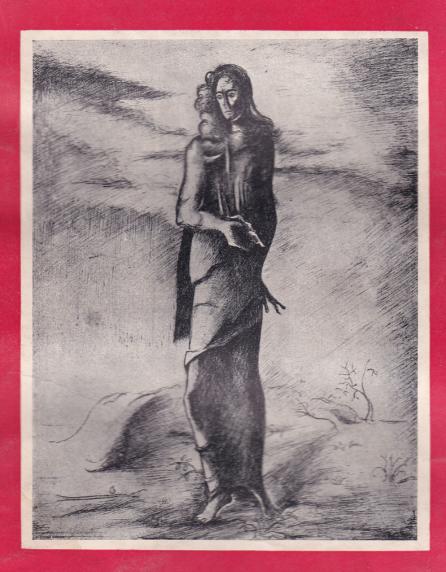
LOSANALES

DE BUENOS AIRES



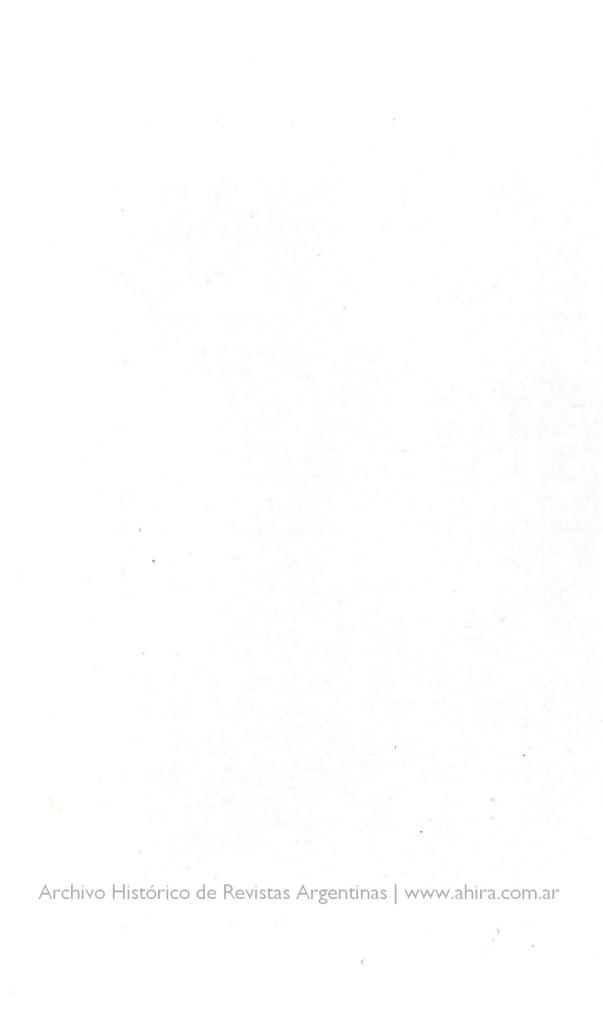
EN ESTE NUMERO COLABORAN

RAFAEL ALBERTI
SANTIAGO DABOVE
GUILLERMO DE TORRE
DANIEL DEVOTO
PATRICK DUDGEON
MIGUEL D. ETCHEBARNE
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
JACK LONDON
B. LYNCH DAVIS
MARCELO MASOLA
MANUEL PEYROU

VIRGILIO PINERA
HORACIO REGA MOLINA
EMIR RODRIGUEZ MONEGAI
CARLOS SUFFERN
FERNANDO TOZZI
J. R. WILCOCK
PAUL ZECH

AMANDA MOLINA VEDIA ORLANDO PIERRI A. XUL SOLAR





LOS ANALES

DE BUENOS AIRES

DIRECTOR: JORGE LUIS BORGES

SUMARIO

					.3
CA	ΜР	0			8
					10
					18
Y	SU	S	DO	S	
					19
					28
					29
MP	0				37
					38
í	PRI	EGC	ONE	ES	
					40
					45
					47
					53
					55
W	IL	CC	CI	K	
	4:	LIE	RO	S	57
	CAN Y	CAMPO Y SU MPO i PRI WILL	CAMPO Y SUS MPO i PREGGO WILCO	CAMPO	CAMPO

PORTADA: ORLANDI PIERRI

ILUSTRACIONES: AMANDA MOLINA VEDIA Y A. XUL SOLAR

Dirección Editora: LOS ANALES DE BUENOS AIRES



AÑO I — Nº 10 OCTUBRE 1946



EL ULTIMO AMOR DE HEINE

A lo patético de algunas obras cabe agregar lo patético de la circunstancia en que se escribieron. Acaso nuestro amigo Paul Zech, al historiar la mucrte del desterrado poeta alemán Heinrich Heine, pensó que también él, poeta alemán, moriría en el destierro y que la retrospectiva página que escribía era profética de su porvenir mminente. Paul Zech nació en Briesen, en 1881, y murió en esta ciudad de Buenos Aires, en 1946.

XACTAMENTE un año después de aquella visión —efecto de un narcótico en que la imagen de una hermosa joven se le apareció a Heine, ya mortalmente enfermo, tan cercana que creyó sentir el aliento de su boca y el perfume de sus cabellos, la Fata morgana surgida del inconsciente se transformó en la realidad de "la Mouche". Al verla recordó en seguida la figura de su visión, que trató de retener en estos versos:

> De un campo de espigas y neguillas salió ella a mi encuentro, Y trajo consigo la canción de la alondra. En seguida nos tratamos de tú, como hermanos, Y cuando mis labios rozaron sus cabellos. Despertó la alegría, que ya creía muerta, Y todas las pequeñas y queridas cosas.

Llamó "Mouche" a la joven, no por la gracia de su cuerpo (la compara con un corzo que camina por praderas relucientes de rocío), sino porque el sello que ella usaba en sus billetes —que llevaban el aroma del trébol y del abedul— tenía, como especie de blasón, una mosca estilizada.

Esta joven alemana fué la primera visita que tuvo en muchos años en su "tumba de lana", y en seguida —y en esto consistió su sorpresa y felicidad empezó a hablar con él en su idioma materno. En los dos últimos años de su vida, su oído se había vuelto extremadamente sensible para el sonido del alemán. Lo escuchaba —dice Alfred Meissner— "como un canto que llegara desde la esfera celestial, con las manos juntadas"

Su hermana Carlota describe a "la Mouche" como "una vivaz criatura de Suabia", cuya figura y movimientos, manera de hablar y movilidad de espíritu eran una combinación feliz del "esprit" francés con la ternura alemana. "De cuerpo era medianamente alta, más graciosa que bonita, con el fino rostro rodeado de rizos castaños. Cuando reía o hablaba, la boca pequeña dejaba ver una hilera de dientes blancos como perlas. Tenía las manos y los pies pequeños y finos, y sus gestos eran de una gracia poco común". Esta cariñosa descripción, más bien moderada, significa mucho en boca de Carlota, que en general sentía celos casi enfermizos por su hermano. Matilde, en cambio, la esposa de Heine, llamó a "la Mouche", en seguida después de la primera visita, "asquerosa rata alemana", y evitó cualquier conversación con ella. Hasta sus pequeños regalos los aceptaba de mala gana.

Cuando "la Mouche" fué a ver a Heine para entregarle algunas páginas de música de un joven compositor austríaco, hacía ya un año que vivía en París. A pesar de su juventud —mediaba los veinte años— tenía ya una larga historia. Dos veces divorciada, cada uno de sus matrimonios había sido un "castigo inmerecido del infierno". Procedía de una pobre familia de artesanos Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de la Alemania del sur; la había adoptado un alto oficial, el cual se encargó cuidadosamente de su educación, haciéndole tomar clases de inglés y francés y estudiar música por algunos años con un famoso profesor de piano. A los 14 años ya había leído El libro de los Cantares de Heine, y desde entonces no había podido olvidar al poeta. Nunca había podido formarse una idea concreta de él, y tampoco le había escrito, a pesar de haberlo intentado repetidas veces. Finalmente, el 18 de junio de 1855 el destino la llevó a la rue de Matignon. "Esta resolución, en realidad forzada —escribe a una amiga de Munich—, me costó tres noches de insomnio, con palpitaciones hasta en las sienes".

Todo lo que hoy se dice sobre su vida fuera de lo que ella misma nos cuenta es leyenda. De todos modos, en la obra tardía de Heine "la Mouche" representa lo mismo que Ulrike von Levetzow en las últimas poesías de Goethe. Los versos que Heine dedicó a "la Mouche" tal vez no son —si se considera solamente su valor poético— equiparables a la Elegía de Marienbad, el poema más hermoso y perfecto de Goethe. El valor vital, en cambio, es probablemente algunos grados más alto en los de Heine.

La carta que Heine le mandó al hotel, a los pocos días de su primera visita, muestra demasiado claramente la impresión que ella le había causado: "Amabilísima amiga: Lamento vivamente haberla visto tan poco el otro día. Usted me dejó una impresión muy agradable, y siento gran deseo de volver a verla. Venga a partir de mañana, si puede; en todo caso, lo más pronto posible. Estoy dispuesto a recibirla en cualquier momento; sin embargo, prefiero que sea desde las 4 hasta... tan tarde como quiera. Yo mismo le escribo, a pesar de la debilidad de mi vista, porque no tengo por el momento secretario en quien pueda confiar... No sé por qué su cariñosa simpatía me hace tanto bien; como soy persona supersticiosa, me imagino que una buena hada me visitó en la hora de la tristeza...".

"La Mouche" no podía decir que no, y ni su corazón ni su cabeza le aconsejaron dejar la carta sin respuesta. En su diario de aquellos días leemos: "Nuestros espíritus están emparentados, me dijo Heine, y aunque yo trataba con todas mis fuerzas de disuadirme, tuve la misma idea desde el primer día. El entusiasmo por la verdad y la belleza, y el odio a todo lo artificioso... fueron el lazo espiritual que nos unió...".

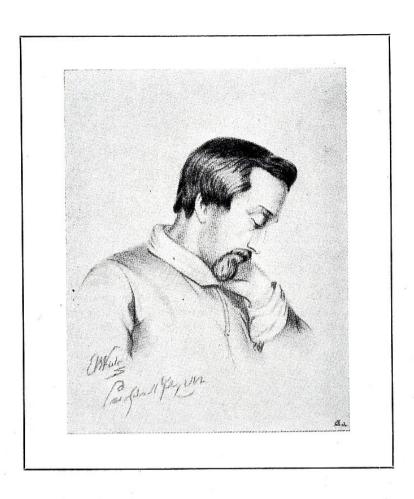
Heine, al hacerle leer en voz alta trozos del Westöstlicher Diwan de Goethe, del Ofterdingen de Novalis y de las Narraciones de Kleist, se exaltó tanto por su pronunciación del alemán (ella tenía una voz de contralto como aterciopelada), que repetidas veces exclamó: "¡Ah, el alemán es, a pesar de todo, el idioma más musical y más hermoso del mundo, y en tu boca cada palabra se convierte en poesía, sin ayuda de los poetas!...".

Cuando "la Mouche" tuvo que salir de París por algunas semanas para seguir un tratamiento en la Selva Negra de Baden, "Heine suspiró profundamente, y las lágrimas asomaron a sus ojos; casi me pareció injusto —dice ella—pensar en mi propia salud, cuando la muerte estaba delante de su puerta. La despedida fué una sola lágrima, una sola ternura".

Heine le escribió casi diariamente, a veces no más de tres, cuatro líneas. Todo el cariño que sentía "por este ser que penetró en mi vida sin que yo lo mereciera, esta pasionaria que florece y exhala su aroma sobre mis sufrimientos..." alienta en sus cartas. En las últimas líneas que le dirigió a la Selva Negra, su corazón rebosa de nostalgia: "Mi buen y encantador ángel, ven a zumbarme en las narices con tus pequeñas alas. Ven pronto".

Apenas de regreso, fué a verle. Esa misma noche él le escribe: "No sabes, por cierto, no sabes lo que quiere decir esperar para un Prometeo encadenado a la roca. ¿Te veré mañana? Sin ti soy un muerto... ¡Es horrible!...".

Al recibir esta carta, "la Mouche" escribe en su diario: "¡Qué felicidad la vida, ahora que sé para quién he de vivirla, y cuán unidas están nuestras Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



almas! ¡Son inseparables! Sólo ahora sé que lo corpóreo no es lo principal; que no es más que accesorio; a veces, cuando el destino lo quiere, un accesorio hermoso, pero en general motivo de disgustos y odios...".

Y a la amiga íntima de Munich le escribía: "Amor puede ser una palabra muy equívoca. Por eso no la voy a usar cuando te hable de mis encuentros con el poeta... Pero como nos comprendimos desde el primer momento, no hubo ninguna posibilidad de equívoco entre nosotros, y sin temor a falsas interpretaciones pudimos mostrarnos como en realidad éramos. Heine me dijo ya el primer día: "Créeme, hijita, no tengo nada que esconderte...". Ese es el único testimonio de "la Mouche" en que pueden interpretarse como amor sus relaciones con Heine, mortalmente enfermo, medio ciego, pero espiritualmente muy despierto.

Esto fué diez días antes de su muerte. Esa noche escribió su último poema. Y de él son los versos que evocan la imagen y la esencia de la pasionaria, que compara con el alma de "la Mouche". Escuchémosla de nuevo a ella, porque no hay sobre los últimos días de Heine ningún documento que tan directamente desgarre el corazón:

"No adivinaba que iba a verle por última vez entre los vivos. Al entrar vi que tenía los labios lívidos, y me pareció más sombrío y melancólico bajo el efecto de aquellos sentimientos, como en un triste día de invierno. "Por fin

has llegado", exclamó. Muchas veces me había recibido con estas palabras, pero hoy las pronunció en un tono menos cariñoso, casi severo. ¡Entonces tampoco él me comprendía! El reproche injusto me hirió profundamente, pero a un hombre tan enfermo no podía decirle que sólo con gran esfuerzo me había levantado de mi cama para ir a su casa. Esta imposibilidad me martirizaba y eché a llorar. De pronto, como si se hubiera dado cuenta de mi dolor -aunque no podía ver mi cara—, me llamó y me hizo sentar en el borde de la cama. Las lágrimas que corrían por mis pálidas mejillas parecían estremecerle hondamente. "Quitate el sombrero para que te vea mejor", dijo. Y con un ademán cariñoso tiró de la cinta, mientras yo, con un impulso rápido, arrojé el sombrero hacia atrás y me arrodillé junto a su cama. ¿Era el recuerdo de sufrimientos pasados lo que me conmovía o el presentimiento aún peor de una desgracia inminente? Sea lo que fuere, en vano trataba de reprimir el llanto. No era ya dueña de mí misma y creía sucumbir bajo la tormenta desencadenada en mi alma. No cambiamos ni una palabra. Pero la mano del amigo, que reposaba sobre mi cabeza, parecía bendecirme. Esto fué nuestro último encuentro. Ya había pasado el umbral de la habitación y estaba en la escalera, cuando de nuevo oí la querida voz, clara, sí, pero angustiada y temblorosa: "Hasta mañana ¿oyes? Y no tardes". El jueves, 14 de febrero, le atormentaban fuertes dolores de cabeza. "Ya no podré escribir a mi querida madre", se quejaba. Algunos días antes había dicho a la enfermera, con la que nunca solía hablar de cosas literarias: "Me faltan solamente cuatro días de trabajo para terminar la obra...". Se refería a las Memorias, de las que me había leído a menudo conmovedoras escenas de su infancia.

"Su estado se agravó. Dos médicos, horas enteras con él. Alcanfor y gotas de láudano, infusión de azahar, bolsa de hielo. El sábado por la tarde, la enfermera le oyó tres veces decir en voz baja: "¡Escribir! Luego llamó: "Papel..., lápiz!". Estas fueron sus últimas palabras. Aquel día, 17 de febrero, un domingo, cuando él ya estaba agonizando desde hacía tres horas, tuve una visión extraña. Hacia las 8 de la mañana, sentí en mi cuarto un ruido raro. Era como un saltar y aletear, como si mariposas entraran por la ventana abierta y buscaran violentamente una salida. Abrí los ojos, pero pronto volví a cerrarlos. En los rayos del sol de la mañana había visto una figura negra, parecida a un insecto gigantesco, que se esforzaba por alcanzar el aire libre. Me reservo cualquier comentario sobre esta visión. Fué la única en mi vida, y la menciono únicamente por su carácter extraño. Pero revivía cada aniversario de la muerte de Heine. Aunque en aquella mañana de invierno hacía mucho frío y yo todavía no estaba enteramente restablecida de mi enfermedad, llamé a las 10 de la mañana a la puerta de su casa. Cuando su esposa me dijo que ya no vivía, quedé un momento alelada, como sin entendimiento. Luego quise verle. Me condujeron al cuarto silencioso, donde reposaba el cadáver en la calma majestuosa de la muerte, como una estatua sobre una tumba. No quedaba ninguna huella de padecimientos y de pasiones humanas en esos despojos fríos, que en su hermosura maravillosa recordaban la figura divina de la Romería de Kevlaar. En la hora temprana de la mañana, la muerte, la gran consoladora, se había acercado a la cama del poeta. Y se había mostrado justiciera con aquél que tanto la había amado y cantado, deparándole un pálido rostro de mármol, cuyos rasgos regulares evocaban las más puras obras del arte griego. ¿Dónde podía yo, tantas veces engañada por el destino y con las esperanzas convertidas en fría piedra..., dónde podía yo, a pesar de todo, encontrar un amor así? El silencio de la muerte me dió la respuesta. En todo había pensado menos en este repentino y eterno silencio...".

