

ALFAR



S U M A R I O

Portada de Maruja Mallo - Poemas de Simone du Hautbourg de Rodríguez Pintos, Louis Aragón, Ricardo E. Molinari, Carlos Rodríguez Pintos, Julio Herrera y Reissig, Denis Molina y Julio J. Casal. - Reflexiones sobre el problema del indio, por Alberto Zum Felde - Jorge Amado, Dibujo de Julio E. Suárez. - Hombre y Artista, por Sofía Arzarello. - Valores poéticos populares, por Jorge Amado. - Julio Supervielle y el Sentido de la Noche, por Etienneble. - Dibujos de Amalia Nieto. - Presencia de Eugenio Steinhof, por Mauricio Cravotto. - La forma en las Artes Plásticas, por Eugenio Steinhof. - Reproducciones de Joaquín Torres García, Estudio de Roberto Lagarmilla. - Antonio Machado, por Jesualdo. - Retrato, Dibujo de Humberto Frangella. - x Julio Herrera y Reissig, por Alejandro Laureiro. - La Parábola del Escudo Labrado, por J. L. Sánchez Trincado. - Libros: Notas de Clotilde Luisi, Raúl Capurro, Margarita G. Sarfatti y Juvenal Ortiz Saralegui.

OBSEQUIOS CAFÉ **“EL CHANÁ”**

“EL CHANÁ” deseando retribuir el creciente favor del público, ha resuelto incluir VERDADEROS OBSEQUIOS en sus tarros de UN KILO neto.

Cada tarro de café **“EL CHANÁ”** contiene 1.000 gramos neto de café, y un finísimo vaso como obsequio.

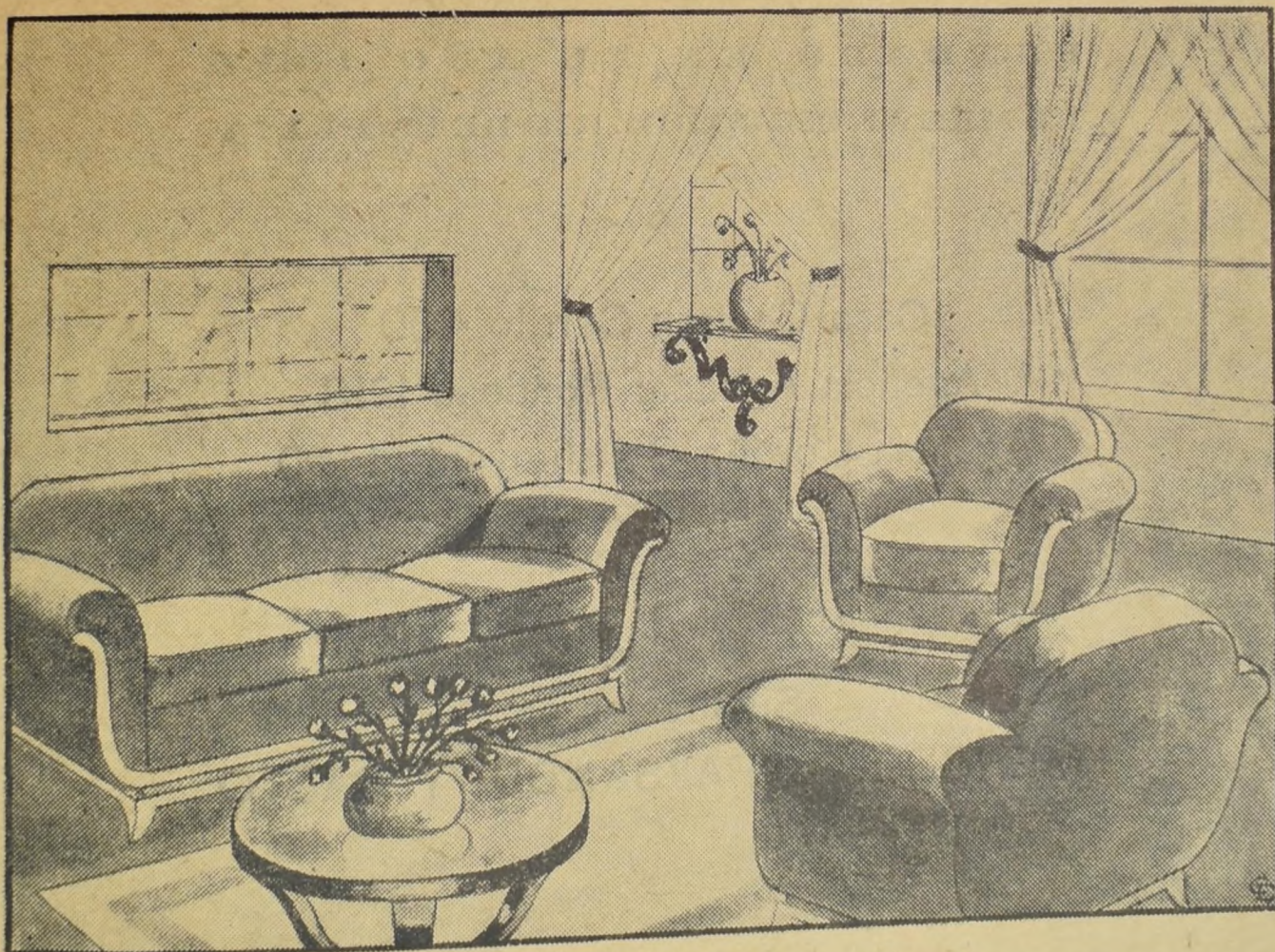
DEFIENDA SUS INTERESES; cuando compre un tarro de café, observe el peso declarado y compruébelo.

