



SINTE SIS

DIRECTOR:
MARTIN S. NOEL

SUMARIO:

- Reflexiones sobre lo bello natural CARMELO M. BONET
Caprichos nuevos RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
La poesía brasileña I. PEREDA VALDÉS
Más en torno al cinema FRANCISCO AYALA
Montiel Ballesteros SALOMÓN WAPNIR
Poemas de tu ingenuidad ATILIO GARCÍA MELLID
La nueva temática CARLOS ASTRADA
Exaltaciones béticas F. DE LOS RÍOS Y DE GUZMÁN
Comentario y glosa del silencio H. ROMERO FLORES

NOTAS DE ACTUALIDAD: *Elogio del football*, por Eduardo Vaccaro.—BIBLIO-
GRAFÍA. CRÓNICAS Y NOTAS DE ARTE, por Rafael Esteban, Julio Vignola
Mansilla y Manuel Castro.



SINTE SIS

PRECIO: \$ 1.-
EL EJEMPLAR: 111

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.arh

COMPANÍA IMPRESORA ARGENTINA
RESINA 6046 BUENOS AIRES

Patronus

SINTESES

SINTEISIS

ARTES CIENCIAS Y LETRAS



AÑO IV

Nº. 39

BUENOS AIRES, AGOSTO DE 1930

DIRECTOR:

MARTIN S. NOEL

SECRETARIO GENERAL:

HECTOR G. RAMOS MEJIA

JEFE DE REDACCIÓN:

EDUARDO VACCARO

CONSEJO DIRECTIVO:

Coriolano Alberini ***** J. Rey Pastor ***** Emilio Ravignani
Alejandro Shaw ***** Guillermo de Torre ***** Arturo Capdevila
Jorge Luis Borges

ORNAMENTADOR:

RODOLFO FRANCO

ADMINISTRADOR:

SANTIAGO J. PASTORINO

Redac. y Adm.: Patricios 1750 - U. T. 21 - Barracas 0037

Concesionarios exclusivos para la venta y suscripciones:

Agencia General de Librería y Publicaciones (S. A.)

MAIPÚ 49
BUENOS AIRES

25 DE MAYO, 577
MONTEVIDEO

REFLEXIONES SOBRE
LO BELLO NATURAL

CARMELO M. BONET

"Dejadme solo, no me enseñéis con
Leibnitz o Schelling y lo aprenderé
todo por mí mismo".

EMERSON.



UELEN los niños formular preguntas aparentemente simples, pero desconcertantes: ¿por qué las vacas tienen cuernos? ¿Por qué el cielo es azul?

A esa familia de preguntas pertenecen éstas: ¿por qué el mono es feo? ¿Por qué las palomas son lindas? No es fácil contestar. Todos convenimos en la existencia de lo feo y de lo bello natural. Como al niño, nos parecen feos los monos y lindas las palomas. Pasando a la especie humana, elogiamos por bellos el rostro de Mary Pickford, los ojos de Gloria Swanson, y admitimos que Sócrates y Scarron abusaron "del permiso que tienen los hombres de ser feos". En cuanto al paisaje, calificamos de hermoso el albardón vestido de trébol o exornado por naranjos emblanquecidos de flores nupciales; y de feos la charca de aguas podridas o el vaciadero de desperdicios.

No es fácil asegurar sobre qué fundamos estos juicios. Nos falta, afirma Hegel, un criterio para discernir lo bello natural.

Es evidente que nuestras opiniones sobre lo bello natural están cargadas de antropomorfismo. Para las ratas, un lugar bajo, pudriero de inmundicias, ha de ser un paraíso. Y para el mono, más "mona" la mona que Mary Pickford.

Vamos, sin metafisiqueos, a examinar esas opiniones aplicadas a la mujer, a las especies animales y a las cosas.

La mujer es para el varón cifra y quintaesencia de lo bello natural, no un cielo estrellado como quería el filósofo de Königsberg. Pero hay mujeres feas y hermosas. Por consecuencia, existen atributos plásticos que constituyen lo bello femenino (como existen para lo bello masculino). ¿Cuáles son esos atributos? Ahí está el busilis. Si, verbigracia, decimos: ojos almendrados, nariz recta, boca breve. . . nos van a interrumpir los partidarios de los ojos oblicuos, de las narices respingonas, de las bocas grandes y bien amuebladas. Porque nada tan caprichoso y tornadizo como el criterio sobre la belleza femenina. Centímetros más, centímetros menos de ropa, cambian ese criterio.

Entre los griegos, la exhibición habitual del cuerpo desnudo forma un concepto eugenésico de la belleza humana. Aristófanes en *Las nubes* se mofa de la palidez de los sofistas. La Venus de Milo, con sus miembros rollizos, es la hembra ideal de una raza fuerte y artística. Más que el color de los ojos y de los cabellos, interesa la planta, las carnes aplomadas y bien distribuidas.

El cristianismo, enemigo de la carne, cubre la desnudez. Sayas y ropones disimulan las líneas. Cada cuerpo de mujer es un misterio.

El vestido genera un sentimiento nuevo, un sentimiento facticio: el pudor. Y espiritualiza el concepto de lo bello femenino. Escamoteado el cuerpo, el rostro concentra la atención, y del rostro los ojos. Así es Beatriz, la *gentilissima*, belleza espiritualizada. Se petrarquiza y madrigaliza soñando con bellísimos ojos: "Ojos claros, serenos...".

Así, espiritualizada por el recato en el vestir, es también la belleza romántica. Se pondera lo único que se ve: el óvalo delicado, la tez pálida, los ojos tristemente dulces, ojerosos, henchidos de ensueño, y las manos monjiles. Esta Eva que hubiera dejado indiferente al raptor de Helena, es capaz de ocasionar el suicidio de un Larra.

Saltemos a nuestros días, al reinado de los vestidos faldicortos. A compás que se abrevian las telas se desvanece el sentimiento del pudor. Se acabaron los misterios. Las ropas como guante permiten conjeturar lo poco que no se ve. La grey masculina, ante la revelación inesperada, se lame los hocicos resecos de libídine. Pero pronto la costumbre disuelve la malicia. Ya el hombre ve sin aspavientos la

curva suave de una pierna, la redondez graciosa de una rodilla. Y luego levanta los ojos y contempla el rostro y busca en el rostro el magnetismo de la mirada. Quiere decir que hoy el concepto de lo bello femenino es una feliz amalgama de cuerpo y espíritu. Ya no es la hembra fornida lo que place sino la "girl" de piernas finas y largas, de caderas corridas, de cervatillos menudos, de facciones marcadamente femeninas e iluminadas por ojos expresivos e inteligentes. La Venus de Milo haría un triste papel en Hollywood.

Así como cambia de época a época el ideal de lo bello femenino, difiere de hombre a hombre. El pleito de si los hombres prefieren a las rubias o a las morenas no tendrá nunca fin. Lo que prueba, diría el filósofo Pangloss, que las cosas en este mundo están dispuestas como en el mejor de los mundos.

En el fondo del juicio masculino sobre lo bello femenino (y del juicio femenino sobre la belleza viril), se acurruca solapado, hipócrita, un residuo sexual. Opina el intelecto, pero mete su cuchara el barro pecador. Tanto que podría aventurarse una tesis sobre el origen sexual de nuestros pareceres con respecto a la belleza humana, y sostener que el hombre y la mujer encuentran belleza en las cualidades que acentúan la diferenciación sexual. Cuanto más femenina una mujer, más bella para el hombre. Y cuanto más varonil el hombre, más hermoso para la mujer. Porque tiene el hombre las manos y los pies grandes, le placen en la mujer el pie breve, la mano pequeña. El hombre es, por naturaleza, piloso; la mujer lo contrario. De ahí la debilidad de las mujeres por las barbas y su afán de extirpar en sí mismas la más leve pelusilla. Gustan en el otro sexo lo que abominan en el propio. El hombre quiere en la cara de la mujer lo que él no tiene: delicadeza de rasgos; y la mujer en el hombre facciones pronunciadas. En el hombre, el músculo es belleza; en la mujer, fealdad. Todo atributo privativo de un sexo, encontrado en el otro, es fealdad. Por eso, el hombre siente desvío por la mujer hombruna y la mujer por el hombre feminoide.

Demás está decir que estos juicios impregnados de sexualismo no son puros, sino espurios. El juicio estético puro es arrobó, éxtasis, deleite "desinteresado" como el que nos produce lo bello artístico.

La contemplación directa de la belleza humana — no su contemplación a través del arte — esconde un ansia de posesión que en-

turbia la pureza del placer. Diríase que a ese sentimiento, mezcla de admiración y deseo, se refiriera Platón en el párrafo que transcribimos:

“En viendo un cuerpo hermoso, siente al principio (el iniciado) una especie de terror sagrado. Luego le contempla más y venera como a un dios; y si no temiera ser tenido por loco, levantaría a su amor una estatua y le ofrecería sacrificios. Experimenta amor y ardor insólitos, y bebiendo por los ojos el influjo de la belleza, comienzan a brotarle alas, y siente extraño prurito y dolor, como los niños en las encías cuando empiezan a brotarles los dientes. . .”.

A este prurito, a este dolor de encías, a este suplicio de Tántalo, llamamos nosotros *tantalismo*.

Una tesis freudiana sobre lo bello humano, tendría que aclarar algunos puntos oscuros. Los hombres coinciden en preferencias que no responden a ninguna necesidad biológica ni motivo sexual. Para la especie, lo mismo da que las mujeres tengan los ojos grandes o chicos, el cabello lacio o ensortijado, el tobillo fino o el tobillo grueso. Sin embargo, el sufragio de la mayoría se inclina por los ojos grandes, el tobillo fino, el cabello crespo.

Podemos conjeturar como una de las causales de estos juicios, la docencia artística del pasado. El arte, recipiente de la sensibilidad de los pueblos, ha ido forjando perfíles ideales de mujer que aceptan gustosas las generaciones posteriores. Nos parece bellísima una Afrodita de Praxiteles y pensamos en ella, o en otros prodigios de la estatuaria antigua, cuando juzgamos a Miss América o a la fauna maravillosa con que el cine nos recrea la vista. Si el tobillo maceta hubiera sido encarecido en el epitalamio de Salomón, e inmortalizado en el mármol de Paros, y enaltecido por los árabes — gente perita en estos achaques — acaso fuera hoy el tobillo ideal.

Hay otros casos en que el juicio no está viciado de incentivo sexual. El hombre normal no siente la belleza del hombre, pero sabe discernirla. Y la mujer normal no se equivoca al juzgar el físico de las demás. Tampoco hay residuo sexual en nuestro dictamen sobre la belleza de los niños y de los ancianos.

El problema se complica si acudimos a las otras especies. Después de pensarlo, nos encontramos tan perplejos como el niño cuando

preguntaba: ¿por qué el mono es feo? ¿por qué son lindas las palomas?

Podría responderse que no hay especies feas, que es pura convención decir que son feos el yacaré y la lechuza y hermosos el león y la gacela. Pero, aun aceptando esa tesis, es innegable que dentro de una misma especie se dan individuos más o menos bellos, como en la familia humana, ejemplares “finos” y “ordinarios”. Distinguiamos entre un gato de Angora y un gato de albañal; entre el cuzco atorrante y el pichicho fifí; entre el matungo de tranvía y el *pur sang* del hipódromo.

¿Cómo explicar estas preferencias? Hay una explicación en la teoría platónica de la reminiscencia. Aplicada a nuestro caso, podemos presentarla así: un animal es más o menos hermoso según se aproxime o se aleje de su arquetipo. Pero ¿cómo conocemos el arquetipo de cada especie? Muy sencillo: antes de bajar a este mundo nuestra alma ha vagado por otros y contemplado las *Ideas*, vale decir, los tipos perfectos. Y cuando ya en la vida topamos con algo que se parece a aquellos moldes divinos, *recordamos*, recordamos con un placer *sui generis*, y entonces afirmamos que eso es bello.

En lenguaje aristotélico, diríamos que un animal es más o menos hermoso según se acerque o no al *paradigma* de su especie.

Y bien, si descendemos de las nubes y no nos contentamos con ficciones poéticas o revelaciones metafísicas, vamos a advertir que no conocemos el paradigma de ninguna especie.

En las domésticas, el hombre, con vistas utilitarias, “crea” tipos nuevos mediante la selección artificial y los considera más hermosos que los naturales: toros elefantinos de cuernos atrofiados; vacas con ubres monstruosas; y en la raza caballar, alípedes corceles para las pistas y recios percherones para las varas.

En resumen, el problema de lo bello en las especies animales es todavía para nosotros problema abierto. Frente a él confesamos nuestra obtusa ignorancia.

No nos encuentra mejor equipados el problema de lo bello en el paisaje. Muchas veces — no sabemos si todas — nuestros juicios sobre lo bello en la naturaleza, parecen floración intelectual de un placer físico.

Los antiguos — se dice — no sentían la naturaleza. Ribot, si no recordamos mal, lo hace notar en su *Psicología de los sentimientos*.

Pero hay que distinguir: no sentían la naturaleza salvaje e irritada, la belleza del mar enfurecido, de los ríos hervorosos, de las montañas inaccesibles; mas sentían la naturaleza plácida: lo bello en el clima dulce, en los "arroyos murmuradores", en los manantiales de linfas cristalinas, en la fresca vecindad de los tamarices, en los oteros moteados de cabras.

De este sentimiento nació la bucólica. Los pastores de Teócrito entonan sus contrapuntos y suenan sus flautas, sus caramillos, sus zampoñas, en medio de esa naturaleza mansa, amiga, doméstica, que será la única que refleje la bucólica posterior.

La naturaleza áspera, hirsuta, bravía, era enemiga del hombre. Su contacto, erizado de peligros, producía desconfianza, zozobra, terror. ¿Cómo encontrarla bella? Pero he aquí que, poco a poco, el ingenio del hombre la va domeñando, domesticando y esclavizando. Con unas humildes chuzas fueron cazados y aniquilados los terroríficos rayos jupiterinos. Los mares mugidores, pesadilla de los viejos nautas, se transformaron en pistas de reposo y de recreo. Las hostiles montañas fueron barrenadas, y "el febril insomnio de los ferrocarriles" desfloró el milenarismo silencio de sus vientres. Desde el vagón confortable, turistas alegres y despreocupados miran las barbas de sus neveros, las mandíbulas de sus precipicios, los espumarajos rabiosos de ríos epilépticos.

La naturaleza salvaje, domada y accesible, dejó de ser enemiga del hombre, y al producir goce de contemplación, convirtiéndose en materia estética.

Goce de contemplación. . . Hemos caído en el subjetivismo estético al derivar de este goce nuestras estimaciones sobre lo bello natural. He aquí: el mundo exterior no es feo ni hermoso, es indiferente. Su roce provoca en nuestra sensibilidad reacciones ya placenteras, ya desagradables. Cuando hay placer y es desinteresado, decimos que es bella la cosa (o el ser viviente) que lo produjo. Pero, según el subjetivista, nos engañamos: la belleza no está en lo externo sino en nuestro espíritu.

Si estuviera en lo externo, sería patrimonio igual de todos; no veríamos, frente a un mismo panorama, cómo unos viajeros se desojan, codiciosos, mientras sus vecinos continúan impávidos su partida de *poker*. Y tocante a la mujer, habría menos anarquía de opiniones. ¿Por qué el japonés que dormita en la butaca contigua sonríe, como

sobrándonos, cuando decimos que Vilma Banky es una flor humana, y susurra que no la cambiaría por una figulina escapada de un jarrón de su país? ¿Y por qué la novia de nuestro amigo — para él un dechado — se nos antoja fea o, cuando mucho, una *beauté du diable*?

Es más cómodo anidar la belleza en nuestro espíritu; decir que el mundo es más o menos bello según sea más o menos fina y captante nuestra sensibilidad; más bello, por ejemplo, para Rousseau que para Dempsey. La venustidad de Beatriz estaba más en la fantasía de Dante que en la criatura que abrió sus compuertas.

Hay hombres que apenas sienten a la mujer y que no han de explicarse la sempiterna loa de poetas galantes o enamoradizos. Otros la sienten demasiado. Luego, temperamentos distintos, juicios dispares.

Abundan todavía más las personas que permanecen frías ante los espectáculos más estupendos de la naturaleza. Otras se conmueven y exaltan, como Ortega y Gasset: "He sentido los campos apasionadamente, he vivido absorto ante ellos, sumido en su textura de gran tapiz botánico y telúrico, he amado, he sufrido en ellos". Luego: las mismas piedras, las mismas aguas, los mismos "tapices botánicos", bellos para unos, indiferentes para otros.

Trasladando al sujeto el centro de gravedad del problema, damos con un denominador común para todos los tipos de belleza natural: un estado de conciencia placentero, o mejor, un sentimiento de arrobamiento desinteresado. Bello es el paisaje que lo produce y la especie animal; bella la criatura humana. En este último caso, el goce de contemplación, según hemos dicho, no siempre es desinteresado.

Es cómoda, sí, esta posición subjetivista, pero no se adentra en las capas hondas del problema, no aclara por qué ciertas formas, ciertos colores, ciertos sonidos, ciertos perfumes, producen ese placer *sui generis* que llamamos estético. Además, cohonesta la anarquía en los juicios y los supedita a circunstancias forasteras; por ejemplo, nuestra situación fisiológica.

En efecto, el goce de contemplación exige cambio de excitante, pues una sensación repetida enerva el placer y concluye por anularlo. Frente a Río de Janeiro, el viajero traduce su virginal sorpresa con una exclamación: ¡qué maravilla! Y a su vera, el viejo marino que

ha cruzado el Atlántico doscientas veces, fuma su pipa desabrido y nostálgico.

El montañés — es observación vulgar — no siente la montaña ni el pescador el mar. La montaña la sienten los llaneros y el mar los hombres de tierra adentro. En buen romance, las cosas dejan de ser bellas cuando su comercio continuo debilita la emoción estética.

Cierta vez hicimos un largo paseo fluvial. Ahitos de sensaciones urbanas, gozamos jubilosos la visión de los grandes ríos. Pero, al cabo de unos días de vivir semisalvaje, comenzamos a sentirnos saturados de naturaleza hasta ver, casi con desvío, la pampa de agua dulce. Atracamos al Carmelo. Era la tardecita. De pronto, descubrimos junto al muelle a una muchacha: medias blancas, piel morena. Toda la pandilla sobre la borda abría tamaños ojos: nunca nos pareció tan linda una muchacha. Al día siguiente, en Buenos Aires, vimos mejores en desfile interminable. Pero como las circunstancias fisiológicas habían cambiado, las veíamos

† sin susto del corazón
ni admiración de la vista.

Otra vez, también hartos de bullicio y de olor a nafta, huímos al campo. El campo se introdujo en seguida en nosotros y nos ungió de bienestar sedante. Este bienestar coloró nuestros juicios. Como al enamorado, todo nos parecía mejor: más optimista el silbato de los horneros; más penetrante el sahumero de los pastos húmedos; más honda la soledosa paz campesina.

Después de una quincena, la paz campesina empezó a enervarnos, y los atardeceres tristes y la monotonía del ritmo vital. Ni oíamos al hornero ni percibíamos las tufaradas de los pastizales. Comenzó a trabajarnos el embrujo de Florida: sus mujeres, sus luces nocturnas, su dinamismo. Y mirábamos con dolor de ausencia a la salamandra nocturna que venía de Mar del Plata y horadaba el horizonte rumbo a la Capital. Todo estaba lo mismo y, sin embargo, ahora todo para nosotros era menos hermoso.

Así, cambiante, tornátil, camaleónico, es nuestro espíritu. En unos seco, en otros jugoso, en todos plegadizo y mercurial. Y con ese metro juzga el hombre la belleza en la obra de Dios.

CAPRICHOS NUEVOS

RAMON GOMEZ DE LA SERNA



A fábrica de girls era como un inmenso palomar, con hornacinas en que rebullían blancas mujeres, de carne como no bien recocida por la vida, carnes inacabadas como todo lo hecho "grosso modo" y muy al por mayor.

Perfecto se dió cuenta de que aquel debía ser el mejor negocio del mundo, mucho mejor que el de las vacas de mil kilos.

"Tú has que eres un comprador, porque si no el dueño no me perdonaría nunca el haberte traído" — le había dicho su acompañante antes de entrar.

El director de aquel maravilloso establecimiento lleno de ventanas de las que descendía una escalera, era un caballero con chaquet de gran peluquero.

—Vea. . . Llega en la hora de ponerse las medias — dijo señalando a las ventanas por las que salían piernas aviónicas en el momento de calzarse las medias y estirarlas, como si cazasen con mariposeo su mariposal pierna.

—Sólo las girls son capaces de ponerse así las medias, todas al mismo tiempo con esa disciplina de gestos — dijo Perfecto.

—Y — dijo el director sonriendo — que son como cocheros de sus piernas cuando se ponen las medias.

—Además — dijo la girl ya lanzada que iba con Perfecto — al ponernos las piernas nos desperezamos para todo el día.

—¿Cuántas girls habrá usted lanzado al mundo?

—Lo menos cuatro millones.

Las hornacinas comenzaron a salir de sus ventanas de arco apun-

tado y como en ejercicio mañanero de bomberos descendieron de sus garigolas corriendo por las escalas.

—¿Y qué es lo primero que hacen?

—Desayunan y salen con sus grandes aros de tubo dorado a jugar por los jardines.

Todas saludaron cogiéndose por la cintura para que pareciese el saludo de un ciempiés multiplicado.

—¿Pero no empleará usted la goma en su confección?

—No, señor. Aquí se las fabrica de carne blanca y hasta ya curadas de la sífilis.