Todas las notabilidades del arte y de las letras que, en ese sombrío y lluvioso 20 de febrero, estaban en París, acompañaron a su tumba al último ro-

mántico alemán, el poeta más popular y, sin embargo, el más discutido de los siglos xix y xx. Fueron franceses los que acostaron en esta tierra ajena al emigrante que se había consumido de nostalgia por Alemania ("mi sagrada patria madrastra, con su gorro de dormir con borlas"). Acordémonos de las palabras que Alejandro Dumas pronunció ante su tumba: "Si Alemania no quiere a Heine, nosotros lo adoptamos gustosos, pero desgraciadamente Heine quiere más a Alemania de lo que ella merece...". El único poeta alemán que estuvo presente dijo: "Nunca antes de él se defendió el interés de Alemania en este país con tanta bravura, en discusiones con sus amigos franceses, los cuales nunca comprendieron hasta qué grado era nacional el espíritu que relampagueaba en este hombre...".

El mismo Dumas fué una de las tardes siguientes a ver a "la Mouche" a su modesto cuarto de hotel, donde la encontró casi enloquecida de dolor y tristeza y trató de consolarla: "Madame, piense al menos en esto: Usted dió a nuestro querido Heinrich amor, vida y felicidad, durante seis meses por lo menos... ¿Qué médico hubiera sido capaz de eso? Nosotros no podemos pagárselo. Pero hay una instancia, madame, esto es, la inmortalidad, que le dará la recompensa. De ello estoy tan seguro como de que estoy aquí con usted, admirándola y felicitándola. Un día, usted estará allí donde el cielo ha elevado a la Beatriz inmortal de Dante desde la fugacidad del tiempo a la eternidad...". Como "último amor de Heine", "la Mouche" se volvió en verdad inmortal. No importa que sólo después de 30 años de la muerte de Heine se haya sabido su verdadero nombre de soltera: Camila Selden. Bajo este nombre publicó en 1883 sus recuerdos de Heine (Los últimos días de Heinrich Heine), como ya antes había publicado algunos libros de ensayos y cuentos 1. Aunque muy elogiados por Taine, estos libros están olvidados. Igual que ella misma, que, en adelante, hasta su muerte (en Rouen, 1897), vivió en el recuerdo de Heine, sin pertenecer a ningún otro hombre.

En la historia de la literatura ha entrado con el nombre de "la Mouche", y sigue viviendo en ella entre aquellas pocas mujeres inmortales, como la "Adelaida" de las canciones de Beethoven y la "Suleika" (Mariana de Willemer) del Westöstlicher Diwan de Goethe. Ella es "la Mouche", "el loto más puro, "la última flor del más triste otoño", en el poema más hermoso, más maduro y más felizmente logrado de Heine, ayer, hoy y siempre de nuevo:

Tú eras la flor, tú, querida criatura; En tus besos tuve que reconocerte; No hay labios de flor que sean tan tiernos, No hay lágrimas de flor que sean tan ardientes.

Daniel Vlady, la historia de un músico, Retratos de mujeres y El espíritu moderno en Alemania.

PAUL ZECH

MENSUAL DE CAMPO

¿En qué potrero lejano se prolongará su marcha sobre dureza de escarcha o trebolar de verano? ¿Tras qué ternero orejano o rastro de yeguarizo, en el pangaré mestizo o el malacara lunanco, irá recorriendo al tranco el horizonte rojizo?

Lo enlutaban la golilla y el chambergo con ribete, y andaba siempre paquete de bota de cabritilla; sólo adornaba una hebilla su cinto de cuero crudo, era fuerte, corajudo y serio como un facón, de poca conversación pero atento en el saludo.

Debajo del cojinillo acostumbraba llevar la cuchilla de cuerear de corvo cabo amarillo; tenía un recado sencillo, corto, a la usanza surera, y al borde de la encimera la california tocaba con ruido seco de aldaba la llave torniquetera.

Con parecido reflejo al de su sonrisa franca, la cincha de lona blanca listaba el apero viejo; tusaba liso y parejo dejando un martillo bajo, y usó para su trabajo, con escondida jactancia, en vez de los de la estancia los dos caballos que trajo.

Uno, liviano y ligero
—el pangaré ya nombrado—
tenía paso recortado
y laya de parejero;
arrollado, coscojero
y pronto para montar,
aunque manso en el andar,
cualquier madrugada fría
en el arranque podía
arrastrarse a corcovear.

La estampa del malacara, salvo el anca defectuosa, era bruñida y vistosa del lomo a la frente clara; reciedumbre de tacuara que en cada nudo reluce, ancho y renegrido el tuse y brasa encendida el pelo, como si tal cosa al suelo tumbaba una vaca al cruce.

Hombre y caballos parecen unirse en una figura sobre la verde llanura por donde desaparecen, y entre vislumbres que mecen su incertidumbre en un giro, aun me imagino que miro su porte cuando se fué, montado en el pangaré y el malacara de tiro.

DYLAN THOMAS

 $E_{
m y\ constituyen\ su\ principal\ encanto,\ está\ aquella\ de\ perpetuar\ su}$ memoria legando dinero en su testamento para la manutención de una conferencia o una serie de conferencias anuales sobre un tema literario o científico. Un erudito señor del siglo xix, por ejemplo, William George Clarke, autor de un agradable libro sobre Andalucía llamado Gazpacho y colaborador con Aldis Wright en la ardua tarea de editar a Shakespeare, dejó dinero para que todos los años se diese en su amada Universidad de Cambridge una serie de conferencias sobre "un período o algunos períodos de la literatura inglesa, no anteriores a Chaucer". Gracias a su generosidad, E. M. Forster pudo deleitar a los amantes de las letras en 1927 con su disertación sobre "Algunos Aspectos de la Novela Inglesa". Pero la conferencia fundada por Clarke se limita a Trinity College. Más célebre es la que lleva el nombre de Rede. The Rede Lecture es todo un acontecimiento en Inglaterra. Basta recordar los nombres ilustres que la han pronunciado en los últimos años: A. E. Housman, E. M. Forster y Max Beerbohm.

La Universidad de Londres también cuenta con fundaciones de esta índole. Hace nueve años las autoridades invitaron a los hermanos Sitwell a dictar las conferencias que, de acuerdo con los estatutos de la fundación Northcliffe, deben darse todos los años sobre temas literarios. Cada uno de los tres hermanos tuvo a su cargo dos conferencias. Osbert optó por hablar sobre "Dickens y la Novela Moderna" y "La Novela Moderna; sus Causas y su Remedio"; Sacheverell, sobre "La Inglaterra Paladina" y "George Cruikshank"; y Edith, sobre "Tres Eras en la Poesía Moderna". El texto de las seis conferencias se publicó después bajo el título de *Trío*.

Edith Sitwell es un crítico admirable amén de ser un gran poeta. Se destaca entre los demás críticos por su dedicación a la forma poética, a la técnica del poeta. Mientras otros divagan en consideraciones filo-Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

10

sóficas y datos biográficos, Edith Sitwell tiene siempre presente el hecho primordial de que un poema se hace con palabras, y, por ende, lo que debe interesar al lector de primera intención, es el manejo de estas palabras, el juego de ellas, la música de las vocales y de las consonantes. En la segunda de las dos conferencias por ella pronunciadas, analizó brillantísimamente la técnica de Yeats y de T. S. Eliot, los dos poetas más grandes de la lengua inglesa según ella; y para Yeats halló una frase que no se me olvidará nunca, una frase inmortal que resume toda la magia de este poeta: In the work of this great poet a cold wind blows from the shores of eternity. (En la obra de este gran poeta un viento frío sopla desde las playas de la eternidad.) Dedicada como está a la música de las palabras, no tolera fácilmente a los críticos que ponen en primer plano las opiniones, la actitud frente a la vida y a la sociedad, del poeta. Despachó, con una brusquedad muy suya, casi con el tono de gobernanta exasperada, dos libros que pecan en este sentido. Uno de ellos, A Hope for Poetry (Una Esperanza para la Poesía, Basil Blackwell, 1932), es bueno si bien considera al poeta principalmente como factor social. Sin embargo, Edith Sitwell lo llamó sencillamente: A thoroughly silly book (un libro enteramente tonto). El otro, de David Gascoyne, sobre el Superrealismo, recibió la consigna de: a book of singular naïveté (un libro de una singular ingenuidad). Con igual firmeza relegó a Auden, Spender, McNeice y Day Lewis a la categoría de poetas menores, aunque se apresuró a recordar a sus oyentes que no es ningún insulto llamar a un hombre poeta menor, y reconoció la exquisitez y la forma lograda de los poemas de Spender. Elogió la vida animal y el intelecto en los poemas de William Empson, y la notable técnica de Ronald Bottrall; y terminó su conferencia con estas palabras proféticas: Y abora me encuentro terminando la conferencia con Mr. Dylan Thomas, el más joven de estos poetas. Es mi convicción que Mr. Thomas tiene todas las posibilidades de ser un gran poeta, y lo será si logra vencer la obscuridad que es su mayor defecto. Llega por momentos a una verdadera magnificencia de dicción, su técnica tiene esplendor y fuerza, y escribe acerca de los primitivos misterios, de Dios revelado en todas las cosas.

Esto fué en 1937. Dylan Thomas tenía publicados ya dos libritos de poesía, titulados 18 Poems y 25 Poems respectivamente. El primero de ellos publicóse en 1934 y el segundo en 1936. En 1939 apareció una antología de poemas y cuentos, The Map of Love (El Mapa de Amor), un pequeño libro con tapa violeta y palabras impresas sobre un papel

muy blanco y muy grueso. Tuve la imprudencia de prestarlo, aun peor de enviarlo afuera, tierra adentro, y se perdió. Se perdió, como se dice comúnmente, pero eso de perderse en el correo, ¿puede significar otra cosa sino que, en algún rincón de esta tierra, algún empleado, harto va de pesar cartas y paquetes, de vender sellos por menor y por mayor, se está consolando con la lectura de un libro de poemas? Pláceme pensar que el libro de Dylan Thomas descansa en este preciso momento sobre el pecho de algún hombre o de alguna mujer y le suministra el bálsamo que necesita toda pobre criatura humana esclavizada por la intolerable monotonía de una rutina oficinesca. Fué realmente una gran pérdida, en primer lugar porque se trataba de un libro de poesías, y en segundo de una edición muy limitada. Afortunadamente -porque no pude obtener otro ejemplar de Londres- el mismo año, en los Estados Unidos, la progresiva editorial de Norfolk, Connecticut, New Directions, publicó otra antología titulada The World I Breathe (El Mundo que Respiro). Este hermoso libro, impreso en un delicado tipo de letra no demasiado negra, sobre un papel color medio marfil y encuadernado entre tapas anaranjadas, traía lo mejor de Dylan Thomas, hasta la publicación en 1945 de Deaths and Entrances (Muertes y Entradas) por Dent, de Londres. El poeta W. J. Turner escribió acerca de este último libro en The Spectator y afirmó que Dylan Thomas ya está entre los poetas mayores de la lengua inglesa, que ya es a major poet: ratificando así la valiente profecía de Edith Sitwell.

Los lectores de Horizon, revista mensual fundada en enero de 1940 y editada por Cyril Connolly, conocerán las colaboraciones de Dylan Thomas en los números correspondientes a los meses de enero, febrero y octubre de 1945, por las cuales se le dió el premio que la revista otorga todos los años a uno de sus colaboradores. También los lectores de Wales, órgano de los escritores galenses, han de conocer su obra. Dylan Thomas es tal vez la primera figura en el actual resurgimiento del genio galense. Yeats, en sus últimos años, se interesó por estos nuevos poetas. Cuando uno de ellos, Vernon Watkins, fué a Dublin y lo visitó, Yeats pidió que le hablara del grupo de jóvenes poetas galenses, entrevista que Vernon Watkins relata en uno de los tres largos poemas de su último libro The Lamp and the Veil (La Lámpara y el Velo):

Tell me about that young group Of Welsh writers, he said,

Whose poems in that paper you sent me The other day I read.

(Hábleme de aquel grupo joven — de escritores galenses, dijo — cuyos poemas en aquel periódico que me envió — el otro día, leí.)

Nació Dylan Thomas en 1914, en Swansea, ciudad industrial de Gales. Su biografía revela dos hechos importantes. Recibió poca "educación", quiero decir, que estuvo poco tiempo encerrado entre las paredes de una escuela aprendiendo cosas en su mayor parte inútiles para poder luego aprobar exámenes y así, con el transcurso del tiempo, conseguir un puesto: y nunca un empleo fijo de larga duración. Para conocer estas dos ventajas, para saber que son ventajas, quizás sea menester pasar por el molino de la enseñanza rutinaria y luego matarse en algún trabajo profesional que, a cambio de un paulatino agotamiento de cuerpo y espíritu, le proporciona a uno el pan diario y un techo seguro.

Dylan Thomas se salvó. Sus poemas y sus cuentos son la expresión de un alma enteramente libre que contempla la tierra con la continua sorpresa del niño, que experimenta el milagro de vivir cada nuevo día, con sus cambios de tiempo, sus diversas luces y su tejido de emociones. Siempre veo a Dylan Thomas en un retrato hecho no hace muchos años; los ojos retintos, de mirada fija pero vaga, los cabellos que "el viento de octubre ha castigado con sus dedos de escarcha", el jersey del cuello doblado y los pantalones de marinero. Me lo imagino vagando sobre las montañas, por los valles y por las playas de su Gales natal, libre como Rimbaud, como el Marlis de su propio cuento, el muchacho que duerme entre los trigos y sueña que cabalga sobre el mar, que nada entre las olas doradas del trigo. La poesía de Dylan Thomas, como la poesía de Eliot y la poesía de Housman, como la música de Glazunóv, es otoñal. Dylan Thomas está, integro, en uno de sus primeros 18 Poems: el que empieza Especially when the October wind. (Especialmente cuando el viento de octubre). En los valles escucha la lengua negra de las campanas, por la playa oye las oscuras vocales de las aves y en un grano de arroz halla estampada la plegaria de Jesús. Ansío alejarme, grita:

I have longed to move away
From the hissing of the spent lie
And the old terrors' continual lie
Growing more terrible as the day
Goes over the hill into the deep sea;

I have longed to move away
From the repetition of salutes,
And there are ghosts in the air
And ghostly echoes on paper,
And the thunder of calls and notes.

I have longed to move away but am afraid;
Some life, yet unspent, might explode
Out of the old lie burning on the ground,
And, crackling into the air, leave me half-blind.
Neither by night's ancient fear,
The parting of hat from hair,
Pursed lips at the receiver,
Shall I fall to death's feather.
By these I would not care to die,
Half convention and half lie.

(He ansiado alejarme — del siseo de la mentira gastada — y el continuo grito de los viejos terrores — creciendo más terriblemente mientras el día — va sobre la colina al mar profundo; — He ansiado alejarme — de la repetición de los saludos, — pues hay espectros en el aire — y ecos espectrales sobre el papel, — y los truenos de llamados y de notas.

en el aire — y ecos espectrales sobre el papel, — y los truenos de llamados y de notas.

He ansiado alejarme pero tengo miedo; — alguna vida, todavía sin gastar, podría explotar — de la vieja mentira que arde en el suelo, — y, chisporroteando en el aire, dejarme medio ciego, — Ni por el antiguo temor de la noche, — la separación del sombrero y los cabellos, — labios apretados al aparato telefónico, — caeré yo ante la pluma de la muerte. — Por estos no me gustaría morir, — medio convención y medio mentira.)

El poeta huye de la vida rutinaria y convencional en busca de los espectros que habitan el aire y los lejanos truenos de llamados y notas. Siente en sus raíces el primitivo misterio de la tierra. En este poema aparece el conflicto interior: entre la fuerza que ata al poeta a la vida convencional impuesta por siglos de convivencia y el frenético deseo de liberarse de ella e ir al encuentro de los espectros. Es casi el conflicto de D. H. Lawrence, el poeta moderno que más se parece a Dylan Thomas. Es quizás, al fin y al cabo, el conflicto de todo ser humano sensible; el conflicto entre su instinto social y su instinto solitario, entre su deseo de estar acompañado y su deseo de estar libre.