MUEBLES PARA *Dining*

EN UN EXTENSO Y VARIADO SURTIDO PARA SATISFACER EL BUEN GUSTO DE CUALQUIER AMBIENTE, CLÁSICO O MODERNO.

TODO DENTRO DE UNA FRANCA CONFORTABILIDAD SINCERA, BELLEZA EN LINEAS Y ELEGANTE Suntuosidad EN SUS TAPICES.

CONJUNTOS DESDE \$ 65.00 A \$ 1.200.00



MUEBLERIA CAVIGLIA

U. T. E. 82621

25 de MAYO 569

**B A N C O
C O M E R C I A L**

**M O N T E V I D E O
FUNDADO EN EL AÑO 1857
EL MAS ANTIGUO DEL RIO DE LA PLATA**



Casa Central: Cerrito 400
Agencia Aguada: Rondeau 1918
Agencia Cordón Constituyente 1450
esq. Médanos



Sucursales en
MERCEDES, PAYSANDU Y SALTO

C.A.U.S.A.

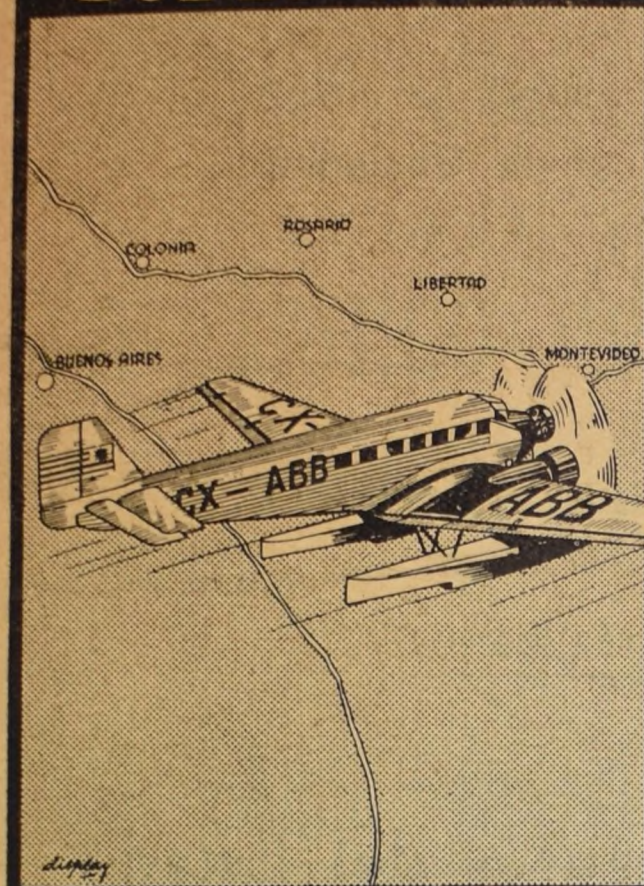
COMPANIA AERONAUTICA
URUGUAYA S. A.

