño aún es que esa agonía de pena, de desolación que cayó sobre mí cuando nuestra larga camaradería se acabó para siempre, no sea ahora más que un recuerdo, como tantos otros, para llamarlo de su lugar de reposo en la mente, para entretenerme, para interrogarlo perezosamente, para despedirlo con un suspiro y una sonrisa. ¡Qué cosa tan real era hace diez años; qué dolor tan presente!

Créeme, Will, —sí, necesito que creas esto— que en esas primeras horas de soledad podía haberme muerto; la muerte hubiera caído sobre mí tan tranquilamente como el sueño ha caído sobre mi hijo en el cuarto vecino.

Nada de esto supiste entonces; supongo que, ahora, sólo a medias lo crearás, porque nuestro adiós fué valiente.

Quizá creas que exagero. Pero había mucha diferencia entre nuestros dos casos. Tú habías encaminado tu pluma a ganar dinero, al llamado del amor; tú te ibas a *Still-water* para casarte con la hija del juez y para volverte un terrateniente, intendente de *Still-water* y millonario —¿o qué hay ahora?—. Y mucho de esto lo intuías o esperabas, por lo menos. Esperar es algo. Pero, ¿yo? Yo quedé en el tercer piso de una pobre pensión de *St. Mark's Place*, abandonado por mi mejor amigo, sin un solo recuerdo de amor, ni una sola esperanza, y con mi último cuento devuelto por *todas* las revistas.

No hablaremos de esto. Déjame volver a mi agradable biblioteca con los libros y los cuadros y el fulgor del fuego, y yo con los pies en tu piel de oso, escuchando los pasos de mi mujer en la pieza contigua.

A tu oído, pues nuestra comunión ha sido tan larga y tan íntima, que la más débil inflexión de la voz del otro le dice más que las palabras; a tu oído, debe haber algo doloroso en el tono de pesar —pesar por los días que fueron— en lo que acabo de decir. ¿Y sería raro que lo hubiera? Un pobre mercenario aventurero que se ha dedicado al trabajo de un hombre antes de acabar con su flaca adolescencia, que ha pasado de recluta a veterano, ¿puede, de pronto, descansar junto al fuego? ¿No añorarán sus pies los caminos, no querrá volver a sentir la lluvia en su cara? ¿Te parecería raro si en las noches se agitara en el lecho, deseando cambiarlo por una manta sobre el césped, con la amplia procesión de los astros sobre su cabeza? ¿Y si en la almohada vecina el rostro amado despierta y lo mira con sorpresa acusadora; y aún si cálidos brazos lo traen a su nueva fe; no irá su corazón, en sueños, a vibrar con el ritmo del tambor y de las canciones junto a las hogueras del campamento?

Esto era el comienzo, en la increíble felicidad del primer año, y aún después del nacimiento del hijo. ¿Sabes, que pasaron meses antes de aceptar al niño como un *hecho*? Si en cualquier momento, hubiera desaparecido de mi vista, con cuna y todo, no me hubiera sorprendido. No estuve seguro de él hasta que empezó a mostrar los ojos de la madre. Sí, aún en aquellos días, algo de la vieja levadura fermentaba en mí.



¿Recuerdas la noche que anduvimos hasta la salida del sol? ¿Recuerdas qué calor hacía a medianoche, cuando dejamos la oficina, y cómo la luna sobre la estatua del *City Hall* parecía invitarnos al campo, donde no brillara la luz del gas, ni vacilaran las antorchas? Por eso caminamos ociosamente hacia el norte, en la oscuridad, por las silenciosas calles; por esa afiebrada, inquieta ciudad central que yace entre la vileza de Houston Street y la amplia dignidad de las avenidas de piedra, donde las cerradas mansiones parecen vastos mausoleos bajo la luna. Pasamos la cintura suburbana de casuchas; las quintas y jardines más allá, y vimos desde un alto los primeros colores del día.

Poco faltó en ese instante para que saliéramos a vagar por el ancho mundo, sólo por esa alegría pura del viajero en libertad. ¿Qué podía hacernos volver? Ningún lazo de hogar ni parentesco. Todo lo que dejábamos atrás eran fútiles garabatos en una hoja de papel. Y de estas cosas teníamos llena la cabeza. Creo que fué por pura casualidad, que habiendo empezado a andar, no siguiéramos hasta hartarnos, y arruinar nuestras vidas.

Bueno, ese mismo espíritu aventurero me vuelve de vez en cuando. A veces olvido, por un momento, que tengo mujer e hijo. Otras en que me parecen una carga. ¿Por qué no decirlo? Es la historia de todo hombre casado —al menos de todo hombre viril—, aunque esté casado con la mejor mujer del mundo. No implica falta de amor. Es inevitable como el latido del pecho al llamado del clarín.

Al principio me asustaba, y luché. Mi pensamiento me parecía desleal. Pero, ¿qué necesidad tengo de luchar? ¿Qué necesidad tengo de ahogar fantasías rebeldes, mientras el amor de mi mujer está realizando ese milagro que hace de dos espíritus uno? ¿Qué es esta unión que viene como una sorpresa, y que es para los otros un misterio incommunicable? ¿Qué es lo que hace que nuestro cariño libre parezca tan ligero y pueril? Tú y yo, que lo sabemos, sabemos que no es fruto de intimidad y hábito, aunque crezca y se amolde a ellos. Sabes que en cierto modo sutil le ha sido dado a un hombre ver un alma de mujer como la propia alma, y a una mujer mirar dentro del corazón de un hombre, como si fuera el suyo propio. Pero el amigo que se sienta a mi mesa, mirándonos a mi mujer y a mí, entendernos con una sola mirada, no saca nada más que lo que saca de la mirada de entendimiento que en los amigos muy íntimos suplén las palabras. No sueña en la dulce delicia con que nos comunicamos en un lenguaje que él no puede entender, que él no puede oír.

No es raro que haya querido expresar la gratitud con la que he

visto así florecer mi vida; mi gratitud por el amor que me ha hecho no sólo más feliz, sino, lo digo con humildad, más sabio y más justo.

Me parece que acabo de oír a alguien.

En un momento mi mujer entrará despacio y se acercará donde estoy sentado, pisando silenciosamente tu piel de oso, y colocará suavemente su mano en mi hombro izquierdo, mientras el otro resbala por el brazo con que escribo, hasta que lo oprima ligeramente, con amorosa firmeza, la mano que sostiene la pluma. Y yo diré: sólo las últimas palabras a Will y su esposa querida. Y me soltará la mano, y levantará la suya, creo, para acariciar el mechón gris de mi sien; es una costumbre suya, como si fuera alguna cicatriz lastimosa, y dirá, Dales mis cariños, y díles que no falten para Navidad. Quiero que vean cómo crece nuestro Willy. Y cuando diga *nuestro Willy*, con la mano en mi hombro, nos acercaremos instintivamente, estrechándonos; e inclinará la cabeza, acercando su cara a la mía, y me dará vuelta a mirarme en sus ojos.

Ten paciencia, mi querido Will, hasta que sepas por qué he escrito esta carta y lo que significa.

Desde hace seis meses te oculto algo. Estoy enfermo del corazón, y el doctor me ha dicho que puedo morir en cualquier momento. De todos modos, sé que el momento está cerca; pronto iré a ese catre estrecho a la derecha de la puerta, y no creo que me despierte de mañana con el sol en los ojos, para mirar por el cuarto y ver que el compañero se fué.

Pues estoy en el viejo cuarto, Will, como sabes, y no hace diez años que lo dejé, sino dos días. El cuadro que me ha parecido real, mientras escribía estas páginas, va borrándose, y el delgado pico de gas se agita y baja como lo hacía siempre hacia el alba. Oigo el rugido del último tren de Harlem, y el agudo tintineo de los tranvías rompe el silencio que lo sigue. El viento se ahoga y lucha en la chimenea, y sopla una ceniza blanca en el hogar. Acabo de quemar mis poemas y mi drama. Los dos cajones de la mesa ya están vacíos; y pronto las dos sillas vacías se mirarán sobre la mesa desnuda. ¡Qué sueño absurdo he soñado en este abandono! Justo ahora, creo, de veras, que es cierto. Creo que oigo unos pasos de mujer detrás de mí, y me doy vuelta.

Que la paz sea contigo, Will, en la plenitud de tu amor. Voy a dormir. Acaso volveré a soñar y oíré esas suaves pisadas cuando se vaya la noche, y entre la pálida luz por las rotas persianas, y el fin de una larga soledad.

Después de mi muerte, quiero que pienses en mí, no como era,

sino como quería ser. He procurado mostrarte que he tenido a tu lado una vida más apasionada y feliz, más llena de esperanzas y aspiraciones, que la que tú conoces. He querido dejar en tu recuerdo una imagen mía que no rechazarás cuando tengas unos minutos para recordar al amigo que conocías tan bien; pero a quien tal vez conocerás mejor, ahora que está muerto.

Reginald Barclay.

II. EL SUELTO

(Del *New York Herald* del 18 de noviembre de 1883).

Reginald Barclay, periodista, fué encontrado muerto en su cama en *St. Mark's Place 15*, ayer de mañana. No se ha hecho una pesquisa, pues se sabía que el señor Barclay sufría de una enfermedad al corazón, y su muerte era esperada. El extinto era oriundo de Oneida County, y era considerado un periodista de mucho porvenir. Pertenecía a la redacción del *Record*, y era corresponsal de algunos periódicos provinciales. También había colaborado en revistas, con poemas y cuentos cortos, que mostraban su posesión, en cierta medida, de facultades imaginativas. El señor Barclay tenía unos treinta años y era soltero.