—¿Es que no he de encontrar ninguna mujer cuyas venas no sean como los canales de Marte, surtidas de mercurio y de otros metales por el estilo? ¡Eso entristece las venas azules que transparenta la carne blanca!

—Quizás una limpieza de sangre sea imposible en el mundo.

—Las hacen ustedes demasiado pálidas. . . Ya había yo notado en eso que eran producto de fabricación al por mayor.

—¡Ah, si hubiéramos podido encontrar el secreto de la carne cruda y sonrosada, hubiéramos salido de *diez millones más de ellas!* Ahora, pase usted a los salones complementarios.

Iban detrás de las girls que les mostraban sus espaldas de esclavas desangradas. Colegialas del poco aprender y del mucho enseñar, recordaban a las colegialas perdidas en todos los internados.

En el comedor sonreían todas a la par y se sentaron levantando sus falditas sobre los taburetes de piano que eran asiento de cada una.

Grandes letreros y mapas colgados de las paredes eran el apoyo de su cultura.

—No aprenden más que lo que buenamente coligen leyendo mientras comen. . . Su frescura y ligereza de girls hemos notado que se aja con la mucha cultura.

En la sonrisa con que metían el pico en los tazones se veía que todas eran un poco chatas y con la nariz respingona.

—¿Así que todas las girls que vemos por el mundo salen de aquí?

—No, señor, no. . . El ochenta por ciento sólo. . . Pues el mayor éxito de una *troupe* de girls es que se mezclen a nuestros modelos unas

cuantas muchachas verdaderas que hayan salido con tipo de girls entre las nacidas de madre.

La compañera de Perfecto se puso a hablar con las girls que se bebían los tazones blancos.

—Le diré a usted en secreto — dijo el director a Perfecto — que por eso de que son hijas de fabricación no tienen senos muchas veces y desde luego sus corazones son chicos como los de las barajas francesas. . . Cómpramos usted la que quiera, pero no se le ocurra enamorarse nunca de ninguna.

—¿Y por qué vuelven tanto los ojos, con más expresión de malicia que las mujeres actuales?

—Porque en sus ojos hay algo de cristal.

Las girls habían acabado su desayuno y comenzaron a hacer gestos de gracia antes de salir al jardín haciendo ángulos altos y rectos con sus piernas, mientras que con las manos hacían esos gestos de desempañar los espejos en que se miraban, como quitándose la niebla de delante, como desentelando su destino de las telas de arañas del pesimismo o de la preocupación.

En un periquete salían corriendo, dejando detrás de ellas pedazos de niña a la que se ha dado alegres azotes, recogiendo todas en el vestíbulo que daba al jardín sus enormes aros que eran como meridianos de su belleza, ágiles círculos de sus bailes, ondas de su gracia.

Perfecto estaba sorprendido de aquel nidal de agilidades que poemizaba la mañana en el jardín de una experimentación perfecta.

—También se les pone la vacuna antituberculosa. . . Para lo único que no encontramos defensa es contra el cáncer. . . Si no fuera por el cáncer, todas vivirían cien años.

—¡Ahora me explico que no se disgregan nunca, que son los coros que más resisten juntos! Si fuesen mujeres corrientes, aguantarían muy poco reunidas.

En aquel momento bajaban por la escalinata la cascada de aguas luminosas.

—El principal ejercicio es ese — dijo el director —, subir y bajar escaleras, enfocando el mundo con sus rodillas. . . Más que estudios de salón, estudios en escaleras. . . Bajarán y subirán esa escalinata con aire de cascada, lo menos sesenta o cien veces al día.

—Yo me llevaría una de prueba — dijo Perfecto —, y si resulta pediré hasta media docena.

—Quedará encantado. . . Refrescan la vida. . . No quieren sacar partido de su facilidad.

—¿Pero son perversas?

—Lo son de nacimiento. . . Obtenidas en incubadoras que no conceden la racionalidad precisa, son por naturaleza perversas. . . La única que no es perversa es la mujer obtenida en trámite de amor leal. . . Sólo ante una aproximación como ésta se puede calcular lo que vale la naturaleza humana. . . Ya ve que no quiero engañarle.

—Pues primero tenga mi tarjeta y prepare con el Banco del Río de la Plata la operación de crédito — dijo apresurado Perfecto, que sentía el deseo de salir de allí donde estaba como mosca caída en una masa blanca, sensual, apetitosa, pero en que poder alojarse.

Llamó a su girl mundana y manumitida y la pobre girl, que estaba como devuelta a su niñez, salió presurosa.

Tomó con ella el primer taxi que pasaba, dirigiéndose a una terraza de café en que pidió la bebida amarga de reconfortaciones.

*
* *
*

Estaba sobreexcitado Perfecto aquellos días porque había descubierto en su vicio de oír las paredes, un trecho por el que subían todas las chimeneas de los gabinetes íntimos de todos los pisos de la casa y se pasaba la noche componiendo lo que él llamaba "sonata en el órgano de los placeres".

Había descubierto leyes especiales de los suspiros combinados y entre otras cosas había llegado a descubrir la ley del suceder todos los suspiros al mismo tiempo, por lo cual en el mismo minuto y muchas veces en el mismo segundo tenía que combinarlos todos.

El acierto de oír estaba en ir del suave al grave, contrastando notas, pues si no estaba acertado en aquel elegir oía ronqueces parecidas a las del dormir y chillidos de rata de sótano. Sólo aclaraba lo que eran aquellos medios ruidos, cuando lograba la sinfonía de oír.

Pensando curarse de aquella paredomanía gracias al baile, iba a todos los bailes que se anunciaban y esperaba mucho del baile de los huesos que se anunciaba para aquella noche y al que le costó mucho trabajo ser invitado.

La curiosidad de aquel baile es que el salón iba a estar iluminado

con potentes rayos X e infraverdes con los que se conseguiría el espectáculo más divertido del mundo, viendo a todos convertidos en esqueletos bailantes.

Las prescripciones del baile era que se podía ir sin ropa, sin más que un taparrabos, sin taparrabos si se quería, pero de ningún modo con depilación total porque ya estaba comprobado en los bailes de *G'az d'Art* que esa depilación en el conjunto de los invitados producía una emoción rara de ver cadáveres enloquecidos, pues en los depósitos de hospital todos los cadáveres están totalmente afeitados.

También estaba prohibido ir con objetos de metal, ni relojes, ni monedas, ni llaves, ni botones, ni lentejuelas metálicas, ni broches, pues haría muy feo ver las manchas flotantes de los intraspasables objetos metálicos.

Perfecto se había puesto el esmokim con cierta aprensión, pues la verdad es que iba a ser muerto vivo dentro de una hora.

"El salón estará rodeado de espejos para que los mismos esqueletizados se vean a sí mismos por dentro".

Perfecto tardó en depositar su gabán en el vestíbulo del Salón Persa, temeroso de entrar allí, como si un nuevo rubor desconocido, el rubor de sus huesos, le acudiese de pronto.

Por fin, se decidió a entrar como quien se lanza a un suicidio provisional en que si bien con apariencia de suicidado su vida se movería enloquecida, en un baile más raudo que todos los bailes.

Al levantar la pesada cortina del salón le pareció que se presentaba a sus ojos un espectáculo de escenario de circo.

Pero cuando estuvo más dentro de la sala se miró en un espejo con esa sensación justa e incambiable de que es el que está delante porque hay un tacto especial para distinguir la propia imagen en los mares de mayor confusión.

"¡Qué esqueleto más raro tengo! Dos o tres huesos parecen que han ido a romperse una vez y ese brazo ha sido recompuesto, sin duda, quizás antes de nacer yo, porque sino lo hubiera yo notado o me lo habrían dicho".

Le sorprendía no conocer nada de los huesos y sobre todo lo que más le chocaba era tener aquella especie de asiento ancho y aludo, con dos agujeros, como ojos de caretón, solemne hueso que era la base de su cuerpo y que tenía algo de careta macabrántica.

No se parecía a las danzas de la muerte aquella danza frenética porque todos se sabían vivos y la sonrisa de las calaveras era verdaderamente alegre.

Resultaba que ante aquella apariencia de huesos en medio de la farsa de la vida, nadie la reputaba como interior o verdadera, sino como una especie de disfraz que llevaban encima, creyendo asistir a un baile más de trajes, aunque un poco extravagante.

“Ese no soy yo” — acabó por decirse Perfecto, no queriendo mirarse más en los espejos.

Nadie sentía la responsabilidad. Eso era cosa de los órganos macizos y colgantes convertidos en perchas vacías de aquellas adherencias. Por eso la desaprensión era máxima y el escepticismo absoluto.

Se sentían tan sinvergüenzas que les parecía que lo habían empeñado todo para ir al baile, corazón, hígado, un par de riñones, un bisoné que podría servir para otros en el teatro de la vida y otros mil pequeños objetos carnosos y extraños.

Por la posición de los esqueletos se veía que algunos llevaban las mujeres subidas al cuello, como trofeos, a horcajadas de la nuca, observándolas del revés, paladeándolas con una porosidad occipital, reposando la desesperación de las cabezas en la entraña del vivir, en la almohada codiciada, en la tibieza infantil.

Bien sabía Perfecto que aquel desperezo supremo de la cabeza echada hacia atrás y encontrando el calor femenino era el único apretón que daba calma al anhelo soterrado en la cabeza con veleidades de reblandecimiento.

Perfecto quiso atrapar una mujer y echando mano a un hombro desnudo que correspondía a un esqueleto pequeño, dijo:

—Mademoiselle. . .

—Mesieure. . . Mesieure — contestó una voz varonil.

Aquello le hizo replegarse en un rincón y dejar pasar a aquellos esqueletos que parecían irle a atropellar como ciclistas ciegos.

Sólo la suerte podía hacer que se encontrase una mujer entre los esqueletos, pues todos parecían de un mismo sexo.

“Si contase las costillas — pensó Perfecto —, quizás no volviera a tener una pifia como la que acabo de sufrir. . . Si una costilla menos, es hombre; una costilla más, será mujer con seguridad”.

Intentó contar las costillas, pero era tan rauda la movilidad de

aquellos cestillos desmimbados con algo de armazón de muñecos, que no pudo contar las clavijas de cada cual.

Dos o tres veces más se equivocó, pero por fin le contestó una dulcísima voz de mujer.

Perfecto quiso subírsela sobre el cuello como la más dulce coyunda, pero encontró que era demasiado pesada. ¡Quién lo hubiera dicho ante su pequeño esqueleto! ¡Había cogido una jamona!

Entonces optó por bailar con ella el baile paradójico en que sintiéndose mullida la pareja para el que la abrazaba, el espectador sólo contemplaba los huesos que rebullían y se juntaban.

—De las caderas nos va a salir una chispa — dijo ella removiéndose en la contorsión del “charlestón”.

La pesadilla era terrible, pero de una novedad inolvidable. Iban llegando a una comprensión del cuerpo humano a la que no se habían asomado nunca.

—Parecen monos de hueso — dijo la desconocida.

—Parecemos, parecemos — dijo con sorna Perfecto, que ya había combatido en él varias veces la idea de escaparse a la comparación y de quererse creer fuera del espectáculo.

Sólo se pensaba que llevan algo sobre sí aquellos esqueletos cuando porque no tenían toda la ligereza que hubieran tenido de no tener nada encima.

—¿Mira aquel esqueleto de un majadero. . . ? ¡Pues no lleva una condecoración al pecho!

—Si es graciosa su presunción, será algún diplomático.

—¿Quién se fía de gente que lleva dentro esqueletos? Las compañías de seguros debían quebrar esta noche.

—Lo que más me encanta es que tengamos esa cinturita.

—Hoy todos han hecho el régimen ideal de adelgazamiento.

Les atravesaban escalofríos raros, pues aunque jugaban y hacían corros y se ponían en cuclillas y saltaban como futbolistas que cogiesen en el aire el balón, todo aquello había resultado lo que menos se esperaba que resultase: macabro, verdaderamente macabro.

Era una de esas bromas de las que no se sale nunca.

De pronto Perfecto soltó a su pareja que un momento se quedó con los brazos en cruz como queriendo hacer nuevo contacto con él, desolada de quedarse sin él.

“Es hermoso — pensó — poder huir de la mujer que nos resulta pesada y que no nos pueda reconocer nunca más”.

Perfecto se había soltado porque había visto un esqueleto esbelτίsimo, pimpante, entregado a la pirueta de un baile ruso, quizás a la danza del verdadero “Espectro de la rosa”...

Huía aquel esqueleto como escabulléndose de las manos que lo perseguían, pero Perfecto estaba tan dispuesto a trapararlo que sentía en sus huesos como un verdadero cepo.

Su única inquietud es que después resultase un caballero. Pero no debía serlo porque hacía un juego de la cabeza sobre el cuello que sólo podía ser femenino.

Por fin, le echó mano.

—¡Ay! ¡Ay! — chilló una voz de mujer que respingó muy asustada como sólo siendo muy hermosa se grita y se salta.

Perfecto encontró muy agradable el ligero traje de seda que llevaba sobre carnes resbaladizas, y en eso encontró que era la mujer honesta con honestidad inútil porque todos los asistentes al baile habían sido traspasados y desvelados hasta lo más íntimo.

—Tiene usted el esqueleto más bello que he conocido... Hoy comprendo que puede haber hasta Venus de la belleza de los huesos.

—Pues a mí me gusta más su voz que su esqueleto... Tiene usted un esqueleto de tienda de ortopedia y cirugía, que son los más desgachados.

—Pero por lo menos es un esqueleto con gracia — repuso Perfecto, y comenzó a mover como un miembro muerto un brazo, resultando muy bien el efecto de muñeco de cartón piedra de los prestidigitadores.

Perfecto en el baile descoyuntado a que estaban lanzados la iba reconociendo sobre los huesos.

Ella decía:

—Espere quieto. Lo importante son los huesos... Lo otro es como si no existiese... Apure usted la nueva voluptuosidad y no se ocupe de la antigua.

Parecía el conjunto un espectáculo trazado en la oscura pared con dibujos de fósforos.

En los momentos lentos del baile es cuando era más dramática

la escena y todos los esqueletos tenían aire sigiloso de ir a sorprender a sus carnes infieles.

Los músicos eran incansables y repetían pieza tras pieza. Parecían obsesionados por el espectáculo, ansiosos de que no se parasen como si entonces, en el desconcierto del pararse pudieran irse todos a la quietud del osario.

El hongo de las calaveras, su propio occipucio que tomaba aire de bombín pretencioso, era gracioso en los gestos de martillo que hacía la cabeza.

Por fin sonaron los timbrazos del final, pues podían resultar todos con quemaduras si era excesiva la duración de los rayos X e infraverdes.

Sobresaltada la mujer del bello y finísimo esqueleto, le dió un fuerte encontronazo y se le escapó, perdiéndose entre los esqueletos que se confundían.

Perfecto, como sabueso que cree reconocer hueso que sólo una vez tuvo cerca, comenzó a correr tras su posible estela, empujando a los esqueletos que encontraba a su paso, sorprendido de que no cayesen como un varillaje fracasado y estuviesen envueltos en tan sólidas bases contra el empujón.

Aquella mujer había vengado a la otra. Hasta entre esqueletos femeninos se daba esa compensación de venganzas que tanto sucede en la vida y la del bello esqueleto se había escapado huyendo de la que fué abandonada sin aviso.

Las luces se fueron encendiendo poco a poco y los rayos X y los infraverdes se fueron disipando.

Se muraron como después de una resurrección.

A todos les había quedado una greña sobre la sien y una continuación de los ojos, en larga guía azul, como la que quedaba en los ojos de los egipcios. ¿Quizás porque se habían fijado mucho en la muerte?

Ya para siempre habían quedado confundidos y ahora al mirarse unos a otros no acababan de creer en lo que veían porque no sabían acoplar la idea de los esqueletos vistos a sus verdaderos o posibles dueños.

“¿Es posible — se decía Perfecto mirando a la dama de los hom-

bros bellísimos —, que fuese ella la propietaria de aquel esqueleto rudo, de huesos como pequeños remos?"

Todos se restregaban los ojos y se despejaban a manos llenas de pelambres imaginarias.

Ansiosamente los danzantes revestidos pedían bebidas fuertes como queriendo calentar la impresión fría que habían sufrido y sonreían con una sonrisa inédita a las piernas orgullosas que mostraban sus carrillitos temblantes.

Comenzó la música a tocar una locura para ver de hacerles reaccionar, pero nadie se levantaba a bailar.

El dueño se dirigió entonces a los bailarines contratados y les exigió que salieran al ruedo.

Los dos se abrazaron con abnegación de bañeros que dan ejemplo en un mar frío, y salieron en medio sufriendo la impresión de que eran en aquel momento ridículos esqueletos que danzaban, cuando los demás ya habían dejado de serlo.

Ella se sentía más flaca por sus malas digestiones y él desgarrado y como en pleno fracaso.

¿Pero es que no sabían ya todos que el ser humano descansa sobre un esqueleto?

Sí, todo se sabe y todo está como olvidado y embotado en el saberlo. Todos sabían eso, pero al verlo realizado la impresión había sido desbaratadora.

Había el sentimiento de haber faltado a una honestidad íntima, con falta más grave que la que cometían presentándose desnudas, como Dafnes arraigadas a las mesas.

Todos se iban a arruinar pidiendo champagne para convidar mujeres que les tenían medio desengañados por tener todas esqueletos de varón.

Perfecto estaba nervioso por haber tenido que elegir cualquier pareja, como ya desengañado de todas las mujeres que no tienen lo que tenía aquel esqueleto divino, la Venus de Milo de los esqueletos, que ya sería imposible encontrar.

No oía, no hablaba, bebía champagne, acabó con los ojos vidriados, manchados por el corrido tinte de lo que en él había de portugués angolense.

Fué de los borrachos que se llevaron los taxis de la basura, los taxis de las ocho de la mañana.

Se había quedado perdido en París, como guiando en vez de su automóvil un autocard de diferentes extranjeros a los que tuviese que mostrar nuevas cosas en la asendereada ciudad.

Iba a los nuevos bares americanos, a los nuevos espectáculos y muchas tardes a las refrescantes exposiciones de automóviles.

Le gustaba estar bajo el pabellón de las banderitas de las marcas automovilistas.

Las cervezas de las exposiciones de automóviles le parecía mejor, con más presión, como la bebida que tomarían los automóviles si llegasen a ser personas o que tomarán el día que lo sean.

Le gustaba aquella manera que tenían los automóviles de ponerse orgullosos, caracoleantes, bufadores en la proximidad de las exposiciones. Eran sus fiestas, el sitio de su perfección, el sitio de sus admiraciones.

Los automóviles rubricaban sus miradas.

Se oían las risas de las mujeres que quieren reír, que sólo quieren reír y que ríen sin que pueda llamarse risa a su risa.

Entre todas las damiselas que pasaban por aquellos pasillos de cuadra que enlabinaban los autos, descubrió una señorita, con tipo de mascota de automóvil, con un jersey lleno de velocidad de repuesto.

Perfecto acudió a ella como a la ninfa libadora de tapones de radiador a la *ecuyer* de los radiadores ardientes.

—¿Qué desea la náyade del stand?

—¿Que te diga sinceramente lo que deseo? . . . Pues un automóvil cualquiera. . . Tengo mi marca. . . Y dentro de mi marca una *carrosserie* ancha en que pueda una tenderse como la mujer que se ha matado de cansancio de la vida y ha caído dentro del coche.

—¿Es mi coche el tuyo?

—No lo sé. . . Perdona que no te conteste. . .

—Si es necesario, le pongo otra *carrosserie*.

Pronunciaba *carrosserie* acariciando la palabra, pasándole la palma de la palabra por la mejilla.

Ella sonreía. Era su palabra esencial y la aceptaba como un cumplido.

—Bueno, señorita Carrosserie —, dijo él — por de pronto vamos a dar un paseo en mi automóvil. . .

—Primero voy a pedir permiso — contestó ella; y la señorita Carrosserie se acercó entonces a una dama de cierta edad que debía ser su madre y que sonrió como accediendo, pues ya no temía aquellos cortos paseos de su niña, sin equipaje y con el chófer sin nada en la cabeza, cortos paseos que dan tanta confianza a las madres como el que sus hijas se pierdan un momento en el fondo del salón con el que las ha sacado a bailar.

El que dirige va unido al volante y sus pies a los frenos de pie y a la firmeza de la dirección. Sólo le quedan libres las rodillas y ese es un contacto sensorial sin gran importancia.

Se puede decir que vuelve intacta la que se fué con el centauro del volante imperioso. A lo más, una corriente eléctrica de rodilla a rodilla, de cadera a cadera, quizás de un seno que tropieza con el brazo dirigente y actúa sobre él como peligroso acelerador de la marcha.

Así volvió la señorita Carrosserie después de un resuelto paseo entre amenazas de los ángeles de la guarda de la circulación, que parecen estar evitando siempre la consumación de los raudos raptos.

En la tensión del correr apenas pudieron hablar, pero él se dio cuenta de que aquella señorita Carrosserie era mascota de velocidades y consiguió la cita con ella en una piscina.

Perfecto, después se quedó en la exposición del automóvil durante esos últimos momentos del atardecer en que se comprende mejor el valor de los coches porque todos los automóviles expuestos parecen volver experimentados de la carrera hecha.

Los cristales de los parabrisas lanzaban esa última exclamación que es como el llanto del cuerno de caza del ocazo.

Entre los coches vió a unos ladrones de automóvil que maniobraban con sigilo.

“También los ladrones necesitan de vez en cuando una exposición de automóviles”, pensó Perfecto sin la acrimonia del hombre que en seguida grita y denuncia.