OFRECE:

Para los hombres de negocios y para las personas pudientes que aman la rapidez y el confort en sus desplazamientos, sus hidroaviones de la línea

MONTEVIDEO - BUENOS AIRES

Para todos los bolsillos los mismos hidroaviones en la línea COLONIA - BUENOS AIRES en combinación con los ómnibus EXPRESO DEL PLATA.



MONTEVIDEO: DIRECCION Y ADMINISTRACION
25 DE MAYO 418 • TEL. 8-28-24

COLONIA: AGENCIA "C. A. U. S. A."
TREINTA Y TRES 277 • TEL. 172

ANTONIO RUBIO

Remates y Comisiones

Rondeau, 1908 (Altos)

Teléf. 8 23 16

Montevideo

con sucursal en Mercedes

Dirección Telegráfica: RUBITROCHE

La previsión es una necesidad

y una obligación moral
para con la Sociedad
y la Familia.

Su mejor forma

ES UN SEGURO

La mejor Institución para realizarlo:

Banco de Seguros del Estado



Confíe sus negocios al Banco del Estado

El Banco de la República

CONSTITUYE LA RED DE SERVICIOS BANCARIOS
MAS COMPLETA QUE EXISTE EN EL PAIS.

ADEMAS DE LA CASA CENTRAL, MANTIENE

SEIS AGENCIAS EN LA CAPITAL

LA CAJA NACIONAL DE AHORROS Y DESCUEN-
TOS Y CINCUENTA SUCURSALES EN LOS
DEPARTAMENTOS. — — — — —

Administra también el Mercado de Frutos
y los Graneros Oficiales

**PAGARIA GUSTOSO
\$1.44 DE MAS**



sin ningún motivo?
DE NINGUNA MANERA!!!
compruébelo!!!

Y SIN EMBARGO...TODAS LAS VECES
QUE UD. ADQUIERE UNA LAMPARA "BARATA"
ESTA PAGANDO DE MAS ESA CANTIDAD!

CALCULO COMPARATIVO de CONSUMO

RESULTADO DE CALCULOS OFICIALES OBTENIDOS POR LA FACULTAD DE INGENIERIA DE MONTEVIDEO

LAMPARA	TAMAÑO	EFICIENCIA LUMINOSA	CONSUMO de CORRIENTE A IGUALDAD DE LUZ	CONSUMO EN PESOS en 1000 HORAS de LUZ
EDISON MAZDA	40 WATTS	100%	40 WATTS	\$ 4.80
LAMPARA "BARATA"	40 WATTS	70%	52 WATTS	\$ 6.24

DIFERENCIA A FAVOR DE LA LAMPARA EDISON MAZDA \$1.44 de economía..!

... y en lámparas de mayor tamaño economizará lógicamente mucho más aún !!!

POR ESO DECIMOS...