Francis Scarfe en su libro Auden and After (Auden y Después, Routledge, Londres, 1942) llama a Dylan Thomas pioneer, es decir, explorador, y le dedica un capítulo. Sostiene que las tres fuentes de su inspiración son James Joyce, Freud y la Biblia. Es verdad que el poeta experimenta con las palabras, pero no por eso solamente puede afirmarse que se percibe en su obra el influjo de Joyce. James Joyce no es el único

experimentalista en la literatura moderna inglesa. Gerard Manley Hopkins también experimentó, desenterrando palabras arcaicas, tomando libertades con las sintaxis y constituyendo sus propios epitetos. Dylan Thomas se aproxima más, en ese sentido, a Hopkins que a Joyce, pero tampoco es imitador o discípulo de aquél. Experimenta porque le gusta experimentar, porque el lenguaje común de todos los días, de la calle, de los periódicos, no es el medio adecuado para sus fines; porque cree -seguramente- como Hopkins y a distinción de Wordsworth y de los poetas de la década anterior a la presente, que el lenguaje de la poesía debe ser el lenguaje común, exaltado, avivado y elevado. Como Mallarmé, como Eliot, busca purificar la lengua de la tribu. En cuanto al influjo de Freud, se puede ver en el simbolismo de la poesía de Dylan Thomas y él mismo ha declarado — (New Verse, octubre de 1934) — que: Poetry must drag further into the clear nakedness of light even more of the bidden causes than Freud could realize. (La poesía ha de arrastrar hacia la clara desnudez de la luz aún más de las escondidas causas que Freud alcanzó a comprender). Otra vez, me parece que no se trata de una influencia —aun cuando Dylan Thomas haya estudiado la doctrina de Freud, como él mismo confiesa haber hecho— sino de una convicción. (Freud, al fin de cuentas, no hizo más que profundizar y hacer recalcar una interpretación de la conducta humana que es muy vieja y que cualquier persona de mediana inteligencia acepta). La tercera fuente señalada por Scarfe es otra cosa. La Biblia tiene que haber coloreado, impregnado toda la juventud del poeta, porque en el País de Gales todavía rige un fanatismo religioso y una adoración por la Biblia como fuente de la única verdad. Sin embargo, en la poesía de Dylan Thomas el Génesis, la Caída, la historia de Caín, Jacob y Job son casi una loca leyenda mezclada de una manera encantadora con los antiguos mitos paganos. Uno de sus cuentos, Los Enemigos, refiere cómo un viejo pastor que viajaba por las montañas, se detuvo en una casita que halló en un valle solitario. Vivía allí un viejo matrimonio, los Owen, y a ellos pidióles pan y techo, Mientras estaba sentado en la mesa comiendo, sintió que estaba en presencia de los Poderes de la Oscuridad y se puso de rodillas para rezar. El viejo cansado con sus canas, sentado bajo la ventana, casi invisible contra los vidrios y el blanco mantel de la mesa, se vuelve el representante de una religión espiritual que huye de la tierra y niega la condición corporal. Los Owen de los ojos verdes son la vida de la tierra, las obscuras potencias que el Cristo Blanco vino a iluminar con su doctrina.

Llevo en mí toda Africa y Asia, escribió Sir Thomas Browne —
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

creo- en uno de sus libros. Todo el mundo está en el corazón de cada uno. Como Shakespeare, como Emily Brontë, Dylan Thomas sabe qué poco vale correr mundos y conocer gentes diversas. En la sociedad, en su propia alma, halla todo un universo. Su mundo es el mundo de su alma, el único que él, u otro cualquiera, puede conocer a fondo, y para explorarlo se precisa toda una vida. Es un mundo maravilloso de un cuento de hadas, un mundo de montañas escarpadas y grises, crueles y amenazadoras, de cumbres nevadas, de verdes valles y dulces bosques, de increíbles armonías y muy extrañas luces. De él no sale el poeta. Vive allí encerrado en su torre de palabras. Stephen Spender en su artículo Poetry for Poetry's Sake and Poetry Beyond Poetry (La Poesía por la Poesía y la Poesía Más Allá de la Poesía), publicado por Horizon en abril de 1946, sugiere que Dylan Thomas sacó mucho provecho del trabajo de redactar carteles y avisos de propaganda que tuvo que hacer como servicio de guerra, porque le ha ayudado a vencer esa obscuridad, ese hermetismo que, como también señaló Edith Sitmell, era su principal defecto. Afortunadamente no le ha hecho abandonar su reino, su mundo mágico. Vayan de prueba estos versos sacados de su más reciente libro:

In my Craft or sullen Art
Exercised on the still night
When only the moon rages
And the lovers lie abed
With all their griefs in their arms,
I labour by singing light
Not for ambition or bread
Or the strut and trade of charms
On the ivory stages,
But for their common wages
Of their inmost heart.

Not for the proud man apart From the raging moon I write On these spendthrift pages Nor for the towering dead With their nightingales and psalms But for the lovers, their arms Round the griefs of the ages,

Who pay no praise or wages Nor heed my craft or art.

En mi oficio o tétrico Arte — ejercido en la noche tranquila — cuando sólo la luna rabia — y los amantes yacen en el lecho — con todos sus pesares en brazos, — yo trabajo cantando la luz, — no por ambición ni por pan — ni por ostentación y comercio de encantos — sobre los tinglados de marfil; — sino por sus jornales ordinarios — de su más íntimo corazón.

No para el hombre orgulloso apartado — de la luna rabiante escribo yo — en estas páginas pródigas — ni para los descollantes muertos — con sus ruiseñores y salmos — sino para los amantes, sus brazos — rodean las penas de las edades, — que no pagan ni elogios ni jornales — ni hacen caso de mi arte u oficio.)

Dylan Thomas se proclama poeta del amor; su única paga es la común del íntimo corazón. Recuerda las palabras con que Yeats rinde homenaje a los poetas de The Rhymer's Club en la dedicatoria de Responsibilities:

But never made a poorer song
That you might have a heavier purse,
Nor gave loud service to a cause
That you might have a troop of friends.

(Vosotros no hicísteis nunca una canción más pobre, para tener un monedero más pesado, ni dísteis servicio alto a una causa, para tener una tropa de amigos.)

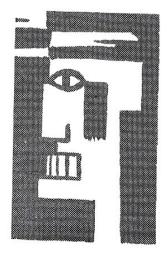
Dylan Thomas está dentro de la vieja tradición romántica. Con Sidney Keyes, Vernon Watkins, Alex Comfort, George Barker y otros muchos, representa un nuevo despertar romántico en la poesía, a new awakening of wonder. Acabo de hallar guardado entre las páginas de un libro el manifiesto que se me envió cuando se lanzó al azar, por segunda vez, la ya famosa revista Poetry London. Dice uno de los párrafos: Nuestra política, abora como antes, será la de editar a todos los que merecen atención, sin bacer caso de sus opiniones, sobre todo a escritores jóvenes y desconocidos... Creemos que la Edad de la Razón ya toca a su fin y que estamos en el umbral de una nueva era en la cual la vida será servida por la cultura, la razón y el arte, en vez de ser sobrepasados y sojuzgados por ellas. La Cultura ha de inclinarse ante la vida, el arte ante la vitalidad y la sangre. Firman Walter de la Mare, George Barker, Dylan Thomas, Stephen Spender, Vernon Watkins, Laurence Whistler, Louis MacNeice, David Gascoyne, Richard Church... en fin, poetas viejos y jóvenes; pero ninguno entre ellos ha realizado en su obra los ideales del manifiesto tan fielmente como Dylan Thomas.

PATRICK DUDGEON

EN EL INSOMNIO

E L HOMBRE se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre sábanas. Enciende un cigarro. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormirse. A las tres de la madrugada se levanta. Despierta al amigo de al lado y le confía que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que en seguida tome una taza de tilo y que apague la luz. Hace todo esto pero no logra dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las siete de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente.

VIRGILIO PIÑERA



LOPE DE VEGA Y SUS DOS GRANDES AMORES

OPE DE VEGA o el desmesurado. Porque la desmesura en Lope afecta no sólo a su obra, sino también a su vida, si es que cupiera considerar entrambas separadamente. Pues en pocos autores como en él la razón obra-vida forma una entidad tan armónica e inseparable. El curso de su existencia remueve un caudal tan vasto como el aventado por su imaginación en el mundo de la escena. Si la obra de Lope es titánica, su vida no le va en zaga, dado el ritmo febricitante de su pulso erótico. Se ha representado a Nietzsche como el Don Juan del conocimiento. Pues bien, ese Don Juan del conocimiento, aplicado no al mundo abstracto de las ideas, sino al universo palpitante de las formas, tiene su paradigma "avant la lettre" en aquel amador insaciado. Bajo el signo de Eros cabría, en efecto, contemplar la existencia del Fénix, pero restituyendo a aquel dios su concepto más simbólico, pues la apetencia erótica de Lope rebasa la dimensión sensual del mero rendidor de mujeres y clava sus raíces en una avidez sin límites, en el espejismo del incesante cambio. El autor de Fuenteovejuna no es tanto una prefiguración de Don Juan como el donjuanismo trascendido, hecho realidad intelectual.

Para ser todo excepcional, en el caso de Lope, la verdad histórica más rigurosa y la leyenda mítica más libre marchan de consuno por una vez, y contribuyen a seguir ofreciéndonos una imagen donjuanesca y encandiladora del Fénix. No es menester extremar sus rasgos: con seguir los hechos, con presentar objetivamente y eslabonar los documentos subsistentes, basta. Aquí todos los añadidos imaginarios huelgan.

Lope de Vega tuvo dos mujeres legítimas, ocho amantes notorias, catorce o quince hijos, entre legítimos y naturales. Y vivió setenta y tres años. No era un caso excepcional en su época. Se cuenta que Felipe IV tuvo quince amantes y treintaitantos hijos naturales, y no le fueron apenas en zaga los grandes de su reinado en punto a descendencia ilegítima: Lerma con trece hijos, Olivares con ocho, Villamediana Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

con veintidós, y ello no obstante las imputaciones que recientemente se han hecho a este último de homosexualismo, queriendo cifrar en tal vicio justamente el secreto de su asesinato "por impulso soberano".

Tan incoercible erotismo nos da, entre otros rasgos, la temperatura vital de aquel siglo, más allá de todo freno moral y toda traba eclesiástica. Pues aquel ímpetu era tan fuerte que rompía las barreras puritanas y arrollaba los disimulos mejor tejidos. Al cabo el espíritu renacentista estaba aún en la atmósfera; España, aunque quizá un poco tardíamente, lo había hecho suyo en todos los órdenes del vivir y del pensar. Y el sentido de la vida, entendida como goce, conquista y experiencia ilimitada, se batía diestramente contra la espada algo mellada del contrario: aquel sentido más bien de ultravida, de la existencia como pasaje ácido y precario, ya cubierto de moho medieval. Al menos —según acontece siempre— aunque tal muda de sentido vital y de ética ambiental no se advirtiera claramente todavía en el pueblo ni en el estado llano de la sociedad, era captado por sus figuras sobresa!ientes, a cuya cabeza iba Lope.

¿Qué era el amor para Lope? ¿Afán de eternidad, carpe diem horaciano, goce de fragancias, alarde dominador, entrega absoluta? Difícil dar la respuesta exacta. Recordemos, en compensación, aquel soneto suyo, cabalmente intitulado Qué es el amor:

Desmayarse, atreverse, estar furioso, áspero, tierno, liberal, esquivo, alentado, mortal, difunto, vivo, leal, traidor, cobarde y animoso; no hallar fuera del bien centro y reposo, mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, enojado, valiente, fugitivo, satisfecho, valiente, receloso; huir el rostro al claro desengaño, beber veneno por licor suave, olvidar el provecho, amar el daño; creer que un cielo en un infierno cabe, dar la vida y el alma a un desengaño, esto es amor; quien lo probó, lo sabe.

Rastrear las fuentes de ese contrapunto de sensaciones en el proceso de su vida amorosa resultaría intrincado. Habré de limitarme por Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Retrato de Lope de Vega, dibujado por Francisco Pacheco de 1604 a 1608.

consiguiente a ejemplificar'o parcialmente, viendo de cerca sólo dos casos, quizá los más salientes y reveladores de su trayectoria erótica: el de Elena Osorio y el de Marta de Nevares. El primero corresponde a la mocedad de Lope; el segundo se sitúa ya en su cumbre de cincuentón. ¿Fueron Fi'is y Amarilis —tales sus nombres poéticos— las dos mujeres que más amó, entre el conjunto de las ocho cuyo nombre ha retenido la historia? Difícil precisarlo. En todo caso lo que sí nos consta de modo indubitable es que el rastro literario dejado por entrambas en los escritos de Lope es superior al de las otras.

Filis —recuérdese— es Dorotea, llena ese libro impar, y la curva de sus borrascosos amores —empañados por la tercería y la concurrencia del rival más rico—, vertidos con primor conceptista, en supremo alarde retórico, se espeja en sus recamados diálogos. Porque La Dorotea es

tanto vida como literatura y Karl Vossler (Lope de Vega y su tiempo) aunque por un lado califique este libro, con incomprensible desdén, de "habladuría literaria", por otro lado ha sabido encontrar sus raíces en la "fiebre literaria" de la época y presentarle como una resultante de aquella España donde "se literatizaba la vida y se vivía la literatura", empalmándolo con la creación cervantina al escribir: "¿De dónde, sino de este fantástico delirar, podían haber salido el Quijote y La Dorotea. las dos grandes superaciones literarias de este febril ingenio?"

Hacia 1579, cuando Lope tenía diecisiete años, e iniciaba sus relaciones con el mundillo teatral madrileño, conoce a Elena Osorio. Era hija ésta del representante —lo que hoy llamamos director de compañía teatral— Jerónimo Velázquez; algo mayor que Lope se había casado años antes, y a la sazón vivía separada de su marido, Cristóbal Calderón, también comediante. El enamoramiento fué súbito y recíproco. "No sé qué estrella —leemos en La Dorotea— tan propicia a los amantes reinaba entonces, que apenas nos vimos y hablamos, cuando quedamos rendidos el uno al otro". ¿Cómo era Dorotea? Los elogios que Lope rinde a su belleza no llegan a singularizar con rasgos personales su figura y más bien se desdibujan en alabanzas genéricas:

Tu gracia y gallardía,
tu vista soberana
y los serenos ojos por quien muero...
Tu blanco pecho y cuello de marfil,
el ademán gentil,
manos que manan leche,
mil primores que callo...

Quizás dibujen mejor su figura algunos toques en prosa: "Esto en cuanto al paramento visible; que el talle, el brío, la limpieza, la habla, la voz, el ingenio, el danzar, el cantar, el tañer diversos instrumentos me cuesta dos mil versos". De todo lo cual se infiere que Elena Osorio no debía de ser mujer vulgar; antes al contrario, con prendas físicas e intelectuales muy singulares, al punto que —conforme escriben Rennert y Castro— "más bien que en damas de la España tradicional, hace pensar en un tipo de gentil cortesana, surgido al contacto de la Italia renacentista". Como personaje elevado a categoría de símbolo literario, desdoblándose, se describe por otra parte la misma Dorotea en cierto parlamento de la escena segunda del acto segundo: "¿Qué mayor ri-

queza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mire sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fué dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León; y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante de Camoens, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa, la Leonor de Corte Real".

Con todo, no ha de buscarse en La Dorotea un retrato riguroso de Elena Osorio, sino más bien su estilización, lo mismo que los episodios en ella referidos tampoco deberán interpretarse como acontecidos, aunque la sustancia real y el carácter antobiográfico del libro sean evidentes. "Porque el asunto fué historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito" —nos previene Lope en el prólogo, si bien bajo otro nombre. Igualmente, ya en su día Lope nunca hizo misterio de estos amores; dábales contrariamente plena publicidad con sus versos a Elena, de donde se siguió un comienzo de escándalo y de ruptura. Sin los extremos de cortesanía atribuídos a su amante, sin el cínico celestineo de Gerarda, todo fué bien entre Lope y Elena mientras el primero compuso comedias para la compañía de Velázquez, y en tanto que no surgió un competidor amoroso mejor pertrechado en lo económico. El rival llegó y fué en la realidad un sobrino del cardenal Granvela; Don Bela el indiano, en el libro.

Despechado Lope inicia los ataques contra Elena y su familia mediante algunas poesías burlescas. Las más sonadas fueron una en latín macarrónico, titulada "In Doctorem Damianum Velázquez", otra en castellano, que comienza:

Los que algún día tuvisteis noticias del Avapies, de hoy más ya sabeis que la calle no lava, que sucia es.

Tras incoarse un proceso por difamación Lope fué detenido en el corral de la calle de la Cruz una tarde del 29 de diciembre de 1587 y llevado a la cárcel de la Corte. Luego se le declaró culpable y sentenció "en cuatro años de destierro de esta corté y cinco léguas (no le quebrante so pena de serle doblado) y en dos años de destierro del reino, y no le quebrante so pena de muerte..." Plazo que después fué doblado, a la vista de nuevos cargos hechos por otros testigos.

En la realidad parece ser que Lope rompió enteramente con Elena, Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar sin reanudar relaciones con ella; pero en la semificción de La Dorotea, Fernando —su alter ego— vuelve de Valencia donde Lope estuvo desterrado de veras y se aviene a compartir la belleza helena y los doblones del indiano... Base público de tal "arreglo" la proporciona el hecho de que Velázquez firmara una solicitud para que se le condonase a Lope el tiempo de destierro que le faltaba, como así se hizo, y que el autor tornara a proveerle de comedias. En cualquier caso lo que hoy más nos importa, en vez de despotricar contra la inmoralidad de Lope, según hacen algunos biógrafos (el mismo Vossler no se libra de una indignación fácil, pintándole como "un irresponsable frenético, sin continencia, casi como un bellaco") son las consecuencias literarias que tales vicisitudes alcanzaron, patentes en La Dorotea. Libro cíclico, libro esencial permanente, libro de toda su vida —"escribí La Dorotea en mis primeros años...; la corregí de la lozanía con que se había criado en la tierna [edad] mía..."—, por algo es su predilecto:

Póstuma de mis musas Dorotea, y por dicha de mí la más querida, útima de mi vida...