Esperó y como en una exhalación vió que se destacaba un neumático solitario y raudo por el camino y que allá en la vuelta de la blanca pauta un hombre vigilante y oportuno le daba con un palillo de aro infantil y el neumático se perdía en dirección a un tercero secuestrador de neumáticos.

Perfecto estaba satisfecho. Había visto el milagro del robo, la bella carrera del neumático lanzado.

De aquella exposición de automóviles se llevaba la impresión del robo del neumático y la locura de la señorita Carrosserie.

Se iba contento, pues las dos cosas eran desembarazadoras y le habían librado de comprarse un nuevo coche.

Salió a la explanada observando esa cosa de feria con que a la hora de cerrarse las exposiciones de automóviles, se ponen en movimiento las caravanas todas soplando los distintos pitos y trompetas de feria con abigarramiento de romería.

Todo automóvil se va con una dama, aunque no haya traído ninguna.

El hombre de pantalón blanco de la dirección que ha despachado como un presidente de consejo de ministros, junto a una máquina de escribir automovilística, sale el último con la más elegante mujer y el más bello perro.



LA POESÍA
BRASILEÑA

ILDEFONSO PEREDA VALDÉS



El Brasil, esa franja "verde-amarella", que se extiende desde el Ecuador hasta los 35 grados de latitud sur, es el único país americano en el cual la cultura es la resultante de la fusión de tres razas: el indio, el portugués y el negro. La historia de la cultura brasileña obedece a las fluctuaciones producidas por el predominio de una de estas tres razas. La triple fusión racial da, como consecuencia de la propia mezclanza, un conjunto apreciable de buenas y malas cualidades. La literatura colonial, embrionaria y primitiva, representa el predominio eminente de la civilización portuguesa, traída por los conquistadores. Esta civilización fué impuesta a fuerza de lanza. Esta primera etapa está representada por dos tipos genuinos: el guerrero y el sacerdote.

El Brasil, poblado por las tribus de los tupís, tapuias, guaycurús, carajás, bororós, etc., vió un día surgir entre sus playas a unos hombres empeñosos, venidos del lejano Portugal, con una gramática escondida en el bolsillo: estos hombres de ejercitada voluntad impusieron la religión católica y transformaron al indio en un elemento dócil a la colonización. Dos figuras destácanse en su misión civilizadora, Anquieta y Nobrega, dos clérigos. Anquieta supo comprender el sentido de penetración, de que debe valerse todo civilizador, para fusionar dos civilizaciones distintas, en una sola civilización que compendie los elementos de cada una. Civilizar es ante todo no imponer una cultura por sí misma, sino asimilar los elementos nativos para poder llegar más profundamente al alma de un pueblo. Anquieta es el autor de la primera gramática de lengua Tupí, y por lo mismo, es Anquieta el primer clásico de lengua brasileña. Ahora, que los

escritores nuevos del Brasil quieren reconstruir los elementos de una cultura verdaderamente brasileña, como Raúl Bopp y Plinio Salgado, dos escritores que se han dedicado a estudiar las raíces de las lenguas genuinamente indígenas, la figura de Anquieta recobra un valor de precursor.

Pero, período turbulento fué aquel, en que el jesuíta, el señor del ingenio y el hidalgo predominan. La imaginación tropicalizada de los conquistadores, vió en el virginal Brasil una nueva Arcadía, que atrajo la codicia de los conquistadores extranjeros. En 1557, los franceses que se instalan en Río de Janeiro, los ingleses de Cavendish y de Lancaster, culminando con el episodio más serio de estas incursiones codiciosas de extranjeros por tierras brasileñas, la conquista de Bahía y Pernambuco por los holandeses de la Compañía de las Indias Occidentales. La expulsión definitiva de los bátavos, tuvo lugar en 1661, con la victoria de Guararages, que dió lugar al tratado de la Haya. En esta lucha se mezclaron en la muerte, blancos, indios y negros. Como las invasiones inglesas en el Río de la Plata, estas luchas en que los nativos demostraron sus altas cualidades de valor y empuje, sirvieron para demostrar a la metrópoli el esfuerzo en potencia, que despuntaba y que más tarde, al correr del tiempo, iba a transformarse en elemento de discordia y separatismo.

Un papel importante juegan, también, los bandeirantes. Los bandeirantes abrieron a punta de facón las matas; abrían largos caminos en el sertáo, en busca de indios para esclavizar, o de las famosas minas de oro y esmeralda. Conocieron el sertáo, ese sertáo que Euclides da Cunha debió trazar con mano maestra, estudiando el ambiente, el medio y el habitante, en esa lucha titánica, que fué la rebelión de Canudos.

Al descubrir la tierra brasileña, abrasados por esa fiebre del oro, los bandeirantes, que en negra caravana se perdían en las matas del sertáo, como en las heladas regiones de Alaska los buscadores de oro, no solamente se dejaron guiar por el interés material, sino que, inconscientemente o no, prestaron a la civilización un servicio importante, al anotar las características de la tierra y las variedades de la flora nativa. Fueron al mismo tiempo que excursiones mercantiles, verdaderas excursiones científicas, y es que en esas caravanas de bandeirantes iban sabios aventureros guiados por el desinteresado placer de la curiosidad.

Siguiendo la clasificación de Ronald de Carvalho, en su *Pequeña historia de la literatura brasileña*, dividirá la Historia de la Literatura Brasileña en tres períodos. Entre 1509 y 1750, transcurre el primer período de formación, evidentemente influenciado por el pensamiento portugués, es un período de formación, de pura indecisión, sin colorido de ninguna especie, en el que ninguna figura de primer plano se destaca, y como el primer período de todas las literaturas americanas sólo sirve de entrenamiento a los eruditos, arqueólogos y demás polillas literarias. Está demás decir que nosotros sólo algún bostezo arriesgamos en nuestra literatura colonial; el segundo período, de 1750 a 1830, es el de los Arcades de la Escuela Mineira, período de transición o de neutralización, en que los efectos del portuguesismo empiezan a ser combatidos por una literatura que ya empieza a mirar para adentro de su tierra; el tercer período, de románticos, parnasianos y naturalistas, de 1830 en adelante. Yo agregaría un cuarto período de Renacimiento nacionalista, singularizado por dos tendencias: la regionalista popular, cuyo representante más destacado es Catulo, el Cearense; la nacionalista culta, o nativista, de Mario de Andrade, Cassiano Ricardo y otros. Este cuarto período nacionalista, al cual pertenece el propio Ronald de Carvalho, iniciado por él y por Graça Aranha, es el que mejor representa el espíritu nacionalista que Ronald ve en el período romántico, naturalista parnasiano. Los nacionalistas de 1830 estaban demasiado influenciados por las corrientes literarias europeas, romanticismo, parnasianismo, simbolismo, para sentir la necesidad de una poesía brasileña, como la sienten en la actualidad un Cassiano Ricardo o un Mario de Andrade o un Menotti del Pichia. Algún romántico, como Gonçalves Díaz, cantó a la tierra brasileña, cuando dijo:

Minha terra teim palmeiras
onde canta o sabiá,

los menos siguieron el ejemplo de Gonçalves Dias.

PERÍODO COLONIAL

La característica del período colonial, lo repito, es la ausencia de grandes nombres. Fuera de Anquieta y Nobrega, sólo se destaca el

nombre de Benito Teixeira Pinto, autor de la *Prosopopeia*, el más antiguo monumento de la literatura brasileña, escrito en homenaje a Jorge de Albuquerque Coelho. Lo demás, por lo menos en el siglo XVI, es llenar de nombres y títulos estas páginas; los *Diálogos de la grandeza do Brasil*, de autor desconocido; *La historia de la provincia de Santa Cruz*, de Pero Malgalháes Gandavo; el *Tratado descriptivo del Brasil*, de Gabriel Soares de Souza; *Narrativa epistolar*, del padre Cardim.

Más venturoso el siglo XVII, ofrece un plantel de prosistas nada despreciable. Se siente aquí más el influjo de la obra civilizadora de los bandeirantes, el sentimiento nacional se profundiza más debido a la lucha con los extranjeros. El movimiento intelectual se desplaza de Pernambuco a Bahía, y el Renacimiento italiano y el siglo de oro español, con sus vicios, gongoristas y marinistas, y sus virtudes quevedianas, influye en la mentalidad de este siglo, en que parece resurgir el espíritu nacional, cuando en realidad lo único que hace es luchar contra el espíritu portugués. El más prestigioso de los prosadores de este período es Frei Vicente do Salvador, un precursor de Rocha Pombo, autor de la primera historia del Brasil: el documento literario más importante de la época. Otros nombres deben recordarse: Manoel de Moraes, Diego Gómez Carneiro, Frei Cristovan da Madre de Deus Luz, Eusebio de Mattos y Antonio de Sá, entre los poetas.

Dos nombres se destacan, que obscurecen los de tantos rimadores, como Domingos Barbosa, José Borges de Barros, etc.; ellos son los de: Manoel Botelho de Oliveira, autor de la *Musa do Parnaso*, influenciado por la corriente renacentista; y Gregorio de Mattos, este último más lírico, más personal y el único nombre que perdura del siglo XVII, de la literatura brasileña.

El siglo XVIII, que termina el primer ciclo de la literatura brasileña, cerrando esa vaga extensión de tiempo de varias centurias, tan pobre en individualidades, es el siglo de las academias. En 1724 se funda la Academia Brasileña dos Esquecidos, en la ciudad de Bahía; luego la de Os Felizes y de los Renascidos, en San Salvador y Río de Janeiro, respectivamente. Período oscuro, también fué éste, sin más relieve que algunos nombres salvados de la obscuridad por las historias literarias. Merecen apenas citarse a Rocha

Pitta, Brito Lima, Gonzalo Soares de Franca, João de Melo, Luis Canedo de Noronha, Manoel José de Cherem, José Piriz de Carvalho, Alexandre de Guzmão, autor de unas cartas; y, finalmente, Manoel de Santa María Itaparica, autor de un extenso poema, *Eutachidos*.

LOS ÁRCADES

El segundo período de la literatura brasileña comienza con los Arcades, esto es de 1750 a 1830. Seis poetas integran la llamada Escuela Mineira: Santa Rita Durão, Basilio da Gama, Claudio Manoel da Costa, Ignacio José de Alvarenga Peixoto, Antonio Gonzaga y Manoel Ignacio da Silva Alvarenga. Líricos por excelencia, los escritores de la Escuela Mineira, a excepción de Claudio Manoel da Costa, que construyó una epopeya titulada *Villa Rica*, y de Gonzaga, autor de un poema satírico, *Cartas chilenas*; los demás del grupo de los seis, prepararon con su lirismo puro el advenimiento del Romanticismo.

La obra más original de este período, es el poema *Uruguay*, de Basilio da Gama. Sería abundar demasiado en citas, recordar los nombres más o menos oscuros de los prosistas y poetas menores de este período. Más ricas en sentimiento lírico que en pensamiento las *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*, de Mathias Aires, no bastan para salvar de la obscuridad la poca prosa que se cultivó en este siglo. Fué un siglo de influencias exógenas, ornado de reminiscencias clásicas. La Universidad de Coimbra, en donde estudiaban los escritores de la época, ejerció una influencia arcadizante. De ahí ese Arcadismo, en que las Venus, las Thetis, los Bacos y los tritones estaban a la orden del día.

Esa literatura artificiosa, que despertó un sentimiento amoroso acaramelado, al decir de Sylvio Romero, preparó el advenimiento del romanticismo, no porque en sí estos poetas fueran románticos por su espíritu, pues nada más alejado del romanticismo era esa literatura de Arcadia, sino por haber traído la influencia extranjera, que en grandes corrientes líricas producirá los tres movimientos más importantes del siglo XIX, en el Brasil: romanticismo, parnasianismo y simbolismo.

EL ROMANTICISMO

El iniciador del movimiento romántico en el Brasil fué Gonçalves de Magalhaes. Su primer libro, *Suspiros poéticos*, por el título ya revela su romanticismo. Suspiros fué el romanticismo, suspiros fueron los versos de Alfredo de Musset y suspiros las delicadas composiciones de Alfonso de Lamartine. Y con unos suspiros poéticos se inicia Gonçalves de Magalhaes, cuyo libro primigenio fué saludado por la crítica como obra original y de vigoroso relieve.

Pero el romanticismo brasileño presenta para mí una particularidad interesante, y es la de ir unida, en los cuatro grandes poetas de este período, Gonçalves de Magalhaes, Gonçalves Dias, Alvarez de Azevedo y Castro Alves, a un sentimiento nacionalista, de amor al terruño y a un anhelo muy señalado de cantar las bellezas de la tierra brasileña.

Gonçalves Dias, el primer poeta brasileño que puede ser señalado a la admiración de toda América, como un representante genuino de una literatura que entraba en el período de su organización, es el más brasileño de los cuatro líricos, arriba indicados. Poeta irregular si se quiere, con todos los defectos de los románticos, palpita en él, sin embargo, un intenso soplo lírico, es un lírico sin adherencias artificiales, sin esas largas digresiones sobre la muerte, un lírico de naturaleza vegetal.

En la poesía de Gonçalves Dias la naturaleza es lujuriosa, la selva virgen se extremece con los cantos de los pájaros: sentimos el encanto de esas palmeras, que silenciosamente se mueven, en medio de una atmósfera cargada como un árbol frutal. El tropicalismo de Gonçalves Dias es sano, reconfortante; no hay en Gonçalves Dias los venenos sutiles de un Byron, ni la melancolía de Musset, ni la tristeza suicida de Espronceda. La poesía de Gonçalves Dias es un himno de salud, es un llamado a la naturaleza, a la vida primitiva.

Para amar la belleza de esa tierra brasileña, hay que leer a Gonçalves Dias, el primer embajador de la gran poesía brasileña, el primer poeta que supo mirar para adentro de su tierra, el primer pintor de los colores vivos del Brasil, el cantor del sol, del sabiá, de las palmeras, el que hubiera dado su vida para no perder su tie-

rra, el poeta a quien los jóvenes de hoy débenle gratitud por haberles enseñado a ser brasileños, antes que extranjeros.

Si Gonçalves Dias era un poeta de salud, purificado por las brisas del mar, Alvares de Azevedo fué un romántico en el sentido pernicioso de la palabra. Su *Lyra dos Vinte Anos* fué un pequeño tratado de intoxicaciones byronianas. ¿Y qué se puede ser a los veinte años, cuando se es, además, romántico? Si Gonçalves Dias vendía salud lírica, Alvares de Azevedo era un enfermo del "Mal del siglo". Ese desaliento que sentían los jóvenes a los veinte años, sin haber vivido, sin ninguna experiencia amorosa, en cuanto asomaba el primer desengaño por un amor platónico no correspondido, ese desaliento artificioso, pura literatura, que llevó al suicidio al joven Werther, estaba demasiado arraigado en la obra y en la vida de Alvares de Azevedo. Por eso la obra de este poeta, acusa flojedad y no llega nunca al arrebató lírico de un Gonçalves Dias o un Castro Alves.

Castro Alves, poeta bahiano, fué el poeta blanco que tuvo alma y sentimiento de negro. Cruz e Souza, negro de raza, no sintió nunca el dolor de la esclavitud. Hijo de esclavos, llevaba el apellido del amo de sus padres, el humanitario abolicionista mariscal Guillermo Xavier de Souza. Cruz e Souza no sintonizó con las luchas y los dolores de su raza. Tenía ese falso aristocratismo de los negros, y su dolor más grande, que se refleja en *Broqueis* y *Missal*, fué el haber nacido negro. No sintió ese orgullo de los negros de formar rancho aparte; como el que más, le gustaba vestir elegantemente y hacer el "dandy".

Castro Alves escribió, por el contrario, los poemas que se le olvidaron en la cartera al negro auténtico entrometido de Cruz e Souza. Ese admirable *Navio Negreiro*, *Vozes de Africa*, *Bandido Negro*, *A Canção do Africano*, y, finalmente, *A Cachoeira de Paulo Affonso*, son los cantos de una raza perseguida hasta la última generación, el desgarramiento más terrible y el más profundo dolor se escuchan en los poemas de Castro Alves. Una lucha por el abolicionismo, que si no tuvo las consecuencias de una guerra de secesión, como en Norte América, adquirió caracteres violentos, tuvo por paladín a Castro Alves.

Castro Alves, como Sherwood Anderson y Vachel Lindsay, los

poetas blancos americanos, que han cantado a la raza negra, se identificó de manera admirable con una raza que no era la suya, y que por el contrario, con antípoda debía aborrecer. La escuela negrera, que inició Castro Alves con sus admirables poemas abolicionistas, ha tenido sus continuadores, modernamente en la poesía de asunto negro, de Guilherme de Almeida, de Murillo Araujo, de Raúl Bopp, de Jorge Lima.

Voy a leer una traducción que hice del poema *La canción del africano*, de Castro Alves:

Allá en la húmeda senzala
sentado en la estrecha sala
junto al brasero, en el suelo,
entona su canto el esclavo,
y al cantar córrenle en llanto
saudades de su terruño.

De un lado, una negra esclava
los ojos en el hijo clava,
que al cuello tiene para dormir...
y a media voz le responde
al canto, y el hijo esconde
tal vez para no escuchar:

"Mi tierra está allá muy lejos
del lado que viene el sol,
esta tierra es más bonita,
pero a la otra la quiero bien.

El sol lo hace todo de fuego,
de la arena hace una brasa,
nadie sabe cuán hermoso
es ver de tarde a papa ceia.

Aquellas tierras tan grandes,
tan extensas como el mar,
con sus pocas palmeras,
dan deseos de sonar.

Allá viven todos felices,
todos danzan en los patios,
la gente allá no se vende,
como aquí, por el dinero".

El esclavo se calló,
porque en la húmeda senzala
el fuego se iba a apagar
y la esclava acabó su canto
para no despertar con el llanto
de su hijito el buen soñar.

El esclavo entonces fué a acostarse,
pues tenía que levantarse
mucho antes de nacer el sol.
Y si tardaba, pobrecito,
tenía que ser zurrado,
pues esclavo basta ser.

La ternura de este poema, en el cual se expresa admirablemente el saudosismo que el negro siente por su tierra de origen, al ser arrancado brutalmente de ella, como un pedazo de metal de una mina, demuestra hasta qué punto era emotivo y lírico Castro Alves. Su corazón de poeta no era ajeno a los sentimientos extraños, y ésta puede ser muy bien una de sus más relevantes cualidades. Ved, por ejemplo, cómo el poeta, en la poesía titulada "No meeting do Comité du pain" y en "Pedro Ivo", se hace solidario de los sentimientos ajenos y siente en carne propia las reivindicaciones populares, lo mismo que el abolicionismo, como si se tratara de un descendiente de esclavos.

Pero la nota verdaderamente romántica la da Castro Alves en sus poesías tituladas "A una taça feita de un cráneo humano", "Estrophes do solitario", "O derradeiro amor de Byron", en las cuales le preocupan, como a todos los románticos, los problemas de la muerte, el infinito, el más allá, la existencia de Dios, y otras inquietudes metafísicas que contribuyeron a hacer soporíficas las tiradas kilométricas de los románticos.

Termina el romanticismo con Casimiro de Abreu, el poeta más gemidor de esta falange. Su poesía es un continuado lamento, una elegía que se prolonga durante toda una vida, un mártir sin sangre del amor romántico, el Bécquer brasileño, el poeta de las saudades.

Tras de las expansiones líricas, viene siempre una reacción "de bon senso", algo así como la reacción thermidoriana de las litera-

turas, la cual en Francia y en otros países se ha llamado parnasianismo.

La escuela de Leconte de Lisle, de Heredia, de Gautier, de Sully Prudhomme, impasible escuela de grandes señorones de la literatura, tuvo su resonancia en el Brasil. Cuando los parnasianos aparecieron en Francia, muchos elementos estéticos estaban hechos, contruídos, encontrados. El gusto por las cosas de Oriente se había arraigado demasadamente para que los parnasianos pretendieran desprenderse de él, mas era menester reaccionar violentamente contra el excesivo sentimentalismo romántico, por medio de una aparente frialdad.

Vemos cómo Leconte no se desprendió de las ligaduras orientalistas, cómo en sus poemas modernos evocará a la India, llena de misticismo y de obscuridad, pero introduce un elemento nuevo de inspiración hasta entonces olvidado y relegado a un clasicismo ancestral: Grecia. Ni Víctor Hugo, ni Lamartine, ni de Musset pensaron en resucitar a los dioses de la vieja Hélade, que dormían su sueño milenario entre los escombros del Partenón.

Este renacimiento helenista encontró eco en tres grandes poetas brasileños, sus más genuinos representantes: Raymundo Correa, Olavo Bilac y Alberto de Oliveira. Raymundo Correa, diplomático, jurisconsulto y poeta, hombre correcto y de elegante porte, es conocido en el Brasil por el poeta de las "pombas". Su composición "As Pombas", que transcribo, lo hizo más famoso que todas sus posteriores poesías. Hela aquí:

Vae-se a primeira pomba despertada...
Va-se outra mais... mais outra, emfim dezenas
De pombas váo-se dos pombaes, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada...

A a tarde, quando a rígida nortada
sopra, aos pombaes de novo ellas, serenas,
Ruflando as azas, sacudindo as pennas,
Voltam todas em bando e em revoada...
Tambem dos corações onde abotoam,
os sonhos, um por um, celeres voam,
como voam as pombas dos pombaes.

No azul da adolescência as azas soltam,
Fogem... Mas aos pombaes as pombas voltam.
E elles aos corações nao voltam mais...