HENRY CUYLER BUNNER

(1855 - 1896)



LA ODA QUINTA DEL LIBRO PRIMERO DE HORACIO

(Vertida al español, al inglés y al francés)

*Quis multa gracilis te puer in rosa
Perfusus liquidis urget odoribus
Grato, Pyrrha, sub antro?
Cui flavam religas comam
Simplex munditiis! Heu, quoties fidem
Mutatosque Deos flebit, et aspera
Nigris aequora ventis
Emirabitur insolens,
Qui nunc te fruitur credulus aurea;
Qui semper vacuum, semper amabilem
Sperat, nescius aurae
Fallacis! Miseri quibus
Intentata nites! Me tabula sacer
Votiva paries indicat uvida
Suspendisse potenti
Vestimenta maris Deo.*



*¿Quién es el tierno mozo que entre rosas,
Y con olores líquidos bañado
Tienes, Pirra, en tu cueva regalado,
Por quien trenzas las hebras de oro hermosas?
¡Ay, cómo llorará las mentirosas
Promesas cuando el cielo esté mudado,
Con negro viento el fiero mar hinchado!
Y él, atónito y nuevo en estas cosas,
Tiénete ahora, y piensa que con tino
La misma le serás que le pareces,
Del mentiroso viento no advertido.
¡Ay de aquel a quien nueva resplandeces,
Yo pintado en el templo al dios marino
Muestro haber dado el húmedo vestido.*

LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA

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

*What slender Youth bedew'd with liquid odours
 Courts thee on Roses in some pleasant Cave,
 Pyrrha for whom bind'st thou
 In wreaths thy golden Hair,
 Plain in thy neatness; o how oft shall he
 On Faith and changed Gods complain: and Seas
 Rough with black winds and storms
 Unwonted shall admire:
 Who now enjoys thee credulous, all Gold,
 Who alwayes vacant, alwayes amiable
 Hopes thee; of flattering gales
 Unmindful! Hapless they
 To whom thou untried seem'st fair. Me in my vowed
 Picture the sacred wall declares to have hung
 My dank and dropping weeds
 To the stern God of Sea.*

JOHN MILTON

(1608-1674)



*Sur des roses, quel est le doux adolescent
 inondé de parfums aimables qui t'embrasse
 au fond d'un antre frais? Pour lui déjà s'enlacent
 tes blonds cheveux tressés, Pyrrha, précieusement?
 Hélas! combien de fois pour toi il va pleurer
 la trahison, les dieux changeants qui l'abandonnent,
 celui qui maintenant jouit sans qu'il soupçonne
 qu'aussi bien que le vent âpre tu dois changer.
 Malheureux est celui qui croit en toi: aimante,
 inconnue tu parais toute d'or. Quand à moi
 dans ce tableau votif du temple je me vois
 offrant au Dieu marin ma robe ruisselante.*

LUCIEN D'ABANCOURT

(1819-1871)

*¿Quién es el delicado adolescente
 que en líquidos olores saturado,
 sobre rosas te oprime tiernamente,
 oh Pirra, en la caverna, acariciado?*
*¿Cuidas para él la trenza dividida,
 simple en tu aseo? Los variables dioses
 cómo deplorará, y la fe perdida,
 cuando encrespen el mar vientos feroces.*
*Desdichado el que, pura y entregada
 y siempre suya, siempre enamorada,
 guardarte espera. De oro resplandeces
 para el enamorado que encegueces.*
*En cuanto a mí, cual náufrago salvado,
 la túnica a Neptuno he consagrado.*

ADOLFO BIOY CASARES



*Qué adolescente, Pirra, delicado
 de líquidas fragancias perfumado
 te urge en la gruta sobre muchas rosas
 para el que anudas trenzas amorosas.*
*Cuántas veces tendrá que deplorar
 la fe, los dioses que han variado, el mar
 en su violencia insólita el que ahora
 confiado en ti te goza y enamora.*
*De las brisas falaces ignorante
 como el oro te cree pura y constante.*
*Desdichado es aquel a quien te ofreces,
 para quien no probada resplandeces,
 mas yo dentro del templo he ofrecido
 al Dios del mar este húmedo vestido.*

CLEMENCEAU

(Conclusión)

Lo que Romain Rolland llamaba el huracán del asunto Dreyfus no surgió como resultado "de la explosión de la protesta de la conciencia universal". Ya sabemos el precio de esta conciencia y el valor de sus protestas.

Si esta horrible equivocación judicial hubiera ocurrido en Tokio, Bucarest o en cualquier otra parte, hubiera pasado inadvertida. Para que soplara ese huracán se necesitaba el hechizo de la cultura francesa.

La fuerza principal en el campo de los defensores de Dreyfus era Clemenceau ⁽¹⁾. Fué uno de los primeros que comprendió la importancia de la causa de Dreyfus.

Anatole France, que veía en Clemenceau la encarnación casi del espíritu del mal, cuenta que una vez, en el comienzo de este escándalo, mientras vagabundeaban por las calles desiertas de Passy en horas de la madrugada, comentaban el asunto Dreyfus.

Clemenceau —dice Anatole France— hablaba con cruda y venenosa elocuencia, como correspondía a su carácter. Censuraba el poder de la mentira y del engaño, la fuerza del dolo y de la bajeza, y aseguraba que contra nosotros se levantarían todos: los culpables, los ignorantes, los cobardes y los escépticos. A las seis de la mañana me palmeó el hombro y me dijo: "Sin embargo nosotros venceremos" —y desapareció.

Clemenceau conocía perfectamente a Anatole France y lo trataba con ironía, como a político militante. Tampoco vió en Emile Zola al "gran ciudadano", como los partidarios de Dreyfus.

Zola, escritor en el mejor y en el peor sentido de la palabra, una cuasi mezcla de Gabriel D'Annunzio con Lassalle, con un ligero aroma de Victor Margueritte, sentía por naturaleza la necesidad de excitar pasiones, el odio de unos y el amor de otros, y de buscar en los diarios, todas las mañanas, las pruebas de esos amores y de esos odios. El asunto Dreyfus fué para él lo que "La Terre" o "Nana".

¹ Sin embargo, al principio del proceso, estaba convencido de su traición y exigía en los diarios su fusilamiento.

Su famoso "J'Accuse", acto muy valiente y diplomáticamente insensato, lo absorbió día y noche. Zola se ahogaba cuando escribía, pero ahogándose con indignación sincera, le inquietaba la idea de que algún otro escritor se le anticipara en enviar esa carta al Presidente de la República. El mismo le confesaba a Joseph Reinach que esta idea lo alarmaba sobremanera. Temía la competencia de Clemenceau. Tolstoy en "No puedo callarme la boca" escribía sin pensar en derechos de autor...

Anatole France era el antípoda de Zola. No le gustaba el ruido y lo despreciaba. Su corona literaria estaba compuesta, a diferencia de la de Zola, de legítimos brillantes. En la época del asunto Dreyfus, ya poseía la gloria a la que había ido lentamente; pero con seguridad. El tiempo trabajaba para él. ¿Qué habría podido molestar a France en este proceso? No se había manifestado mucho en su obra la sed de justicia. ¿A un oficial inocente lo habían desterrado en la Isla del Diablo? Desde el punto de vista de Sirio, esto no tenía ninguna importancia. Desde el punto de vista de Anatole France, era lo normal. Cosas como ésta se ven todos los días en este *lacrymarum valle*. Según el autor de *Thais*, la injusticia es en este mundo la regla y la justicia una excepción feliz. Renan cita sus palabras: "Todo es posible, hasta el triunfo de la verdad".

Anatole France, hombre frío, no quería ni a izquierdistas ni a derechistas: nada que no fuera arte, y éste, nada tenía que ver con el asunto Dreyfus; pero él quería estar en buenas relaciones tanto con derechistas como con izquierdistas...

Las gentes menos escépticas guardaron neutralidad; otros se inclinaron al campo de los adversarios de Dreyfus.

El escepticismo es desgracia de extensión ilimitada. Anatole France se estableció un límite aunque no le fué tan fácil. El gran escritor a quien ahora tratan de deshonorar era un hombre honrado. La bondad y la nobleza de alma de Jaurés vieron en Dreyfus sólo a un hombre injustamente condenado. El grito desesperado del oficial, el *Soldats, je suis innocent! On déshonore un innocent!*, lo despojó de toda tranquilidad y solía preguntar a los indiferentes cómo podían dormir conociendo la inocencia de Dreyfus.

Clemenceau, por supuesto, podía dormir. El proceso se desenvolvía como si se estuviera produciendo especialmente para él. En el campo de los enemigos de Dreyfus se reunieron todos los de Clemenceau, que se convirtió así en el *leader* del Estado Mayor de los dreyfusistas, en el que figuraban muchos personajes importantes de la época: Jaurés, Fran-

ce, Zola, Briand. El más joven de todos estos personajes, el mejor "groom" de todo el proceso fué Marcel Proust.

El temporal crecía y con él, el papel de Clemenceau, que se transformó en el alma del movimiento político de la época. Otra vez mitins, duelos, reuniones, discursos rebosantes de ingenio.

Después de la segunda condena de Dreyfus en el tribunal militar, cuando Waldeck Rousseau encontró un medio para salvar a Francia de la guerra civil —que el jefe del estado perdonara al condenado— Clemenceau, quizá él sólo, se rebeló exigiendo que no se aceptara el perdón.

—¡Para sacar a Dreyfus de la cárcel, son ustedes capaces de renunciar a la mayor victoria del siglo! —gritaba Clemenceau.

—¿Para usted no existe el hombre de carne y hueso? —le contestaban.

—¡Usted quiere que estalle la guerra civil! —vociferaba Reinach.

El huracán que pasó por Francia, destruyó a unos y llevó a otros al poder. Clemenceau, elegido senador en 1902, se convirtió en el jefe del Estado cuatro años más tarde.

La tumultuosa carrera de Clemenceau llegó inesperadamente a su fin. Su candidatura a la Presidencia de la República era considerada indiscutible. Todo el mundo creía que "Le père de la Victoire" sería elegido unánimemente, como ocurrió en 1918 cuando por unanimidad lo eligieron miembro de la Academia Francesa ².

Sin embargo, el temor instintivo que inspiraba la personalidad de Clemenceau, temor de una dictadura de siete años y su posible establecimiento sobre el trono del Eliseo, produjo su efecto. En el último instante, Briand realizó la obra maestra de su carrera política: ofreció la candidatura presidencial de Paul Deschanel contra Clemenceau y reunió alrededor de ella un bloque de socialistas, de derechistas de extrema, de católicos y de radicales de izquierda. Clemenceau obtuvo 389 votos contra 408 de Deschanel. El resultado de la votación, la "ingratitude" de la gente, causaron enorme sensación en todo el mundo. "No lo han dejado entrar en el Eliseo. Pero será difícil expulsarlo de la historia", dijo un famoso escritor.

Evidentemente, el anciano no esperaba el poder. Uno de sus íntimos

² En contra de la tradición secular, fué elegido sin solicitud de su parte y sin las visitas de rigor. Pero Clemenceau no pronunció discurso inaugural y ni una vez entró en la Academia, caso único en su historia.

amigos cuenta que después de su entrevista con Poincaré, Clemenceau visitó a su médico y le preguntó si todavía podía contar con un par de años de vida. Al recibir la confirmación, se reservó para cualquier caso un veneno poderoso; el viejo duelista puso todo en una carta.