LAMPARAS

**EDISON
MAZDA**

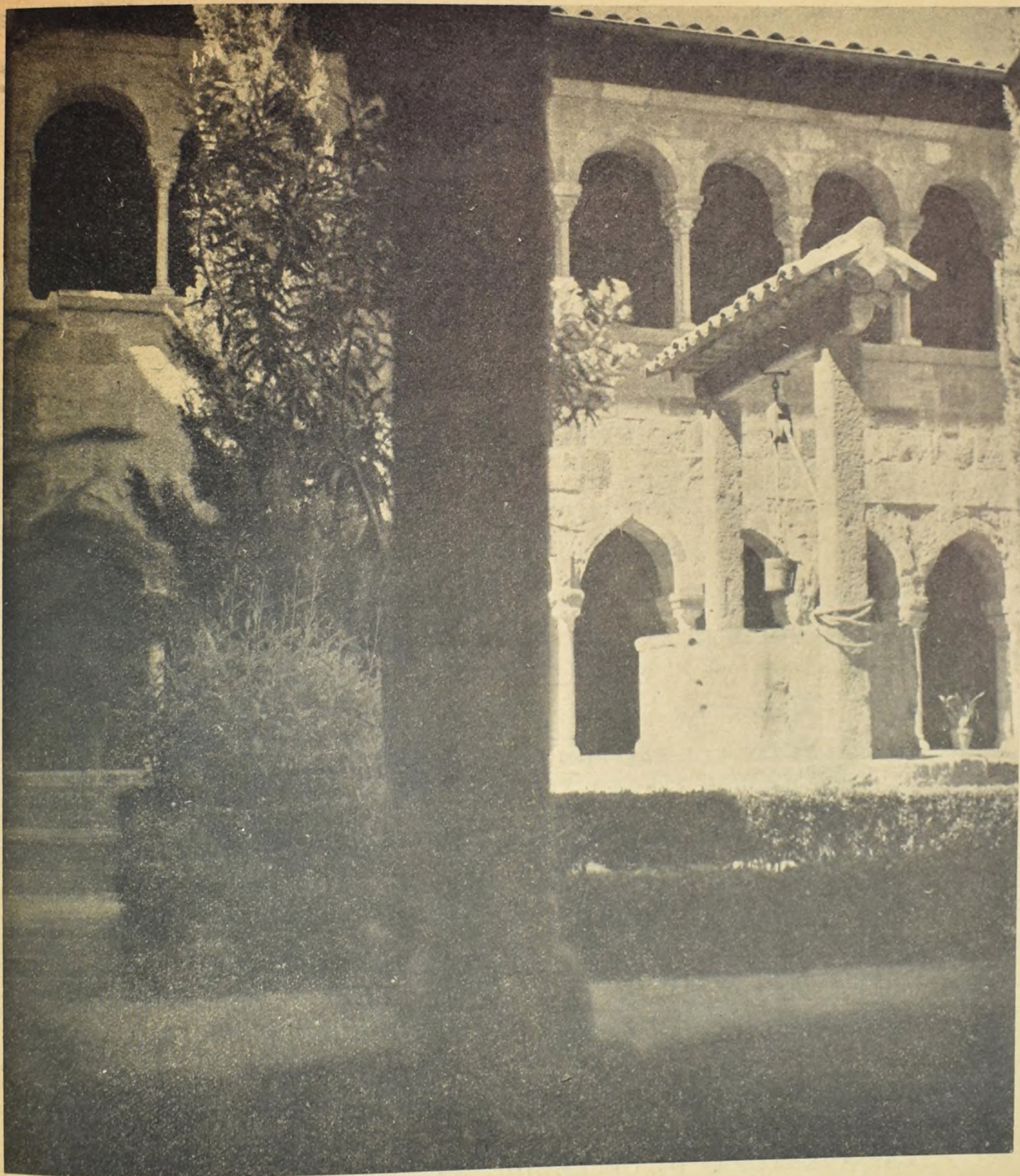


Sonnal-Luxus

la hoja de afeitar superior

ARQUITECTURA FRANCESA

En todas las épocas de su historia, Francia se ha enriquecido con monumentos admirables que dejan a todos, arqueólogos y turistas, la emoción de la poesía del Arte eterno, legado por el ritmo de las creaciones sucesivas.