Más profundo y reposado que Bilac y Oliveira, Raymundo Correa es el filósofo por excelencia. Serio y meditabundo, piensa siempre antes de cantar, y sus reflexiones melancólicas, tienen siempre un dejo de romanticismo. Por eso, la clasificación que hacemos de él dentro de la escuela parnasiana, no es lógicamente exacta, como no es ninguna de las clasificaciones que de simbolistas, parnasianos o románticos se hace de los poetas brasileños.

Razones de método más que nada, obligan a crear casilleros para cada poeta.

Olavo Bilac, considerado el primer poeta del Brasil, o uno de los primeros, cabe mejor dentro de la clasificación de parnasiano. Cultor frecuente del soneto, la forma más fría y serena en que puede caber el sentimiento lírico, Bilac, hasta en esto, recuerda al gran maestro del parnasianismo, a Leconte de Lisle. No solamente en la forma, sino en el contenido, en los temas, es Bilac un parnasiano. Recordemos su predilección por los temas helénicos, "A tentação de Xenokrates", "Alexandre", "O julgamento de Frinéa", "Lendo a Iliada", y por los temas romanos o latinos: "A sêta de Nero", "O incendio de Roma", "O sonho de Marco Antonio", "Delenda Carthago", "Messalina", y de la India, en "A missão de Purna".

Menos parnasiano y más delicadamente sentimental, lo contemplamos a Bilac, en "Ouvir Estrellas".

Ora! direis ouvir estrelas! Certo.
Perdeste o senso! E eu vos direi, no emtanto
Que, para ouvir-as, muita vez desperto
E abro as janellas, pallido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto
a via lactea, como um pallio aberto,
scintilla. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto
Inda as procuro pelo ceo deserto!

Direis agora. "Tresloucado amigo,
Que conversas com ellas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?"

E eu vos direi: Amae para entendel-as!
Pois só quem ama pôde ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas!

Si Bilac es extranjero por la forma, en cambio demuestra ser muy brasileño, por ese sensacionalismo tropical, de que está impregnada toda su poesía. "Beijo eterno" es un ejemplo de ese erotismo de Bilac, que se enciende en "Sarças de Fogo". Y más brasileño aún lo encuentro en "El caçador de esmeraldas", la epopeya del bandeirante, tema nacional por excelencia.

Sin embargo, entre los poetas parnasianos, el más nacionalista es Alberto de Oliveira. Se inició en las letras con *Meridionâes* y *Canções românticas*, ambos libros prologados por Machado de Assis, que cultivó, también, el parnasianismo como poeta, aunque su fama y su gloria la conquistara como el primero y el más grande de los novelistas brasileños.

Alberto de Oliveira tiene la fama bien ganada de ser el príncipe de los poetas brasileños, lauro otorgado en reciente concurso por una revista de Río, aunque ya gozaba con anterioridad de ese título. Poeta culto, poeta elegante, Alberto de Oliveira representa la perfección formal, la madurez en el pensamiento, el atildamiento, el gesto nunca fuera de su lugar. Es un poeta académico por excelencia, un poeta de escuela, que no despierta entusiasmas admiraciones, pero impone respeto aun a los jóvenes. Creo que ésta sea la actitud de la juventud brasileña frente a Oliveira: la del respeto a una figura de relieve.

Aunque Vicente de Carvalho no es un parnasiano, por razones de comodidad, lo incluiremos como un digno acompañante de Corréa, Bilac y Oliveira.

Poeta del mar y poeta del amor, Vicente de Carvalho nació en Santos, el puerto de São Paulo, entre morros que lame el mar dulcemente. Y dulcemente, sin la concepción gigantesca de un Víctor Hugo o de un Walt Whitmann, penetra el mar en la poesía de Vicente de Carvalho. *Cantigas Praianas* son la expresión de esa concepción plácida, serenísima, del mar. Quizá el mar en calma fué la expresión fotográfica de su alma de poeta, en cuya alma parecía todo serenarse. Sus críticos nos hablan de un Carvalho recoleto, que huía de los saraos sociales, de las ruedas de los cafés y del relumbrón vacuo del renombre. Poeta puro, en el sentido elegiaco de un Juan Ramón Jiménez brasileño, Carvalho vivió para las expansiones ínti-

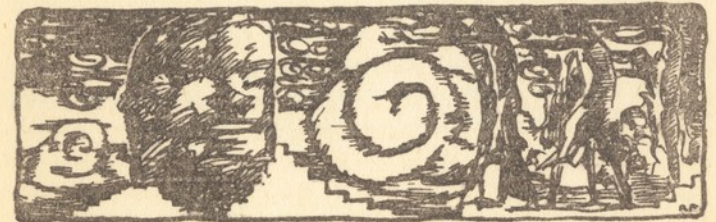
mas, para las conversaciones silenciosas, para convertir el mar en cántigas.

Reúne Vicente de Carvalho las más excelsas cualidades que pueden ornar a un poeta, perfecto en la forma, recordando a Bernardim Ribeiro y a Camões, sin llegar a la cristalización de los parnasianos, emotivo e íntimo; subjetivo siempre; paisajista interior, lleno de tonalidades esfumadas, poeta por donde quiera se le mire.

En la encrucijada entre románticos y parnasianos, sin pertenecer a ninguna de las dos escuelas, es más romántico que parnasiano. La sencillez casi ritual de su poesía, impregnada toda ella de emotividad, por la forma lo acerca más a los modernos, y por el sentimiento a los románticos.

SIMBOLISTAS

El simbolismo, la escuela esfumada de la sugerencia, tuvo en el Brasil dos cultores que se destacan entre muchos: Cruz e Souza, el poeta negro que renegó de su raza, y Emiliano Bernetta. La poesía de Cruz e Souza es más humana que la de Emiliano Pernetta; en este último, el simbolismo, la sugerencia es más evidente. Cruz e Souza vivió la tragedia de ser negro, sintió el desprecio que lo cacheteó a menudo, tal vez se avergonzara de ser un hombre de color, y su tragedia estaba precisamente en haber nacido con gustos de blanco y de haber soñado con una vida elegante. Vestía elegantemente, y según el retrato que de él hace Virginio Varzea, era un criollo, de complexión magra y estatura mediana (no obstante, tenía el rostro lleno y ovalado, rasgos delicados y un conjunto atractivo y simpático).



MAS EN TORNO
AL CINEMA (1)

FRANCISCO AYALA



El tema de esta conferencia es un infrecuente tema de conferencias; y más aún, de conferencias académicas. Requiere, por eso, ser previamente justificado, y tratado después con sumo escrúpulo: cada concepto debe tender a la precisión, a la nitidez, al hallazgo de su justo matiz.

El Cine, como cosa viva que es, y sobre todo como cosa nueva, incita de modo peligroso a la mirada superficial, al entusiasmo fácil y al juicio precipitado; se presta, por otra parte, a las inteligencias erróneas. Porque si todo el mundo sabe que el Cine es un arte, casi todo el mundo se lo representa en primer término como una distracción espectacular, como un algo cuyo fin primordial no es la emoción de orden estético. Esta ambivalencia, esta duplicidad, apenas si se presenta en los géneros más puros del arte: un poema o una sinfonía, si fracasan en su intención estética han fracasado por completo; mientras, en cambio, una novela o un film inadmisibles al arte pueden cumplir por modo accidental, aunque pleno y satisfactorio, fines ajenos a su esencia: políticos, proselitistas, comerciales o de mero divertimento, y alcanzar en ellos el éxito.

Pues bien: adelanto la tal vez ociosa declaración de que voy a referirme al cine-arte, prescindiendo de cualesquiera derivaciones de tipo social, moral, etc., aun cuando no rehuse apoyar en ellas la inferencia de su naturaleza; prescindiendo asimismo de todo lo re-

¹ Conferencia leída en el Romanisches Seminar de la Universidad de Berlín el día 29 de enero de 1930.

lativo a su técnica material, es decir: a las que pudiéramos llamar "cuestiones instrumentales".

Con esa simple declaración de propósito queda justificado, creo, y academizable, el tema.

En ocasión anterior he tratado de investigar el tipo de arte en que el Cine ha encajado, valiéndome para ello, entre otras cosas, de la observación de sus caracteres como fenómeno social: teniendo en cuenta su índole de arte popular. Nuestro tiempo ha enseñado al inmediato pasado, coincidiendo con más lejanas épocas, que el arte, cuando alcanza altos niveles, se substrahe a la capacidad de comprensión de la masa, y que su pura intención estética no debe encontrar medida en el asenso de las multitudes.

Todo el arte que puede llamarse nuevo — la pintura de Picasso o de Juan Gris, la literatura de Juan Ramón Jiménez o de Gómez de la Serna, la música de Falla o del joven Halffter, para no citar sino nombres de españoles — es impopular de raíz, a pesar de inspirarse con frecuencia en motivos populares, porque se dirige a la inteligencia y a los sentidos sin revolver el léxico sentimental ni provocar pasionales traumatismos.

Y ¿cómo un arte tan fino en su técnica, tan inmaterial, un arte de luz en movimiento — el cine — nacido y llegado a mayor edad en nuestro tiempo, se nos presenta popular, y popular más que lo haya sido nunca arte alguno? ¿De dónde o de qué proviene esta contradicción? No se trata de que su técnica sea aun rudimentaria y le obligue a producirse en formas simples: el cine no está incapacitado para acudir a aquellas elegantes fórmulas con que las otras artes persiguen la emoción. Al contrario: su técnica es apta en grado sumo para practicarlas, y de esta aptitud pueden aportarse pruebas innumerables.

Es a pesar de tal predisposición técnica — y no dejaría de ser curioso estudiar por cuanto influyen en el desarrollo y dirección de cualquier arte las proclividades de su respectiva técnica — como las obras cinematográficas que pueden llamarse "films de laboratorio" están, por muy lograda que su intención se halle, desprovistas de esa fuerza, de esa seguridad, de ese pulso divino cuyo ejemplo ofrecen, en cambio, ciertas producciones que, dirigidas a la multitud, se muestran dotadas de vigor perenne y de hondo calado estético.

Esta contradicción, si en rigor existe, no ha sido solventada to-

avía, creo. La misma explicación con que yo trataba de allanarla no me parece ya por entero satisfactoria: pretendía ligar la comprensión del arte nuevo al advenimiento — evidente en las últimas generaciones — de un tipo humano también nuevo, cuyo formato espiritual y cuya sensibilidad la intuición artística entrevé o adivina. Indicaba cómo en aquellos lugares del mundo donde ese reciente tipo de humanidad se acelera, todo el arte nuevo adquiere una proyección populosa que calificaba de floreal.

De este modo la popularidad de las más depuradas obras del Cine no sería sino un anticipo de la futura situación general, disfrutado por él en virtud de un hecho fortuito: que su técnica no ha tenido que luchar con anteriores "obstáculos tradicionales".

Esto, sin embargo, no es radicalmente verdadero: (quizá lo sea en *cierto modo*). Lo antipopular no puede llegar con el tiempo a la popularidad, porque ello sería contrario a su naturaleza. Y el arte nuevo, como ya mostró Ortega y Gasset, no está afectado de una impopularidad accidental, como la resistencia que el romántico hubo de vencer en sus comienzos; al contrario de éste (apto para la masa), al presente le es congénita y consubstancial la impopularidad.

¿Será, pues, necesario excluir al Cinema, la más reciente de las artes, del ámbito estrecho del arte nuevo? Porque el Cine encanta a las multitudes con sus más auténticas, con sus insobornables cualidades estéticas. Con su emoción estética.

Habrá quién piense, es seguro, en el cine ruso, como caso confirmativo de la razón directa que pudiera formularse entre la calidad y la popularidad. Yo, a mi vez, pienso que esta idea no es sino un espejismo: el cine ruso no confirma el hecho enunciado por su peculiar carácter, sino en la misma forma y con los mismos títulos que el cine industrial europeo y americano. Si examinamos la diferencia que se opera en la producción por uno u otro de ambos sistemas, encontraremos que, mientras el cine industrial persigue un lucro, un fin económico, el cine ruso pretende llevar a un resultado político. No interesa aclarar aquí cuál de estas metas es más plausible, y sí sólo, la constatación de que ambas son, *in se*, ajenas al arte.

Cierto que el cine industrial ha de tener en cuenta el gusto del público medio para alcanzar su fin, mientras el ruso puede pres-

cindir hasta cierto punto de ese gusto, y conseguir, sin embargo, el resultado político que persigue, con lo que el realizador no esté sometido a otro control que la comprobación de que su obra lleva, en efecto, a un resultado predeterminado: el cómo, la manera — es decir: el *quid* del arte — queda a la decisión del artista.

Pero la forma más adecuada a la libertad creadora es aquella, bastante frecuente, en que el realizador, empresario de sí mismo, es árbitro único de su propia producción.

Dejando aparte esta que pudiera llamarse cuestión incidental, es preciso insistir en el fenómeno de la popularidad de las obras nobles del cinema, en contraste con la posibilidad de sus coetáneos y pariguales nacidas en las otras artes.

Hace tiempo oí a mi amigo Angel Sánchez-Rivera — una de las más curiosas inteligencias de la moderna España — un intento de explicación de la repetida popularidad en que el Cinema ha florecido. Explicación psicológica, basada en el interés que siempre ofrece la actuación del ser humano, la presencia y espectáculo del hombre. Probablemente es excesivo por mi parte aludir a unas ideas que el escritor mantiene inéditas; pero sólo me propongo con esta referencia mostrar cómo el problema que examino ha sido objeto de atención en España para más de una persona. Es curioso que, en mi país, donde un único film mencionable se ha producido hasta ahora, haya, sin embargo, el Cine influido y preocupado más que en parte alguna: tal vez porque ha podido ser contemplado con desinterés absoluto.

Cierto que el cine, como arte nuevo en especie, nuevo de absoluta novedad, había de buscar sus medios, sus procedimientos, de acuerdo con la sensibilidad de su tiempo; que no teniendo (conforme la propia madurez le desprendía del teatro, en que primero se apoyara) una tradición que violentar o contradecir, el público no podía rechazar sus producciones en nombre de ningún pasado: había de aceptarlo como totalidad, o repugnarlo también íntegramente.

Pero, aparte de que muy bien hubiera podido suceder esto último, lo dicho no desvirtúa la realidad esencial en que vengo insistiendo: la deja intacta.

En el momento actual hay algo, sobrevenido, que suscita la posibilidad de un distinto planteamiento de la cuestión. Este algo es,

no más, el descubrimiento del cine parlante. El cine parlante, invento aún susceptible de ulterior perfeccionamiento, tiene evidente utilidad práctica y documental; hará, sin duda, más completos los testimonios históricos que el cine recoja, y ofrecerá en una pieza el discurso del gran orador, su expresión y su ambiente.

Pero desde el punto de vista del cine-arte, en cambio, no representa esta novedad, creo, sino una perturbación infecunda. Contradice su naturaleza, y la llevaría a una aberración, a una contradicción íntima, capaz, incluso, de destruirlo. No es muy difícil razonar esta afirmación, si se tiene en cuenta que todos los rodeos de que el cine puede valerse — y conviene advertir que el arte es siempre un rodeo — son visuales. Es decir: que su lenguaje entra por los ojos, en constante actualidad, y cualquiera palabra interpolada en un film — sea escrita, sea oral — tiende a suplir una deficiencia de ejecución, o resulta superflua, y estorba. Por eso, si se pretende realizar arte en el cine hablado, ha de producirse una colisión entre dos vías expresivas inconciliables, irreductibles a unidad; y cuando la hábil paciencia de un director las haya sometido y juntado, se tendrá en todo caso un resultado híbrido e insatisfactorio. El cine hablado — he contestado a un periódico de Madrid que me preguntaba mi opinión sobre el asunto — es una mixtificación truculenta capaz de atraer con sus condiciones de melodrama, de imitación directa de la realidad, la atención de la masa ínfima.

Y es aquí, por cierto, donde se encierra la posibilidad de que el Cinema se escinda en dos grandes corrientes: una, puramente artística, y otra infra-artística; una, para minorías, y otra para masas.

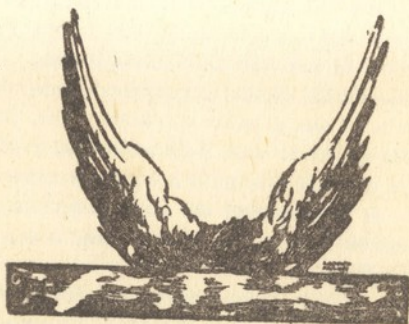
Si esto llegara a producirse sería necesario retroceder en busca de explicación para la popularidad del Cine a circunstancias adjetivas en las que prendiera la atención de la masa, como el alano en la oreja de la pieza fugitiva.

Ya he aludido a una interpretación psicológica del hecho; a su manera, pudieran intentarse otras: renuncio, sin embargo, a tan prolija y en sus resultados azarosa tarea, puesto que, de otra parte, tal bifurcación no se ha producido todavía de modo apreciable, y cabe la expectativa.

Creo posible insistir en la afirmación de que el Cine, incluso en aquellos casos en que prescinde de lo que es exigencia común para la popularidad en las otras artes — la narración, el argumento — y

se expresa en una serie de imágenes, sin figuras ni referencias humanas, sigue siendo atendido por el gran público que encuentra tal vez en la sanción (es posible que en el hecho mecánico de la sucesión de sombras) ya, un divertimento.

No he tratado de resolver problemas, sino de suscitar cuestiones alrededor de un tema que tengo pensado — puede decirse — con patetismo. El Cinema es un gran acontecimiento de nuestro tiempo (que, aunque sólo sea por haber visto nacer un nuevo arte, puede considerarse feliz). Queda ahí, casi intacto, entreabierto, misterioso como un templo en su semiobscuridad. Con porvenir seguro en su misma incertidumbre: va empujado por el alentar y palpar de las como nunca enormes multitudes de hoy. Es, él sólo, un mundo entero, un orbe; y como tal, una interrogación.



MONTIEL BALLESTEROS

SALOMON WAPNIR



El autor de "Alma Nuestra" nos alcanza su última novela: "Castigo e'Dios". Con ella prosigue en su ruta de trabajo, afianzado y definido con la divulgación de sus cuentos, fábulas y narraciones inspiradas en esenciales motivos americanos, conductores del espíritu de la raza y elaborados con los elementos étnicos que dieron fisonomía a su conformación social.

Ningún escritor rioplatense mejor dotado que Montiel Ballesteros para realizar una intensa y vasta obra literaria en la que asuman contornos de relieve los paisajes y escenarios en que las fuerzas nativas consumaron su desarrollo y evolución.

Hijo directo, auténtico diríamos, del medio que describe y estudia, no podría dejar de sentir muy de cerca y con toda la riqueza de matices, las inquietudes y anhelos que vibraron en su pueblo, que presidieron una de sus épocas y que ofrecieron, a la posteridad, la fecunda matriz de sus luchas intestinas. Cinco generaciones de criollos se dan cita en su sangre y a esta heredad, ya de por sí elocuente, es menester agregar la de su abuelo y la de su padre que fueron correístas de diligencias. Siguiéronlo siendo también, por tradición, otros miembros de su familia. Vale decir que vivieron la vida inquieta de colorido y vigor, de los que llevan a cuestas un pedazo de historia, un jirón de la época.

En Montiel Ballesteros el despertar literario y el cultivo del género en que lograra denunciar sus más preciadas virtudes, se presenta precedido de un estado previo de inquietud espiritual desconcertante. Publica, en efecto, "Savia", volumen de versos en el que concreta

la aspiración de los poetas novísimos de aquella época, que aun hoy continúan apareciendo multiplicados, proclamando sus innovaciones, hace varios lustros abandonadas por no pocos poetas que se iniciaron con las cabriolas en boga. Sin ritmo y sin rima, "Savia" constituía un exponente del vanguardismo, una de las primeras manifestaciones de las escuelas europeas importadas a América.

Nombrado cónsul del Uruguay en Florencia, la distancia y la nostalgia fecundan su espíritu; le ofrecen la visión del terruño, le aclaran las modalidades y las líneas de las costumbres nativas y le brindan el panorama de su trascendencia social. Nace así su sentimiento de amor hacia las cosas criollas y con él, como producto inmediato, sus "Cuentos Uruguayos", el primer libro de los que habrían de constituir, con el andar del tiempo, la fuente más íntima de sus devociones. Con éste, su primer libro de cuentos, Montiel Ballesteros se incorpora al núcleo de cuentistas que con Javier de Viana al frente, y Otto Miguel Cione, Vicente Salaverri, José Pedro Bellan y algunos otros, formaban el elenco más compacto de la producción del género en el Uruguay.

De todos los cuentistas de su época, aun cuando no sean sus contemporáneos, precisamente, Montiel Ballesteros se aproxima más que a ningún otro a Javier de Viana—del cual, por otra parte, lo separan fundamentales puntos de ubicación en el escenario. Hay, empero, una correlación de interpretaciones. Una cierta y evidente afinidad de espíritus. Salvando las distancias del estilo y de la forma, que arrojan un considerable salvo a favor de Ballesteros, "Cuentos Uruguayos" continúa la obra nacionalista, de un nacionalismo ligado al porvenir de la raza, que Viana propagara en paciente y amorosa labor.

Luisa Luisi, en un justiciero y comprensivo estudio, traza una severa línea de diferenciación entre Viana y Ballesteros.

"Viana es más potente, dice la autora de "A través de libros y autores", Montiel más artista; más amargo, más rudo, más vigoroso el primero; más delicado, más nostálgico, más sensible, el segundo". Luego agrega: "Viana es la campaña misma, pintoresca, violenta, brutal. Montiel la campaña nostálgica, ya de las cosas que pierde, semicivilizada por la huella de la segunda conquista europea, la con-

quista del trabajo pacífico y de los métodos científicos en las tareas rurales".