Demos ahora un salto hasta su último amor. La heroína fué Marta de Nevares Santoyo, Amarilis, y también Marcia Leonarda en los escritos de Lope. Habían pasado los años. Lope era ya más que famoso y veterano en toda suerte de lides. El estado sacerdotal que tomó poco antes no le cohibía en sus apetencias o pasiones. Lope seguía siendo el mismo de sus verdes años. "Los amores con Amarilis —escriben Rennert y Castro— no son un hecho aislado, ni fruto de un momentáneo aturdimiento; son la fase que en la vejez de Lope adoptó el afán erótico que venía gobernando su vida". Podemos seguir casi paso a paso las vicisitudes de tal pasión merced a las cartas cambiadas con el Duque de Sessa, su amigo y confidente, más que dueño en este trance

"Yo estoy perdido —escribe al prócer en 1616— si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo". Enamoramiento tardío que dió pretexto a las vayas de sus enemigos literarios, particularmente del más temible y poderoso, D. Luis de Góngora, quien jugando con el voquible le apostrofaba así:

Dicho me han por una carta que es tu cómica persona



Retrato de Lope de Vega grabado por Pedro Perret (1625).

sobre los manteles mona y entre las sábanas "Marta"...

Esta Marta era otra malcasada como Elena, y vivía separada del marido, un negociante, capaz de tasar otras cosas, pero no sus encantos. Tenía veintiséis años cuando Lope la conoció —en un jardín, con motivo de una fiesta poética que ella presidía— mientras éste rebasaba la cincuentena. De ojos verdes, diestra en poesía y música... "si escribe un papel —dice su enamorado— la lengua castellana compite con lo mejor, la pureza del hablar cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad y lo grave a la dulzura; si danza parece que con el aire se lleva tras sí los ojos y que con los chapines pisa los deseos". Pero la relación completa de ese amor quedó hecha poéticamente en la égloga Amarillos,

donde se encuentra sta estrofa dedicada a los ojos verdes de Marta de Nevares:

Dos vivas esmeraldas, que mirando hablaban a las almas al oído, sobre cándido esmalte trasladando la suya hermosa al exterior sentido, y con risueño espíritu templando el grave ceño, alguna vez dormido, para guerra de amor de cuanto vían en dulce paz el reino dividían.

Pero he aquí que aquellos ojos perdieron la luz súbitamente. Recobra después Amarilis la vista, mas la tragedia resurge y pierde la razón, hasta morir en 1632.

Cuando yo vi mis luces eclipsarse, cuando yo vi mi sol oscurecerse, mis verdes esmeraldas enlutarse y mis puras estrellas esconderse, no puede mi desdicha ponderarse ni mi grave dolor encarecerse, ni puede aquí sin lágrimas decirse cómo se fué mi sol al despedirse.

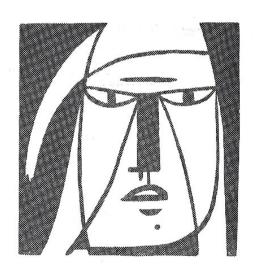
Para Marta de Nevares intentó Lope de Vega un género nuevo en él, componiendo cuatro novelas cortas, que desde luego no pueden parangonarse con las ejemplares cervantinas. Su exaltación más cumplida en lo literario quedó hecha en una poesía de La Circe:

Tenga el sabio cristal defensa y guarda, no viva el coro de las nueve sólo, pues décima será "Marcia Leonarda".

Pero aquello que debe recordarse integro es el epitafio definitivo, el triunfal soneto —cuyo comienzo recuerda un verso de otro soneto no menos glorioso de Quevedo: Polvo serás, mas polvo enamorado . . .—con que inmortalizó Lope a Amarilis:

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa sin dejarme vivir, vive serena Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar aquella luz, que fué mi gloria y pena y me hace guerra cuando en paz reposa. Tan vivo está el jazmín, la pura rosa, que blandamente ardiendo en azucena, me abrasa el alma, de memoria llena, ceniza de su fénix amorosa. ¡Ob memoria cruel de mis enojos! ¿Qué honor te puede dar mi sentimiento, en polvos convertidos tus despojos? Permíteme callar sólo un momento pues ya no tienen lágrimas mis ojos, ni conceptos de amor mis pensamientos.

GUILLERMO DE TORRE



E L O T R O

Quién irá recogiendo los días que extraviamos, los amigos que mueren, las frases pronunciadas, nuestras cosas de antaño, livianas, olvidadas; quién irá destruyendo lo que hoy imaginamos.

Quién tendrá nuestros cuerpos, ya muertos, algún día; dónde estarán los dedos que hoy imitan mis versos; quién guardará la mueca de nuestros rostros tersos, envueltos en la sombra de una sábana fría.

Quién recorrerá el mundo repitiendo mi nombre, si fuí Juan, o fuí Eduardo, y mostrando mis cosas ya deshechas y sucias y haciéndolas famosas, corrigiendo mi vida sin que nadie se asombre.

Dónde estará mi tumba que construiré en los mares, qué ola ha de llevarla a algún puerto dormido para seguir viviendo lo que nunca he vivido.

Quién irá hacia la playa en busca de collares.

FERNANDO TOZZI

CARA PERDIDA.

Era el final. Subiénkov había seguido una larga huella de amargura y de horror, buscando las capitales de Europa como la paloma mensajera busca la querencia, y aquí, en Alaska, la huella había cesado. Sentado en la nieve, los brazos hacia atrás, maniatado a la espera de la tortura, miraba curiosamente a un enorme cosaco, postrado en la nieve, gimiendo en su agonía. Los hombres habían terminado con el gigante y ahora les tocaba a las mujeres. Sus gritos atestiguaban cuanto más diabólicas eran ellas.

Subiénkov miraba y se estremecía. No temía a la muerte. Demasiadas veces había arriesgado la vida en esa fatigosa huella de Varsovia a Nulato, para que el hecho de morir lo arredrara. Pero se rebelaba contra la tortura. Su alma se sentía ofendida. Y esta ofensa, a su vez, no se debía al mero sufrimiento que debería soportar, sino al doloroso espectáculo que daría. Sabía que lloraría y rogaría y suplicaría, como Big Ivan y los otros que lo precedieron. Esto no era lindo. Morir valerosa y limpiamente, con una sonrisa y una burla, eso hubiera estado bien. Pero perder control, ver trastornada el alma por los paroxismos de la carne, chillar y balbucear como un mono, convertirse en una bestia... eso era terrible.

No había habido medio de escapar. Desde el principio, desde que soñó el ardiente sueño de la independencia de Polonia, había sido un fantoche en manos de la fatalidad. Desde el principio, en Varsovia, en San Petersburgo, en las minas de Siberia, en Kamchatka, en los barcos desvencijados de los ladrones de pieles, el destino lo había empujado a este fin. Sin duda en los cimientos del mundo estaba grabado este fin para él -para él, tan fino y sensible, con nervios a flor de piel, para él, un soñador, un poeta. Antes de su nacimiento, ya estaba escrito que ese trémulo haz sensitivo que era su yo viviría entre salvajes y perecería en esta remota tierra nocturna, en este lugar de sombra más allá de los últimos límites del mundo.

Suspiró. La cosa que había frente a él era Big Ivan. Big Ivan el gigante, el hombre sin nervios, el hombre de hierro, el cosaco convertido en pirata, insensible como un toro, con un sistema nervioso tan pobre que el dolor de un hombre normal era, para él, casi una cosquilla. Bueno, no hay como estos indios Nulatos para encontrar los nervios de Big Ivan y llegar hasta las raíces de su alma estremecida. Y lo estaban haciendo. Era inconcebible que un hombre sufriera tanto y siguiera viviendo. Big Ivan estaba pagando por la pobreza de sus nervios. Ya había durado el doble que cualquiera de los otros.

Subiénkov sintió que ya no podía aguantar los tormentos del cosaco. ¿Por qué no se moría Ivan? Si no cesaban esos gritos, iba a volverse loco. Pero cuando cesaran, llegaría su turno. Y ahí estaba Jakaga esperándolo, sonriendo burlonamente a la espectativa, Jakaga a quien en la semana pasada había arrojado del fuerte y cuyo rostro había cruzado con el rebenque de los perros. Jakaga se encargaría de él. Jakaga le reservaba, sin duda, tormentos más exquisitos. ¡Ah! Esa debe haber sido una buena, por el modo de gritar de Ivan. Las mujeres inclinadas sobre él retrocedieron riendo y aplaudiendo. Su-Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

biénkov vió la cosa monstruosa que habían hecho y empezó a reír histéricamente. Los indios lo miraban asombrados de que pudiera reír. Pero Subiénkov

no podía parar.

Esto no serviría de nada. Se contuvo, las convulsiones espasmódicas declinaron lentamente. Se obligó a pensar en otras cosas, y empezó a releer su propia vida. Recordó a sus padres, y el peticito overo, y el profesor francés que le enseñó a bailar y le pasó de contrabando un viejo ejemplar de Voltaire. Volvió a ver París, el melancólico Londres, Viena y Roma. Y volvió a ver ese entusiasta grupo de jóvenes que habían soñado, como él, el sueño de una Polonia independiente con un rey de Polonia en el trono, en Varsovia. Ahí empezó la larga huella. Bueno, él había durado más. Uno por uno, empezando con los dos ejecutados en San Petersburgo, fué recordando el fin de esos valerosos. Uno fué muerto a azotes por el carcelero, otro en la ensangrentada carretera de los desterrados, andando meses infinitos, golpeado y maltratado por los cosacos, quedó en el camino. Siempre barbarie. Habían muerto de fiebre, en las minas, bajo el látigo. Los dos últimos murieron después de la fuga, en lucha con los cosacos, y sólo él arribó a Kamchatka con los documentos y el dinero robado a un viajero que dejó tirado en la nieve. Nada más que barbarie. Por años, con su pensamiento en los estudios, en los teatros, en las cortes, lo había cercado la barbarie. Había comprado su vida con sangre. Todos mataban. El mató a ese viajero por su pasaporte. Había demostrado que era un valiente, batiéndose con dos oficiales rusos en un mismo día. Había tenido que probarse para ganar un lugar entre los ladrones de pieles. Había tenido que ganar ese lugar. Detrás de él quedaba el milenario camino a través de Siberia y de Rusia. Por ahí no había escapatoria. El único camino estaba delante, a través del oscuro mar helado entre Behring y Alaska. El camino lo había llevado de una barbarie a una barbarie mayor. En los infectados barcos inmundos de los ladrones de pieles, sin comida y sin agua, azotados por las interminables tormentas de ese mar tormentoso, los hombres se volvían animales. Tres veces partieron de Kamchatka. Tres veces, después de toda suerte de trabajos y sufrimientos, los sobrevivientes tuvieron que regresar a Kamchatka. No habían encontrado salida, y él no podía regresar, pues las minas y el látigo lo aguardaban.

Otra vez, la cuarta y última, había zarpado hacia el este. Había estado con aquellos que descubrieron las fabulosas Seal Islands; pero no volvió con ellos a compartir la fortuna de las pieles en las orgías de Kamchatka. Había jurado no volver. Sabía que para ganar esas queridas capitales de Europa tenía que seguir adelante. Cambió de barcos, y se quedó en las oscuras tierras nuevas. Sus compañeros eran cazadores eslavonios y aventureros rusos, mongoles y tártaros y aborígenes siberianos; y entre los salvajes del Nuevo Mundo se habían abierto un camino de sangre. Habían degollado aldeas enteras que les rehusaron el tributo de pieles; y ellos a su vez fueron degollados por tripulaciones de barcos. El y un finlandés, eran los únicos sobrevivientes. Habían pasado un invierno de soledad y de hambre en una desierta isla Aleutiana, y su rescate en la primavera por otro barco de pieles, había sido un milagro.

Pero siempre la barbarie lo había cercado. Pasando de barco en barco, y rehusando siempre volver, llegó al barco que explóraba el sur. A lo largo de toda la costa de Alaska sólo habían encontrado tribus salvajes. Cada vez que anclaban entre las islas o bajo arrecifes escarpados de tierra firme tuvieron una batalla o una tormenta. O soplaba el vendaval, amenazando ruina, o se acercaban las canoas guerreras, tripuladas por nativos con la bélica pintura en la cara, que venían a aprender las sangrientas virtudes de la pólvora de los vagabundos del mar. Al sur fueron costeando, hacia la fabulosa California. Ahí, se decía, había aventureros españoles que se habían abierto camino desde Méjico. Había confiado en esos aventureros españoles. Llegando a ellos, el



resto hubiera sido fácil —un año o dos, ¿qué importaba uno más o menos?— y llegaría a Méjico, luego a un barco, y Europa sería suya. Pero no habían encontrado españoles. Sólo encontraron el mismo inexpugnable muro de barbarie. Los habitantes de los confines del mundo, pintados para la guerra, los

habían rechazado de sus costas. Al fin, cuando un barco quedó aislado y todos sus hombres muertos, el comandante había abandonado la busca y puesto la proa hacia el norte.

Pasaron los años. Había servido a las órdenes de Tebénkoff cuando se levantó el reducto Michaelovski. Había servido dos años en el país de Kuskokwin. Dos veranos, en el mes de junio, había llegado al estrecho de Kotzebue. Ahí, en esa época, las tribus se reunían para traficar; encontraban manchadas pieles de ciervo de Siberia, marfil de las Diomedes, pieles de morsa de las costas árticas, extrañas lámparas de piedra, que habían pasado de tribu a tribu, y cuyo origen se ignoraba y, una vez, un cuchillo de caza de fabricación inglesa; y esa, Subiénkov lo sabía, era la mejor escuela de geografía. Pues ahí encontró esquimales de Norton Sound, de King Island y de la isla Saint Lawrence, del Cabo Prince of Wales, y de Point Barrow. Esos lugares tenían otros nombres, y sus distancias se medían en días.

Estos salvajes eran oriundos de una vasta región y de otra aún más vasta, de donde procedían tras muchos canjes las lámparas de piedra y aquel cuchillo solitario de acero. Subiénkov amenazaba, adulaba y sobornaba. Cada miembro de tribu desconocida fué traído a su presencia. Hablaban de peligros infinitos e increíbles, como también de animales feroces, de tribus hostiles, de selvas impenetrables y de cordilleras tremendas; pero siempre de más lejos venía el rumor y la noticia de hombres de piel blanca, de ojos azules y pelo rubio, que peleaban como demonios y que buscaban pieles. Eran del naciente, del remoto naciente. Nadie los había visto. Se había corrido la voz.

Era un duro aprendizaje. No era fácil estudiar geografía a través de extraños dialectos, de mentes oscuras que mezclaban hechos y fábulas y que medían las distancias por sueños que variaban según las dificultades del viaje. Pero al fin vino el rumor que animó a Subiénkov. En el este corría un gran río donde estaban los hombres de ojos azules. El río se llamaba Yukon. Al sud del Reducto Michaelovski, desemboca otro gran río que los rusos llamaban el Kwikpak. Esos dos ríos eran uno, decía el rumor. Subiénkov regresó a Michaelovski. Durante un año aconsejó una expedición que remontara el Kwikpak. Surgió entonces Malakoff, el ruso mestizo, encabezando la más desenfrenada y feroz resaca de aventureros que hayan venido de Kamchatka. Subiénkov fué su teniente. Atravesaron los laberintos del gran delta del Kwikpak, arribaron a las primeras alturas de la ribera norte, y por quinientas millas, en canoas de cuero cargadas hasta la borda con mercancías y municiones, se abrieron camino contra la correntada de un río de dos a diez millas de anchura en un canal de muchas brazas de profundidad. Malakoff decidió construir el fuerte en Nulato. Subiénkov se empeñaba en ir más lejos. Pero pronto se reconcilió con Nulato. Se acercaba el largo invierno. Sería mejor esperar. Al comenzar el próximo verano, cuando viniera el deshielo, desaparecería remontando el Kwikpak y se abriría camino hasta los puestos de la Hudson's Bay Company. Malakoff ignoraba que el Kwikpak era el Yukon, y Subiénkov no se lo dijo.

Vino la construcción del fuerte. Fué un trabajo forzado. Los rayados muros de troncos se levantaron ante los tormentos y quejas de los indios Nulatos. El látigo caía sobre sus espaldas, y la mano de hierro de los salteadores del mar manejaba el látigo. Indios hubo que se escaparon, y cuando los apresaron los amarraron con los brazos en cruz ante el fuerte y aprendieron la eficacia del látigo. Dos murieron, otros quedaron lisiados para siempre; los demás aprendieron la lección y no se escaparon.

El fuerte se concluyó y llegó la época de las pieles. Se impuso a la tribu un fuerte tributo. Continuaron los golpes y los latigazos, y para que el tributo se pagara, se tomaron en rehenes las mujeres y los niños que fueron tratados con la barbarie y la ferocidad que sólo conocen los ladrones de pieles.