Formó un gabinete de gente sin significación. Uno de ellos, recordaba más tarde, con toda franqueza, que por principio el anciano nunca les hablaba de los asuntos militares, temiendo las charlas indiscretas de los ministros. Clemenceau decía, sarcásticamente, que había democratizado en Francia el concepto de gobierno: demostró que cualquiera podía ser ministro.

El resto, todo el mundo lo sabe. Al establecer su dictadura personal, Clemenceau condujo la guerra con sobrehumana energía. Puso presos a los pacifistas, fortificó la censura militar, que hasta hacía poco odiaba, puso en marcha la máquina de los tribunales militares de los que hasta ese instante había renegado... Volaba de un punto a otro del frente incitando con sus discursos a los combatientes. Obtuvo la unidad de comando, confiándola a Foch: el dictador octogenario insufló en el pueblo renovadas fuerzas. Maurice Barrès dijo que en cada plaza de Francia había que poner una estatua de Clemenceau.

Llegó la victoria. Fué la apoteosis. En el día del armisticio, en medio del tronar de los cañones, se tributaron a Clemenceau ovaciones sin precedentes en la misma Cámara de Diputados donde un día lo habían acusado de traidor.

Para completar esta apoteosis, un joven anarquista, Cottin, lo hirió de un balazo en el pulmón...

Desde los primeros días de la guerra de 1914, que él había profetizado durante cuarenta años, sus coléricos artículos en *L'Homme Libre* se convirtieron en el acontecimiento de la época. A mí la guerra me atrapó en París, donde había permanecido unas semanas. Recuerdo las multitudes frente a la redacción de *Le Matin* cuando llegó la noticia del asesinato de Jaurès; recuerdo cómo el primer avión alemán lanzó una bomba —dos soldados abrieron fuego de fusil en la Plaza de la Ópera y la multitud se precipitó a buscar refugio bajo las marquesinas del Café de la Paix... Recuerdo también el famoso artículo de Clemenceau sobre lo que se llamó "Communiqué de la Somme". Se desarrollaba la catastrófica ofensiva de los alemanes. Los comunicados oficiales trataban por todos los medios de ocultar la verdad. Sólo Clemenceau, al conocerlo, gritó en su diario: "¿Sobre el Somme? ¿Batallas

en el Somme? ¿Cree el gobierno que no conocemos la geografía de nuestro país? ¿Cómo puede el Ministro de Guerra expresar su satisfacción? ¿O el señor Millerand nos toma a todos por imbéciles?”

El gobierno se decidió finalmente a aplicar sanciones a *L'Homme Libre*, su diario. En contestación, Clemenceau escribió lo siguiente: “Si la censura no deja pasar mis artículos los mandaré a mis lectores por correo; y si detienen mis cartas me convertiré en cartero y las distribuiré personalmente”.

Estalló la Revolución Rusa de octubre; el frente ruso se desmoronó y se hizo posible transferir los soldados alemanes del frente oriental al occidental. En este momento crítico para los aliados, el presidente de la República, olvidando sus ofensas personales, llamó a Clemenceau al poder. Era la última puesta de Francia.

¿Qué decir del Tratado de Versalles? Durante veinte años, se afirmó que era insensato y cruel para Alemania. Clemenceau insistió en que lo fuera más, recalcando que los alemanes son incorregibles y que era necesario cerrarles el camino para otra guerra. No atribuía ninguna importancia a la Sociedad de las Naciones. Diga ahora la Historia si tenía razón. Según el espíritu de Versalles, el *hitlerismo* como tal, debía eliminarse en embrión, y así esta segunda guerra mundial quizás no se hubiera producido... pero no había entonces en el mundo hombres como Clemenceau, capaces de llevar a la práctica las ideas de Versalles. Él mismo, próximo a la muerte, vaticinó una nueva guerra mundial antes de diez años, y la profecía se cumplió con exactitud matemática. ¡Y “Le Père de la Victorie” sufrió la derrota en su candidatura a la Presidencia de la República!

Lloyd George dijo entonces: “Espero que los franceses no volverán a reprocharnos otra vez la ejecución de Juana de Arco... ¡Ellos mismos derrotaron al hombre que les salvó la Patria!”

Viajaba mucho; visitó Asia, África; escribió muchos libros filosóficos. No recibía casi a nadie. A un escritor que consiguió que lo atendiera, cuando le pidió datos para escribir una biografía para sus contemporáneos, le contestó: “Je m'en f... de mes contemporains”, y cuando se los pidió para la posteridad: “Je m'en f... de la postérité”.

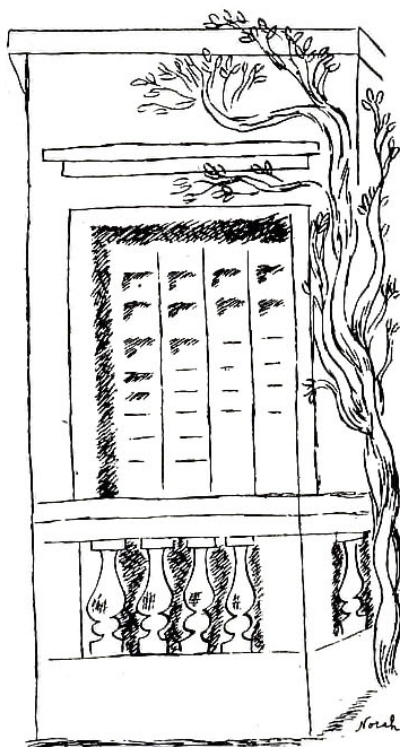
Conservó un pequeño grupo de amistades, pero se disgustó con su predilecto, Tardieu. Mandel únicamente le permaneció fiel hasta el fin (y encontró después una muerte trágica, durante la ocupación).

En 1919, al morir Clemenceau, multitudes invadieron su casa de la calle Franklin, y allí estaba el autor de estas líneas, y vió el pequeño depar-

tamento modestamente amueblado donde habitaba el anciano, la cama en que murió...

El gobierno quería tributarle honras fúnebres oficiales, pero Clemenceau había dispuesto en su testamento que lo enterraran en su aldea natal sin honores de ninguna clase. En los diarios apareció una curiosa nota: el viejo misántropo rogaba a sus contemporáneos que no se molestaran en acompañarlo al cementerio...

MARK ALDANOFF



EL RIVAL

EN el fondo del departamento me han quedado dos jaulas vacías: una de un canario y otra de un loro. Durante tres años los tuve conmigo. Durante tres años enseñé a cantar al canario los temas que más me gustaban, y, con orgullo, había logrado verdaderos prodigios. No eran muchos, es cierto, pero las dos melodías que más tengo en mi memoria, conseguí que las cantara. Era un placer, por las mañanas, sentirle iniciar la primera de ellas, (recuerdo que el canario le había agregado unas variaciones que la enriquecían, como demostrándome así su agradecimiento por haberse las enseñado), continuar con la segunda, y luego dar un canto suyo, inconfundible, imposible de crear por otra voz que no fuera la suya, algo que le pertenecía a él solo.

Al loro, en cambio, le había enseñado a reproducir la voz humana. Primero la mía (lo confieso con un poco de vanidad), luego la de dos amigos que venían a estudiar conmigo; sus risas, sus gritos, sus acentos más individuales.

El loro se sentía ufano de sus imitaciones y era de un delicioso humor observar qué contento quedaba cuando premiábamos su acierto en remedarnos. Parecía que él mismo sentía felicidad en acercarse a lo que era más íntimo nuestro. Como si al imitarnos la voz, fueran suyas nuestras palabras, que a él también podía pertenecerle ese mundo ideal del pensamiento, que se acercaba a la humanidad.

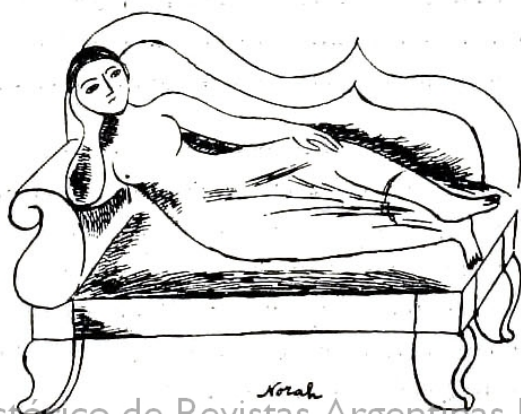
Podía imitar, no sólo nuestras voces, sino los ruidos más singulares: el de nuestros pasos sobre el piso, el de la canilla de la pileta cuando la abríamos, el del vaso al llenarse de agua, el del sifón, el débil ruido de la llave de luz, el de cerrar la puerta. Era un verdadero maestro de la imitación.

Pero había algo que lo torturaba. Le era imposible imitar el canto del canario. Lo veíamos temblar de desesperación cuando lo intentaba; sus verdes plumas de la cabeza se le crispaban, hacía esfuerzos terribles por lograr ese canto, pero sólo le salía algo ronco y desafinado, un chillido

insoponible. Temiendo que ese esfuerzo pudiera perjudicarlo, enronquecerlo, decidimos alejar uno del otro, suprimir en lo posible esa rivalidad. Pero fracasamos, porque todas las mañanas, desde el balcón donde estaba el canario, se oía, nítido, su canto. El loro sufría ante esa impotencia, y desesperado, trataba, inútilmente, de ahogar el canto de la otra ave, imitando todo lo que sabía.

Ese desafío llegó a convertirse en verdadero odio salvaje, primitivo. Por eso (debí haberlo presentado), una mañana, al no sentir el canto del canario, me acerqué a su jaula. Y entonces vi que el loro la había abierto, y entrando en ella (imagino su ferocidad, su venganza, su animalidad), había destrozado y comido al canario. (¿Habrá querido verdaderamente matarlo, o tal vez creyó que comiéndolo podría lograr su canto, conocer su secreto?). Lo encontré recostado contra los barrotes de la jaula, acurrucado, como arrepentido. Pero al levantarlo noté que sangraba por el pico. Al abrirse para curarle, vi que no había ya salvación: una de las uñas del canario le había quedado atravesada en su garganta, y desangrándole, lo dejaba sin vida.

CARLOS COLDAROLI



LAS VIDRIERAS DE FRANCIA

QUERRÍAMOS emplear aquí vuestra lengua, y que la ingenua inspiración de los juglares animara este loor que os dirigimos, humildes y grandes artistas que en siglos de fe profunda decorastéis con vidrieras las iglesias de Francia, que lograstéis captar la luz del sol y transmutarla en una luz más irreal, una luz de ultratumba.