Llega después "Alma Nuestra", el libro definido, el mejor dotado de recursos de prueba, el más claro exponente de su idiosincrasia y de su orientación. Es, en verdad, el alma nuestra, el alma de América, reflejada en las costumbres que se van, en la lucha del campo y la ciudad, en la afluencia del modernismo técnico y económico, en la avanzada del progreso. Están reflejados en los cuentos de este volumen las cualidades y los defectos más típicos del criollo, las características más accentuadas del gaucho, los perfiles más definidos del paisano. Abundan las pinturas de tipos, las descripciones de caracteres, con las cuales Montiel Ballesteros consigue realizar páginas insuperables que han de perdurar por su estructura y por su belleza.

Sin proseguir cronológicamente sus fechas de publicación, anotamos ahora su novela "La Raza" y los cuentos contenidos en "Luz Mala", en donde se afirma una idéntica finalidad creadora, una misma aspiración de concebir la realidad nativa que señala "Alma Nuestra".

En 1924 publica "Los Rostros Pálidos", cuentos en los que se descubre la fisonomía del europeo vista por un americano de hoy. En ellos, pese al corte irónico que los caracteriza, Ballesteros no logra darnos las conocidas muestras de su talento. Flaquea en los motivos que se nos ocurren ajenos a sus posibilidades. Pareciera que con estas páginas hubiera anhelado poner en evidencia su capacidad para la creación de episodios distintos a los explotados con anterioridad. Lo mismo acontece con "Montevideo y su Cerro", cuentos humorísticos, en los cuales no nos es dable reconocer la colorida paleta de quien nos diera motivos tan recios como los que atestiguan "Cuentos Uruguayos" y "Alma Nuestra". Radican en estos conjuntos evidentes influencias de géneros importados, de estilos que en absoluto conciden con las modalidades y destacadas preferencias de Ballesteros. No son fruto de su amor; acaso, de su inteligencia, de su talento. Poseen, sí, rasgos sutiles, aciertos parciales, pero están desprovistos de ese vigor tan hondo que sólo es dable asignarle a cuanto se concibe y produce al calor de un afecto íntimo que preside la inspiración.

Pero Montiel Ballesteros no podría traicionar su vocación más generosa, el paisaje más personal, el más sentido. Con "Castigo e'Dios", su reciente novela, lo tenemos de nuevo sobre la ruta de su culto. Ahí nos ofrece, con la figura del comandante don Panta Carreño, el panorama y los contornos de un pasado que se aleja, que se extingue. Ballesteros contempla el proceso y lo enfoca. Narra sus observaciones, pinta los matices del suceso sin tomar parte en su desarrollo.

Panta Carreño, este comandante "con algo de talla en madera", es el símbolo de una época, acaso de un largo capítulo de la historia de su país en el cual se expresan los episodios más trascendentales de su evolución política y social. Pero por lo mismo que sólo constituye el exponente de una época, ha cumplido ya su misión histórica y biológica y desaparece del escenario arrollado por el avance del siglo, al que escoltan las distintas manifestaciones del progreso. Ballesteros describe con simplicidad y agudeza los motivos fundamentales que circundan a este episodio. Pinta con sobriedad y vigor de tonos y trazos, todo lo cual concurre a consolidar su maestría en la realización de aquellos motivos que viven en sus sentimientos.

Montiel Ballesteros, cuya obra ya asume las proporciones que revelan su consagración tesonera y entusiasta, ha de ocupar, con merecida justicia, un puesto destacado en la historia literaria de su país. Su talento creador constituye el mejor índice de tan simple afirmación.

Sólo hemos de anhelar que continúe cultivando el género con el cual realizara tantos aciertos de trascendencia. El pasado que se aleja con sus costumbres y matices propios, ha servido para inspirar, hasta hoy, su labor. El género no está agotado. Un nuevo y amplio panorama se descubre a la vista del escritor que observa la transformación de su pueblo. El aluvión de sangre eslava y sajona que llega a nuestra tierra, portadora de distintas costumbres e idénticos anhelos, han de fundirse con los criollos y nativos y gauchos. De ellos saldrá el nuevo tipo, la nueva raza y este fenómeno se produce saturado de sugerencias y episodios que los escritores de pupila abierta y emoción atenta, han de saber captar.

POEMAS DE TU INGENUIDAD

ATILIO GARCIA MELLID

AMANECER DE AMOR

Me vienes de tan lejos que mi vida
me parece el camino de tu imagen.
(Camino de secretos y ternuras,
hecho de luz sutil para que pases).

Diez años, tal vez más, viví en la espera
de tu presencia, hasta que al fin llegaste,
para tornar en realidad profunda
aquel antiguo sueño de adorarte.

Te soñaba en el tiempo, tal como eres,
y fué mi sueño en el dormido parque,
la estatua viva del "Amor que Espera"
dulcemente inclinada hacia el estanque.

El agua mansa, florecida en lotos
dibujaba el contorno de tu imagen,
y era un rumor de pasos la arboleda
como si te acercaras para hablarme.

Te esperaba con fe de visionario,
armado el corazón para el combate,
y fué tu aparición como una estrella
que incendiara la noche y el paisaje.

SÍNTESIS

ATILIO GARCIA MELLID

Amanecer perpetuo, desde entonces,
tiñe de gloria la emoción del viaje,
y en la barca velera de mi ensueño
¡tú eres el alma eterna de la nave!

TU NOMBRE

Yo dibujo tu nombre en toda cosa
para sentir mejor tu cercanía.
Digo tu nombre al pájaro y la rosa,
a la piedra y al viento, y a la gloria del día.

Con tu nombre engalano los caminos
y paso, ingenuamente emocionado,
entre pañuelos blancos y divinos
que me saludan con tu nombre amado.

Me siento tan feliz cuando te nombro
que hasta el sol me parece que te llama,
y encendido de amor, bajo el asombro
de ese misterio, mi alma te reclama.

En el parque, que oculta entre el ramaje
la voz de sus más íntimas quimeras,
con tu nombre se incendia hasta el plumaje
de los cisnes, y el lago y sus riberas.

Toda cosa en tu nombre se embellece.
Es divina la gracia de tu nombre.
¡Si cerrando los ojos, me parece
que en ti se cumple mi destino de Hombre!

Nombrándote suavizo mis quebrantos.
Tu nombre acude siempre a mi reclamo,
y es el alma infinita de mis cantos
y la llama inmortal con que te amo!

POEMAS DE TU INGENUIDAD

Tu nombre es un regalo y un consuelo.
Antes, jamás se ha visto, y como ahora,
encenderse en la tierra y en el cielo
tu nombre con el fuego de la aurora.

Es que mi alma ilumina toda cosa
con la sola pasión con que te nombra,
y en la tarde y la noche misteriosa:
con nombrarte ¡se aclara hasta la sombra!

Mendoza, 1930.



“VIDA” Y “ESPÍRITU” EN LA METAFÍSICA SCHELERIANA



OS principios en esencia distintos y originariamente contrapuestos informan y estructuran la concepción metafísica que Max Scheler bosquejara en la última fase de su desarrollo filosófico ¹.

“Vida” y “espíritu” recíprocamente referidos y rígidamente discriminados en su irreductible individualidad, surcan el pensamiento scheleriano dinamizándolo, haciéndolo vibrar en el dramatismo de una de esas interrogaciones que, por hondas y fundamentales, parecen exigir a la potencia especulativa del hombre, desde el momento que en ellas se concentra y sublime, jugarse íntegra.

La originalidad inquietante de esta concepción radica en que en ella, a diferencia de lo que fué persistente esfuerzo dentro de la tradición de la metafísica occidental, en lugar de intentarse conciliar ambos principios, de superar su oposición, se mantiene y agudiza el dualismo, acentuándose la esencial diferencia entre *vida* y *espíritu*.

El concepto de *vida* se atiene a los hechos y leyes biológicos; in-

¹ En realidad, el problema de la separación de *vida* y *espíritu* preocupa a Scheler desde el comienzo de su filosofar; aparece ya en su obra primeriza *Transzendente und psychologische Methode*, está en la base de su obra capital, *Der Formalismus in der Ethik*, aunque en ambas es cuestión más de una oposición metódica y funcional de principios, sin el alcance metafísico y relevante concreción que asume en sus últimos ensayos magistrales: *Die Formen des Wissens und die Bildung*, *Der Mensch in Weltalter des Ausgleichs*, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*.

cluso estrechamente ligado a lo biológico-fisiológico está lo psíquico, que, en consecuencia, también se opone a lo espiritual. El concepto de *espíritu*, en cambio, se inspira en las esencias ideales del conocimiento y tiende, con la cooperación de lo instintivo y vital, a la realización de los valores estéticos, éticos, religiosos.

Lo psíquico y lo fisiológico son sólo dos aspectos de un idéntico y unitario proceso vital (la vida psíquico-física es una); corresponden a dos modos de consideración de este proceso. De modo que el espíritu que ejecuta ambas formas de consideración tiene necesariamente que sobreponerse a la relación de *cuero* y *alma*. En efecto, por propia legalidad, lo espiritual en el hombre inequívocamente se eleva por encima de todo acontecer temporal y de la dinámica instintiva de toda vida anímico-corporal. "La vida es ya ser inespecial, pero asimismo ser temporal, y lo que designamos por espíritu es no sólo superespecial, sino también supertemporal"². Y sólo en tanto exigen actividad, los actos espirituales dependen, más indirectamente, de los procesos vitales temporales.

Acotando estrictamente su posición frente a las teorías que postulan la unidad metafísica de la vida, Scheler rechaza en absoluto todo biologismo metafísico, toda concepción que haga consistir el fundamento del mundo en *élan vital* o en *vida* o en *alma universal* (Bergson, Simmel, Driesch, etc.). Para él, el espíritu, ni en tanto cognoscente, contemplativo y pensante, ni como emocional y volitivo es una floración de la vida. Ninguna especie y forma de legalidad noética se deja reducir a la legalidad bioquímica de los procesos automáticos y teleoklinos; cada una de estas legalidades es de por sí autónoma. Por consiguiente, los valores del conocimiento, los religiosos, éticos, estéticos no son de ningún modo subespecies de los valores vitales. La vida misma sólo puede llegar a ser objeto del conocimiento objetivo y de la aprehensión de valores justamente porque las regiones del ser y las esferas de los objetos, incluso la esfera ontológica y objetiva de todos los procesos y cosas concernientes a la vida, son y subsisten en su conjunto con independencia

² MAX SCHELER, *Die Sonderstellung des Menschen*, pág. 237 (en el volumen colectivo *Mensch und Erde*, Otto Reichl, Darmstadt, 1927), publicado posteriormente bajo el título *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (la misma editorial). La presente y ulteriores citas son de acuerdo a la primera edición.

de la esencia y existencia de lo vital y de las organizaciones vivientes. Si lo contrario fuese verdadero y toda existencia y modo de ser, o su conocimiento, fueran relativos a la vida, entonces la vida misma sería incognoscible.

No se da, pues, ningún proceso o evolución que desde la mera vida conduzca al espíritu; tampoco un paulatino formarse o surgir de la esfera espiritual a partir de la vital. Distinto de la inteligencia técnica y superior a ésta, el espíritu se manifiesta como un nuevo principio que, como tal, está fuera de lo que en el más amplio sentido podemos llamar vida. "Lo que al hombre hace hombre es un principio opuesto, en general, a toda vida, el que como tal no se puede reducir a la evolución natural de la vida"³. En este sentido, en las manifestaciones y operar de lo que llamamos espíritu en lugar de acusarse una prolongación de las funciones vitales, un aumento de las fuerzas naturales de la vida, acontece, por el contrario, una decisiva variación de la dirección fundamental de esta última, una inhibición de las fuerzas vitales.

El destino fundamental de semejante esencia "espiritual" radica en su libertad, en su existencial desprendimiento de la presión y dependencia de lo orgánico y de todo lo que atañe a la vida en general. Esta esencia espiritual no está ligada al instinto y al mundo circundante, sino libre de éste y "abierto" hacia la dimensión del mundo. "Una esencia tal tiene mundo: puede elevar a objetos los centros de resistencia y reacción — que le son dados originariamente — de su mundo circundante, en el que el animal surge extático, y por sí misma comprender el modo de ser de estos objetos sin la limitación que mediante el sistema vital del instinto y las funciones y órganos sensoriales adyacentes a él experimenta este mundo del objeto o la manera en que él es dado"⁴.

Conforme a esta función que le es propia, espíritu es, para Scheler, positividad, capacidad de determinación de las cosas mismas mediante el modo de ser de éstas. Siendo el espíritu centro de que irradia toda objetivación, es el único ser incapaz él mismo de ser objeto. El espíritu es "pura actualidad" tiene su ser y sentido solamente en la libre ejecución de sus actos; respecto a los instintos tiene una función

³ Op. cit., pág. 192.

⁴ Op. cit., pág. 193.

inhibitoria, vale decir, supresoria; procede, pues, ascéticamente con relación a lo vital. De aquí que Scheler, con expresión plena de sentido, caracterice al hombre, en tanto portador del espíritu, como el "asceta de la vida".

Las tendencias preponderantes en la filosofía occidental hicieron radical sobreestimación del espíritu; así, el idealismo antiguo y medieval e incluso el post-kantiano, cuyos sistemas integran el bloque del "idealismo alemán", consideran al unísono la vida como la más baja y débil pre-forma del espíritu. En contra de esta concepción que erige al espíritu en agente dotado de propia energía, Scheler afirma resueltamente que el espíritu es impotente y existe puramente para sí mismo; y en consecuencia sostiene su originaria inferioridad real frente a la vida. Si en ser y obrar, en energía productiva, la vida supera al espíritu, en cambio *la indudable superioridad del espíritu respecto de la vida y de las funciones vitales radica en el orden de los valores, en el rango metafísico que en su escala posee. En este sentido, el espíritu es, para Scheler, el principio más alto.*

La teoría clásica de la autopotencia del espíritu, la que alcanza vigorosa formulación filosófica en Platón y Aristóteles, los que atribuyen a las ideas y formas fuerza creadora y plasmadora, es falsa y engañosa. El espíritu sólo consiste en un grupo de *puras intenciones*; en su pura forma carece, simplemente, de poder, fuerza y actividad. De aquí que él, por principio, esté en situación de inferioridad respecto a la vida. Así las más altas formas del ser no son en la realidad, como enseñó la especulación griega occidental las más poderosas, es decir, las propiamente causantes. "La corriente de fuerzas y de acción, la que puede afirmar sólo la existencia y contingente modo de ser, fluye en el mundo que habitamos no de arriba hacia abajo, sino de abajo hacia arriba!"⁵. De donde "toda forma más alta del ser es con relación a las más bajas relativamente impotente y no se realiza mediante sus propias fuerzas, sino por medio de las fuerzas de las más bajas"⁶. En pareja relación están espíritu y vida.

Partiendo de la vivencia de la personalidad humana productiva, Scheler reconoce la razón que en este punto asiste a las teorías naturalistas de tipo vitalista y afirma que "lo que en el hombre es

⁵ Op. cit., pág. 219.

⁶ Op. cit., pág. 220.

propiamente creador y potente no es lo que nosotros llamamos espíritu (y las más altas formas de la consciencia), sino las obscuras y subconscientes potencias instintivas del alma"⁷. El espíritu es originariamente impotente; no puede, por tanto, producir ninguna clase de energía instintiva. La energía de que le es dable disponer surge sólo mediante sublimación, desviación, limitación de la vitalidad, que es el principio potente, dotado de propia fuerza. Son, pues, los instintos, en sí ciegos y permanentemente librados a la contingencia de las fuerzas vitales, los que operan la potencialización y vivificación del impotente espíritu. "Sólo la vida puede poner en actividad y realizar al espíritu, desde su más simple actuar hasta la ejecución de una obra a la que otorgamos sentido espiritual"⁸. Inversamente, el espíritu a su vez tiene una labor respecto a la vida: idearla, proponerle direcciones. La vida, es decir, el ímpetu por naturaleza demoníaco y ciego para las ideas y valores espirituales, es ideada y espiritualizada por medio de las inhibiciones y desinhibiciones que parten del espíritu, o sea, del centro de los actos espirituales constituido, según Scheler, por la *persona*. Por consiguiente, en toda existencia humana espiritual se opera una recíproca penetración de *vida y espíritu*, de ímpetu e idea.

Por obra del espíritu, de la función que a éste le es peculiar, el hombre, a diferencia del animal, es el ser que puede decir "no" a lo real de su contorno, el eterno protestante contra toda mera realidad, el "asceta de la vida". "Pero aquí surge la cuestión decisiva: ¿procede primeramente el espíritu del ascetismo, supresión, sublimación, o recibe solamente mediante éstos su energía? En la respuesta a esta interrogación se separan los caminos en un sentido decisivo. Según mi convicción, por medio de aquella actividad negativa, de aquel no a la realidad de ningún modo es condicionado el ser del espíritu, sino sólo, por decir así, su aprovisionamiento de energía y con ello su capacidad de manifestación"⁹. Toda la fuerza que el espíritu, frente a la vida, puede ofrecer y afirmar no procede de sí mismo, sino que él, valiéndose de singulares rodeos, por medio de aquel acto de ascetismo, de suplantación del instinto, tiene que adquirirla paulatina-

⁷ Op. cit., pág. 241.

⁸ Op. cit., pág. 238.

⁹ Op. cit., pág. 210.

mente del dominio de la vida, de la zona oscura y potente del ímpetu. A su vez, en implícita correlación, los impulsos vitales pueden entrar en la legalidad del espíritu y en la estructura de ideas y de sentido, y durante este afluir y penetración otorgar fuerza al espíritu, por naturaleza privado de ella.

Como vemos, para Scheler, *vida* y *espíritu* son principios recíprocamente dependientes y ordenados. No están, pues, en el estado de lucha, de radical y originaria enemistad en que los concibe Luis Klages, cuya teoría, si bien considera vida y espíritu como dos categorías fundamentales e irreductibles, las pone frente a frente en esencial antagonismo, de modo que el espíritu, que de hecho y erróneamente Klages asimila a una complicada inteligencia técnica, aparece como principio enemigo y aniquilador de la vida.

Pero Scheler no se detiene en la precedente oposición metódica de "vida" y "espíritu" considerada sólo como mera dualidad de principios, sino que, transponiéndolos a la esfera metafísica, los erige en fundamentos absolutos, proyéctalos hasta el ser supremo. Así, vida y espíritu devienen, para él, atributos del fundamento del mundo. Esta concepción se inspira, sin duda, en un postulado de la metafísica inductiva de Fechner, postulado que en su doble enunciado reza que lo que una parte del mundo contiene como indisoluble modo fundamental, tiene que ser contenido también en el todo (teoría del microcosmo y del macrocosmo); y que mediante la analogía podemos ampliar continuamente nuestro saber sobre lo que inmediata y mediatamente nos es dado en la experiencia.

Los dos atributos — para nosotros conocidos — del fundamento del mundo son, según Scheler, la *natura naturans*, es decir, el "ímpetu cargado con innumerables imágenes", principio que responde de la realidad y del modo de ser accidental de esta realidad; y el super-singular y eterno espíritu, el que en el acto de la continua realización del mundo se expresa y realiza en el orden de las ideas, en todas las esencias ideales del conocimiento. Así concebido, no puede ser de ningún modo el espíritu el principio omnipotente. Haberle atribuido fuerza creadora, productora de realidad fué el error del teísmo cristiano y de la doctrina, que tan bien se aviene con éste, de la autopotencia de la idea, doctrina proclamada, con sólo diferencia de matices, por la metafísica idealista a lo largo de toda la historia de la filosofía occidental. El principio propiamente dotado de fuerza, el

que directamente responde de la realidad, principio saturado de toda la contingencia peculiar a ésta, es la ciega vida originaria del ímpetu. De acuerdo a la enunciada naturaleza de ambos principios, el proceso del mundo consiste en la espiritualización del ímpetu y en la vivificación del espíritu; la recíproca penetración de estos atributos primarios es el objetivo y fin último de todo ser y acontecer finitos, y a la vez la vía de glorificación de lo absoluto, de acceso a éste por parte del hombre en vista a la identificación de éste con aquél en el curso de la evolución histórica y del devenir del fundamento cósmico en la historia humana.

(Continúa).



EXALTACIONES
BÉTICAS. EL
CORAZÓN
DE ESPAÑA

FERNANDO DE LOS
RÍOS Y DE GUZMAN



EN la meseta de Castilla, desde este miradero de Rosales, hermano del de Toledo, muchas tardes, al ponerse el sol, siéntome a una mesa de aguaducho y pido vino de Andalucía, para beber en él la sangre de las cepas de mi tierra, ese líquido sol fragante, que alegra el corazón. Desde allí, de espaldas a las maravillas del ocaso, taladradas por los agudos picos del Guadarrama, zafirizado por la hora, como el emigrante que mira en el mar la ruta de su patria, yo miro hacia la Bética, herido de nostalgia, y tras este océano de cerros castellanos imagínome a mi región, la contemplo con los ojos de la fantasía, vuelo a ella con las alas del amor flamígero, y en los velos de la distancia va surgiendo la visión amada: ¡Andalucía!

Jaén, toda reciedumbre en el recordar de las Navas de Tolosa y de Bailén; fragor de gesta en el temple de su vitalidad y fibra de epopeya en el cordaje lírico de Bernardo López García.

Córdoba, hielo de estoicismo en las cerebraciones metafísicas de Lucio y de Marmo Anneo Séneca; ascua de epicismo en la cítara de Lucano y llama del Oriente en la Mezquita de Abd-el-Rhamán y de Hissén; alas del ingenio en el florilegio de Góngora y Argote, y bronce de raza en los romances del Duque de Rivas.