Bueno, fué una siembra de sangre, y ahora venía la cosecha. El fuerte ha-Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar bía desaparecido. A la luz de su incendio, la mitad de los ladrones de pieles cayeron. La otra mitad murió en las torturas. Sólo quedaba Subiénkov, o Subiénkov y Big Ivan, si esa plañidera cosa gimiente sobre la nieve podía llamarse Big Ivan. Subiénkov pilló a Jakaga burlándose de él. No había cómo burlarse de Jakaga. Aún tenía en la cara la marca del látigo. Subiénkov no podía reprochárselo pero le desagradaba pensar en lo que Jakaga le haría. Pensó apelar a Makamuk, el jefe principal; pero su razón le decía que ese llamado era inútil. También pensó en romper sus ligaduras y morir peleando. Seria un final más rápido. Pero no podía romper sus ligaduras. Las correas de caribú eran más fuertes que él. Siempre cavilando, se le ocurrió otra cosa. Dijo por señas a Makamuk, que le trajeran un intérprete que sabía el dialecto de la costa.

—Oh Makamuk —dijo—, no quiero morir. Soy un gran hombre, y sería una locura que yo muriera. En verdad, no moriré. No soy como esta carroña. Miró esa cosa doliente que fué una vez Big Ivan, y la apartó desdeñosa-

mente con el pie.

—Sé demasiado para morir. He aquí, tengo un gran remedio. Sólo yo lo conozco. Como no he de morir, compartiré contigo el remedio.

-¿Qué remedio es ése? -preguntó Makamuk.

-Es un remedio raro.

Subiénkov se quedó reflexionando un momento, como si le costara revelar el secreto.

—Te diré. Si se frota la piel con este remedio, ésta se pone dura como la piedra, dura como el hierro, y ningún arma puede herirla. El golpe más fuerte de una hoja cortante es inútil. Un cuchillo de hueso es como un pedazo de barro; y mellará el filo de los cuchillos de acero que les hemos traído. ¿Qué me darás por el secreto de este remedio?

—Te daré la vida —contestó Makamuk, por medio del intérprete. Subiénkov rió desdeñoso.

-Y serás esclavo de mi casa mientras vivas.

El polaco rió con mayor desdén.

—Desátame las manos y los pies y hablaremos —dijo.

El jefe dió la señal. Subiénkov, en cuanto lo desligaron, lió un cigarrillo y lo encendió.

—Estos son cuentos —dijo Makamuk—. No hay tal remedio. No puede ser. Una hoja afilada es más fuerte que cualquier remedio.

El jefe era incrédulo y sin embargo vacilaba. Había visto muchas hechicerías de los ladrones de pieles. No llegaba a dudar por completo.

-Te daré la vida; pero no serás esclavo -dijo.

-Más que eso .

Subiénkov procedía fríamente, como si discutiera el precio de un cuero.

—Es un gran remedio. Me ha salvado la vida varias veces. Quiero un trineo y perros, y seis cazadores para acompañarme río abajo y custodiarme hasta que aviste el Reducto Michaelovski.

—Te quedarás aquí y nos enseñarás todas tus hechicerías —fué la respuesta. Subiénkov, silencioso, se encogió de hombros. Echó al aire helado el humo del cigarrillo, y miró con curiosidad lo que quedaba del enorme cosaco.

—¡Esa cicatriz! —exclamó Makamuk, señalando el cuello del polaco, donde una cuchillada en una disputa en Kamchatka había dejado una huella lívida—. El filo fué más fuerte que el remedio.

—Fué un hombre fuertísimo el que dió el golpe.—(Subiénkov reflexionaba.)—Más fuerte que tú, más fuerte que tus cazadores, más fuerte que él.

Y otra vez, con la punta del moccasin, tocó al cosaco, a cuyo destrozado cuerpo aun se aferraba la dolorosa vida.

- —Y el remedio era flojo. Porque en aquel lugar no había las bayas necesarias, que aquí abundan. El remedio aquí será más fuerte.
- —Te dejaré ir río abajo —dijo Makamuk— y te daré el trineo y los perros y los seis cazadores de escolta.
- —Eres lerdo —fué la fría respuesta—. Al no aceptar mis términos en el acto, has ofendido mi remedio. Ten cuidado, ahora pido más. Quiero cien pieles de castor. —Makamuk hizo una mueca.
- —Quiero cien libras de pescado seco. —Makamuk asintió, pues el pescado era barato y abundante—. Quiero dos trineos, uno para mí y otro para mis pieles y el pescado. Y que me devuelvan mi rifle. Si no aceptas, el precio aumentará.

Jakaga habló en voz baja al jefe.

- -¿Pero cómo sabré que tu remedio sirve? -preguntó Makamuk.
- Es muy fácil. Primero iré a los bosques...

Volvió Jakaga a hablar a Makamuk, que disintió sospechoso.

—Puedes mandar veinte cazadores conmigo —prosiguió Subiénkov.—. Tengo que buscar las bayas y las raíces para hacer el remedio. Luego, cuando hayas traído los dos trineos y estén cargados con las pieles y el pescado y el rifle, y cuando hayas elegido los seis cazadores que irán conmigo, me untaré el cuello con el remedio, así, y pondré el cuello en aquel tronco. Entonces el cazador más fuerte puede empuñar el hacha y pegarme tres veces en el cuello. Tú mismo puedes dar los tres golpes.

Makamuk escuchaba, atónito, esta última hechicería de los ladrones de pieles.

- —Pero ante todo —agregó el polaco con apresuramiento—, entre cada golpe tengo que untar más remedio. El hacha es pesada y filosa, y no quiero errores.
- —Tendrás cuanto has pedido —gritó Makamuk en un afán de aceptación—. Empieza a preparar el remedio.

Subiénkov disimuló su júbilo. Jugaba una partida desesperada y no podía permitirse un error. Habló con arrogancia.

—Has estado lerdo. Ofendes mi remedio. Para lavar la ofensa debes darme tu hija.

Señaló a la muchacha, una criatura enclenque, con un ojo defectuoso y un colmillo de lobo. Makamuk se enojó, pero el polaco seguía imperturbable, liando y encendiendo otro cigarrillo.

-Apúrate -urgió-. Si no te apresuras, pediré más aún.

En el silencio que siguió, el desolado paisaje nórdico se borró ante sus ojos, y volvió a ver a su patria, y Francia, y al mirar a la muchacha del colmillo de lobo, recordó otra muchacha, que había conocido en su juventud, al llegar a París.

- -¿Para qué quieres a la muchacha? -preguntó Makamuk.
- —Para que venga río abajo conmigo. —Subiénkov la miró con aire crítico—. Será una buena esposa, y es un honor digno de mi remedio casarme con tu sangre.

Recordó a la muchacha de París y tarareó una canción que ella le había enseñado. Revivía la antigua vida, pero de un modo indiferente e impersonal, mirando las imágenes recordadas de su propia vida como si fueran ajenas. La voz del jefe, rompiendo bruscamente el silencio, lo sobresaltó.

- —Así se hará —dijo Makamuk—. La muchacha irá contigo río abajo. Pero queda entendido que yo mismo daré los tres golpes con el hacha.
- —Pero a cada golpe me pondré el remedio —respondió Subiénkov con mal reprimida ansiedad.
- —Te pondrás el remedio entre cada golpe. Aquí están los cazadores que no te dejarán escapar. Ve al bosque a recoger los ingredientes.

La rapacidad del polaco había convencido a Makamuk del valor del re-Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar medio. Sólo el gran poder del remedio podía inducir a un hombre a las puertas de la muerte a regatear como una vieja.

- —Además —murmuró Jakaga, cuando el polaco, con sus guardias, desapareció tras los abetos—, cuando conozcas el remedio, lo podrás matar fácilmente.
 - -¿Pero cómo? -argumentó Makamuk-. Su remedio lo impedirá.
- —Habrá algún lugar en que no se haya puesto el remedio —replicó Jakaga—. Por ahí acabaremos con él. Quizá las orejas; le meteremos una lanza por un oído y la sacaremos por el otro. Quizá, los ojos. Sin duda el remedio es demasiado fuerte para los ojos.

El jefe asintió.

-Eres sabio, Jakaga. Si no le quedan otras brujerías lo destruiremos.

Subiénkov no perdió tiempo en buscar los ingredientes. Escogió lo que se le vino a mano; agujas de abeto, la corteza interior del sauce, una tira de corteza de abedul, y una cantidad de bayas musgosas que hizo arrancar bajo la nieve. Unas raíces heladas completaron el surtido, y encabezó el regreso al campamento.

Makamuk y Jakaga se agazaparon junto a él, observando las cantidades y la clase de ingredientes que volcaba en la olla de agua hirviendo.

—Hay que poner las bayas primero —explicó.

—Ah, falta otra cosa, un dedo humano. Ven, Jakaga, déjame cortarte el dedo.

Pero Jakaga puso las manos atrás y se enfurruñó.

—Sólo el dedo chico —rogó Subiénkov.

-Jakaga, dale el dedo -ordenó Makamuk.

- —Debe haber un montón de dedos por ahí —rezongó Jakaga, señalando en la nieve los despojos de los torturados a muerte.
- —Debe ser el dedo de una persona viva —objetó el polaco—. Jakaga se dirigió al cosaco y le cercenó un dedo.
- —Todavía vive —anunció, arrojando el sangriento trofeo en la nieve—. Además es un dedo bueno, porque es grande.

Subiénkov lo echó al fuego bajo la olla y empezó a cantar. Era una canción francesa, de amor, y la cantó con gran solemnidad sobre el cocimiento.

- —Sin estas palabras que he pronunciado, el remedio es inútil —explicó—. Las palabras dan virtud. Miren, está listo.
 - -Repite despacio las palabras, para aprenderlas -ordenó Makamuk.
- —Sólo después de la prueba. Cuando el filo haya rebotado tres veces, te diré las palabras.
 - -¿Pero si el remedió no es bueno? -Makamuk preguntó.

Subiénkov se volvió airadamente.

—Mi remedio siempre es bueno. Pero si no lo es, haz conmigo lo que has hecho con los otros. Despedázame, como a él lo despedazaste. —Señaló al cosaco—. El remedio ya se ha enfriado. Así lo unto en mi cuello, repitiendo estas otras palabras.

Entonó un verso de la Marsellesa, muy gravemente, refregándose el cuello con el cocimiento.

Un clamor interrumpió su representación. El cosaco, en un último estertor de su tremenda vitalidad, se puso de rodillas. Risas y gritos de asombro dieron los Nulatos aplaudiendo, mientras el cuerpo de Big Ivan con terribles espasmos se revolcaba en la nieve.

El espectáculo provocó náuseas en Subiénkov, pero se dominó y fingió enojo.

-Esto no puede ser -dijo-. Acaben con él y haremos la prueba.

Mientras eso se hacía, Subiénkov se volvió a Makamuk. Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar —Recuerda, tienes que pegar con toda tu fuerza. No es un juego de niños. Vamos, toma el hacha y golpea el tronco, para que yo vea si la manejas como un hombre.

Makamuk obedeció, dando dos hachazos, con vigor y precisión, haciendo

saltar una gran astilla.

—Está bien. —Subiénkov miró a su alrededor al círculo de caras salvajes que de algún modo simbolizaban el muro de barbarie que lo había cercado desde que la policía del Zar lo arrestó en Varsovia.

—Empuña el hacha, Makamuk. Me acostaré en el suelo. Cuando levante la mano, golpea, golpea con todas tus fuerzas. Y cuida de que nadie esté detrás. El remedio es fuerte, y el hacha puede rebotar de mi cuello y escapársete de las maros.

Miró los dos trineos, con los perros ensillados, cargados con pieles y pescado. Su rifle encima de las pieles de castor. Los seis cazadores a sus órdenes junto a los trineos.

—¿Dónde está la muchacha? —preguntó—. Que la traigan a los trineos antes de empezar la prueba.

Cuando esto se hizo, Subiénkov se acostó en la nieve, descansando la cabeza en el tronco, como un niño cansado que va a dormirse. Había llevado una vida tan triste que, en verdad, estaba cansado.

—Me río de ti y de tu fuerza, oh Makamuk —dijo—. Golpea y golpea bien. Alzó la mano. Makamuk blandió el hacha, una gran hacha para encuadrar troncos. El acero brillante relampagueó en el aire helado, se detuvo un instante perceptible sobre la cabeza de Makamuk, y cayó sobre el desnudo cuello de Subiénkov. Atravesó la carne y el hueso y penetró hondamente en el tronco.

Los atónitos salvajes vieron rebotar la cabeza a una yarda del tronco sangriento.

Hubo un gran silencio y estupor, hasta que poco a poco fueron comprendiendo que no había tal remedio. El ladrón de pieles los había embaucado. El sólo, entre todos los prisioneros, había escapado a la tortura. Hubo una explosión de risas. Makamuk inclinó la cabeza, avergonzado. El ladrón de pieles se había burlado de él. Lo había puesto en ridículo ante su gente. Todos seguían riéndose a carcajadas. Makamuk se dió vuelta y se retiró con la cabeza gacha. Sabía que ya no le llamarían Makamuk. Le llamarían: Cara Perdida; la historia de su afrenta lo seguiría hasta la muerte; y cuando las tribus se reunieran en primavera para la pesca del salmón, o en verano para traficar, recorrería las fogatas la historia de cómo el ladrón de pieles murió apaciblemente, de un solo golpe, a manos de Cara Perdida.

—¿Quién es Cara Perdida? —le parecía oír preguntar a algún mozo insolente—. Cara Perdida, el que se llamó Makamuk antes de cortar la cabeza del ladrón de pieles.

JACK LONDON

(1876 - 1916)

PATRIA DEL CAMPO

VENUS DE ÉGLOGA

No estaba, no, su corazón herido, Gozando, en cronológicos lugares De lo perfectamente establecido Como el cielo, las tierras y los mares.

Cuando la luz babía envejecido Dióle la luna, hoyuelos y lunares, Mientras, con signo de lo no ejercido Los índices buscaban los pulgares.

Tomó luego su sangre, entre azucenas, Campo a traviesa de la carne, libre Del camino trillado de las venas.

Oh libertad de nudos y de lazos, Oh cuerpo que el amor logra que vibre Coronado de brazos y antebrazos.

LA COMIDA

Me diste de beber; bebí contigo De un moscatel pintado de canela, En abastada copa y gordezuela, De grande pie y encapuchado ombligo.

Pan de la casa envuelto en una tela Comí, con granos como anís, de trigo, Y un conejillo cárdeno, y un higo Que arde por fuera y por adentro hiela.

Luego te vi cortar del pan caliente Patriarcal y castiza rebanada Con el color tabaco de las tejas.

Y derramar sobre ella, lentamente, La rutinaria miel, desesperada, Como si la empujaran las abejas.

HORACIO REGA MOLINA

TREN

 ${\rm E}^{\,\scriptscriptstyle
m L}$ Tren era el de todos los días a la tardecita, pero venía moroso, como sensible al paisaje.

Yo iba a comprar algo por encargo de mi madre. Era suave el momento, como si el rodar fuera cariño en los lúbricos rieles. Subí, y me puse a atrapar el recuerdo más antiguo, el primero de mi vida. El tren se retardaba tanto que encontré en mi memoria un olor maternal: leche calentada, alcohol encendido. Esto hasta la primera parada: Haedo. Después recordé mis juegos pueriles y, ya iba hacia la adolescencia, cuando Ramos Mejía me ofreció una calle sombrosa y romántica, con su niña dispuesta al noviazgo. Allí mismo me casé, después de visitar y conocer sus padres y el patio de su casa, casi andaluz. Ya salíamos de la iglesia del pueblo, cuando oí tocar la campana; el tren proseguía el viaje. Me despedí, y como soy muy ágil, lo alcancé. Fuí a dar a Ciudadela donde mis esfuerzos querían horadar un pasado quizá imposible de resucitar en el recuerdo.

El jefe de estación, que era mi amigo, acudió para decirme que aguardara buenas nuevas, pues mi esposa enviaba un telegrama anunciándolas. Yo pugnaba por encontrar un terror infantil (pues los tuve), que fuera anteror al recuerdo de la leche calentada y del alcohol. En eso llegamos a Liniers. Allí, en esa parada tan abundante en tiempo presente, que ofrece el F. C. O., pude ser alcanzado por mi esposa que traía los mellizos vestidos con ropas caseras. Bajamos y, en una de las resplandecientes tiendas que tiene Liniers, los proveímos de ropas standard pero elegantes, y también de buenas carteras de escolares y libros. En seguida alcanzamos el mismo tren en que íbamos y que se había demorado mucho, porque antes había otro tren descargando leche. Mi

mujer se quedó en Liniers, pero yo en el tren, gustaba de ver mis hijos tan floridos y robustos, hablando de foot-ball y haciendo los chistes que la juventud cree inaugurar. Pero en Flores me aguardaba lo inconcebible: una demora por un choque con vagones y un accidente en un paso a nivel. El jefe de la estación de Liniers, que me conocía, se puso en comunicación telegráfica con el de Flores. Me anunciaban malas noticias. Mi mujer había muerto, y el cortejo fúnebre trataría de alcanzar el tren que estaba detenido en esta última estación. Me bajé atribulado, sin poder enterar de nada a mis hijos, a quienes había mandado adelante para que bajaran en Caballito, donde estaba la escuela.