FREJUS (Alpes Marítimos) El Claustro (costado norte)

ACABA DE APARECER

POESIAS COMPLETAS, por Julio Herrera y Reissig	\$ 5.—
EL GRILLO. CLARO DESVELO, por Conrado Nalé Roxlo ..	" 3.—
EL PAN NUESTRO, por José Pedroni	" 2.50
POEMAS ELEMENTALES, por Francisco Luis Bernardez	" 2.50
BOLIVAR CABALLERO DE LA GLORIA Y DE LA LIBER-	
TAD, por Emil Ludwig	" 6.—
en tela	" 8.—
EL ESPIRITU DE LIBERTAD Y LA CIVILIZACION, por	
Gilbert Murray	" 2.—
LOS IRRESPONSABLES, por Archibald MacLeish	" 3.50
FILOSOFIA Y EDUCACION, por August Messer	" 4.—
HISTORIA DE LA PEDAGOGIA, por Dilthey Wilhelm	" 4.—
PSICOLOGIA, por Luis Juan Guerrero	" 5.50
SILYA, por F. E. Sillampaa	" 3.50
RADIOGRAFIA DE LA PAMPA, por E. Martínez Estrada, 2	
volúmenes cada uno	" 1.50
EL HOMBRE QUE NO QUISO SER REY, por E. Rodríguez	
Fabregat	" 3.50
HOMBRES EN SOLEDAD, por Manuel Galvez	" 2.—
FIESTA EN NOVIEMBRE, por Eduardo Mallea	" 1.50
EL CABALLERO DE EL DORADO, por Germán Arciniegas ..	" 2.50
EL PENSAMIENTO ANTIGUO (Historia de la Filosofía Gre-	
corromana), por R. Mondolfo. 2 tomos	" 14.—
SEXO Y CARACTER, por Otto Weininger	" 7.—
CONCEPTOS Y FORMAS FUNDAMENTALES DEL DERE-	
CHO, por Fritz Schreier	" 5.—
LA CRISIS DEL ESTADO DE DERECHO LIBERTAD-BUR-	
GUES, por Arturo E. Sampay	" 5.—
ARCHIPIELAGO (TIERRA DEL FUEGO), por Ricardo Rojas ..	" 3.50
PANORAMA DEL NUEVO TEATRO, por José María Monner	
Sans	" 4.—
EL PENSAMIENTO VIVO DE MARIANO MORENO, por	
Ricardo Levene	" 3.—
EL PENSAMIENTO VIVO DE BOLIVAR, por R. Blanco	
Fombona	" 3.—
LAS AVENTURAS DE CELENDIN y otros cuentos, por Ana	
M. Berry	" 4.—

ALFAR

AÑO XX — MONTEVIDEO 1942 — N.º 81

DIRECTOR:
JULIO J. CASAL

ORNAMENTACION:
RAFAEL BARRADAS

REDACCION:
B. MITRE y VEDIA 2621

SUMARIO

Portada de Maruja Mallo.

La Voyageuse et l'Ombre, Simone Du Hautbourg
de Rodríguez-Pintos.

Reflexiones sobre el problema del indio, por Alber-
to Zum Felde.

Jorge Amado, Dibujo de Julio E. Suárez.

Hombre y Artista, por Sofía Arzarello.

Valores poéticos populares, Jorge Amado

Salmodia del Equilibrista, Carlos Rodríguez-Pintos.

Dibujos de Amalia Nieto.

Julio Supervielle y el Sentido de la Noche, por
Etiemble.

Reproducciones de Joaquín Torres García. Estudio
de Roberto Lagarmilla.

Presencia de Eugenio Steinhof, por Mauricio Cra-
votto.

La forma en las Artes Plásticas, por Eugenio
Steinhof.

Oda a la Sangre, Ricardo E. Molinari.

Antonio Machado, por Jesualdo.

Retrato, por Humberto Frangella.

Soneto de Julio Herrera y Reissig

Julio Herrera y Reissig, por Alejandro Laureiro

No sé hasta dónde, Denis Molina.