Pero tiempo ha que vuestra lengua ha muerto, y que el mundo ha perdido su candor.

Conscientes de nuestra decadencia, osamos sin embargo evocar vuestra memoria y celebrar vuestra obra, alentándonos a ello el recuerdo de las esplendorosas policromías de Bourges, de los rosetones de Notre-Dame, inflamados por el sol poniente y, más que ninguno, el de la aurora que vimos despuntar en Chartres.

Una noche oscura reinaba en el vetusto santuario, una inmovilidad y un silencio que daban la sensación de lo eterno. Y he aquí que una luz sin igual apareció en las vidrieras, una luz muy tenue, argéntea como un toque de trompetas angelicales. Y poco a poco esta luz se fué intensificando y coloreando, descendió hasta el suelo y se expandió por los claros de la mística selva, despertando a las viejas imágenes del ambón, haciendo estremecerse la vegetación de piedra. Y al poco tiempo esa aurora no fué más que una sinfonía jubilosa, un himno vibrante con el que la catedral aun desierta saludaba al dios vivo que en ella habita.

Incurable es la nostalgia que dejan semejantes visiones. Pero ahora tal nostalgia se matiza de un gran júbilo, de la alegría de pensar que esas vidrieras se salvaron de la destrucción. Se salvaron las de Notre-Dame y la Santa Capilla, los admirables conjuntos Sens, Bourges y Chartres, y después de seis luctuosos años de obscurecimiento han vuelto a resplandecer allí donde resplandecieron siempre, para mayor gloria de Dios y eterno embelesamiento de los hombres.

A Francia le corresponde el honor de haber creado el arte de la vidriera, como le corresponde el de la creación del estilo gótico. Porque si ya los romanos utilizaban vidrios de colores, fué en Francia, en el siglo x, que se hicieron las primeras vidrieras con motivos ornamentales.



Panel de vidriera legendaria. "La caza de San Eustaquio".

En Francia fué que el nuevo arte cobró su mayor desarrollo, gracias sobre todo al impulso que le dió Suger, el sabio ministro de Luis VII, quien mandó adornar con vidrieras la Abadía de San Dionisio. De tal florecimiento da fe el monje Teófilo, que vivió en el siglo XII, en su tan

curiosa *Diversarum Artium Schedula* "Illic invenies... quid-quid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia".

En vano, pues, la había emprendido San Bernardo con tal decoración, en su apasionada campaña en contra de la creciente suntuosidad de los templos. En vano había clamado: "vitreae albae fiant". Y con el advenimiento del estilo gótico, que hizo prevalecer *los vacíos sobre los llenos*, las vidrieras se enseñorearon de la casa de Dios. A mediados del siglo XIII, la iglesia gótica no es más que una gran arca de vidrio, de un esplendor tal que el pueblo cristiano creyó que el cielo había bajado a la tierra. Y, extasiado, el buen juglar Rutebeuf sentía subir a sus labios el ferviente loor de su Teófilo a María.

*Ensy qu'en la verriere
Entre et revient arriere
Soleilz et ne l'entame
Ensy fus vierge entiere.*

Fuentes de grandes goces son las vidrieras de Francia. Sus colores son de una riqueza sin par, sobre todo el azul, intenso, aterciopelado, con remolinos de aguas profundas. Su centelleo, cuando el sol las inunda, tiene algo de sobrenatural. Al atardecer, cuando las formas arquitectónicas se esfuman en la penumbra del templo, sus figuras parecen visiones sobrenaturales suspendidas entre cielo y tierra.

Pero en los siglos XII y XIII, la exaltación no deja nunca de ser gobernada por la razón. Una escolástica disciplina impera en ese incendio multicolor que es una vidriera románica o gótica. Su geométrica estructura le confiere el carácter monumental que ofrecen todas las manifestaciones del arte de esa época, un tríptico de marfil, como la fachada de una catedral, una estatua como la inicial de un antifonario. Del acierto de su composición, en la que se admira una profunda ciencia de las leyes de contraste de los colores, resulta una belleza genuinamente estética, independiente del tema tratado, al punto que se la pueda dar vuelta sin perjuicio alguno para su valor decorativo.

A quien la examine con atención, le maravillará no menos la firmeza del dibujo, tanto en las figuras de gran tamaño, a las que están reservados los ventanales altos, como en las pequeñas escenas que ocupan los bajos. Fluye de éstas la misma gracia que de los medallones esculpidos, se admira

en aquéllas la misma pureza de líneas, la misma gravedad y la misma unción que en la gran estatuaria de los portales. ¡Oh imponente gravedad del Cristo de Poitiers! ¡Incomparable majestad de la Virgen de Chartres, de esa maravillosa imagen que la piedad popular ha apellidado "Notre Dame de la Belle Verrière", aun rígida e impasible, como una θεοτόκος bizantina, pero de una tan arrebatadora belleza.



"El Cristo bendiciendo" (Siglo XII).

En las mismas fuentes que los escultores se inspiran los artistas vidrieros. Como ellos, representan ante todo a Cristo "en majestad", es decir, de frente llevando el Libro en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha a María con el niño sentado en las faldas. Con incansable fervor ilustran los principales relatos bíblicos y hagiográficos, aquellas conmovedoras y poéticas historias que han mecido su infancia y que llevan profundamente grabadas en el corazón. Del Nuevo Testamento prefieren

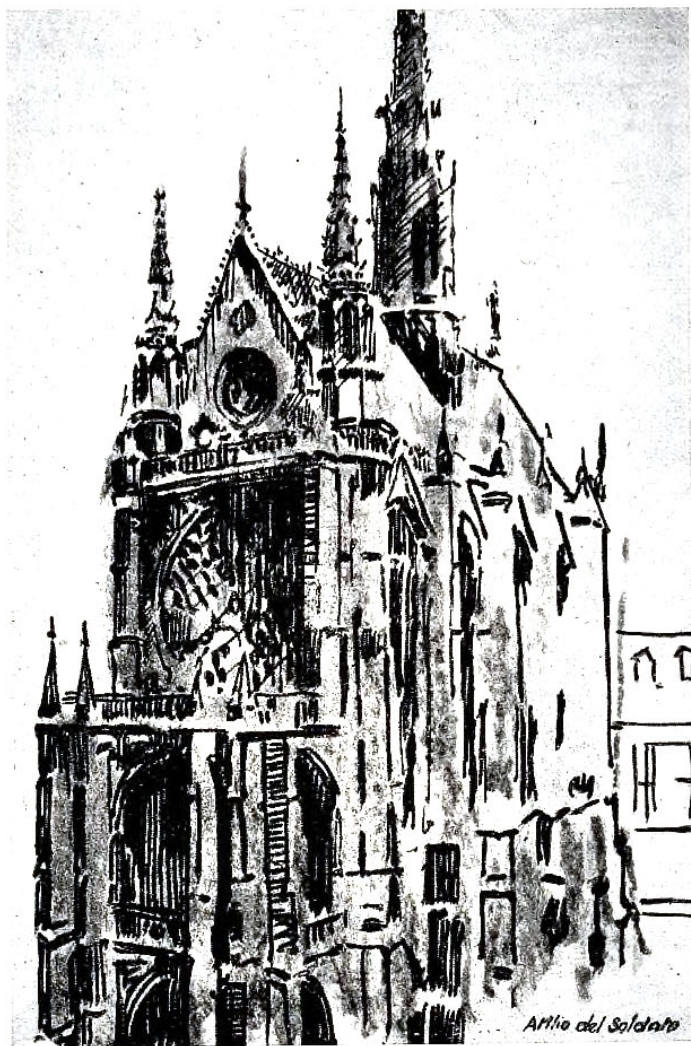
los ciclos de la infancia y de la Pasión del Señor, pero también se complacen en ilustrar sus parábolas. "El Hijo Pródigo" figura en Chartres, Sens, Bourges, Auxerre. En Sens, Bourges, Chartres y Rouen, "El buen Samaritano".

Al par que en la iconografía escultórica, el simbolismo *tipológico* de la época pone de manifiesto en las vidrieras *la concordancia* entre ambos Testamentos, representando las escenas y figuras del Antiguo como símbolos de las del Nuevo. En ciertas vidrieras de Chartres se ve a cuatro hombres barbudos que llevan cargado cada uno a otro hombre. Son los cuatro Profetas que sirven de pedestal a los cuatro Evangelistas, a fin de que éstos lleguen a columbrar lo que a ellos no les es dado conocer.

Más, quizás, que los escultores se inspiraron los vidrieros en la vida de los Santos tales como las refieren la *Leyenda Dorada* de Jacques de Voragine y el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais. En Chartres, una vidriera ilustra la historia de Santa María Magdalena. En Chartres, Bourges y Auxerre está relatada la de Santa María Egipciaca. ¡Luminosos relatos que el pueblo entendía sin esfuerzos! He ahí, en Chartres, en la vidriera de Santiago, el impresionante episodio del mago Hemógenes. En Chartres también la historia de San Eustaquio, con las escenas de la cacería y de la aparición de la cruz entre los cuernos del ciervo. En Rouen está narrada la leyenda de otro gran cazador, San Julián el Hospitalario, en una famosa vidriera que le inspiró a Flaubert el más poético de sus Tres Cuentos.

También ilustraron los vidrieros leyendas profanas, aquellos cantares de gestas que los juglares iban recitando de castillo en castillo y que exaltaban todas las imaginaciones. En una vidriera de Chartres se reconoce la leyenda de Carlomagno. Allí se embisten caballeros embutidos en su cota de malla y con la cabeza cubierta por el yelmo cónico o cilíndrico. En uno de los medallones Rolando hace sonar su cuerno y parte la roca con su espada Durandarte.

Reducción del universo, espejo del mundo, la catedral gótica refleja toda la vida de entonces, la urbana como la rural. En un capitel de Reims se ve a unos pañeros aunando su paño en presencia de sus clientes. Pero es sobre todo en las vidrieras que hallan cabida los diversos oficios. En las de Chartres, se puede distinguir a toneleros y carpinteros, albañiles y ebanistas, picapedreros y escultores, sorprendidos en plena tarea. Allí está el buen pueblo de Francia, activo y diligente, representado con un agudo sentido de la realidad, cuando no del humor. No menos activos y



La Santa Capilla.

diligentes érais vosotros, artistas vidrieros que de ellos dejásteis esas vívidas imágenes; y como ellos humildes, pues siempre se os tuvo por artesanos.