Granada, cristalización de la voluptuosidad y de los sueños islámicos, en la Alhambra y en el Generalife; tronó de la zambra gitana y refugio de la copla popular, en el Albaicín y en el Sacro Monte; oración de madera y loa de lino en la imaginería y en las pinturas

de Alonso Cano; refracción apolínea, solar proyección en las "orientales" de Zorrilla, de Arola y de Fernández y González; carne de leyenda en los ritmos de Villaespesa; dulzor de leila y apasionamiento de kasida en las arbóreas guzlas y en las líquidas chirimías del Darro y del Genil. Granada, ciudad de ascuas, milagrosamente engarzada en el albor pentélico de la escenografía de Sierra Nevada.

Huelva, eternidad de gloria en el santuario de la Rábida; fuente madre del torrente del Descubrimiento; amanecer de la acción en el Puerto de Palos; nido de la fe en la Peña de los Angeles, pedestal de la sombra de Arias Montano.

Almería, náyade de alabastro sobre el lecho aurífero de las playas del Mare Nostrum; cerúleo espacio líquido inflamado en alas de velámenes; ninfa de exuberancia en el esplendor de Los Parrales, mediterráneamente femenina.

Málaga, ubérrima en el reverdecer de sus vegas, ultrazafírea en el centellear de su cielo y sobrecerúlea en el refulgir de su mar; alucinada en el ascender de sus montañas; tropical en los platanales de la Caleta; paradisiaca y elísea en las florestas del Limonar; pintorescamente mediterránea en el arrabal de pescadores del Palo; polifónica y multiforme, prepotente y sonora, en el órgano pleamárico de Salvador Rueda; llena de gracia y diamantino lampear en las béticas sales narrativas de Arturo Reyes.

Cádiz, nereida inmaculada del Atlántico, fragante en el "Huertecillo" de Junio Moderato Columela; rotundamente hispana en la virilidad de sus Cortes; serenamente heroica en la rebelión de sus coplas; torrencialmente lírica en el verbo de Castelar.

Sevilla, ultrades lumbrante en el esplendor de su cielo; supertraslúcida en la cristalinidad de su ambiente; sobreferaz en el reflorcer de su tierra; babilónica en los pensiles de sus azoteas; paradisiaca en la eclosión de sus jardines; árabe en el enjalbegado de sus muros, en el frescor de sus fuentes y en la fogosidad de su corazón; hebraica, renaciente y cristiana, en el barrio de Santa Cruz; en la calle de la Susona, nueva Sulamita de otro Cantar de los Cantares; en la Plaza de Doña Elvira, corral de Lope de Rueda, cuna del Teatro Español, y en el Hospicio de Venerables Sacerdotes, monumento de la piedad de Justino de Neve; cristianísima en la Caridad de Mañana; envidia del Iris en los cuadros de Roelas; celos del sol y rapto de

la gloria en los sueños de Murillo; enojo del matiz en las tablas de Luis de Vargas; reciedumbre de raza en las pinturas de Herrera el Viejo, y audacia de concepción en las de Herrera el Mozo; ímpetus ciclónicos y témpanos de filosófica gelidez en las creaciones de Valdés Leal; superación de las humanas aptitudes, sumun de equilibrio, pasmo de cerebración, prodigio de armonía, portento de serenidad, espejo de españolismo, maravilla de ambiente, en las Tablas de la Ley del tecnicismo, en las Biblias pictóricas de la verdad, en las Iliadas y en las Odiseas del color, en las cúspides del humano genio, en las inmortalizaciones de Rodríguez de Silva; dramatización de la madera en los retablos de Roldán, en las imágenes de la Roldana, de Hita del Castilla, de Jerónimo Hernández, de Duque Cornejo, de Martínez Montañés y de Juan de Mesa, dioses de la mundial imaginería; alucinación de los sentidos y pasmo de las almas en el desbordamiento de sedas y de rezos, de terciopelos y de tisúes, de oros y de platas, de bordados y de orfebrerías, de flores y de ceras, de riqueza y de arte, ofrendado a Dios en el sin par prodigio de la Semana Santa, patética en el Señor del Gran Poder, sublime en el Cristo del Amor, graciosa en la Virgen de la Esperanza, humanamente divina en la Virgen de la Amargura, perfecta en Nuestro Padre Jesús de la Pasión; líquidos jardines en la velada de Triana; silva de flores en la Cruz de Mayo; Afrodita en las fiestas; única en la hospitalidad; dulzura en Cetina, fuerza en Herrera, perfume en Rioja, esmalte en Arguijo, lamento en Rodrigo Caro, llanto en Quirós, donaire en Alcázar; severidad en su Archivo de Indias—Panteón de la historia, templo de la estirpe—; mudejarismo en sus Alcázares; magnas proporciones en su Catedral y esbeltez y garbo en su Giralda; puerto de las gestas náuticas en su Betis, y oasis de bucólicas en su Guadaira.

Sobre el lienzo del ocaso, puesto en el trípode de Castilla, traza el pincel de mi nostalgia la visión de la Bética, y el horizonte es más horizonte, y arde en el crepúsculo castellano la perenne aurora andaluza, y el aire se llena de perfumes y de notas, huele a rosas y a claveles, a azahar y a incienso, a jazmines y a nardos, a magnolias y a azucenas, a lirios y a heliotropo; suena a petenera y a saeta, a soleá y a polo, a seguidilla y malagueña; trasciende a manzanilla y a Jerez, y la luz y el color entonan un epitalamio de besos y

de suspiros, de alas y de trinos de golondrinas y de ruiseñores, y no hay gemas que iguallen el visionario esplendor; y en el pecho de España late un inmenso corazón: ¡Andalucía!



COMENTARIO Y GLOSA DEL SILENCIO

H. R. ROMERO FLORES



EMOS acostumbrado nuestra opinión a juzgar el silencio, siempre en el viejo tono de valoración negativa.

El silencio, por sí mismo, representa para la tradicional creencia la ausencia de sonidos, la quietud absoluta, la mudez de todas las cosas. La frase corriente: "silencio de muerte", expresa de manera precisa la significación de no-ser y de negación que en el sentir común tiene el silencio.

No obstante, a la opinión superficial y antañona que sólo ve en él la perfecta oquedad, es justo oponer una más profunda y meditada que, ahondando en la entraña de ese estado excepcional, busque y halle en el silencio toda la riqueza de afirmaciones que indudablemente cobija tras su aparente negatividad.

No ya desde el punto de vista poético, esto es, creador, sino también desde la actitud reflexiva y sistemática, puede y debe atribuirse al silencio un valor distinto del que gárrulamente se le atribuye. Algo más que una pura nada han de ser esos solemnes momentos en que el cosmos parece suprimir el chirrido brutal de su engranaje, y el hombre pensante se abisma y transfigura. Penetremos, pues, en ellos, y seguramente que de ellos tornaremos habiéndolos nutrido de su propia substancia fecunda.

Somos los hombres de las ciudades los que mejor podemos comprender el valor positivo del silencio, así como el hombre de la mina es quien mejor consigue gozar la radiosidad y alegría de la luz del sol. Tras el ajetreo de la vida cotidiana, el llamado silencio absoluto

se nos ofrece como un estado de reposo y quietud no exento de una especial e insospechada sonoridad.

El pastor que en la inmensa soledad del paisaje nocturno hace su lecho en un talud, lejos de todos los rumores, no oye más que su respiro, que es el guardián de su propio sueño; pero el hombre urbano y sensible, en tal situación, escucha el silencio tan distintamente como una sinfonía. La estrella que en un instante recorre un casquete de la esfera del cielo, la lenta ascensión de la luna, lo imperceptible, en fin, para el oído del campesino bato, va siempre acompañado de una peculiar sonoridad para el contemplador. El mismo fluir de la noche tiene, de vez en cuando, voces extrañas que sólo se alojan en el tímpano delicado que sabe captarlas.

Los filósofos pitagóricos — los primeros personajes que en nuestro mundo occidental se divirtieron en auscultar sosegadamente las palpitaciones cósmicas — encontraron una "armonía de las esferas" en lo que sus antecesores sólo hallaban *to apeiron*, *to aoriston*, esto es, el vacío absoluto, la total indeterminación.

Sería estimar incompletamente nuestras afirmaciones el aceptarlas sólo como metáfora y producto de la fantasía; a pesar de su halo lírico, hay mucho en el fondo de ellas que es plástico y real.

Vamos al sentimiento por el intelecto, como vamos a la alegría por el dolor. Se hace necesario un innato y abundante caudal de sensibilidad para que un analfabeto se emocione ante un atardecer tras el límite infinito del horizonte o bajo una sonochada tibia y neblinosa de primavera. El hombre de campo — individuo de sensibilidad primitiva y, por lo tanto, utilitaria; hombre anticontemplativo — solamente ve en la nube vespéral que navega en el aire, una promesa de calor que seguirá agostando su pegujal, o un anuncio de ventarrón próximo y peligroso para su alcalé. A este buen sujeto el silencio le equivaldrá a una completa atonía de la Naturaleza, a una total ausencia del molesto tráfigo cotidiano, que le producirá, por consiguiente, una parálisis espiritual, y por ende un irresistible deseo de dormir.

Para gozar hondamente del espectáculo de una noche en el campo, por ejemplo, es preciso traer de la ciudad y de los libros ese sutil pesimismo que, como un imperceptible pozo, va dejando poco a poco la cultura en el alma del hombre de acusada vida mental. La actividad y el trabajo de la inteligencia, aparte su valor esencial,

sirven para despertar al cabo de cierto tiempo la dormida riqueza sentimental que la persona de cultivado intelecto lleva en el fondo. A la desolada campa de nuestra aldea y a la desmochada torre de su iglesuela las queremos desde que gozamos de su vecindad, pero sólo conseguimos sentir las plenamente cuando tornamos a ellas con el bagaje de una cultura conseguida a muchas leguas.

Aquel, pues, que vuelve al sentimiento después de una dilatada excursión por las regiones intelectuales, es el que se encuentra más capacitado para entender y gozar la espléndida sinfonía del silencio. El caminante del Sahara, verbigracia, es incapaz de sentirla y aprehenderla, porque su existencia, siempre a caza de lo inmediato, le ha enseñado que el silencio, igual que las arenas que levanta el Simun, es signo de la muerte. Así como el campesino no encuentra en la nube el aspecto estético, sino la faceta del interés, el caravanero del desierto ve en la calma de la llanura la desolación, la lejanía desmedida, la ausencia del oasis y de la vida.

Sigamos nosotros entretanto penetrando en el corazón del silencio, extraños a todo aquello que no sea su esencia misma, su propia substantialidad.

Ya D'Annunzio, con su fina visión de poeta, había atisbado que en la audición de una profunda pieza musical tienen tanta importancia, y quizá más, los silencios como las notas. Efectivamente, para aquilatar el valor positivo del silencio, nada mejor que escuchar una página de música con fervor y complacimento propicios. El que así escucha observa, que, de vez en vez, entre las voces van insertándose vacíos o momentos silenciosos que además de servir de nexos — no de aisladores — a los trozos sonoros, vibran ellos mismos y calofrían el alma más que las notas anteriores y siguientes del complejo musical. En estos intensos momentos, sin tropo y sin audacia podemos declarar que suena el propio silencio.

Wagner, por la índole peculiar de su música, y, sobre todo, por la motivación transcendental que la informa, es el artista que con más frecuencia ha conseguido que en su obra actúe el silencio con la jerarquía de una octava nota, pudiéndose afirmar que algunas de sus páginas están compuestas de resaltes sobre la superficie fónica, tal que las perlas de una corona revelándose en la tersura del listel.

Percibimos el denso valor sonoro del silencio, cuando en la cumbre de la montaña nos sentamos para regenerarnos de las inquietudes

tormentosas del bajo vivir, mientras que nuestra potencia afectiva se diluye y enriquece, y parece que le nacen brazos para estrechar fraternalmente al cielo y al pino y a la cárcava. Lo percibimos igualmente en los momentos que preceden a la palabra del gran orador, y en los instantes solemnes en cuya concavidad va a vaciarse el acacimamiento largamente esperado. En todas estas ocasiones el silencio se llena de un valor positivo, y se colma de afirmaciones y de elocuencia. Y es que en estos casos y otros semejantes, la agudeza hiperes-tésica, anormal, de todos los sentidos, parece dar origen a un sentido nuevo receptor de unas realidades que los otros son incapaces de captar. Este extraño sentido, producto de la agudización de los demás, pudiera denominarse el sentido del silencio.

Gozamos, en fin, del silencio y temémoslo algunas veces, precisamente porque en su fecunda entraña hay algo más que la completa oquedad, que nada dice, y que la pura nada, que nada crea.



NOTAS DE ACTUALIDAD

ELOGIO DEL FOOTBALL



GOAL...! La pelota describe en el aire una curva elegante, se desliza entre las manos del arquero, traspasa el arco y va a instalarse, violentamente, contra la red...

Un grito ronco, como de cien locomotoras disparadas a un mismo tiempo, parte de la multitud...

El "speaker" transmite la noticia que va, sonora y silbante, a los cinco continentes... ¡Goal...! ¡Goal!

*

* *

Este centenario del Uruguay se ha internacionalizado por el football. Montevideo, la ciudad de los dulces veraneos porteños, la amable e intelectual Atenas del Plata, ha despertado el interés del mundo... Y le ha conquistado, no con los versos de Fernán Silva Valdés, ni con la poesía pagana y fresca de Juana de Ibarbouru.

Los 11 jugadores de su equipo han hecho más por la patria uruguayana que todos los intelectuales, que todos los embajadores.

¡Cuántos descubrirán en París o en Nueva York que Montevideo no es una península de Bolivia!

*

* *

Bien mirado, ¿por qué censurarlo? Es un episodio más que podrá

servir a los Keyserlings de materia para ensayar paradojas sobre la vida moderna.

*

* *

Mirémonos. Seamos honrados. También nosotros... Cualquiera argentino que hable hoy con sinceridad, deberá reconocer que el football es una de las pocas pasiones cívicas que nos van quedando.

*

* *

El football estimula el sentimiento nacional, despierta la sensibilidad colectiva, interrumpe el ensueño individual. Una nueva corriente psicológica se opera en la sociedad... Fraternalizamos en un goal, como podríamos fraternizar ante Homero.

*

* *

No seamos unilaterales. También la política, las finanzas, los deportes son cultura... Cordialmente saludemos al centre-half, al wind izquierdo, al goal-keeper y agradezcamos al infierno que nos los ha mandado.

*

* *

¡Camiseas rojas, negras, azules, policromas...! Vuestros colores relucen al sol como juguetes fantásticos de un niño travieso... Cabeza, cuerpo, brazos, espaldas, todo es pie en el jugador de football.

Y ese hombre-pie que se tuerce, que vibra, que se dobla, tiene en su cuerpo elástico la clave, el enorme secreto de nuestro tiempo: quizás todos somos un poco jugadores de football, quizás todos, intelectuales, obreros, empleados, estamos ya, cerca del suelo, sin otra esperanza cívica que el goal de la victoria.

E. VACCARO.



Bibliografía

LETRAS HISPANOAMERICANAS

Breve antología peruana, por ALBERTO GUILLEN. Edit. Nascimento. Santiago de Chile, 1930.

Desde la época lejana de la guerra del Pacífico, donde peruanos, chilenos y bolivianos dieron una nueva muestra de la sangre valiente, generosa, heroica, de esta raza nuestra de Hispanoamérica, los días del continente habían transcurrido recelosos, entenebrecidos de amenazas, a la expectativa de un nuevo conflicto. El asunto de Tacna y Arica era un escollo para la paz sudamericana; por otra parte, una actitud de patriotismo intransigente, entre Chile y Perú, hacía fracasar mediaciones, arbitrajes y toda suerte de arreglos. Ha bastado, después de tantos años y tantos esfuerzos inútiles, la buena voluntad de dos gobernantes rectos y sinceros para que todo quedara arreglado en poco tiempo y el odio antiguo se convirtiera en la lógica efusión fraterna.

Buena prueba de lo antedicho es el noble gesto del editor chileno George Nascimento — uno de los más conocidos e inteligentes de Sud América — al publicar esta *Breve antología peruana*, que nos ocupa, cuya selección y prólogo ha confiado al poeta peruano Alberto Guillen.

Otra vez, con este motivo, hemos de insistir en condenar nuestra separación y alejamiento, en lo que a intercambio intelectual y artístico se refiere. Guillen, en Santiago de Chile, recurre a Barrios, a Donoso, a otros muchos, para que le ayuden, con los libros peruanos que tengan — y de que carece en este momento — a componer su antología; pero a Chile no llegan libros peruanos. Y posiblemente tampoco libros bolivianos; y en el Perú y Bolivia, sin duda, no se reciben libros chilenos; y a Buenos Aires cae muy de tarde en tarde un libro de Chile, del Perú o de Bolivia, o del Paraguay; y cada muerte de obispo, uno venezolano.

De los jóvenes poetas que integran la selección de Guillen, tan sólo los nombres de Ventura García Calderón, José Gálvez, Felipe Sassone, Juan Parra del Riego, Alberto Hidalgo y Fernán Cisneros (de residencia en Buenos Aires), Xavier Abril y Julio del Prado, nos eran conocidos. De los demás recién tenemos grata noticia.

Vale la pena hojear este volumen de poesía. La joven literatura peruana está inspirada, en la mayoría de los casos, de un suave matiz de modernidad sin estridencias ni extremosidades. Se quiebra la línea clásica de los poemas con tersura y buen gusto, siempre siguiendo la íntima modalidad del idioma, sin exportadas contorsiones. Y todos líricos, ofreciendo la brillantez u opacidad interior, la alegría o la tristeza, la continencia o la sensualidad, la inquietud ciudadana o la paz campesina. Confesemos que nos hubiera agradado encontrar, también, un poco de estruendo épico, algún poema de fuerte y largo aliento de epopeya.

El libro de Guillen puede ser un buen mensajero de confraternidad; Nacimiento ha tenido un instante inspirado cuando ideó editarlo. También entre nosotros sería — es útil y bello — bien acogido ese libro; pero ¡salvando tantos inconvenientes de indiferencia y desidia — haraganería de sudamericanos, diría un yanki — alcanzará a llegar a Buenos Aires?

Amigo Nascimento: a usted le toca decidir.—Rafael B. Esteban.

Mussolini y la ideología fascista, por RAFAEL ESTENGER. Un folleto de 46 páginas, editado en Santiago de Cuba. 1930.

Para el público argentino, acostumbrado por los grandes rotativos a una minuciosa información mundial, la actividad política entusiasta, proteica, de Mussolini, forma parte de la diaria inquietud. No es un dictador entronizado en el poder por la fuerza del ejército; antes bien, ha sido el pueblo quien lo ha llevado hasta el lugar que ocupa. En su primera hora fué un salvador de su patria que naufragaba en un caos de bolchevismo y de anarquía; ahora está siendo el que mantiene al pueblo italiano en ese grado permanente de ten-

sión, que es su grandeza indiscutida, una eminencia sobre Europa.

Y no se tomen estas palabras como afirmación argentinista de fascismo, porque, no obstante nuestra repugnancia a toda desviación de las normas democráticas ya establecidas con que reglamos nuestra vida pública, debemos desprendernos de toda ideología anterior al entrar a juzgar los hechos acaecidos en otro suelo o en otra época. Las ideas y actividades políticas están condicionadas — servilmente condicionadas — a la realidad inmediata de los pueblos, y es absurdo querer imponer la particular perfección de los unos a la singular de los otros. Por eso, sin querer imitarlo en lo que tiene de fenómeno puramente italiano, el gobierno de Mussolini es una formidable experiencia muy digna de ser tomada en cuenta y estudiada como fenómeno histórico y político. Más aún, si advertimos — y ello no es difícil — que bajo su gobierno Italia ha retomado la tradición de su verdadero ritmo racial, olvidada y relajada por quienes no supieron interpretar su verdadera idiosincrasia política, tan claramente reflejada en su historia agitada y turbulenta. Hay algo en los días de ahora porque atraviesa Italia, que nos trae el recuerdo — no obstante la cubierta de modernidad con que todas esas actividades se revisten — de las épocas pasadas en la Edad Media y el Renacimiento. Y Benito Mussolini, el de los duros ojos avizores y la espada siempre pronta, bien puede ser Lorenzo de Medicis, el Magnífico — y el tirano, también —, o el Borgia Alejandro, Vicario de Cristo, o tantos otros de vida exhuberante, enérgica, siempre puesta en juego, entera, siempre arriesgada. Y si queréis buscar la doctrina en los libros, volved los ojos hacia el Zarathustra nietszcheano, que recién ahora logra su verdadera encarnación colectiva, después de haber servido bastardamente, durante tanto tiempo, para escapar al remordimiento — cruzados los brazos y con una sonrisa — de haber seducido a una pobre muchacha. O más cerca aún — Estenger ha sabido seguir hábilmente el hilo de su pesquisa — en el futurismo italiano fundado por Marinetti, que más que literatura, fué siempre una doctrina de vida, de vida futura. Pero ¿qué hay en todo esto sino un deseo apasionado de volver a los días de Grecia y de Roma, a aquellos primeros días en que no se conocía la piedad ni el perdón para los vencidos y sobre cada vida humana en algo prominente, se cernía el doble filo de cien puñales puntudos y buídos, aquellos primeros días tan fuertes, cuando aún Sócrates en una, Catón en la otra, no habían iniciado el relajamiento de aquel armónico compuesto de virtudes y defectos igualmente exaltados, que era el hombre pagano?