En compañía de unos parientes y allegados, enterramos a mi mujer en el cementerio de Flores, y una sencilla cruz de hierro nombra e indica el lugar de su detención invisible. Cuando volvimos a Flores, todavía encontramos el tren que nos acompañara en tan felices y aciagas andanzas. Me despedí en el Once de mis parientes políticos y, pensando en mis pobres chicos huérfanos y en mi esposa difunta, fuí como un sonámbulo a la "Compañía de Seguros" donde trabajaba. No encontré el lugar.

Preguntando a los más ancianos de las inmediaciones, me enteré que habían demolido hacía tiempo la casa de la "Compañía de Seguros". En su lugar se erigía un edificio de veinticinco pisos. Me dijeron que era un ministerio donde todo era inseguridad, desde los empleos hasta los decretos. Me metí en un ascensor, y ya en el piso veinticinco, busqué furioso una ventana y me arrojé a la calle. Fuí a dar al follaje de un árbol coposo, de hojas y ramas como de higuera algodonada. Mi carne, que ya se iba a estrellar, se dispersó en recuerdos. La bandada de recuerdos, junto con mi cuerpo, llegó hasta mi madre. "A que no recordaste lo que te encargué", dijo mi madre, al tiempo que hacía un ademán de amenaza cómica. "Tienes cabeza de pájaro".

SANTIAGO DABOVE

AQUÍ

PREGONES FRATERNOS

Los pregones de España son un poco los pregones de aquí que no se sabe cómo han cruzado el mar sin perder su tono.

En las mañanas de Buenos Aires cuando se oye: "¡El botellero! ¡El botellero! ¡Tomates! ¡Tomates! ¡Resaca y tierra negra para plantas!", se recuerda perfectamente la mañana de España.

Alguno cambia porque se sigue la palabra más mora que le corresponde en el fondo, como "¡Alcauciles!", en vez de "¡Alcachofas!"

La parlería del pregón llenaba antes con más abundamiento el silencio sestero y claustral de la calle en que sólo apenas alguno que otro carro ponía el desgualrajo de sus tornicones.

Los pregoneros tenían parentesco con los cantares de los jardines y con los cantares de las mozas, y por eso estaban obligados a tener alguna floritura.

Los pregoneros de antaño gritaban al pasar por las calles emborrilladas y pinas:

- -La requesera...; A cuarto los requesones!
- -¡Un chanchito vivo vendo!
- -¡Muselina y corte de chaleco!
- —¡Hay sebo!
- -¿Quién compra esta carga de carbón?
- -¡Navajas, tijeras, ligas y tirantes!
- -;Repollo como escarola!
- -¡Hay arveyanas nuevas, arveyanas como la nieve!
- —¡Garrafales de toro!
- -¡Espinaca como albahaca!
- —¡La cuajera! ¡La cuajaera con azúcar y canela! ¡Cuajá y baile que pasa la procesión por mi calle!
 - -¡A cala y calando una sandía vendo! ¡Si esto es sangre!
 - -¡Sardinas frescales! ¡La hacienda del perdido, barato y comido!
 - -¡La limonera! ¡Toíto agrio!

- —¡La fuencarralera . . .! ¡La rica lechuga como la seda! ¡Y regalo perejil!
 - -¡Al bollero, al bollero! ¡Bollos de aceite y empiñonados!
 - -¡Moras, moritas, moras! ¡Moras de jardín!

A veces había pregones en verso. Así, el vendedor de fósforos:

Yo traigo en este cajón a la Fama y a Cervantes, fósforos fulminantes de cerilla y de cartón. Fósforos, papel y fósforos, papel de fumar de Alcoy, ¡Comprad fósforos, papel! ¡Con la niña me voy! ¡Con la niña me iré!

El óptico o vendedor de gafas callejero, pregonaba su mercancía:

¡Gafas para vista cansada, lente barato. Quevedos de cristal de roca, Quevedos baratos.

El tío de los cachivaches daba también su grito de expendio y detrás venía el que anunciaba:

¡La pala para el carbón! ¡La rejilla para la hornilla! ¡Tierra o aserrín para el gato! ¡Todo barato!

Son voces de amigos, las voces de los pregones, voces que entablan conversación con nosotros, voces de gente que acaba de venir del pueblo y es efusiva y llamativa.

El trapero es de todos los tiempos:

-; Trapo y yerro viejo!

La huevera pasaba con sus canastillos de fino mimbre o de alambre:

-¿Quién me saca de güevera?

No olvidemos al vendedor de sartenes que las repicaba con un clavo mientras gritaba: "¡El sartenerooo!", ni olvidemos tampoco al italiano que vendía estatuitas con la consigna de "¡Santi, boniti, barati!"

En este gran pueblo de agua abundante y rica no se comprenderá del todo el pregón del agua en el viejo Madrid: "¡Fresca, fresquita de la fuente del Berro!"

El vendedor de grillos —el terror de los dormilones— pasa con sus jaulitas al grito osado de:

-¡El canario de verano!

No olvidemos a los vendedores manchegos de miel y arrope:

-¡Arrope de la Mancha! ¡La Blanca miel de la Alcarria!

El vendedor de loza también se ha perdido con su pregón de: "¡Jícaras, tazas y platos!"

El español, nuestro hermoso idioma común, repasaba sus palabras y las cacareaba en el pregón: "¡El piñero! ¡El ajero! ¡El oreganero!", y a veces nos enterábamos de cómo es llamada la vendedora de cangrejos:

-¡La cangrejera! ¡La cangrejera! ¡Vivitos y coleando!

El recuerdo de los pájaros resulta vivo gracias a los pregones y veíamos pasar al alpistero y al cañamonero.

Aún se escucha al perifollero que ensalza las pasamanerías y perifollos que vende y dice vender peines para las rubias y las morenas:

El buhonero de futezas se da mucho tono y suele añadir a sus requilorios: "Hoy estoy, pero no estaré mañana!"

El afilador, con su caramillo del pasado, al que presentan armas los cuchillos en el fondo de las cocinas, no conviene tampoco pasarlo por alto, ni al "¡Paragüero y lañador!" que solía añadir que lañaba tinajas y barreños y que, sentado al borde de la vereda, arregla toda porcelana que se le da o escapa con ella si es muy gitano.

Los vendedores de flores tienen pregones floridos y, aparte, alguno que es muy sobrio en medio de los versificados.

El sobrio sólo grita:

—¡Plantas de claveles dobles vendo! El versificador madrileño declamará con euforia:

Un jardín traigo en el brazo, el mejor que hay en España.
Pedid la flor más extraña
y hallaréisla en el capazo.
Llevadme la pasionaria,
llevad la blanca azucena,

la marimoña rellena, el nardo y la trinitaria; muchachas, en fin, por cuatro cuartos doy un jardín.

En Andalucía, el pregón de flores, aunque también es sobrio a las veces como cuando sólo declara el jazmín con las albricias de "¡Biznagas! pliznagas!" o "Claveles de cravo!", se lanza al verso, ya con algo de cante jondo:

¡Ay que olor me ha venío a rosa fina! . . . Santa Rita bendita andaba escarsa bor mis jardines y no séspinaba... ¡Jarmine . . . y que flore! Rosas y violetas ... ¡Un jardín traigo al brazo! Marvalocas y sensitivas; traigo las flore der laso traigo reseda y jarmine, y traigo rosas caseras ... Traigo treinta primaveras cogías en mi jardine... Y a cuartos y a ochavos, rosivas encarná... Hay reinículos y violeta, violetitas a cuarto... Rosiyas de pitimini . . . ¡Hay nardos, er rico nardo!

Y ya que pasamos por Andalucía no desoigamos al vendedor de pescado con sus dos bandejas de mimbre balanceándose en el fiel de sus hombros:

> ¿Quién quiere pescao? ¡Jurele, Jurele, Jurele boquerone, boquerones, boquerones plateaos!

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

43

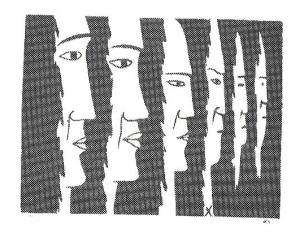
El pregón es interminabale como la vida que se levanta de la muerte siempre. No le hagamos la contra, dejemos vocear con voz viva y potente hasta que se desgañiten los animosos vendedores de cada día.

Que rebote el tomate en la tapia de la mañana, pues el convaleciente se agarra al pregón para salvarse.

- -¡Uva negra y de la otra!
- -; A diez la ristra de ajos! ¡El ajero!

Estamos proclamativamente unidos por el pregón y el pregón es lo que más se oye de los pueblos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA



RENOIR

Los colores soñaban. ¡Cuánto tiempo, oh, cuánto tiempo bacía! El rosa era quien quería resbalar por el seno y ser cadera. El amarillo, cabellera. La cabellera, rosas amarillas. El añil, diluírse entre los muslos y ceñir hecho agua las rodillas. El plata, ser olivo y vino de clavel el rojo vivo. ¿Se murió el color negro? El azul es quien canta v se destila en una sombra verde o lila. Pero es el rosa el de mejor garganta. El rosa canta junto al mar, el ancho rosa nalga por el río, el rosa espalda puesto a espejear al sol y a resonar rosa talón por el rocio. Vibra, zumba la vida, y es un abejorreo de cigarras en tu agreste pupila estremecida. El céfiro cobalto clarinea, el cabello azulea,

nacarea la piel y se platea
de un polvo nítido el paisaje.
Se amorata el follaje
y en la sombra verdea fresco el lila.
Pero es el rosa quien mejor titila
al desnudarse evaporado en rosa.
Pintor: en tu paleta rumorosa,
cuando vierten sus jarras los colores,
ya todos son ramos de flores.
Y rosa,

RAFAEL ALBERTI



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

MÚSICA

NOTA PRELIMINAR SOBRE CONSTANTINO GAITO Y SU OBRA

El 14 de diciembre de 1945 falleció Constantino Gaito: lo avanzado de la temporada y la cesación de las actividades artísticas en la metrópoli a esa altura del año agravada por factores extra-artísticos decisivos, restó calor y magnitud a la exteriorización del sentir general que intuía la importancia de esa desaparición, pero la cantidad y la jerarquía de los homenajes que nuestras entidades musicales —oficiales y privadas— más importantes le han tributado con posterioridad, son elocuentes pruebas de la estima que se tiene por su producción, hecho que llama a la reflexión. No es la consabida subestimación cuando no la simple negación, ligera y evasiva, la manera de encarar la valorización cualitativa, total o parcialmente de una obra; corresponde a la crítica pronunciarse en definitiva sobre los valores que la misma encierra, ya que cumplida su trayectoria es valorable, pero a la crítica en su sentido lato, a la discriminación desapasionada y justiciera, le toca señalar la importancia intrínseca de la obra hecha y su exacta ubicación histórica en su medio y época propios dentro del panorama general que le corresponde, precisando cuál fué su aporte y extrayendo de ella aquellos rasgos esenciales que la justifican y que pueden constituir puntos de apoyo en el avizoramiento del futuro artístico, en este caso el nuestro, y que el artista, como productor, ha contribuído a forjar. El artista tiene derecho a ese tratamiento, puede exigirlo y le es debido. El presente trabajo, que no es exhaustivo ni lo pretende, son simplemente una serie de notas tomadas al azar de la tarea realizada por el maestro, coordinadas con el objeto de dar una idea de la misma; son, en cierto modo, sugerencias que pueden considerarse iniciales para un estudio más amplio y completo que el maestro merece, y que para su oportunidad nos proponemos, cumpliendo así la doble finalidad de: contribuir modestamente a integrar la totalidad de los homenajes que se organizaron en honor del extinto y de comprometernos ante el lector a realizar el esfuerzo prometido que signifique: el planteamiento y discusión de los valores permanentes de la obra de Gaito, y decimos solamente planteamiento y discusión, porque la sentencia final de los mismos sólo la dará el tiempo por boca del público, destinatario efectivo de toda obra creacional.

Constantino Gaito nació en la Capital Federal el 3 de agosto de 1878; pertenece, pues, a la generación siguiente a aquella que, cronológicamen-Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

te, le precediera en la iniciación de nuestra música culta y que contara con los nombres conspicuos de los dos hermanos Berutti, Williams, Panizza y Aguirre, quienes plantearon claramente el futuro desenvolvimiento de la música nacional en su triple aspecto: dramático, sinfónico y de cámara, por conducto de las dos corrientes étnicas que habían de influir desde el comienzo en forma decisiva en la estructuración de nuestra fisonomía artística: la italiana —música dramática, música con objetividad y la francesa -sinfonismo, música vocal, música pura, música sin obietividad— siendo necesario remontarse hasta la generación del 90 —más alguno de la del 80- para encontrar un nuevo ingrediente en la estructuración de la aludida fisonomía artística con el aporte del modernismo germanizante con su constructividad sabia y vigorosa, arrancando en César Franck, penate de esa corriente, -muy germanizado de por sípor conducto de Celestino Piaggio (1886) liberado de todo matiz nacionalista, incluso pre-debussysta, los hermanos José María y Juan José Castro en sus sendos matices de clasicismo formalista uno y straussismo inicial el otro y, finalmente, Juan Carlos Paz con su intransigencia técnico-teórica, inquieta y renovadora que sigue aportando todo el elemento técnico informativo de reciente acuñación. En cuanto al elemento étnico hispánico, su influencia es clara en el campo popular influyendo sólo indirectamente en la música culta y a veces, como en la zarzuela o la modesta tonadilla, también muy italianizada; el descubrimiento de la España genuina irradiada desde París —Albéniz, Granados, Falla— pertenece, en principio, a uno de los aspectos de la influencia francesa, y lo mismo puede decirse del franckismo de Williams con sus tímidos atisbos wagnerianos.

Gaito demostró precoces aptitudes musicales, formándose bajo la dirección de su padre primero, con Pedro Melani luego, recibiendo, finalmente, en el conservatorio napolitano de San Pietro a Majella desde 1892, los conocimientos técnicos posibles en aquel momento y dentro del poco flexible credo escolástico de entonces que le permitieron cumplir la brillante carrera que sus condiciones le auguraban; Gaito, pues, hijo de italianos, se educó en la tierra de la ópera y en la escuela de la ópera; este hecho tendrá su futura importancia. La estada en Italia duró seis años, merced a una beca que le discernió el Gobierno Nacional, teniendo ocasión allí de captar el sentido profundo de las obras inmortales, asistiendo, como un privilegio, a los ensayos y ejecuciones admirables de Arturo Toscanini, recibiendo lección perdurable de belleza y probidad artísticas. Rico de experiencia y deseoso de acción volvió al país allá por el 1900, en momentos difíciles para el arte nacional incipiente, ahogado en sus comienzos por la fronda del arte lírico europeo con el cual no cabía confrontación y sin que nadie o casi nadie le concediera importancia ni porvenir; Gaito se consagró intensamente a las actividades musicales en sus múltiples aspectos, como compositor, pianista, director de orquesta y profesor, es así que paulatinamente su personalidad va adquiriendo

volumen, desplazándose por los diversos campos que sus aptitudes y conocimientos le permiten, desarrollando aquéllas, enriqueciendo éstos y tan pronto lo vemos al frente de una orquesta alentando a los bravos instrumentistas en la conquista de la perfección deseada como sentado sobre el oscilante taburete vapuleando las dóciles teclas en el empeño de lograr el imposible que es hacer entrar en el meollo de un tenor presuntuoso o de una opulenta soprano el "tempo" justo de una aria, la afinación exacta de una nota o la cancelación prudencial de un calderón infinito...

Lo vemos más tarde junto al novicio que toca y retoca tozudamente en la pauta el equilibrio de cuerdas y metales o titubea en la elección de un timbre que realice su ilusión orquestal, dándole el consejo precioso que su larga experiencia le sugiere y que el maestro disimula con su sonrisita de falsete, obviándole dificultades, mostrándole la "dritta via" que es la única que conduce al cabo: Paz, los dos Castro, García Morillo, D'Espósito, Iglesias Villoud y tantos otros, incluso el que escribe estas líneas, podemos decirlo... y cuando su abrumadora tarea diaria le deja un claro, lo vemos también trabajar para sí —y para los demás— concretando en páginas hábiles sus sueños de arte, sus anhelos de belleza.

Así, desde el comienzo, ha transcurrido la vida de este gran trabajador que fué Constantino Gaito, y a ese trabajo tenso e incesante, a esa solicitación constante, a esa voluntad inquebrantable de realización, la música —amada inmortal— le ha retribuído entregándole uno a una todos sus secretos; ha ido mostrándole uno por uno todos los senderos aún los más escondidos que conducen a ella, ha ido cediéndole una por una todas las llaves que vencen sucesivamente, todas las pruebas que conducen a la posesión completa de su lenguaje, lenguaje críptico y misterioso con el cual están escritas las verdades permanentes, las de ayer y las de mañana, las de hoy y las de siempre, inalteradas, inconmovibles, eternas; la música le ha entregado el secreto del lenguaje esencial qué canta a la vida, a la dicha y al dolor, al amor y a la muerte...