Y oportuno nos parece evocar ahora vuestra labor, esas complejas y delicadas operaciones que describe el monje Teófilo en su *Schedula*.

Como en nuestros días, los vidrios coloreados se fabricaban entonces incorporando ciertos óxidos metálicos a la materia vitrificable. Pero, a raíz de las deficiencias de los medios empleados, los vidrios resultaban con diversas imperfecciones, irregularidades y burbujas. ¡Feliz culpa! A tales imperfecciones se debe esa intensidad del colorido que los modernos

vidrieros se afanan en obtener, por producir ellas en el vidrio múltiples fenómenos de refracción. Además, las materias colorantes no eran nunca puras, siempre iban mezclados con ellas muchos cuerpos extraños, y éstos eran precisamente los causantes de esa infinita variedad de matices que nos cautiva. De los azares de la fabricación dependía, pues, hasta cierto punto, la mayor o menor calidad de los vidrios. Algo misterioso había en su elaboración, en la que intervenían tantos factores desconocidos. Pero no por eso habría que creer que los vidrieros confiaban únicamente en la suerte. ¡De qué prodigios de ingenio supieron hacer gala en la ocasión! Así, por ejemplo, esos rojos amoratados los obtenían superponiendo dos capas de vidrio, una de ellas incolora, la otra compuesta de varias láminas alternativamente rojas e incoloras, entre las cuales iría a reflejarse la luz.

Una vez fabricados los vidrios, el artista los recortaba según los diversos motivos del dibujo trazado en una tabla cubierta de yeso.

Luego había que juntar los trozos. Mas una vidriera no es un simple mosaico de vidrios coloreados. Indispensable era indicar en alguna forma ciertos pormenores, como la barba y el cabello, los pliegues de las vestiduras y las sombras. El vidriero se valía para ello de la grisalla, pintura monocroma de color bistro, que fijaba en el vidrio mediante una cocción del mismo. Pero nótese que ni siquiera intentó producir un efecto de perspectiva. Todas las figuras se hallan en un mismo plano. Viven fuera del mundo de tres dimensiones.

Luego formaba diversos paneles engarzando los trozos en redes de plomo. No faltaba más que afirmar los paneles en una armazón de hierro previamente fijada en el ventanal.

Tal es el arte de la vidriera en su edad de oro, que abarca dos siglos. Así fueron elaboradas la Crucifixión de Poitiers y Notre Dame de la Belle Verrière y la vidriera de San Esteban, en Lyon, y tantas obras admirables que son una de las mayores glorias de Francia, y el sinnúmero de las que han sido víctimas del vandalismo de los hombres, mucho más destructor que la acción del tiempo y la furia de los elementos.

A principios del siglo xiv se advierten cambios fundamentales en la técnica, así como inconfundibles síntomas de decadencia en la inspiración. Por lo general la grisalla invade toda la vidriera, apenas realizada por algún toque de color. Desaparecen o se reducen al mínimo las redes de plomo, y con ellas los medallones. La vidriera tiende a unificarse. Como

en la estatuaria las figuras pierden "su aspecto de eternidad"; se tornan más reales, más humanas y, con la aparición del modelado, entran en el mundo de tres dimensiones. Adviértese además el considerable desarrollo de los motivos arquitectónico, por ejemplo en la vidriera de Carlos el Malo, en la Catedral de Evreux.

En el siglo xv las vidrieras vuelven a colorearse, gracias al empleo de vidrios *doblados*, y luego del esmalte. De esa época son dignas de mención las vidrieras de la Catedral de Bourges, en particular la que mandó ejecutar Jacques Coeur, así como la hermosa vidriera de Notre Dame de Saint Lo.

En el siglo xvi la producción es muy intensa. Pero la vidriera no es más que un cuadro traslúcido; y un cuadro de inspiración renacentista. Desapareció la primitiva ingenuidad, ni rastros del antiguo fervor. Atletas en vez de ascetas; la belleza física en vez de la espiritual.

Luego el arte de la vidriera cayó en una completa decadencia; sólo desprecio profesaron por él los siglos clásicos.

En el siglo xix, cuando por fin los ojos se abrieron ante la belleza de la catedral gótica, varios fueron los artistas que intentaron resucitarlo, pero tropezaron con la mala calidad de los vidrios.

En nuestros días, en que se ha vuelto a los procedimientos medioevales, el arte de la vidriera tiene en Francia numerosos cultores, y si todas sus producciones no son encomiables, las hay también que permiten augurar un nuevo florecimiento.

Y éste es, pues, más que nunca, el momento de dirigirnos a vosotros, píos y nobles artistas del pasado, rogándoos que asistáis a los modernos artistas franceses, que les infundáis vuestro fervor y vuestra fe, vuestra sinceridad y vuestro ardor, a fin de que en sus vidrieras reviva el alma de la antigua Francia.

LA PARADOJA DE APOLLINAIRE

CON alguna evidente salvedad (Montaigne, Saint-Simon, Bloy), cabe afirmar que la literatura de Francia tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. Si cotejamos un manual de la literatura francesa (verbigracia, el de Lanson o el de Thibaudet) con su congénere británico (verbigracia, el de Saintsbury o el de Sampson), comprobaremos no sin estupor que éste consta de concebibles seres humanos y aquél de escuelas, manifiestos, generaciones, vanguardias, retaguardias, izquierdas o derechas, cenáculos y referencias al tortuoso destino del capitán Dreyfus. Lo más extraño es que la realidad corresponde a ese frenesí de abstracciones; antes de redactar una línea, el escritor francés quiere comprenderse, definirse, clasificarse. El inglés escribe con inocencia, el francés lo hace a favor de *a*, contra *b*, en función de *c*, hacia *d*... Se pregunta (digamos): ¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, nacido y criado en el Nivernais pero de ascendencia bretona, afiliado al partido comunista desde 1944? O, más técnicamente: ¿Cómo aplicar el vocabulario y los métodos de los Rougon-Macquart a la elaboración de una epopeya sobre los pescadores del Morbihan, que una al fervor de Fénelon la gárrula abundancia de Rabelais y que no descuide, por cierto, una interpretación psicoanalítica de la figura de Merlín? Esta premeditación que es la nota de la literatura francesa la hace abundar no sólo en composiciones de rigor clásico sino en felices, o infelices, extravagancias; basta, en efecto, que un hombre de letras francés profese una doctrina para que la aplique hasta el fin, con una especie de feroz probidad. Racine y Mallarmé (ignoro si la metáfora es tolerable) son el mismo escritor, ejecutando con el mismo decoro dos tareas disímiles... Hacer escarnio de esa premeditación no es difícil; conviene recordar, sin embargo, que ha producido la literatura francesa, acaso la primera del orbe.

De las obligaciones que puede imponerse un autor, la más común y sin duda la más perjudicial es la de ser moderno. *Il faut etre absolument moderne*, decidió Rimbaud, limitación que corresponde, en el tiem-



po, a la muy trivial del nacionalista que se jacta de ser herméticamente danés o inextricablemente argentino. Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, II, 15) juzga que la mayor imperfección del intelecto humano es su carácter sucesivo, lineal, su encadenación al presente; venerar esa imperfección es un desdichado capricho. Guillaume Apollinaire lo abrazó, lo justificó y lo predicó a sus contemporáneos. Más aún, le entregó su destino. Lo hizo —recuérdese el poema *La jolie rousse*— con admirable y clara conciencia de los tristes peligros de la aventura.

Esos peligros eran reales; hoy como ayer, el valor general de la obra de Apollinaire es más documental que estético. La visitamos para recuperar el sabor de la poesía “moderna” de los primeros decenios de nuestro siglo. Ni un solo verso nos permite olvidar la fecha en que fué redactado, falta en que no incurrieron, digamos, los coetáneos trabajos de Valéry, de Rilke, de Yeats, de Joyce... (Quizá, para el porvenir, el único fin de la literatura “moderna” sea el insondable *Ulyses*, que de algún modo justifica, incluye y supera a los otros textos).

Quien yuxtapone al nombre de Apollinaire el nombre de Rilke parece cometer un anacronismo, tan cerca de nosotros está el segundo, tan lejos —ya— el primero. Sin embargo, *Das Buch der Bilder*, que incluye el inagotable *Herbsttag*, es de 1902; *Calligrammes*, de 1918. Apollinaire,

a trueque de exornar sus composiciones con tranvías, aeroplanos y otros vehículos, no se compenetró con su tiempo, que es nuestro tiempo.

Para los escritores de 1918, la guerra fué lo que Tiberio Claudio Nerón para su profesor de retórica: "lodo amasado con sangre". Todos la percibieron así, Unruh como Barbusse, Wilfred Owen como Sassoon, el solitario Klemm como el concurrido Remarque. (Paradójicamente, uno de los primeros poetas que destacaron la monotonía, el tedio, la desesperación y las deshonras físicas de la guerra contemporánea fué Rudyard Kipling, en sus *Barrack-Room Ballads* de 1903). Para Guillaume Apollinaire, subteniente de artillería, la guerra fué ante todo un bello espectáculo. Así lo exponen sus poemas; así lo corroboran sus cartas. Guillermo de Torre, el más devoto y lúcido de sus comentadores, observa: "En las largas noches de las trincheras el soldado-poeta podía contemplar el cielo estrellado de obuses e imaginar nuevas constelaciones. Así Apollinaire se figuraba asistir a un deslumbrante espectáculo en *La nuit d'avril* 1915:

*Le ciel est étoilé par les obus des Boches
La forêt merveilleuse où je vis donne un bal..."*

Una carta del 2 de julio confirma: "La guerra es resueltamente una cosa hermosa y, a pesar de todos los peligros que corro, de las fatigas, de la falta absoluta de agua, en suma, de todo, no estoy descontento de hallarme aquí... El lugar es muy desolado: ni agua, ni árboles, ni aldea, ni nada más que la guerra suprametálica, architronante".