Esto que ahora se predica, tiene su eco en la historia; por eso Mussolini, que se inició con el deseo ferviente y futurista de cortar todos los lazos con el pasado, terminó haciendo sacar las galeras imperiales de Calígula, de entre el fango del lago de Nemi. Sobre la base de la que fué, ha sido fácil poder ver lo que debe ser; y entre

Mussolini y el fascismo — acaso el partido nacionalista más grande que se ha conocido jamás — han hecho una Italia nueva — y vieja al mismo tiempo — con un orden, una cohesión y una incomparable energía colectiva, una Italia disciplinada y audaz, pronta siempre al heroísmo y a la realización de grandes empresas. Esta es la evidencia que unos pocos intelectuales de descolorida actividad política no pueden negar ni desautorizar.

Sobre la ideología del fascismo y la vida de su jefe, Rafael Estenger, destacado intelectual cubano, cuyo nombre solemos ver al pie de interesantes y documentados trabajos en las mejores revistas de su patria, ha pronunciado, en el Centro de Altos Estudios de la Escuela Normal de Oriente, la conferencia que acaba de llegarnos, publicada en folleto. Veamos cómo analiza la ideología fascista, cómo nos la hace ver con toda claridad.

Acerca de la universalidad del fascismo, reconoce Estenger que: "A toda la vida italiana se le ha imprimido un fuerte cuño fascista". Y he aquí cómo define el programa fascista de la primera época, en el cual encuentra estas dos normas cardinales: "El nacionalismo constantemente exaltado como forma de unificación ante la indisciplina, y el anticomunismo, inexorablemente proclamado como medio de salvación ante el peligro asiático". Los primeros actos del gobierno fascista, cuando después de la marcha sobre Roma se apodera del Estado, los resume Estenger así: "Primero: intimidar a los comunistas privándolos de una peligrosa libertad. Segundo: combatir abiertamente a la Masonería, que le parece tenebroso y arcaico poder que debilitó a la nación dudando de la victoria. Tercero: prohibir los juegos de azar, sin excepciones ni condescendencias, para enseñar a confiar en el propio esfuerzo. Cuarto: economizar, con austeridad financiera, suprimiendo una burocracia inútil, para aumentar las clases productoras y disminuir los gravámenes del Estado. Quinto: organizar las milicias nacionales, con el propósito de garantizar la libre actuación del poder y evitar las perturbadoras inquietudes democráticas." Tocante al fascio como doctrina de vida, he aquí las palabras de Mussolini, que Estenger transcribe: "Ante todo, el valor, la intrepidez, el amor al riesgo, la repugnancia al pancismo y al pacifondismo; estar siempre listo a osar, lo mismo en la vida individual que en la vida colectiva: aborrecer todo lo que sea secundario. . . ¿Cuál es nuestro método? Disciplina en el interior para presentar hacia el exterior el bloque granítico de una única voluntad nacional." Y, ¿no es este, acaso, una parte del programa — equilibrado con trabajo fecundo y trato sereno y respetuoso de nación a nación — que tanta falta está haciendo en las naciones de Sud América, tan quejosas siempre de desconsideradas y prepotentes entronizaciones extranjeras en el sagrado de sus soberanías? Acaso conviniere detenerse a meditar sobre el fascismo, como sistema de vida,

en vez de imitarlo en sus signos exteriores de represión para con sus adversarios. Porque la represión violenta de los ideales adversarios puede justificarse engendrada en el pueblo y consumada por sus propias manos espontáneamente; pero pierde su legitimidad y es odiosa y tiránica si deriva de la personal voluntad de los gobernantes y se realiza con el poder del Estado.

Sagazmente Estenger analiza, en su conferencia, el fascismo como ideología política y concepto de actividad vital. Paralelamente sigue a su jefe, Benito Mussolini, a través de la sugestiva aventura de su vida arriesgada, esforzada. Serenamente, el comentarista intercala su juicio acerca de asunto tan debatido, tratando de ser imparcial y objetivo en sus apreciaciones, poniendo a cubierto de sospechas su particular ideología democrática y la de su pueblo, Cuba, que repugna a la idea de toda dictadura o dominación (y la norteamericana?) No obstante, entre el autor y el tema elegido se advierte una evidente proximación de simpatía. Sentimentalmente, al fascismo hay que amarlo u odiarlo, sin término medio. Y Estenger escribe como si tratara de ocultar que lo admira.

Sirve, la obra de Estenger, para aclarar muchos errores, para aventar la mucha y mala literatura que desde años a esta parte se viene haciendo sobre el tema, para volver a su quicio a tanto timorato de gesto espantadizo, sin responsabilidad, que, desde la tranquilidad de su domicilio particular, oficia de dómine acerca de lo que está bien o mal y debe o no hacerse aquí y en todas las partes del mundo.—Rafael B. Esteban.

Matices, verso y prosa, por JUAN ULLOA. (San Salvador. República de El Salvador).

Don Juan Ulloa sabe hacer versos. . . Son versos — podría decirse — desterrados de la prosa, que no se consuelan del destierro a que el hombre los condenó. . . Así es cómo los tales desterrados gimen por el retorno a la patria amada. . . Es decir: continúan en su aplastante mayoría siendo pedazos de prosa en el exilio. Acaso don Juan Ulloa, noblemente, generosamente, quiso expresarse en idioma común. . . en lenguaje sin rebuscamientos ni cascabeles, pero extremó la sencillez y se le fué la mano en el procedimiento. Por ahí nuestro poeta y maestro Lugones aseguraba que hay un lenguaje poético y que saliéndose de este lenguaje, todo es prosa en renglones, y, por lo tanto, cosa prosaica, de lo más prosaica. . .

Por eso don Juan Ulloa en su "Serenata con guitarra", por ejemplo, nos dice cosas prosaicas que él ha preparado en forma de versos. . .

La luna de llena estaba

como para inspiración
de un boyero que cantaba
con guitarra una canción.

Luego nos internamos en la prosa del libro, que, como un país fronterizo, retiene a los versos que se desviven por volver a la patria de la prosa:

Entre el oro que ostenta el naranjal
un camino se encuentra no muy ancho
que lleva mucho bien y poco mal
al corazón de un rancho. . .
.....
que ignora de seguro lo que siente.
Por el mundo camina mucha gente
.....
Llevó el hombre sus bueyes y su arado
— hacia el llano que quiso destinar —
para hacer un magnífico sembrado
donde bien se pudiera cosechar. . .
.....
Las viviendas se encuentran mal pintadas
y las cosas tangibles, empolvadas.

Y así transcurren las cosas en el libro de don Juan Ulloa, entre "un río que es todo gentileza" y bueyes rencorosos, que, en el corral, acaso no olvidaban al verdugo que en el día les hizo tanto mal". . . Y andando, entretanto, "desterrado", de pronto, uno cree encontrarse un habitante auténtico del País de la Poesía: es fugaz la ilusión; la prosa nos sale al paso súbitamente:

No hay motivos de hacerse la ilusión
de que dejar la vida es mala suerte.
.....
Cuando el Angelus vibra en dulce alarde
— que sucede a las seis de cada tarde —

Bueno, don Juan Ulloa, en tanto usted continúe condenando versos al destierro de la prosa, o prosa simplemente rimada, las cosas andarán así de mal. . . Y con sus propios versos será cosa de pensar: "No tenemos derecho a reclamar que la existencia sea prolongada". Naturalmente que no. . . — *Julio Vignola Mansilla*.

"*Sagasta o el Político*", por el CONDE DE ROMANONES. (Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1930).

Ninguna otra persona más calificada para encarar la vida de Sagasta que el célebre "leader" liberal español.

Une a ambos políticos a través del tiempo, un sentido común de política, un arte parejo para sortear las dificultades de la goberna-

ción del Estado. Por esa causa Romanones ha acertado modelar con tanta precisión y donosura la figura política de Sagasta y aunque se haya atenido a datos rigurosamente ciertos, su biografía, por la viveza del colorido, resulta una verdadera vida novelesca. Por otra parte, las páginas de este libro constituyen una completa y amena evocación de toda una época en los finales del siglo pasado. A lo largo de sus capítulos van apareciendo los personajes más representativos y los hechos culminantes de aquel período, tales como: la vida de Isabel II y sus cartas amorosas, el reinado efímero de Amadeo, el secreto de la muerte de Prim, proclamación de Alfonso XII, la tragedia de la pérdida de las colonias Antillanas, etc., etc. Cada uno de estos hechos es presentado bajo una faz nueva y revestido de la amenidad, de la picardía que son peculiares en la prosa de Romanones. — A.

Costia Riabtsev en la Universidad, por N. OGNEV. — *Cáliz inagotable*, por IVAN CHONELOV. (Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1930).

Todos los que hayan leído la obra anterior de Ognev titulada *El diario escolar de Costia Riabtsev*, admirando la perfecta y verídica pintura que en sus páginas se hace de la nueva educación impartida por las escuelas soviéticas, deberán conocer asimismo *Costia Riabtsev en la Universidad*.

En este último libro, el estudiante protagonista del libro nos es presentado ya como alumno universitario, cursando estudios superiores en los cuales se acentúa todavía más el carácter novedoso y revolucionario de la pedagogía soviética.

La profunda originalidad y atracción de este libro radica en la manera habilísima cómo el autor, mezclando la novela y la realidad, nos introduce en la psicología del nuevo espíritu ruso.

Por ello *Costia Riabtsev en la Universidad*, al mismo tiempo que una obra de ficción puede considerarse como un documento vivo de valor inestimable.

El otro libro de autor ruso publicado recientemente por Espasa-Calpe, titúlase *Cáliz inagotable* y es original de Ivan Chonelov. De este autor sólo conocióse hasta ahora en castellano una breve novela intitulada *El camarero* e incluida en la "Colección Universal" de la misma casa editora.

Cáliz inagotable es un poema novelesco de gran belleza y profundidad que tiene como sujeto la juventud rusa. "Esa notable juventud nuestra — escribe el autor en el prólogo — lleva en su alma su ideal y ese ideal no es otro que la hermosa Rusia". — A.

Cuando ya esté tranquilo, por EUGENIO D'ORS. (Renacimiento. Madrid, 1930).

Inicia este libro la colección de obras completas de Eugenio D'Ors, comenzada ahora bajo el título de "Orbis Pictus". Libro breve, perfecto de contenido y bellissimo de presentación.

Seguirán a este volumen *Sermones de la Residencia, Juliano el Apóstata, Un otoño frente al Botánico, Ciencia de la Cultura, Vida de Sócrates y de su demonio, Doctrina de la Inteligencia* (tres tomos), *Europa, Gualba la de mil voces, La Bienplantada* seguida de su *Cautiverio* y de su *Cenobio, La mística manual*. — A.

Se publicarán a razón de cuatro volúmenes por año. En todos ellos campea una cultura prodigiosa creada bebiendo los jugos de la universal cultura, fermentándolos en todas las curiosidades, destilándolos en todos los saberes, conjugándolos en sus más originales investigaciones.

Cuando ya esté tranquilo inicia brillantemente esta nutrida y perfecta colección. Incita al lector a leer con afán el resto de la obra, a intimar con el fecundo espíritu que anima la obra total de D'Ors. — A.

Teatro, por AZORÍN. Obras completas. Volumen I. (Renacimiento. Madrid, 1930).

El gran escritor que, en sus primeras obras, abrió al idioma español nuevos y amplísimos horizontes plenos de formas de expresión enérgicamente y sobriamente sintéticas; el que, posteriormente, catalogó de modo inmejorable los valores estéticos de Castilla y las sugerencias actuales de nuestra literatura clásica, adopta de pronto una forma novísima.

Esto lo ha expresado por conducto del teatro al que Azorín quiere llevar nuevas normas inesperadas y audaces, de tipo superrealista, mostrando así la energía de un espíritu siempre joven que no titubea ante las más inesperadas renovaciones.

Old Spain, Brandy, mucho brandy, Comedia del arte, tales son los títulos de las tres célebres comedias superrealistas de Azorín recogidas en este volumen. Van precedidas por una especie de prólogo común (prólogo sintomático) en forma de una serie de monólogos a cargo de una primera actriz, un primer actor, un empresario, un maquinista, el público, el autor.

Campea en estas tres comedias el espíritu de la descomposición de la verdad, del ser o no ser, espíritu netamente mediterráneo que aparece en Calderón, reina en todo el teatro italiano y llega a la literatura más universal con Shakespeare. Tiene, por tanto, la obra de Azorín gloriosos antecedentes. — A.

El vicio, la voluntad, la ironía, por GUSTAVO PITTALUGA. (Mundo Latino, Madrid, 1930).

El Dr. Pittaluga es uno de los pocos nombres que juntan los valores literarios y científicos en perfecta unión, con plena garantía de perfección y novedad. Su libro *El vicio, la voluntad, la ironía*, puede calificarse de magnífico.

Sus tres partes tienen un secreto enlace. No han nacido al calor de un estímulo que exalta de momento las facultades del pensar, transformando bruscamente la meditación en expansión y perjudicando a la observación que le sirve de base (por quitarla el necesario reposo). Son, al contrario, el fruto de muchas jornadas de reflexión tranquila.

Son tres ensayos que nacen de una constante preocupación por los problemas psicológicos que atañen a la conducta. El hábito vicioso, la esencia del querer, la génesis de la ironía, tres facetas de un mismo problema, tratadas maravillosamente. — A.

Antología de poetas y prosistas españoles, por JOSÉ MONTERO ALONSO. (Renacimiento. Madrid, 1930).

Acaba de aparecer la segunda edición de este magnífico libro que obtuvo el premio nacional de literatura en 1929. Su autor es un escritor muy culto y pulcro. Además, un gran periodista que tiene muy marcadas las características esenciales de esta labor: rapidez de comprensión y acierto para seleccionar lo esencial.

Este libro está principalmente destinado a ser leído en las escuelas. Cumple plenamente las condiciones pedagógicas necesarias en un libro de esta índole. Cultura completa, completa visión de la influencia de las letras en las imaginaciones infantiles, variedad de tendencias y horizontes. Tales son las cualidades reunidas en la obra y en el autor.

Desde el Mío Cid hasta Eduardo Marquina, desde el infante Juan Manuel a Juan Ramón Jiménez. Todo lo mejor de nuestra literatura en lengua castellana. Libro indispensable para todos los géneros de lectores. — A.

LETRAS FRANCESAS

El Panamericanismo y la opinión europea, por ORESTE FERRARA. ("Le Livre Libre". Paris).

He aquí un libro para ser leído con calma y meditado hondamente. Sin duda se trata de una obra de actualidad palpitante y de sumo interés, ya que ella contempla y analiza el vasto tema de la política económica del mundo, por no concretarnos a naciones.

Se ha hablado mucho y se habla más aún, del Imperialismo financiero del gigante del Norte, y los peligros formidables que ese imperialismo encarna para el Continente de América del Sur, especialmente.

Pero, según el autor, todo eso no pasa de ser un "cuco" fantasmagórico, y una sombra ridícula de miedo infundado. . . El señor Ferrara no ve, por ejemplo, el peligro que pueden constituir los cinco mil millones que de los Estados Unidos han llegado a las repúblicas americanas, para diferentes actividades y en formas distintas. Cinco mil millones de dólares que lueven sobre las repúblicas de este pedazo de planeta, como una bendición de lo alto. . . Hombre de un optimismo raro y de una visión profunda y clara, este señor, él no cree — y sus razones tendrá para ello — en el más pavoroso y sardandeado de los peligros de corte yanqui: en la absorción de las minas de petróleo, muy especialmente en México y en el Caribe. Y algo se habla del fantasma del azúcar. . . ya que del fantasma de la goma sería ridículo hacerlo, por ser los Estados del Norte tributarios lejos aún de la emancipación.

Y lo que se afirma de México al respecto, se afirma de Venezuela, del Perú, de Bolivia. Aquí predominando los barones del azúcar, allá los señores del petróleo, etc. Mas, ahondando en el vasto problema, el señor Ferrara llega a la conclusión acaso de que la república del Norte, no solamente no ha obtenido el famoso monopolio de la riqueza minera de la América Latina, sino que ni siquiera ha obtenido la mayor o mejor parte de esa riqueza. Y se pregunta Ferrara: ¿qué hacen los famosos barones del azúcar, que representan la flor y nata de Wall Street? Tratan de defenderse, procurando luchar para salvar del desastre el patrimonio de los que han invertido el dinero teniendo confianza en ellos? En una palabra: el libro del señor Oreste Ferrara es digno de leerse con calma y de meditarse hondamente. Tal vez de su lectura reposada y sin vanas fiebres patrioterías, se consiga aclarar un poco ese enorme y nebuloso asunto del peligro económico del Coloso de Wall Street. Fantasma a cuya sombra acaso van tomando cuerpo otros fantasmas más reales, más temibles, que como se presentan con un romántico ropaje, por el momento no asustan a nadie, pero que van minando todo, cautelosamente, como la carcoma. — *Julio Vignola Mansilla.*



DOS EXCELENTES COMEDIAS FRANCESAS

En el curso de la temporada que realiza en el Maipo, la compañía de Víctor Francen ha dado a conocer últimamente dos obras de importancia que avaloran y remozan el tanto anticuado repertorio de este conjunto. Nos referimos a *Le dictateur*, de Jules Romains, y a *Jean de la Lune*, de Marcel Achard.

Nadie ignora las vicisitudes y peripecias que corrió la pieza de Romains antes de ser estrenada en París por el mismo intérprete que la reveló al público de Buenos Aires. Rechazóse en la Comedia Française, por lo cual Lenormand entabló una violenta polémica con los componentes del Comité de Lectura de la Casa de Molière; prohibióse su representación en Italia por razones de Estado; y todavía hoy sigue siendo discutida por todos, pues — ¡curiosa discrepancia de interpretaciones y pareceres! — mientras unos ven en ella una apología, una justificación de las dictaduras, otros le atribuyen el alcance de una diatriba, de una crudelísima vivisección. Nosotros, ajenos casi por completo a las pasiones partidarias que dividen, subdividen y enconan la opinión europea, circunscriptos a la mera tarea apreciativa de sus valores dramáticos, debemos juzgarla simplemente como una obra de teatro. A ello, encuadrándonos dentro de bien definidas atribuciones, nos limitaremos.

*
* *
*

Denis, diputado obrerista, acaba de derribar el ministerio. El monarca del país en que se desarrolla la acción, llámalo para proponerle,

cual es de práctica en varias naciones, constituir el nuevo gabinete. El protagonista consulta con sus partidarios, interesándose sobremanera por la opinión de su amigo de infancia, Fereol, quien, a causa de su intachable y austera vida como hombre de partido y de clase, goza de plena y prestigiosa confianza entre las agrupaciones gremiales. Denis encuentra una imprecisa atmósfera de recelo vago, tácito. Fereol y sus compañeros se oponen en principio. Debe rehusarse el cargo, cuya conquista únicamente legítima, ante ellos, la triunfadora violencia revolucionaria. (Esto es ilógico, irrazonable. ¿Si Denis acepta una banca en la Cámara, como *representante parlamentario* de la voluntad obrera, por qué "debe" rechazar la presidencia de un ministerio, desde el cual puede, sin separarse de las normas de conducta política que le fueron impuestas por su credo político, reafirmar una labor constructora más directa y eficaz? ¿Qué diferencias doctrinarias e incompatibilidades formales establecen sus colegas entre los poderes legislativos y los ejecutivos? ¿Que el uno emana del sufragio popular y el otro — en este caso — de una concesión directa de la aristocracia gobernante? Bien sabemos cuán relativas son ambas consagraciones en su estricto valor y significado representativo. Y, por otra parte, tales argumentaciones y cortapisas no rezan, no deben rezar apriorísticamente, con él, hasta entonces, honesto, insospechable, leal, noble, intachable y bien inspirado Denis).

Aun cuando éste no logra de Fereol y sus correligionarios más que una vaga y reticente promesa: una desconfiada expectativa de armisticio, admite el encargo de formar gabinete. Poco dura la paz interna. Denis, luego de reorganizar la desquiciada administración nacional, vese en la necesidad de desautorizar algunas huelgas arbitrarias y antojadizas. La reacción estalla contra el "traidor"; encábezala su antiguo amigo, Fereol, eje y motor de conflictos sindicales, resistencias políticas y emboscadas partidarias. Tórnase crítica e insostenible la situación. Denis se ve en la disyuntiva: o cede y abandona la lucha, desprestigiándose ante quienes le confirieron el mando y atrayéndose, de paso, el desprecio de sus ex compañeros, o se impone desoyendo consejos y sugerencias de unos, requerimientos y exigencias de otros. Denis recaba y obtiene las absolutas prerrogativas y atribuciones de un dictador. Antes de ejercerlas, sin embargo, promueve una postrera entrevista con Fereol. ¿Lucha o colaboración? — propone. Fereol pronúnciase por la lucha que sostendrá con cualesquiera armas, de cualquier modo. Y el acto inicial de la dictadura de Denis consiste en ordenar la prisión de Fereol, sin más fundamentos legales que el saberlo un obstáculo serio. El protagonista, desligado, no sin dolor, de las ideas, sentimientos e intereses de su ideología anterior, queda solitario y libre para emprender la labor que, deliberadamente, se impuso. Tal es, objetivamente relatado, el argumento de *Le dictateur*.

Los problemas planteados por Jules Romains en su comedia, y el desenlace que les da podrán ser aprobados o no por los distintos sectores del público, de acuerdo con tal o cuál filiación político-social. Aplaudirá éste o vituperará aquél la conducta del protagonista o de Fereol; mas, sin duda alguna, aunque sólo fuera como exposición de hechos, encierra la pieza un vibrante interés humano, una profunda verdad psicológica y un indiscutible fundamento real. No uno, sino varios casos lo demuestran.