Pero la entrega es por conquista; esa conquista está jalonada palmo a palmo por la obra cumplida y la de Gaito variada y copiosa —su catálogo pasa del centenar—, abarca todos los géneros, testimonio de la múltiple variedad de sus inquietudes, desde la pequeña pieza de salón, la "Hoja de album" tímida confesión de un sentimiento íntimo e individual hasta la monumental imponencia de la obra de masas, de grandes planos, que corona la cumbre doble del "anfiparnasso", "del dramma per musica": la ópera textual —"piacere piú saggio e notevole di altri" decía Monteverdi— y el oratorio, ópera también, sin escenario, creado por de'Cavalieri para edificación y solaz del austero recogimiento "dei fratelli" de San Filippo.

En todos los géneros ha dejado Gaito páginas dignas de mención y sus obras de cámara: el "Trío", el "Quinteto", la "Sonata" para cello y piano, sus dos "cuartetos" de cuerdas —toda ella admirable floración de un solo año de trabajo, el año 17— encierran algunos de los momen-

tos más logrados de su producción y de toda la producción similar argentina. De entre ellas, el "Cuarteto Incáico", el Nº 2, para cuerdas ocupa un lugar de excepción —por lo menos en nuestra preferencia—: la belleza de sus ideas, la maestría de la escritura, la plenitud de su sonoridad instrumental, el sabio manejo del material temático pentatónico usado con libertad y tacto, la seriedad y concisión de su inspiración, lo acabado de su factura, hablan de la mano de un maestro. Rendimos justo homenaje al que hace casi 30 años, escribiera la primera de nuestras obras de cámara de verdadera significación nacional.

Pasaremos por alto su obra menor, piezas instrumentales, páginas vocales de cámara donde empero no se movía con la misma soltura,

bellas páginas corales, transcripciones, etc.

Sin embargo, los laureles más preciados los ha recogido Gaito en la música dramática. En un lapso que va de 1896 hasta 1943 —47 años—escribió no menos de 12 trabajos de esa índole, la gran mayoría estrenados, los primeros en el viejo Politeama y los posteriores en el Colón, de cuyo repertorio forman parte permanente.

La distribución cronológica de esos trabajos es: Los Doria (inédita, 1896-98); "Shaffras" (1904), quince años después: "Petronio" (1919); "Flor de Nieve" (1921); "Los Pajes de su Majestad" (inédita, 1922); "Ollantay" (1925); "Lázaro" y el baile "La Flor del Irupé", obra predilecta del público, ambas de 1927; comentarios musicales para la "Antígona" de Sófocles (1929); "La Sangre de las Guitarras" (1932); el oratorio "San Francisco Solano" (1937) y finalmente "La Ciudad de las Puertas de Oro" baile inédito (1943), cuya representación anuncia el Colón para la presente temporada.

Los largos años que la realización de estos trabajos implica, años de conquista técnica y asimilación estética, incluyen sus incursiones por el campo sinfónico a la búsqueda de la expresión personal y la maestría manual correspondiente lograda sin lugar a dudas y que lo señalan como uno de nuestros más hábiles orquestadores; fechemos, entre otras, sus oberturas "Ederia", "Perseo" y "Obertura en Re" (de 1903 a 1907); las "Danzas Fantásticas" para orquesta y piano (1910); los poemas sinfónicos "El Ombú" (1920) y "Visión" (1827). Está de más decir que ha obtenido todas las palmas y recompensas oficiales que a la producción local se conceden, queda hecha aproximadamente la enumeración de la obra de Gaito; echemos un vistazo somero sobre su contenido, reservando el análisis detallado para su ocasión.

Si tomamos la evolución estética de Gaito con referencia a su obra dramática que es la espina dorsal de su producción, se advierte una tendencia en dirección hacia el nacionalismo musical que se acentúa con el uso idiomático vernáculo unido al empleo de modos autóctonos, la utilización de libretos inspirados en asuntos y leyendas del país —"El Ombú", "La Sangre de las Guitarras", "La Flor del Irupé"— vehículos indispensables de la trasmutación operada, que han ido desplazando y re-

emplazando paulatinamente a la tendencia universalista vista con ojos itálicos —su ascendencia, su formación, el género— de principios de siglo, que trasuntan sus primeras obas —"Los Doria", "Shaffras", "Petronio", "Flor de Nieve" - visión directa a veces, pero que a la postre, no le es totalmente propia. Ahora bien, esa etapa nacionalista no es excluyente, mejor es conducente, pues por razones obvias admite referencias a un americanismo que hace su temprana aparición definida con el "Cuarteto incáico" —sin hablar de obras menores—, reaparece en "Ollantay" y diez años más tarde en el oratorio "San Francisco Solano" con aditamentos indigenistas en un serio esfuerzo de fusionar elementos heterogéneos, síntesis atrevida e interesante, para continuar con un tema de profunda resonancia indoamericana tal "La Ciudad de las Puertas de Oro" última tendencia de la producción de Gaito y que cierra así el ciclo que comenzando en un universalismo de raíz europeísta, foráneo pero tan generalizado y matizado que era casi respectivamente nacional, pasando luego por la reacción nacionalista inevitable posterior al 910, definida y reconocible, lo devuelve a una suerte de universalismo localizado -si así puede decirse-, cual lo es el indoamericanismo, lo que resulta perfectamente lógico —razones históricas y circunstanciales aparte— pues a pesar de su voluntad y a todas las referencias a color local, a problemas, tópicos o sentires locales —siempre concretos, reducidos y mudables— el verdadero músico amplía inconscientemente el cuadro de su acción, se mueve libremente en el ámbito dilatado de los sentimientos y las emociones permanentes y generales, universales, que la música, lengua universal por excelencia, puede expresar con la exacta imprecisión que su elemento físico fundamental, el aire vibrante, le permite.

Respecto a la unidad estilística de una obra tan numerosa y varia, que ha incorporado en su constante afán de asimilación, elementos estéticos distintos y a veces antagónicos venidos de todas partes, ha sido muchas veces atacada y denunciada por la crítica apasionada e implacable y no siempre capacitada, no creo que esto sea un inconveniente, por el contrario: la dirección general de la evolución estética que acabamos de esbozar lo hace suponer, es lo natural, lo lógico pues todo cambio interior supone la necesidad de nuevos elementos expresivos que se toman donde se puede por lo ineludible de la necesidad, ocasionando su incorporación ciertas hibrideces hasta antinomias que sólo espantan a los necios y a los puristas y que son inevitables hasta la asimilación completa del elemento extraño.

Si los buscáramos abundarían los ejemplos similares en todas las épocas y lugares, siendo la sanción aplicable a artistas de todos los tiempos, alguno de los cuales ocupa hoy lugar eminente en la historia musical. En el espacio que me he impuesto no cabe rebatir, justificar o ratificar tales cargos ni deseo señalar circunstanciadamente los numerosos aciertos teatrales —que los hay— o puramente musicales que sus óperas encierran —y me refiero a las óperas porque es la que ha sido estética-

mente más objetada de toda su obra— cargándole a él lo que debiera figurar en el "debe" convencional del género.

Tomada, pues, en su conjunto y por sobre toda consideración técnica, estilística o estética específica, que reduciría inevitablemente los alcances de las conclusiones, la obra de Constantino Gaito, compositor argentino, representa una importante contribución a la configuración de la música nacional por:

1º La práctica, el perfeccionamiento y difusión de los géneros llamados de cámara en cuyo campo ha dado alguna de sus obras definitivas que además caracterizan uno de los momentos de la historia de ese gé-

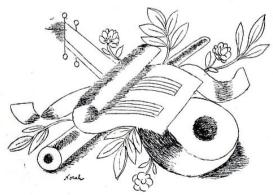
nero en nuestro país,

2º por la realización del primer "ballet" 1 representado en el país de autor nacional y casualmente de asunto autóctono "La Flor del Irupé", siendo por lo tanto, hecho capital dentro de nuestra música con objetivación escénica, esto sin entrar en los muchos méritos que la obra tiene,

3º por la amplitud y variedad de su labor docente, y

- 4º especialmente por la empeñosa, cuanto ardua, tarea de dotar a su patria de una ópera nacional y cualesquiera sean las objeciones que puedan hacérsele al respecto o cualesquiera sean las consecuencias y derivaciones de su intento, en ese género su obra señala un rumbo y su nombre significa una fecha.
- 1 La coreografía de algunas páginas del mismo Gaito y de las "Scene Infantili" de Cayetano Troiani ideada "a posteriori" para la representación en la sala del teatro Colón acaecida con antelación a "La Flor del Irupé", por su carácter, no constituyen un "ballet" propiamente dicho, sino una adaptación coreográfica de dichas páginas.

CARLOS SUFFERN



CINEMATÓGRAFO

Madona de las siete lunas (Gainsborough Pictures) es un film inglés distribuído por la Universal que, a primera vista, parece seguir la línea psicológica de El séptimo velo. Sin embargo, su complejidad es más aparente que real. A causa de una agresión masculina sufrida durante su adolescencia, una mujer se encuentra con dos personalidades totalmente diferenciadas. El caso psicoanalítico sirve como iniciación del film, pero no se vuelve sobre él ni se intenta ahondar sus efectos: es decir, sirve para iniciar un folletín, pero no para mejorar una película. Y el folletín consiste en que una mujer tenga dos vidas, una en un palacio y otra en un tugurio, sin que en ninguno de los dos casos guarde memoria de los hechos. Si fuera una auténtica Madame Bovary, habría lucha y drama, y la protagonista saldría más difícilmente absuelta. Pero el melodrama exige que la heroína sea inocente y juguete del destino. Para eso está la amnesia.

La protagonista de Madona de las siete lunas es, alternativamente, Maddalena y Rosanna. Cuando es Maddalena, ama el convento, la oración, las conversaciones discretas y los trajes largos; cuando es Rosanna, prefiere los spaghetti, los trajes cómodos y los buenos mozos. También odia a los curas. Y lo peor es que este planteo no conduce a nada, salvo la natural preocupación que causan alternativamente a sus parientes, Maddalena, al huir del palacio, y Rosanna, al dejar el tugurio.

El film alcanza en su final la cúspide del melodrama. La protagonista muere, pero no se aclara si ésto ocurre en plena lucidez de ser Maddalena o Rosanna, o ambas. Sin embargo, un cura la insta a confesar sus pecados y finalmente la absuelve. Si era Maddalena no tenía pecados que confesar; si es Rosanna no cree que su vida haya sido pecaminosa. Y aun en el caso de que su conciencia se completara en ese instante final, la seguridad de haber sufrido una enfermedad mental hace discutible la escena de la confesión. Es como si pudiera ser absuelto un caso de "delirium tremens"; como si pudiera ser materia de perdón una esquizofrenia.

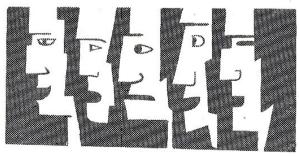
El director Arthur Crabtree conduce hábilmente el relato; desconcierta al espectador en algún momento y luego justifica con amplitud los incidentes aparentemente inverosímiles. Una serie de morochos londinenses, abundantes fideos y botellas de "vero" Chianti dan una versión sólo aproximativa de Florencia.

El extraño (International) se basa en un libro de Víctor Trivas, escritor misterioso que posiblemente no es más que un seudónimo de Orson Welles. Relata los sucesos ocurridos cuando un criminal de guerra de menor cuantía es puesto en libertad para apresar por medio de él a un criminal de guerra de mayor cuantía. Policialmente esto no es cassant, pero tampoco es malo. Los inconvenientes se le aparecen a Orson Welles, director del film, cuando debe resolver el centro de la intriga, pues la idea anotada no era más que un buen principio. En El ciudadano cultivó la sugestión visual, el detallismo, la tercera dimensión o su apariencia; en El extraño cultiva la truculencia y el vértigo de altura. Para lograrlo, inventa la torre de una iglesia y una manía de relojero para su protagonista, totalmente ajenos a la esencia del relato. Por medio de la torre consigue que haya luchas en una infinita escalera y un efecto final de máxima crueldad.

El extraño es quizá la primer película donde se plantea el problema de los trabajos actuales del nazismo en pro de la revancha. Este aspecto del tema no parece tener repercusión entre nuestro público. Es verdad que la mitad del mismo odia a Estados Unidos, la otra mitad a Rusia y el 70 % es consciente o inconscientemente fascista o nacionalista.

Cinematográficamente Orson Welles realiza un trabajo de excepción. Los planos tomados desde alturas variables o con la cámara en ascenso, logran una sensación vital en las fotografías; las sombras y los grandes primeros planos son utilizados con habilidad; enormes rostros de Loretta Young y del propio Orson Welles, en bruscos contrastes de luz, dicen bien de la inquietud renovadora de ese director.

MANUEL PEYROU



MUSEO

TODO FLUYE

No bajarás dos veces al mismo río.

Heráclito de Efeso.

TODO HOMBRE ES MUCHOS

Heráclito de Efeso entendió que el hombre de ayer ha muerto en el de hoy y que el de hoy morirá en el de mañana. Nadie perdura, nadie realmente es; todos somos muchas personas.

Plutarco: DE LA E EN DELFOS, XVIII.

LE REGRET D'HÉRACLITE

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.

Gaspar Camerarius, en Deliciae Poetarum Borussiae, VII, 16.

JURAR POR HOMERO

Un pastor disidente, predicando en Cambridge, improvisó este espléndido juramento: "Lo juro por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la Ilíada, por la Odisea!"

De Quincey: COLLECTED WRITINGS, X, 329.

LA PIEDRA DE ECKHART

La piedra, dice Eckhart, cumple su obra sin cesar, noche y día.

Aldous Huxley: The Perennial Philosophy, página 179.

LA PIEDRA DE SPINOZA

Si la piedra que cae fuera consciente, se creería libre y estaría segura de que se mueve porque así lo quiere su voluntad. Así acontece con el libre albedrío, que todos nos jactamos de poseer, y que se reduce al mero hecho de que los hombres tienen conciencia de su voluntad, pero no de las causas que a ésta la mueven... Tal es mi parecer sobre la libre y forzada necesidad y sobre el imaginario albedrío.

EL VENADO Y VOLTAIRE

Una bola de billar, que empuja a otra bola, un lebrel, que persigue vo-·luntaria y necesariamente a un venado, ese venado, que franquea un dilatado toso con igual voluntad y necesidad, no obran de un modo más predestinado que yo, en cada uno de mis actos.

Voltaire: LE PRINCIPE D'ACTION, capítulo 13.

PLAN DE UNA CONSPIRACIÓN

En la página 325 del primer tomo de su Zauberbibliothek (Biblioteca Mágica), Horst compendia así la doctrina de la visionaria inglesa Jane Lead: "Ouien posee fuerza mágica, puede, a su arbitrio, dominar y renovar el reino mineral, el reino vegetal y el reino animal; bastaría, por consiguiente, que algunos magos se pusieran de acuerdo para que toda la Creación retornara al estado paradisíaco".

> Schopenhauer: UEBER DEN WILLEN IN DER NA-TUR, VII.

REDUCTIO AD ABSURDUM

Las personas que por decir trigo dicen Démeter no difieren de aquellas que consideran que unas cuerdas y un ancla son un piloto, que la trama y la urdimbre son un tejedor y que la pasta de avena es un médico.

Plutarco: DE ISIS Y OSIRIS, LXVI.

SOBRE LA MISTERIOSA MÚSICA

La música es un lenguaje que hablamos y entendemos, pero que somos incapaces de traducir. Eduard Hanslick.

EL ENEMIGO GENEROSO

Magnus Barfod, en el año 1102, emprendió la conquista general de los reinos de Irlanda; se dice que la vispera de su muerte, recibió este saludo de Muirchertach, rey en Dublin:

Que en tus ejércitos militen el oro y la tempestad, Magnus Barfod.

Que mañana, en los campos de mi reino, sea feliz tu batalla.

Que tus manos de rey tejan terribles la tela de la espada.

Que sean alimento del cisne rojo los que se oponen a tu espada.

Que jamás hayas sido tan valiente como mañana en tu batalla.

Que te sacien de gloria tus muchos dioses, que te sacien de sangre.

Que seas victorioso en la aurora, rey que pisas a Irlanda.

Que de tus muchos días ninguno brille como el día de mañana.

Porque ese día será el último. Te lo juro, rey Magnus.

Porque antes que se borre su luz, te venceré y te borraré, Magnus Barfod.

Del Anhang zur Heimskringla (1893) de H. Gering.

B. LYNCH DAVIS

LIBROS

JOSEPH CONRAD: Nostromo (Relato de un litoral). Traducción de Juan Mateos de Diego. Buenos Aires, Emecé Editores, 1946. Dos tomos de 338 y 274 páginas.