El sentido de una oración, como el de una palabra aislada, depende del contexto, que, algunas veces, puede ser la vida entera de quien la dijo. Así, la frase *la guerra es una cosa hermosa* consiente muchas interpretaciones. En boca de un dictador sudamericano, puede significar su esperanza de arrojar bombas incendiarias sobre la capital de un país vecino. En boca de un periodista, puede significar su firme propósito de congraciarse con el dictador para obtener un buen puesto público. En boca de un sedentario hombre de letras, puede significar su nostalgia de una vida arriesgada. En boca de Guillaume Apollinaire, desde las batallas de Francia... Significa, creo, un temple que sin esfuerzo ignora el horror, una aceptación del destino, una especie de fundamental inocencia. No de otra suerte aquel noruego que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más, apodó a la batalla fiesta de vikings; no de otra suerte el autor inmortal y desconocido de la *Chanson de Roland* cantó la claridad de una espada:

*E Durandal, cum ies clere et blanche.
Cuntre soleil si reluis et reflambes.*

El verso de Apollinaire

La forêt merveilleuse où je vis donne un bal

no es una descripción rigurosa de los duelos de artillería de 1915, pero es un buen retrato de Apollinaire. Éste, aunque vivió sus días entre los *baladins* del cubismo y del futurismo, no fué un hombre moderno. Fué algo menos complejo y más feliz, más antiguo y más fuerte. (Fué tan poco moderno que lo moderno siempre le pareció pintoresco, y hasta conmovedor). Fué la “cosa alada y sagrada” del diálogo platónico, fué un hombre de sentimientos elementales y, por lo mismo, eternos, fué, cuando vacilaron los fundamentos de la tierra y del cielo, el poeta del antiguo coraje y del antiguo honor. Que lo atestigüen esas páginas suyas que nos conmueven como la cercanía del mar: *La chanson du mal-aimé*, *Désir*, *Merveille de la guerre*, *Tristesse d'une étoile*, *La jolie rousse*.

JORGE LUIS BORGES



M U S E O

UN SIGNO

Dijo el Maestro a sus discípulos:

—¡Qué bajo he caído! Hace ya tiempo que no veo en mis sueños al Príncipe de Chü.

ANALECTAS DE CONFUCIO, VII, 5.

EL ABANDONADO

Nunca en mis sueños un amigo me nombra.

Víctor Hugo: LES JUMENTS (1889).

EL CORTÉS

Una tarde, Kafka me visitó, y atravesó impensadamente una pieza donde estaba recostado mi padre. Éste se despertó, y Kafka murmuró, al pasar:

—Le ruego, considéreme un sueño.

Max Brod: FRANZ KAFKA (Prag, 1937).

EL INCESANTE MAPA

Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa. Todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito...

Josiah Royce: THE WORLD AND THE INDIVIDUAL, I, 504 (1899).

LA DISCÍPULA

... La hermosa Hsi Shih frunció el entrecejo. Una aldeana feísima que la vió, quedó maravillada. Anheló imitarla; asiduamente se puso de mal humor y frunció el entrecejo. Luego pisó la calle. Los ricos se encerraron bajo llave y rehusaron salir; los pobres cargaron con sus hijos y sus mujeres y emigraron a otros países.

Herbert Allen Giles: CHUANG TZU, 182 (1889).

A QUIEN VA A MORIR

Si tu destino es otra vida, no temas; allí también estará Dios.

Marco Aurelio: REFLEXIONES, III, 3.

EL ANIQUILADO

Alguien llamó a la puerta del santo y gritó:

—¿Hay alguien aquí?

Bayazid respondió:

—¿Quién puede haber aquí sino Dios?

Aldous Huxley: THE PERENNIAL PHILOSOPHY,
12 (1945).

EL HUMILDE

Lutero dijo:

No os llaméis luteranos, llamaos cristianos. ¿Quién y qué es Lutero?

¿Acaso Lutero ha sido crucificado?

James Anthony Froude: SHORT STUDIES, I (1867).

EL DESPERTAR

Había estado soñando y se despertó. Se encontró en las ruinas de un templo. A su lado había un pordiosero con hábito de monje taoísta. Era cojo y se estaba matando las pulgas. Hsiang-Lian le preguntó quién era y en qué lugar estaban. El monje respondió:

—No sé quien soy ni sé donde estamos. Sólo sé que es largo el camino.

Hsiang-Lien comprendió. Se cortó el pelo con la espada y siguió al forastero.

Tsao Hsue Kin: EL SUEÑO DEL APOSENTO ROJO
(Siglo XVIII).

EPITAFIO DE UN ACTOR

*Yo, que en Nicea mitigaba con risas el áspero destino de los mortales,
yago bajo esta piedra. Muchas veces he muerto, pero no así.*

ANTOLOGÍA GRIEGA, VII, 155.

SUS LECTORES

Escribo para la antigüedad.

Charles Lamb.

TEORÍA DEL TIEMPO

El pasado no está detrás de nosotros, como suele creerse, sino adelante.

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

LOS PRONOMBRES Y LA IDENTIDAD

Los negros del cabo Mesurado aprendieron el portugués con alegre facilidad; este progreso considerable se interrumpió, sin embargo, cuando acometí el capítulo de los pronombres. Si yo los trataba de "tú", mis estudiantes no entendían y se enfadaban; cada uno de ellos era "yo" y yo era "tú".

Simão Videira, O PERIPLO AFRICANO (1857).

LA PATRIA

A un inglés puede entusiasmarle Inglaterra, o indignarle Inglaterra, pero jamás ocurrió que a un inglés le interese Inglaterra.

G. K. Chesterton, ROBERT BROWNING (1903).

EL ENAMORADO

Dante recuerda que una tarde, al ver unos peregrinos en una calle de Florencia, lo asombró de pronto la idea de que esos peregrinos, que venían de un país lejano, quizá nunca hubieran oído el nombre de aquella que embargaba sus pensamientos.

Matthew Arnold, DANTE AND BEATRICE (1863)

EL EPITAFIO DEL ENEMIGO

En el cementerio de Theberton yacen los tripulantes de un zeppelin alemán derribado por un aviador inglés, durante la guerra, en 1917.

En la tumba se lee el versículo de San Pablo:

*"¿Quién eres tú para juzgar al que sirve a otro hombre?
Deja que su amo lo apruebe o lo condene."*

Anne Treneer: CHARLES M. DOUGHTY (1935).

ANSIA DE PLENITUD

Pero ni los sentidos de tu carne podrían abrazarlo todo; si no estuvieran, para tu castigo, estrictamente circunscriptos a una parte del todo, desearías que todo lo que existe ocurriera en el presente, para gozar mejor del conjunto.

San Agustín: CIUDAD DE DIOS (Siglo V).

TODO ES UNICO

Dezía otro que no se ha de obrar por exemplo, por faltar casi siempre alguna de las circunstancias.

Baltasar Gracián: AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO (1648).

B. LYNCH DAVIS

CINEMATÓGRAFO

Los primeros cuarenta minutos de *Días sin buella* (Paramount) producen una sed abrasadora. Primeros planos de botellas, vasos llenados, bebidos a largos tragos, y vueltos a llenar, movimientos ansiosos de los labios del protagonista y otros detalles por el estilo hacen que el espectador recuerde su vieja erudición acerca del Gaelic y del Ne Plus Ultra, del Dimple Scot y del Dr. Mac Nish y se prometa para el fin del espectáculo, si la sequedad de su garganta le permite esperar hasta ese instante, un buen vaso de ese líquido protagonista del film.

Pero después de los cuarenta minutos se advierte que en todo eso hay una trama siniestra tendida o prohijada por las ligas de templanza. Empiezan a aparecer los horrores del alcoholismo, y sus miserias, junto con el sacrificio y los sufrimientos de los seres queridos.

No se ahorra detalle que permita ilustrar en forma cruda y expresiva acerca de la mejor forma de darse al diablo emprendiendo el auténtico camino del "delirium tremens". En una palabra, en el film se exterioriza con excesiva transparencia el sentido de alegato y esta característica usurpa en cierto modo el interés de la trama y se constituye en su principal debilidad. Sucede algo análogo a lo que ocurre con los films con tema de psicoanálisis, que resultan vacíos y áridos porque en ellos se trata de demostrar algo en desmedro de la creación escénica o de la invención dramática.

Don Birman bebe porque es un fracasado. Es decir, es el tipo menos simpático y menos lógico de bebedor. Aunque recita profusamente a Shakespeare, es un discípulo triste de Omar Khayyám. Es el hombre de la bebida racional y melancólica, en oposición al hombre que bebe porque es feliz y que lo hace en forma irracional y desinteresada. Pero es un personaje trágico y esto lo salva en cierto modo. Por eso, cuando en la acumulación de horrores morales y físicos se llega al inminente suicidio, un instante de grandeza, el único quizás en todo el film, nos sobrecoge. Un instante después la exigencia del final feliz corta y transforma por completo el efecto exigido por el ritmo argumental.

Quizá la característica saliente de *Días sin buella* sea la de tratarse, en todos sus aspectos, de un film fuertemente descriptivo y admirablemente ob-

servado. Las manías, angustias, vivezas y *agachadas* del borracho están profusamente registradas y admirablemente expresadas por Ray Milland. La alegría, con mezcla de vanidad y de burla, que demuestra el protagonista cuando ha descubierto un escondite insospechable para su botella sólo puede ser apreciada, quizás, por otro borracho. Lo mismo corresponde decir de su erudición alcohólica, de su desprecio por los nefastos cierres dominicales, de su conocimiento de la relativa importancia de los años de estacionamiento.

Billy Wilder, que ya demostró excelentes condiciones de narrador en *Pacto de Sangre*, filmó *Días sin buella* con minuciosidad realista, con atisbos poéticos en los enfoques y en las luces nocturnas o matinales. Dos o tres escenas poéticas o dramáticas redimen al film de la monotonía de la borrachera interminable que es todo su tema. Entre aquellas es digna de ser señalada la que informa el poético trance del préstamo hecho por la mujerzuela del turgurio al sediento.

Además de Ray Milland, cuyos méritos ya quedan registrados, actúan en excelente forma, Howard Da Silva, Jane Wiman, Doris Dowling y Philip Terry.



En *Memorias de una doncella* (Artistas Unidos) hay un tema francés (*Journal d'une femme de chambre*, de Mirbeau), un director francés (Jean Renoir), un músico francés (Michel Micheline), que adapta una melodía francesa ("Je t'ai rencontré simplement") para que sirva de fondo al film, un conjunto de extras con bigotes de franceses, etc. Todo sucede, además, en un pueblo francés impecablemente californiano, con labradores vestidos con inequívocas blusas de labradores franceses, muchas gallinas de nacionalidad indudable, insistente banda de música e infaltables festejos del 14 de Julio. Sin embargo, no es un film francés, ni siquiera un film francés falsificado. Es un extraño engendro, con lejanos atisbos de Mirbeau y variados y heterogéneos efectos de Renoir. Ante todo, es un film que devora a sus personajes y los gasta sin revelarlos ni caracterizarlos suficientemente. Solo uno, el disparatado y batallador capitán Mageaud, encarnado por Burgess Meredith, tiene un destino lícito dentro de su vida grotesca. Muere en forma casi ridícula, como ha vivido. Los demás, no funcionan en forma verosímil dentro de la economía del film o han sido mal trazados. Renoir se embarulla en su afán de hacer un film agitado y sugestivo, grotesco y a la vez poético.