Empero, no deja de ser chocante que el autor de *La vie unanime* y *Manuel de deification*, el propulsor del unanimismo que preconizó: "el hombre es una partícula integrante del grupo representativo, aquel que aconseja entregarnos al espíritu, al alma de un grupo, de un núcleo, nos dé en Denis y Fereol tan acabados arquetipos de la individualidad excepcional, aun siendo representaciones de la acción inteligente, fecunda y positiva o de la acción sistematizada, estéril y negativa".

Hace un año, en una crónica aparecida en estas páginas, hablábamos de lo esencial y básico que es, para el conflicto dramático, el punto de vista, el ángulo de enfocamiento desde el cual se examinan los sucesos y cuestiones. No hemos de insistir sobre el particular. Pero es perceptible, diáfananamente, que el fundamento escénico y argumental de *Le dictateur* reposa en ese concepto.

Evidentemente, la situación del opositor sistemático difiere de la del gobernante tradicional. Calcúlense las dificultades de quien, centralizando en sus manos *todo el poder*, tiene íntima conciencia de las necesidades de la masa, cuyas exageraciones y exigencias comprende y disculpa. Denis, diputado obrero, obedecía a un *solo* interés de clase, a una *sola* idea preestablecida, a un *solo* propósito clarísimo: Denis, jefe de un gabinete, debe contemplar y contemporizar con *varios* intereses de clases, con *varias* ideas antagónicas, con *diversos* propósitos complejos. Inconciliables casi tan distintos factores heterogéneos. El "punto de vista", el "ángulo de enfocamiento" de Denis ha variado al variar su situación. Sus ideas y procedimientos han evolucionado — o involucionado, como queráis — ¿que no debió aceptar la misión que la corona le confiaba? Si rehusara, no habría drama. Luego de admitida la delicadísima responsabilidad de la misión, ¿los proceder de Denis — exceptuando el arbitrario e ilegal encarcelamiento de Fereol — son reprobables o plausibles? ¿Se justifica, en cambio su táctica? Lo cierto es que todos los partidos de más o menos extrema izquierda, cuando detentaron el poder, o entreuvieron la posibilidad de obtenerlo, modificaron su política, atemperándola, o redujeron las máximas aspiraciones de sus programas respectivos — señuelos electorales — disminuyéndolas práctica y prudentemente en lo posible. Lo dicho no significa que — ni por equivocación momentánea — aprobemos los métodos y procedimientos

dictatoriales. Ciudadanos de un país demócrata, no comulgamos con la dictadura aristocrática ni con la proletaria. Nos las explicamos, solamente, razonadamente, como un fenómeno político-social hijo del momento, como situaciones transitorias, de fuerza, de hecho, como crisis de una mal entendida y peor ejercida democracia.

Sin entrar a calificarlas, a establecer entre ambas los naturales distinguos de esencia y finalidad, las actitudes de Fereol y Denis antojásenos perfectamente lógicas, comprensibles e inavenibles. Aquél sigue fiel a su posición crítica, opositora; éste abandonóla necesariamente — lo contrario fuera suicidio, autoaniquilamiento — al asumir el poder. Difieren, divergen forzosamente, fatalmente. Y aquí sí que Jules Romains vuelve por los fueros del unanimismo al personificar en cada uno de ellos la conciencia de su prupo, de su núcleo, de una "clase" que, por extensión, imaginamos se extiende, enorme, a sus espaldas, sosteniéndolos, empujándolos a operar en un sentido determinado: Denis representa a los que manda; Fereol a los que no quieren obedecer más. Las razones y argumentos que ambos esgrimen son las eternas, las invariables que se vienen repitiendo desde que el hombre abandonó el primitivo individualismo para formar la familia, el clan, la tribu, en una palabra, desde que comenzó, rudimentaria, la comunidad.

El día que los Denis y los Fereol lleguen a ponerse de absoluto y amigable acuerdo, la humanidad estará casi a punto de ser feliz. Mientras tanto. . .

*
* *
*

Los méritos teatrales — no hablemos ya de los ideológicos — de *Le dictateur* no fueron debidamente apreciados por el público del Maipo. Jules Romains emplea una técnica sobria, noble, depurada, que desprecia los efectismos y las concesiones. El trazo con que dibuja los caracteres es limpio, firme y sugestivo, con total desdeño de adornos y recargos. El diálogo es preciso, conceptual, denso, sin la falsedad de las frases rimbombantes, ni la fruslería de las galas retóricas. Las escenas se eslabonan naturalmente, sin forzamientos cual resultancia directa de la situación inicial. *Le dictateur* resulta así una digna y pura comedia dramática de elevadísimos valores.

Víctor Francen, comprensivo y expresivo, interpretó el papel de Denis con su reconocida autoridad. Suzanne Nivette y Jacques Dumésnil, lo secundaron con suma discreción.

*
* *
*

Pocos días después, el conjunto de Víctor Francen representó *Jean de la Lune*, de Marcel Achard, pieza estrenada recientemente

por Jules Jouvet en la Comédie des Champs Elysées. Tenemos noticia de que Achard, joven y ya excelente dramaturgo a quien dió el espadarazo consagratorio Lugué-Poe, ha escrito *Venez jouez avec moi*, *Je ne vous aimé pas* y *La belle marinière*. Nosotros sólo conocemos este delicioso e inefable *Jean de la Lune*, que Francen acaba de poner en escena.

Su asunto nada tiene de complicado. Jef, llamado "Jean de la Lune", porque, cual se dijera vulgarmente, vive en ella y no en esta tierra de ruindades y malicias, únese a Marceline, prototipo de la mujer mala por inconsciencia, cruel por índole, cínica por hábito, falsa por sistema, infiel por costumbre. El, en cambio, constituye su antípoda: cariñoso por naturaleza, sumiso por temperamento, piadoso por raciocinio, constante por principios, abnegado por convicción. No se vea en Jef un imbécil o un amoral. Es la bondad hecha persona y llevada al límite de lo inverosímil. Sabe que su amante lo engaña, que prefiere a otro. Y con una comprensión y renunciamiento rayanos en lo increíble, él, ¡que ama a Marceline!, procura unirlos. . . Marceline le escupe su desprecio, le dice que lo engañará siempre. Y Jef se casa legítimamente con ella. . . Al fin y a la postre, este sublime santo, enamorado del pecado, o este inconmensurable majadero, espécimen de "massochista" espiritual, este hombre que posee la fe, la esperanza, la dulzura, la magnanimidad y la persistencia de un apóstol o de un domador de fieras, catequiza, o domestica a Marceline. El milagro se ha operado, ablandóse la montaña, pasó el camello por el ojo de la aguja, la leona convive pacíficamente con el cordero. . . Marceline ama a Jef. Seguros estamos de que no lo traicionará jamás.

*
* *

Tomado en su aspecto íntimo, personal, humano, Jef es un pobre diablo de una majadería inadmisibles; visto en su aspecto íntimo, simbólico, ejemplar, aparece de una grandeza extraordinaria. Su poderío resulta irresistible. Jef y Marceline renuevan el sempiterno combate de los elementos que nuestra egoísta parcialidad de hombres ha dado en llamar — según nos beneficien o perjudiquen — el Bien y el Mal. Y el Bien triunfa siempre. . . al menos en la literatura fabulística y mitológica. Sin embargo, hay algo más mediato, profundo y verdadero en este escénico apólogo, en este auto moderno: el sortillego dominio, el vigor formal, la incontrastable sugestión de las "ideas-fuerzas". Asignad a una idea, a un objeto, a una imagen representativa un alto valor convencional, y lo tendrá realmente al cabo del tiempo. Idealizad, perseverante, insistentemente a una persona, hacédselo saber, inculcádselo de una manera indeleble, y esa

persona terminará por idealizarse. ¿Sugestión? ¿Amor propio de ente que no quiere ser inferior a la imagen que de ella nos forjamos? Tanto monta.

Decía Balzac — y era perito en la materia —: “Ce qu'il y a de plus beau dans la vie, c'est les illusions de la vie"; y Wilde sostenía — dos autores nacionales acaban de utilizar su definición — que “la realidad es una ilusión venida a menos”. En aparente contraposición a esto último sustentaremos nosotros que la ilusión, o el ideal, es una realidad futura, mejor y más bella.

Jef impuso su hermosa y digna ilusión a la fea e indigna realidad de Marceline. Y la derrotó cumplidamente. Ennoblezcamos un poco las cosas y las gentes con un pensamiento levantado y gentil, y ellas ganarán en nobleza. Serán nobles, aunque lo sean a su pesar. No otra consecuencia extraemos de la obra de Marcel Achard.

Pulcra y severamente escrita — se advierte, pese al tono equivocado, de farsa, que le dieron sus intérpretes — *Jean de la Lune* es una confortante, honrosa y ponderable comedia, bajo un exterior algo grotesco.

Victor Francen, Juliette Verneuil y Charles Laviolle jugaron con desenvoltura sus principales papeles. — *Manuel Castro*.

East of Suez. Tragicomedia de blancos y amarillos, en tres actos y seis cuadros, por ... SOMERSET MAUGHAM.

De *East of Suez*, Ricardo Baeza ha hecho *Oriente y Occidente*, al volcar la obra de Somerset Maugham al castellano, enfundándola en un título que va constituyéndose en genérico al referirse a todos estos embrollados asuntos que atañen a las puntillosas y complicadas relaciones entre ambos hemisferios. Y Somerset Maugham nos ofrece en *East of Suez* un conflicto de razas, dentro de un conflicto de amor. En Margarita, la protagonista, una mestiza, triunfa, sobre la accidental entronización de occidente en su sangre, la fuerza de vejez secular — más antigua que ninguna otra — de su raza china. La raza oriental es más raza que la de occidente, parece ser la teoría del autor. Eso en el mero argumento de la pieza, porque en el fondo se hace difícil pasar sin revolver en la eterna cuestión ideológica y política.

Oriente busca la felicidad en la conformidad del hombre con el medio; occidente, el predominio de unos sobre los otros, hombres o pueblos, y la realización de ideales colectivos, para lo cual ha creado el Estado fuerte, organismo apto para contiendas imperialistas. Esta ingeniosa maquinaria del Estado, que los orientales no han organizado aún — excepto Turquía y Japón — es la fuerza incontrastable de Europa sobre Asia, que la ha llevado a gravitar siempre sobre Oriente, como un peligro, con vuelo de ave rapaz.

Pero fácilmente se advierte que el día que Oriente se constituya en la misma forma estadual, con su inmenso poderío enderezado a la conquista de mercados para sus productos — por las buenas o las malas, a usanza europea —, de colonias para sus factorías y estaciones navales, habrán llegado los últimos días de Europa. Por eso mejor política hubiera sido no trasponer la muralla china ni despertar su feliz letargo con el trueno de los cañones imperialistas. Japón, cada día más poderoso y agresivo, es un anuncio de lo que puede venir.

Oriente y Occidente, ya lo advierte sagazmente Kipling, no se podrán nunca entender ni unir; son dos cosas diferentes, opuestas. Oriente es un enigma que nuestros cerebros occidentales, bárbaros de juventud, no podrán nunca penetrar. Pero algún día llegaremos a su mismo camino. Primero tenemos que hartarnos de comercio, de población, reventar de poderío material, y después destruirnos cien veces, en guerras terribles, hasta que el hombre vuelva a encontrar el cosmos dentro de sí mismo, y establezca inteligentemente un equilibrio entre su yo y lo exterior, de manera que pueda vivir plenamente dentro de su limitación, que es la felicidad.

Pero digamos de una vez — sin tantos circunloquios trascendentes — que *East of Suez*, no es, pese a su éxito de público, lo mejor de su autor. La afea — para el gusto de nuestros días — cierta enfadada aventura, que hace intrincada y melodramática la fábula. Los caracteres, muy dibujados, a veces; cuanto a la técnica, bien se echa de ver la mano experimentada en quitar y poner muñecos entre bambalinas, de Somerset Maugham. — *Rafael B. Esteban*.

LAS TELAS DE JULIÁN GÓMEZ FRAILE, EN WITCOMB

Gómez Fraile, artista nuevo y ya ventajosamente conocido, vuelve a darnos, con su reciente muestra, después de tres años de ausencia, bien aprovechada, una prueba más, de su tesonera dedicación al trabajo y al estudio, de su indiscutible capacidad para sentir los temas que interpreta, de su firme mano para el dibujo y rica paleta. Esta exposición que ahora realiza, lo presenta ya maduro, próximo a un despliegue total de sus facultades, en un desarrollo técnico y conceptual que llama justificadamente la atención.

Dos son los caminos que ha elegido el genio pictórico de Julián Gómez Fraile: el paisaje y la figura. En el primero ya nos había dado buena muestra de su noble destreza en sus anteriores telas de hace tres años; las de ahora superan a las de entonces, pero no se apartan del camino que ya llevaban y que es bueno. A este respecto queremos citar: “Cuna de hidalgos”, “Las madrugadoras”, “Lugares de Galicia”, “Viejos testigos de piedra”, “Plaza de pueblo cas-

tellano", "Un pueblo junto a la sierra", "Otoño en Asturias", "Sol después de la lluvia" y muchos otros de bella factura, sobria pincelada y rico matiz de colorido.

En cuanto a la figura, Gómez Fraile la ha tratado con mucho acierto, logrando realizar telas de muy hermoso contenido, como aquella que representa "Un alcalde castellano", sin duda lo mejor a este respecto. La gente de mar también le ha servido de modelo para algunas bellas obras, si bien es cierto que ninguna de ellas alcanza la seguridad de técnica y la profundidad de interpretación que hay en la ya nombrada.

Es fácil advertir, en las telas de Gómez Fraile, una evidente ascendencia impresionista, buena escuela que permite transplantar al lienzo las cosas, con una frescura y realidad sin acartonar que cuesta conseguir por medio de otro procedimiento. No obstante, y pese a cualquier clase de influencias que pudiera haber en su obra, hay en este artista una fuerte personalidad que hace muy suyos sus cuadros. Hay brochazos y tonalidades de sol que son inconfundiblemente de él. "Cuna de hidalgos" es un ejemplar incuestionable en este sentido.

Le espera, pues, a este joven artista, un gran porvenir. El éxito de su muestra anterior, ahora repetido, más acentuadamente, no debe dejarlo en mitad del camino. Aún le queda por andar, pues sus posibilidades son grandes, y debe hacerlo resueltamente, como hasta ahora. Lo esperamos, pues, para cuando, en una muestra que no ha de tardar, podamos admirar sus nuevos progresos, fruto de su riqueza mental y de su habilidad de pintor. — R. B. E.

LA MUESTRA PICTÓRICA DE LOS HERMANOS TORNAMBÉ

Dos muchachos sanjuaninos, Miguel Angel y Julián R. Tornambé, acaban de exponer en "La Peña", una muestra pictórica que los acredita como artistas excelentes, de brillante y asegurado porvenir. De ambos, el mayor, Miguel Angel, es animalista; el otro, Julián, paisajista. No obstante, el desarrollo pictórico ha sido paralelo en ambos, y transcurren sus telas, tan identificadas en la visión del paisaje, que, en el primer momento, se creería hecha toda la obra por un solo pincel. Sus paletas, adecuadas a la uniformidad cromática del medio, sólo constan de pocos colores: ocre, amarillo, verde, azul, blanco, sobre todo mucho blanco. Esta limitación, muy acentuada en Julián — en Miguel Angel hay más riqueza de tonos —, si bien les ha permitido por esta vez dar toda la medida de sus posibilidades en ese terreno, puede crearle a la mano y al ojo una peligrosa facilidad capaz de hacerlos caer en la repetición sin progreso que lleva al amaneramiento. Del temor de que esto ocurra, nos libra, por un lado lo aventajado del arte de Miguel Angel, y por otro, cierto paisajito, de Julián — creo que el denominado

"Rincón de Trinidad" — en el cual se aparta — aunque no en absoluto — con éxito, de su obra anterior, y donde el predominio del verde en tonos de mucha delicadeza, recuerdan ciertos paisajes de escuela francesa de fines del siglo pasado.

A la seguridad del color, en ambos hermanos — seguridad que sólo atañe, hasta ahora, a los colores que hemos mencionado — cabe agregar su dominio del dibujo, y su valentía para resolver sus temas cromáticos con modernidad en el empaste, cuando casi hubiéramos esperado veladuras y pinceladas lamidas.

Dueños de la perspectiva — "De Ullún", de Julián, es una clara muestra de lo que decimos — diestros en la valoración de las cosas — como en una tela de Miguel Angel, donde hay un caballito maravillosamente plantado, en su justo sitio — capaces de resolver con fuerza y equilibrio telas de la dificultad de "Mitigando la sed", de Miguel Angel, sólo falta a estos artistas el soplo de un lirismo más ardoroso, que los avive de la contemplación un poco aislada en que se hallan sumidos.

Porque si algo puede objetarse a estos muchachos que desde este primer momento se nos han presentado con tan sólidas muestras de su capacidad artística y técnica, es el poco de frialdad que hay en sus obras.

En cuanto a los temas que interpretan, toda ponderación es poca: el río, la montaña nativa, el pueblo de los primeros días, las casas, las calles, los caminos, los burritos orejados, las ovejas y patos del lugar, únicos motivos de sus telas, bien nos dicen de la eficacia y utilidad — aparte de lo que se debe a la eterna belleza — de ir dando calidad artística a las cosas de la patria.

Esta primera presentación — que debemos a la noble y generosa labor que realiza "La Peña" —, nos pone frente a dos pintores ya hechos y diestros en su arte, pero de cuyas obras arranca un mar de interrogaciones sobre su camino futuro. Esperamos, pues, que una nueva muestra, fruto de uno o dos años más de trabajo confirme o rectifique su posición conceptual, y nos los presente con el camino definitivamente hallado. — Rafael B. Esteban.



ÍNDICE GENERAL DE "SÍNTESIS"

Tomo XIII - Números 37 a 39

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
ASTRADA CARLOS	La nueva temática: El "A Priori" emocional scheleriano	37	37
> >	Heidegger a la cátedra de Troeltsch	38	97
> >	La nueva temática: "Vida" y "Espíritu" en la metafísica scheleriana	39	247
AYALA FRANCISCO	Más en torno al cinema	39	233
BATTISTESSA ANGEL J.	Mi tarde con Unamuno	37	7
BONET CARMELO M.	Reflexiones sobre lo bello natural	39	197
CARO ANDRÉS L.	Un libro de entonación mística en la nueva literatura argentina	38	149
CASALDUERO JOAQUÍN	Del amor en don Miguel de Unamuno	37	13
FONDANE BENJAMÍN	Reflexiones sobre el espectáculo	38	109
FALGAIROLLE ADOLPHE DE	Actualidad literaria francesa	38	159
GARCÍA MELLID ATILIO	Poemas de tu ingenuidad	39	243
GÓMEZ DE LA SERNA RAMÓN	Caprichos nuevos	39	205
HELLENS FRANZ	Recuerdo de la casa	38	121
MUÑOZ ROJAS JOSÉ A.	Versos	38	105
PEREDA VALDÉS ILDEFONSO	La poesía brasileña	39	219
RÍOS Y DE GUZMÁN F. DE LOS	Exaltaciones béticas	39	255
ROMERO FLORES H. R.	El paisaje en la literatura de Unamuno, Azorín y Baroja	37	29
> > > >	Comentario y glosa del silencio	39	259
TESTENA FOLCO	Soñadores	38	141
TORRE REVELLO JOSÉ	Los juegos de azar y envite en la Colonia	38	129
WAPNIR SALOMÓN	Montiel Ballesteros	39	239
YANOV B.	El niño (cuento)	37	43

ÍNDICE DE BIBLIOGRAFÍA, CRÓNICAS Y NOTAS

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
CASTRO MANUEL	<i>Fin de la jornada</i> , drama de Robert Cedric Scherriff	37	85
>	Una interesante novedad en el argentino	38	184
>	Dos excelentes comedias francesas	39	275
RAFAEL B. ESTEBAN	<i>La catedral de Oro</i> (poesías), A. Turrueña	37	57
>	<i>La Virgen de Luján</i> (novela), González Arrili	37	58
>	<i>Misceláneas</i> , C. Piria	37	61
>	<i>Capachito</i> (cuento), C. Acuña	37	65
>	<i>Ambrosia</i> (poesías), Martínez Urrutia	38	165
>	La literatura en las provincias	38	167
>	Antonio Rodríguez Jáuregui	38	178
>	Alberto Palcos y la Biblioteca de grandes escritores	38	180
>	Las obras de Tito Menna	38	183
>	<i>Breve Antología Peruana</i> , A. Guillén	39	265
>	<i>Mussolini y la ideología fascista</i> , R. Estenger	39	266
FINGERIT JULIO	<i>Phantastus</i> , Avuo Holz	37	75
>	Ulrich von Hutten, Otto Flake	38	172
PASTORINO SANTIAGO	<i>Las mejores poesías líricas</i> , Prendez Saldías	37	64
REDACCIÓN	Carlos Vega Belgrano	37	81
>	David Peña	37	82
TORRE REVELLO	<i>Historia crítica de los mitos de la conquista de América</i> , por Enrique de Gandía	37	78
TORRE GUILLERMO DE	Los nuevos cuadernos de <i>La Gaceta Literaria</i>	37	69
>	El auge del libro español, un ex-		

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
	ceso "chovinista" y otras adyacencias	37	82
TORRE GUILLERMO DE	Letras españolas	38	167
>	Letras francesas	38	169
>	La colección "Cenit": libros de izquierda	38	175
VACCARO EDUARDO	Elogio del football	39	263
VIGNOLA MANSILLA JULIO	<i>Bajo los naranjales</i> (poesías), A. Navea	37	60
>	<i>Bella inutilidad</i> , Fidel Zárate	37	67
>	<i>El panamericanismo y la opinión europea</i> , O. Ferrara	39	273