Una anécdota escuchada en un viaje por Sudamérica fué el origen de una de las más esforzadas creaciones de la vasta obra literaria de Conrad. La anécdota, fantástica y escueta, estaba contaminada por la perfidia, por la amplificación: un hombre, en una de las periódicas revoluciones, había robado una gabarra cargada de plata. Ese hombre se jactaba de su hazaña; se jactaba, también, de su impunidad. La historieta fué larga y pausadamente elaborada por Conrad: fué madurando en su espíritu hasta desprenderse, transformada en una historia apasionada y compleja, enclavada en un enorme fresco sudamericano. La transformación esencial realizada por Conrad fué la del protagonista: el impune y jactancioso ladrón se convirtió en un hombre fiel que, combatido por pasiones contrarias, por la fatalidad, por la tentación de la plata, roba la gabarra, o mejor, aprovecha la circunstancia de ser el único en conocer su escondite para convertirse en su dueño, en su esclavo.

Ese protagonista —Nostromo, es decir, Gian Battista Fidanza— ha sido mostrado episódicamente en las dos primeras partes de la obra. Su fidelidad, su desprendimiento, su arrojo, han sido probados con abundancia, con insistencia. Cuando (en la tercera parte de la novela) Conrad lo presenta directamente, lo hace para desmentir esa fidelidad ejemplar. El hombre en quien todo Sulaco confía, roba la gabarra de plata. Este mentís a la confianza de todo un pueblo no es un capricho de Conrad (un impuro amor a la paradoja): tiene su explicación profunda. Y Conrad la ofrece magnificamente. Nostromo -a quien todos usaron en provecho propio- se siente convertido en un mero instrumento. Su fracaso (al no poder salvar la gabarra, al tener que ocultarla al alcance de los enemigos de Sulaco) le impide gozar el único premio de sus esfuerzos: la vana publicidad del éxito. Su alma, combatida por el fracaso, por la vergüenza, es atacada por la codicia. Nostromo cede. Ese acto de infidelidad -tan minuciosamente motivado- lo conduce a la ruina. Como Razumov, como Lord Jim, Nostromo quiebra la secreta ley de solidaridad entre los hombres y, por eso mismo, es castigado. (Un recurso semejante, enormemente ampliado, utiliza Proust al tratar el personaje de Charlus, a quien vemos crecer en importancia a lo largo de las tres primeras partes de la obra, para convertirse, en Sodome et Gomorrhe, en el centro evidente de toda la novela y para desmentir las afirmaciones con que fuera repetidamente presentado).

Pero esta anécdota de Nostromo ocupa —ya se sabe— la última de las tres partes en que se divide esta voluminosa novela. Las dos primeras sirven de introducción al escenario sudamericano, de lenta presentación de los diversos personajes. Y aquí es donde se evidencia la delicada técnica de Conrad, su puntillismo. Cada detalle del enorme fresco que despliega está cuidadosamente ejecutado; cada enlace, cada cesura, indican una madura preparación. La técnica empleada para la pintura de Sulaco —esa apócrifa provincia de una nación apócrifa—, para la presentación de sus intensos habitantes, es la peligrosa técnica frontal. Recorriendo la novela de una ojeada se puede apreciar mejor esa frontalidad. Todos sus personajes aparecen en primer plano. Todos —en determinado momento- son protagonistas. Como en los cuadros de los primitivos italianos los personajes aparecen repetidos, en distintas y sucesivas actitudes. variando sus proporciones (o su importancia) según el momento. Este procedimiento (tan agradable e incitante en la plástica) es perjudicial para una novela. La atención del lector tiende a centrarse en cada detalle, olvidando -con el correr de las páginas, de las horas- el conjunto. Por otra parte, el autor debe exacerbar su vigilancia, su desvelo, asomando a su estilo esa tensión, ese reiterado esfuerzo.

Una obra de tales proporciones debe resultar, necesariamente, irregular. El mismo Conrad ha reconocido que la máquina se descomponía a veces. En algunos momentos es demasiado evidente el esfuerzo por mantener ligados y coherentes todos los múltiples episodios, los veloces enfoques, las convergentes acciones. Pero esos defectos se atenúan cuando se examina la obra en su totalidad, cuando se observa el resultado arrojado: un vastísimo fresco, cuyas dimensiones no impiden una sutil profundización psicológica, ni modifican el justo, aunque estilizado, enfoque de Sudamérica.

E. R. M.

WALTER DE LA MARE: MEMORIAS DE UNA ENANA (Memoirs of a Midget). Traducción de Julio Cortazar. Buenos Aires, Editorial Nova, 1946. 454 páginas.

El lector de estas Memorias de una enana (1921) puede ser despistado por el aire dickensiano que secretamente anhelan. Todo en ellas tiende a envolver en materia y procedimientos realistas la fantástica, la prolongada aventura de un ser sobrenatural.

En efecto, Walter de la Mare ha reconstruído con paciente cuidado el ambiente denso, material, opaco, y las vulgares circunstancias en que floreció esa criatura poética llamada Miss M. —una enana, pero perfecta en sus diminutas proporciones, inteligente y culta. Desde el comienzo del libro, al presentar a Mrs. Bowater se puntualiza: la dickensiana Mrs. Bowater. Esa es una ingenua trampa —una de las tantas— para el lector crédulo. Una trampa

ineficaz, porque todo el esfuerzo del autor no consigue dar a Mrs. Bowater la menor aura dickensiana. Sin embargo, el calificativo (apócrifo, desmesurado) queda y va introduciendo insensiblemente el rico mundo novecentista en esta historia de una "alondra enjaulada". (En este sentido, las repetidas alusiones a Jane Eyre, a Wuthering Heights, sirven indirectamente para ambientar más la historia.) La misma laboriosa manera con que se comunican las Memorias (la intervención del señor Walter Pollack) lastra de realidad este cuento. Y cuando Miss M. llega a su mayoría y se instala en un ferrocarril y pasea por una calle convulsionada de Wanderlore o es objeto de disimulada codicia en una reunión social — de la Mare puede sonreír feliz porque ha contaminado de burda y novelesca realidad la existencia fantástica de su protagonista.

Pero ese penoso y audazmente conquistado mundo se desvanece al menor contacto del premeditado misterio, del enrarecido aire que envuelve naturalmente a Miss M. Y cuando el autor la abandona sobre el césped de un jardín—lo que hace con frecuencia, con cursilería— o cuando la enfrenta al endeble, al deforme señor Nadie, ese trabajado mundo cotidiano queda abolido. Esa lucha entre la realidad y el sueño, prolongada a lo largo de esta interminable obra, constituye su verdadero tema, su tema poético.

En vano de la Mare presta a su enana serias e impertinentes reflexiones sobre las proporciones del cuerpo y la bondad de las almas, sobre el amor de los hombres, sobre la anormalidad. En vano el libro insinúa un estudio psicopatológico. El verdadero conflicto desborda esos pueriles planteamientos, y la lucha entre la realidad novelesca (inspirada en los autores ingleses del siglo XIX) y la fantasía supersticiosa, tradicional, supera el irreal, el abrumador debate.

Para distraer al lector, el poeta ha utilizado numerosos e ingenuos recursos. Ya se ha aludido a uno: el falso problema provocado por las meditaciones sobre la bondad del alma y las proporciones humanas. Hay recursos menores, tan sugestivos e ineficaces. El más fatigado es la simetría. Un ejemplo: en los primeros capítulos, la protagonista ve a un niño, un rústico, matar a un pájaro y aprende la maldad intrínseca del hombre; hacia el final del libro ese niño, ahora joven, lleva a Miss M. (con su amplio consentimiento) en una jaula, a través de los campos: la lleva para que exhiba su anormalidad en un circo, frente a la estúpida mirada de los espectadores.

Los poemas de Walter de la Mare certifican su estimable poesía. Las Memorias de una enana muestran que, como novelista, es un empeñoso, no siempre feliz, discípulo.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

WILLIAM SHAKESPEARE: VENUS Y ADONIS. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre.

En un prólogo al prólogo de esta traducción, un señor Ibarguren Carlos insinúa perniciosamente que Shakespeare no hubiera vertido su poema al castellano con mayor felicidad que de Vedia y Mitre. Es muy posible; por las mismas Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

59

razones de índole personal, Hermes Trismegisto tampoco. Pero esa desventaja de Shakespeare podía compensarse con una mayor comprensión del inglés de su época.

Como casi todas las obras no teatrales de Shakespeare, el poema de Venus y Adonis es memorable por cierta superioridad particular, pero no demasiado elogiable en su conjunto. Contiene cantidad de hermosos versos, pero la mayoría no son dignos de su autor, y el poema entero no es comparable a Samson Agonistes, o al Essay on Man. Dentro del estilo de un evidente genio, posee todos los defectos de la época: el preciosismo, la trivialidad, la convención, la opulencia aparente, y en algunos casos, la rima forzada; su sensualidad es fácil y vulgar, aunque no llega a ser tan anodina como en el infinito poema homónimo, el Adone del Cavalier Marino. Los fragmentos mejores son la espera nocturna de Venus y su búsqueda matutina; la reina del amor recupera en ellos sus atributos.

Vedia y Mitre ha traducido en mil doscientos endecasílabos los mil doscientos versos del original; considerando la mayor longitud silábica de cualquier equivalente castellano, y la inclusión de muchos conceptos nuevos, consecuencia de cierta dificultad personal para descubrir las rimas, se advierte a primera vista la omisión de casi una tercera parte del poema original. Omisión no arbitraria, sino regida por la dificultad: tendiendo hacia la simplificación, todo lo que era difícil de traducir fué abandonado; el resultado es pálido.

El primer verso de la nueva versión contiene un pronombre redundante:

Cuando al purpúreo sol lo despedía con sus últimas lágrimas la aurora,

el tercero:

Adonis a la caza se partía

presenta al protagonista en una actitud insólita, la de dividirse en pedazos, y el cuarto:

que ama la caza y el amor lo ignora;

repite el error del primero; se adivina que en los mil ciento noventa restantes las debilidades varían, pero no decaen.

Es posible traducir en verso y tener éxito; pero es necesario ser por lo menos un excelente poeta para traducir en español, y en endecasílabos rimados, pues la naturaleza de nuestro idioma, de sus rimas y de su construcción, triplica las dificultades del inglés, del francés o del alemán.

La versión es precedida por un largo prólogo y seguida por muchas notas —absolutamente inútiles, aunque no es tarea fácil conseguir que doscientas notas sobre un poema no agreguen nada— donde la actitud del mencionado académico oscila entre la encomiable modestia, la satisfacción personal y el desprecio hacia todos los traductores precedentes. De allí deriva la totalidad de estos reproches; porque está muy bien hacer una traducción de un poema famoso y publicarla, y aumentar de alguna manera el depósito de nuestra Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

60

cultura; pero imprecar al Marqués de Dos Hermanas porque escribe frío como el bielo donde dice frosty, cuando uno ha agregado frases enteras al original, y elogiarse luego durante múltiples notas, no redime de la menor censura. Sobre todo cuando se lee en la introducción: "Nunca se repetirá bastante que la traducción poética no es cosa que pueda emprenderse así como así, ni que esté al alcance de todos". Sin vacilar, el lector se adhiere tumultuosa e inmediatamente a esta última consideración.

J. R. WILCOCK

OLGA OROZCO: Desde Lejos (Editorial Losada, Buenos Aires).

Rara vez sucede que un primer libro sea un libro definitivo, y más aún si es de versos, obligado tanteo de tantas vocaciones —y no siempre las menores—que luego se encaminan diversamente. *Desde lejos* nos certifica que la existencia de un libro primero y total no es imposible.

La probanza mejor de un poeta es su enseñarnos a ver, su hacerse instrumento para que nos descubramos. Y ese aspecto de cosa leída que tienen los versos de Olga Orozco, esos

perfumes, colores y sonidos en que reconocemos un instante del mundo, y que parecen asombrarla a ella misma, son ya nuestros, y yacen en nosotros

con el polvo que alguna vez ardiera dentro del corazón

por la sola magia de su potencia poética. Desde lejos es un libro con la clara luz gris de ciertos días, en

una llanura, al sur, bajo el triste sopor de lentísimos cielos,

un libro donde todas las niñas que Olga Orozco fué ('Están aquí, reunidas alrededor del viento') oyen, como nosotros,

la inmensa resonancia de una noche cualquiera y sienten pesar, como nosotros, el tiempo levantando el silvestre perfume de unas hierbas y repitiendo el canto de lo hermoso que pasa.

Es un libro complejo de poesía transparente —paradoja es expresarlo, no que lo sea. Olga Orozco no trata en ningún momento de colmar los moldes tradicionales, de rellenar de espléndidas palabras el pellejo vacío de sonetos, décimas y liras comerciables. Su poesía es más cierta que toda música, y rehuye toda tentación formal que no sea —secreto de su calidad— el adelgazamiento más tenue, la adecuación más refinada, más irremplazable, más natural de la palabra y el pensamiento, juego el más difícil, siendo el de menos reglas. Su libro es de poesía, tan lejana de los ejercicios —a veces delicados, casi siempre estériles (pienso en los raros nombres que juntan poesía y artes: Wilcock, Etchebarne)— que tanto libro cercano, tanto papel y tanta palabra medida nos ofrecen.

Desde los tiempos ya perdidos de la revista Canto (y para algunos, de antes) sabíamos todos que Olga Orozco era uno de los más nobles talentos poéticos que había entre nosotros, y esperábamos el libro que lo iba haciendo aflorar con la lenta labor silenciosa de las flores acuáticas. Dulce es al corazón de la amistad y al perfecto amor por la poesía tenerlo ya en las manos y continuar sabiendo que no nos equivocábamos.

DANIEL DEVOTO

WILKIE COLLINS: LA PIEDRA LUNAR (The Moonstone). Traducción de Horacio Laurora. (Emecé Editores S. A., 1946).

Ante este vigésimotercer volumen de la colección El Séptimo Círculo, excelentemente vertido a nuestro idioma, corresponde señalar en primer término los aciertos que significan su elección y su publicación. La obra original es de 1868 y su edición entre nosotros constituye un acontecimiento literario, ya que permite la comparación con las innumerables producciones que la han seguido.

Cabe destacar que uno de los méritos más relevantes de *The Moonstone* es, sin duda, el de constituir una de las primeras obras que más tarde lograron el calificativo de policial y que, como tal, es asimismo una de las más bellas creaciones del genio novelístico inglés.

La historia de este género literario tiene incuestionablemente en La Piedra Lunar un admirable comienzo. Es un maravilloso amanecer en el que alcanzamos a disfrutar las frescuras de las postreras penumbras de todas las noches del mundo de la ficción. En su estilo participamos con placer sibarítico de aquella elocuencia a que había llegado el relato de tipo tradicional, al mismo tiempo que nos deleitamos con el intento de vivificar las fatigadas raíces que nutrían los esquemas de la novela corriente. En esto reside, precisamente, el máximo valor artístico de La Piedra Lunar. Un breve pero no despreciable prefacio permite a Collins hablarnos de la necesidad de un planteamiento nuevo y radical: "En algunas de mis novelas anteriores me propuse establecer la influencia ejercida por las circunstancias sobre el carácter. En la presente he inverțido el proceso. Mi meta ha sido señalar aquí la influencia ejercida por el carácter sobre las circunstancias". Esta concepción de un modo literario distinto -no siempre el cambio es absoluto-, si bien "deriva quizá de las novelas epistolares del siglo xvIII", también se inspira en la nueva modalidad de la producción europea continental y en el claro propósito de conformar un género diferente: el policial. En ello radica su fuerza expresiva y su alcance, que hizo decir a Swinburne que La Piedra Lunar era una obra maestra, a FitzGerald preferirla a las obras de Fielding y de Jane Austen, y al poeta T. S. Eliot reflexionar de esta manera: "Mientras se escriban novelas, deberán interrogarse de tiempo en tiempo las posibilidades del melodrama".

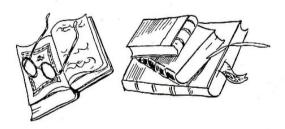
Y es que una apasionante, colorida y novedosa combinación en el tema, armoniosamente distribuída conforme a la exigencia unitaria del argumento Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—que es el coro plástico y azaroso, entrando y saliendo a la escena según se proyecten los personajes—, crea rítmicamente, a lo largo de sus páginas, la envolvente atmósfera humorística o dramática que caracteriza la compleja personalidad psicológica —íntima o pública— de cada uno de los protagonistas.

Wilkie Collins ha escrito, entre otras obras, La Dama de blanco, que anuncia la misma colección. Su vasta producción ha merecido el estudio de destacados escritores y críticos: Chesterton, Phillips, S. M. Ellis y Woollcott, que en sus trabajos promovieron la rehabilitación que actualmente la literatura le dispensa.

Un boceto, casi prontuarial, de su biografía nos dice que "Wilkie Collins fué abogado, opiómano, actor, e íntimo amigo de Dickens".

MARCELO MASOLA



Todo el material literario que aparece en esta revista es propiedad exclusiva de Los Anales de Buenos Aires (Reg. Nº 177.858)

Dirección y Administración: Av. Roque Sáenz Peña 1119, Buenos Aires — U. T. 35 - 8512



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.



COMPAÑIA ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S.A.



LOS ANALES DE BUENOS AIRES

Condiciones de Suscripción:

ANUAL \$ 12 PROTECTOR \$ 25

Dirección y Administración: lias I WWW.ahira.com.ar Av. Roque Sáenz Peña 1119 U. T. 35-8512 - Buenos Aires