MANUEL PEYROU

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

P I N T U R A

LOS FRESCOS DE LA GALERÍA DEL PACÍFICO

Los grandes frescos de la Galería del Pacífico son una experiencia magnífica de lo que son capaces algunos de nuestros artistas, al huir del espacio reducido de la tela.

¿Cabe mayor alegría para un pintor que el verse dueño de unos amplios muros blancos para cubrirlos con su fantasía? Con gran acierto han sido confiados a Spilimbergo, Berni, Urruchúa, Castagnino y Colmeiro, en cuyas telas ya se adivinaba una innata vocación para la pintura mural. Han imaginado bellas alegorías y las han realizado sobriamente y con gran plasticidad.

Castagnino, lleno de poesía, grandioso y delicado al mismo tiempo, ha pintado hermosas composiciones que simbolizan la riqueza de la tierra en sus árboles cargados de frutos y en las doradas mieses que brotan de los campos. Las figuras están tan identificadas con el paisaje que parecen surgidas de hondas raíces. Es el más sereno de los cinco. Quizá su pintura no tenga tanto vigor, pero su fuerza está en la emoción y el colorido.

Colmeiro, con sus campesinos tan bellamente inclinados sobre la tierra, se goza más en el arabesco de las líneas.

Urruchúa, con sus mujeres volando y esas figuras de colores tan suavísimos y envueltos que no podemos dejar de mirar, embelesados.

Spilimbergo, a quien habíamos admirado siempre en sus mujeres de grandes ojos y en sus delicados niños, se nos muestra hoy bajo un aspecto nuevo en sus figuras masculinas de tan cuidada anatomía, siempre barroco y desgarrado, en una pura y armoniosa coloración que se va apagando tan sabiamente a medida que asciende.

Muy bello también es ese pequeño fresco donde dos figuras femeninas están sumergidas en las cálidas tierras del paisaje tropical, poblado de aves extrañas.

La obra de Berni es grandiosa y de un equilibrio perfecto entre las innumerables figuras; al contemplarla pensamos en Botticelli; por la riqueza de la composición o por la semejanza de la figura que representa al sol, con la del céfiro en la *Primavera*. Y unos al lado de los otros, entremezclando sus figuras y sus paisajes sin dañarse mutuamente, lleno de delicadezas de colores, y de ideas: como el hombre que arroja la simiente con los ojos cerrados, la mujer con el niño sobre los hombros, o las figuras que vuelan pesadamente sin alas.

Con gran interés contemplamos estos lienzos venidos a través del mar, desde un país lejano. Algo se refleja en ellos de los sufrimientos pasados bajo la tiranía y la guerra. Son acusadamente sensibles en el color, casi enfermizos, la mayoría sin dibujo, ni formas; propios de las épocas de decadencia. Pero en todos vemos esa inconfundible luz de los largos crepúsculos italianos, que dora la tierra y que supieron pintar tan bien Leonardo y Giorgio de Chirico.

Carlo Carrá, nacido en la provincia de Alessandria en 1881, fué uno de los fundadores del futurismo en 1909 y el creador, junto con Chirico, de la pintura metafísica. Luego de un aparente retorno a las formas clásicas volvió a su primera manera. Vemos ahora una *Natura morta con brocca e pesce* y un *Paesaggio marino* llenos de melancolía.

De Gino Severini vemos dos de sus famosos cuadros de la época futurista: *Danzatrice spagnole a Mónaco* y *Danza dell'orso* con lentejuelas pegadas, que son como una zarabanda de color.

De 1944 hay dos cuadros en una armoniosa y bien graduada entonación de azules. Pero nada de su época de plenitud, de sus maternidades y grandes naturalezas muertas con caracoles y palomas.

Giorgio de Chirico, nacido en Grecia, de padres italianos, estudia en Atenas, y luego de recorrer diversos países se radica en París en 1925, donde Apollinaire, Picasso y Max Jacob supieron valorar su inmenso talento. En esta exposición, poco podemos apreciar de su evolución a través de tantos años, desde *Gli architetti* (1926) y *Ettore e Andromaca* (1918), de esa larga serie llena de sugerencias, donde mezclaba la legendaria Grecia antigua, el paisaje italiano, muebles, y figuras absortas llenas de misterio, hasta la *Susana al bagno* (1942) y la *Caduta dei cavalieri* (1944) donde recuerda con deliciosos toques de rosa salmón, las opulentas formas del Veronés.

Casoratti está representado con una sola obra, *Natura morta con uovo*, donde es muy hermoso el color lila bajo los distintos blancos de los huevos.

Es lástima que no han traído alguno de sus grandes lienzos de 1920, de desnudos tan puros de dibujo, tan equilibrados y de tan limpios valores donde parecen fundirse El Giotto y el cubismo.

Massimo Campigli, florentino, tiene una gran personalidad, a pesar de su larga estadía en París. Sus figuras llenas de movimientos armoniosos, de redonda cintura, con brazaletes y collares y todos los elementos que mezcla: cántaros y arquitecturas antiguas tienen un encanto donde se mezcla la poesía de las excavaciones arqueológicas y del arte etrusco. Es uno de los pocos pintores imaginativos de Italia.

Enrico Prampolini, iniciado en la escenografía fué el maestro de la segunda generación futurista. Sus cinco *Composizione cosmica*, tienen riqueza y finura de color. Los dos pequeños paisajes de Antonio Donghi, que nos recuerdan al Douanier Rousseau están tratados casi como una miniatura persa, tal

es la delicadeza que ha puesto en el dibujo (el detalle de cada árbol y de las pequeñas hojas) y la variedad de los verdes en el color.

De Achille Funi podemos ver un solo cuadro: la mujer con la baraja, muy fuerte y plástico. Muy bello el cuadro de Birolli tratado en pequeños toques de color, como un tapiz. Los cuadros de Del Bon, Fausto Pirandello, Filippo de Pisis y Pietro Zuffi son preciosos de materia y colorido.

En el *Paesaggio* de Stradone se mezclan en ricas pinceladas el cielo con la tierra. Los paisajes de Ilario Rossi son muy sensibles en su penumbra de colores.

AGUAFUERTES DE REMBRANDT

GALERÍA MÜLLER

En cada una de estas cincuenta aguafuertes, de mucho interés para el "amateur" y el artista, se destaca la perfección del dibujo y esa luz dorada que todo lo envuelve.

Comprende escenas bíblicas como *La Anunciación a los pastores* con un magnífico efecto nocturno. *Cristo echando a los mercaderes del templo*, de prodigioso movimiento, *La Sagrada Familia*, *Cristo en Emaüs* de tan fina técnica, paisajes bucólicos y retratos entre los que se encuentra *Clement de Yonghe*, *Marchand d'Estampes*, considerado como el mejor de sus retratos. Podemos estudiar a Rembrandt en estos pequeños grabados donde el claro-oscuro se vuelve tan dulce y la técnica tan limpia de detalles ficticios.

MANUEL PINEDO



LIBROS

VALENTINA BASTOS: ANTHOLOGIE DE LA POESIE FRANÇAISE MODERNE. Prefacio de Roger Caillois. 952 páginas. Buenos Aires, 1945.

Que yo sepa, no existe aún una teoría de la antología y, por consecuencia, no hay una imagen de lo que pueda ser considerado como el tipo de antología ideal.

El material a ordenar es vasto, no irreductible. La sola existencia de la Preceptiva significa ya un principio genérico de antología y de su evidente necesidad. Este criterio lleva implícito cierto sentido temporal. Material de antología sería, así, el que proporciona la historia superando la vida de los autores. Actitud académica y cómoda, hoy más inadmisible que nunca.

Con extraordinario buen sentido, nuestros abuelos utilizaban una expresión ahora en desuso: florilegio, en lugar de "antología". Los matices de las dos palabras muestran finamente lo que va de las selecciones de antaño hasta las "actuales". Unas implican pausa, sedentariedad. Otras prisa, nomadismo. Todo orden e impasible y fría lucidez por un lado. Y su antítesis, por otro: caos y desorden. Problematismo interior, no aparente. Como el florilegio era antes la imagen de su tiempo, la antología lo es del nuestro. La poesía, cosa cerrada y homogénea para nuestros abuelos, es —hoy— todo lo contrario: a ratos, desnuda y fría enumeración que busca la prosa. A ratos, justificación de sí mismo ¹.

Este proceso se expresa mejor en unas regiones que en otras. Los alemanes lo hacen con más profundidad —por lo menos conceptual. Los franceses con más patetismo. Los ingleses, con más altura. Displícitamente, como sin mayor importancia. Por consiguiente, toda antología nacional debe acentuar esos caracteres.

En tal sentido, la antología que ha ordenado la señora Valentina Bastos tiene un gran valor tanto por lo que abarca como por el plan seguido. La selección no se hizo con un criterio fácil y el material reunido es siempre el más representativo de cada autor. De aquí su mejor cualidad: desdén lo más conocido, lo que es obra del tiempo y del juicio apresurado, por lo más representativo. Se da, pues, una verdadera historia de la lírica moderna a través de los autores mismos, no de lo convencional y adquirido.

¹ El poeta belga Robert Goffin, acaba de publicar una obra —*Patrie de la Poésie*— integrada por una serie de poemas y ensayos donde relata su "Viaje a través de la poesía". Ésta no le basta ya y recurre, para la expresión de su experiencia interior, al pensamiento discursivo.

Las categorías aparentes, las "escuelas", los "ismos", ni siquiera se mencionan. Las preocupaciones y la extraordinaria riqueza del período postromántico aparecen bien reflejadas.

La obra abarca desde el último Hugo hasta 1944. La cronología es desde ya un acierto. Para dar una idea clara de la poesía contemporánea hay que arrancar de las fuentes conocidas. Pero la señora Bastos retrocede más. Haciéndose eco de un pensamiento grato a Valéry, arranca del Hugo posterior a 1850 que "es, dice, postromántico y pertenece por derecho a la poesía "moderna".

Otra de las cualidades de esta obra —no sé si positiva o no— es su generosidad. A veces, recoge autores de segundo plano o con un mero valor de capilla. Autores que en el conjunto nada significan. Entretanto —para citar un solo ejemplo—, mientras aparece Jehan Rictus, se olvida a otro autor popular, Fagus, que sin tener en cuenta sus méritos intrínsecos, es tan conocido como aquél y, posiblemente, haya ejercido mayor influencia.

Precede a la obra un sagaz prólogo donde Roger Caillois analiza largamente el período estudiado.

Al poner esta obra en manos del público, la ensayista brasileña ha realizado un gran esfuerzo dadas las complejas corrientes que se entrecruzan y las dificultades materiales de la guerra.

J. A. GARCÍA MARTÍNEZ.

JOSEPH CONRAD: BAJO LAS MIRADAS DE OCCIDENTE (*Under Western Eyes*). Traducción de J. Mateos de Diego. Buenos Aires, Editorial Emecé, 1946. 415 páginas.

En alguna parte escribió Conrad: *Those who read me know my conviction that the world, the temporal world, rests on a few very simple ideas; so simple that they must be as old as the hills. It rests notably, amongst others, on the idea of Fidelity.* Estas palabras constituyen no sólo una sobria profesión de fe, sino, también, una clave para una parte de su obra. La fidelidad (enfocada desde su contraria, la infidelidad) constituye el tema central de *Lord Jim* (1900), de *Under Western Eyes* (1911). La traición cometida por Razumov a la confianza que le otorga el asesino Haldin, es el punto de partida de un enorme conflicto interior, laboriosamente enlazado con una intriga de conspiración, de atentados políticos, y resuelto por el protagonista con el sacrificio de su persona —con el que rescata el primitivo acto de infidelidad. La innovación que introduce el autor en el esquema clásico (debilidad-traición-remordimiento) consiste en la especial situación de Razumov. Éste no se hallaba ligado por ningún juramento con Haldin (casi un desconocido), lo que no le impide ser abrumado por un acto de confianza no solicitada, que íntimamente rechaza. Su delación viola únicamente esa "secreta ley de solidaridad entre los hombres" en la que cree Conrad. Razumov odia a Haldin por haberlo convertido en su confidente— lo odia no porque lo arrastre a la delación, sino

porque destruye su vida con esa indeseable confianza. Ese acto irracional (o sentimental, si se prefiere) del asesino es comparable al del teniente Feraud, en la novela llamada *El duelo*: sus distintas consecuencias guardan la misma previsible relación de origen.

Toda la primera parte de la novela se concentra en la lucha interior de Razumov, en la intensa experiencia que vive. Las semejanzas con *Crimen y castigo* no se reducen sólo al tema, al color local, sino que alcanzan a la compartida actitud de los protagonistas. Interesa señalar estas relaciones (aunque sea por medio de una alusión) porque es pública la aversión de Conrad por Dostoyevsky.

Esa experiencia del protagonista, esa intriga revolucionaria, son comunicadas al lector por un inglés, profesor en Ginebra; están contadas desde un punto de vista occidental. Es curioso el esfuerzo (a veces estéril) que realiza Conrad para deslindar ambos enfoques. Más interesante es observar cómo esta novela cumple puntualmente con aquella difundida expresión de Henry James: "Conrad es el único adepto del método que consiste en encarar el tema por su aspecto más difícil". (El principal adepto, corrige Maurois, es el propio James). En efecto, algunos capítulos de *Under Western Eyes* son excelentes modelos de deliberada complicación. Por ejemplo, el cap. IV de la segunda parte. Allí, Natalia Haldin cuenta al narrador (el viejo profesor) su visita al Château Borel. El narrador comunica su encuentro con Natalia; transcribe, primero, el diálogo entablado y, luego, en tercera persona, el relato de Natalia, interrumpido por la conversación en que ambos comentan algunos episodios del relato. Dentro de éste, algunos momentos son transcriptos directamente (los diálogos, p. ej.), pero, a veces, son substituídos por los resúmenes del primitivo narrador. Este complejismo dibujo —en el cual el lector salta de uno a otro relator, de uno a otro enfoque— pretende ofrecer *directamente* la realidad de la escena. Hay que reconocer que lo logra con holgura.

E. R. M.

ALDOUS HUXLEY: EL TIEMPO DEBE DETENERSE (*Time Must Have a Stop*). Traducción de Miguel de Hernani. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945. 426 páginas.

La cuota novelística correspondiente al año 1944 ha sido puntualmente cumplida por Aldous Huxley con *Time Must Have a Stop* (Harper and Brothers, New York). La reciente fecha de publicación de esta obra no debe despistar al lector; se trata, en realidad, de un tema que ya ocupaba el pensamiento del autor en 1925, época de *Those Barren Leaves* y de algunos cuentos (por ejemplo, *Cura de reposo*). En efecto, la cínica y vistosa mezcla de adolescencia, dibujos de Degas, irresponsabilidad criminal, amor a los placeres materiales, reminiscencias de Laclos (comparar el cap. IX con las cartas 47 y 48), diestra seducción sensual, luminosa Florencia y un circunstancial smoking, sólo podía ocurrir en aquel temprano o ingenuo momento de los 31 años de su autor.

Time Must Have a Stop pertenece, por su sustancia novelística, por su manera, al período italiano, anterior a *Contrapunto*.

Pero ese claro y (a ratos) pueril argumento se ha visto contaminado por la actual pasión mística de Huxley, quien ha rehecho su primitiva novela, complicando al hermoso, al perverso Sebastián con las doctrinas antifascistas de Bruno Rontini y con las vagas iluminaciones de Eustace Barnack en el más allá. (Estos personajes, ya se sabe, no existen; para cada uno de ellos parece creada la definición que se le escapa a Eustace en el capítulo VIII: "¡Qué perfecto asno! ... ¡Y qué patéticamente transparente!"). Se han superpuesto, así, a un mediocre y rechazado borrador del momento italiano, unos capítulos de ultravida —casi grotescos en su laboriosa invención— en que el difunto tío prevé (hacia 1928) la segunda guerra mundial y hasta los ínfimos adulterios de Mrs. Thwale con hombres uniformados.

Un capítulo final, que resume servicialmente la obra e intercala algunas muestras de las penosas cogitaciones de Sebastián (probablemente para compensar los experimentos poéticos de su adolescencia), concluye por unir la novela italiana con el proselitismo neobudista, con la desmayada prédica antifascista.

Parece innecesario agregar que Huxley ha errado —una vez más— el paso.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

GUILLERMO DE TORRE: GUILLAUME APOLLINAIRE. SU VIDA, SU OBRA, LAS TEORÍAS DEL CUBISMO (Editorial Poseidón).

Guillermo de Torre ha coleccionado en un libro con una nota preliminar aclaratoria, trozos y poemas de Guillermo Apollinaire. Esta nota preliminar es breve, casi anecdótica (en algún momento el autor se excusa por estar demasiado presente en ella). Y es este mismo carácter anecdótico y esta brevedad los que dan el carácter exacto a la nota de Guillermo de Torre, recreando la sensación que deben haber experimentado los jóvenes españoles de una época al enfrentarse al movimiento del que Apollinaire es uno de los representantes más acusados. Surgen así nombres, detalles que son casi una historia; los pupitres del Ateneo, el café de las Candelas de la calle de Alcalá, la casa de Vicente Huidobro, que representó para el autor la primera hospitalidad doméstica sudamericana.

En este ambiente surge por primera vez el nombre de Apollinaire. Después nos enteramos del extraño nombre alemán, latino y polaco del escritor francés, de un internacionalismo que parece no carecer de sentido.

Un verso de Apollinaire dice:

Nous dimes adieu a toute une époque...

y su grupo señalaba también el comienzo de una época nueva.

Ahora bien: la época de Apollinaire parece muerta en estos momentos:

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

ya no se cree en lo que él creía, y el entusiasmo parece sofocarse. Nada parece más muerto que el pasado inmediato. En volvernos a enfrentar con este pasado —aun no asimilado totalmente— y con lo que tiene de vital consiste el mérito principal del trabajo de Guillermo de Torre.

La figura de Apollinaire está directamente ligada al movimiento cubista. Con su estilo simple, de frases breves, Apollinaire nos habla de los pintores que conoció y, en algunos casos, como en el del Aduanero Henri Rousseau, nos proporciona —parece que inocentemente— algunos datos conmovedores. Sus mismos caligramas parecen querer aproximarse, buscar un puente de unión entre la poesía y las artes plásticas que Apollinaire, indudablemente, no veía separadas. Sus poemas sobre pintores —que aparecen en la última parte del libro en una excelente y viva traducción— parecen también obras pictóricas, tal vez, basta la sola enunciación para ver claramente las palabras reflejarse en imágenes y en color.

"Un viejo con un par de zapatos amarillos ante la ventana

Torres

Las torres son las calles

Pozos

Pozos son las plazas

Arboles huecos que asilan a las filibusteras vagabundas.

Cada uno de los versos del poema *Las ventanas* podría ilustrarse en seguida, mejor dicho, nos da ya una visión de la ilustración, o del cuadro, o de los cuadros y sus planos superpuestos.

Por momentos, en estos poemas llenos de color y forma, parece que el autor se abandonara a un movimiento del inconsciente, que le hiciera decir cosas encantadoras y sugestivas. Por ejemplo, estos versos en el poema *Recuerdo del Aduanero*:

La bella americana

Que enloquece a los hombres

Dentro de dos o tres semanas

Partirá para Corfú.

Es todo el extraño misterio de las palabras que, a veces, se presentan arbitrariamente como los colores y, como en ellos, se necesita un gran instinto y una penetración, casi una sensibilidad nueva para conocer su sentido, al parecer inexistente. Guillaume Apollinaire, como algunos colores, sigue hablando insistentemente al inconsciente.

ESTELA CANTO

NOTA: La dirección de LOS ANALES DE BUENOS AIRES quiere dejar constancia de que el retrato de Paul Valéry que figura en la página 39 del número 7 es un dibujo inédito de Marie Elizabeth Wrede.



Usted aprieta un botón eléctrico, y obtiene luz!... Hace girar una perilla, y la radio le trae música, novelas, informaciones!... Da vuelta una llave, y su cocina eléctrica funciona!...

Con idéntica facilidad puede Ud. aprovechar las demás comodidades que el servicio de electricidad lleva a su hogar. Para eso, una vasta organización le brinda, en el momento que Ud. quiera, el producto de una labor incesante, de una larga experiencia y de un invariable afán de perfeccionamiento.



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. 37, Libertad 8112

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

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

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