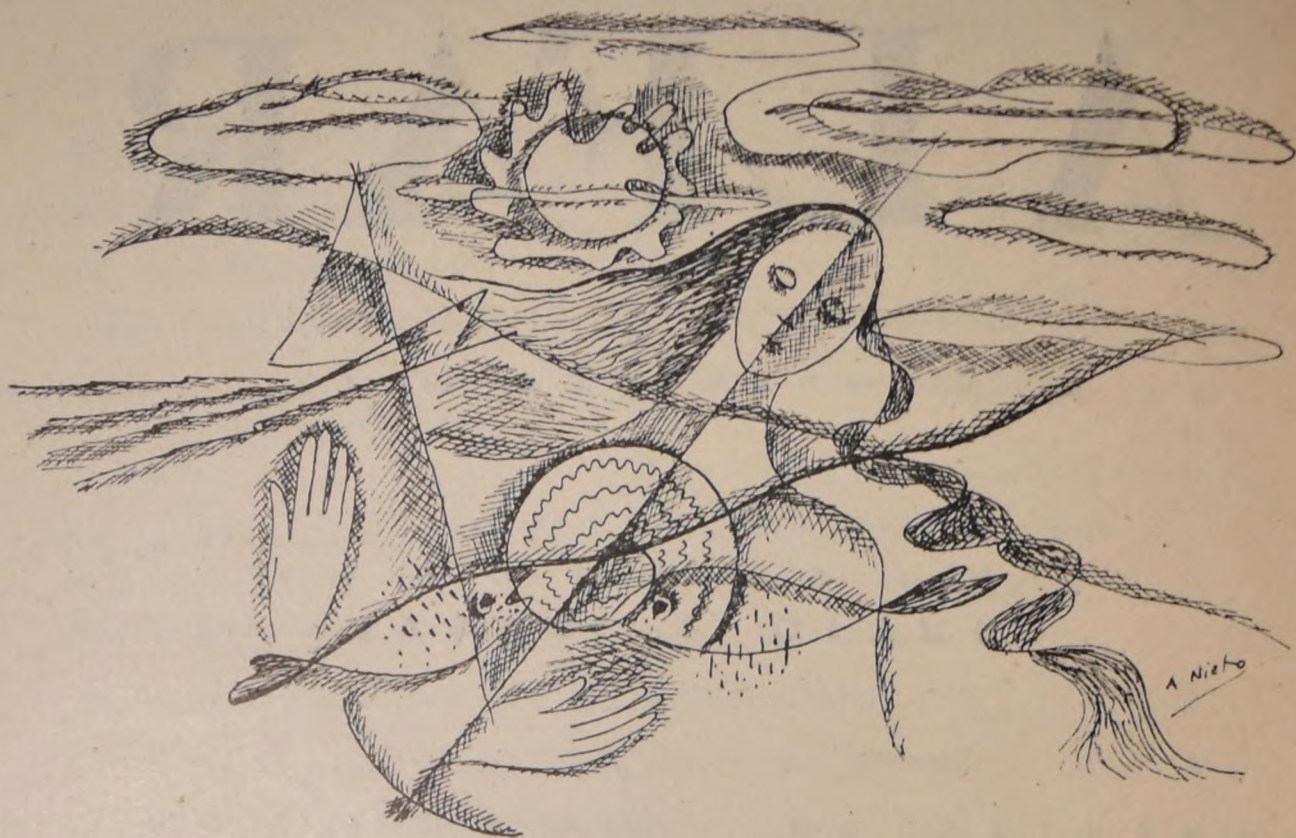
La Nuit d'Exil, Louis Aragon.

La Parábola del Escudo Labrado, por J. L. Sánchez
Trincado.

Poema, Julio J. Casal.

Libros: Notas de Clotilde Luisi, Raúl Capurro, Mar-
garita G. Sarfatti y Juvenal Ortiz Saralegui.

Por haber llegado estando compuesto este número, insertaremos en el próximo:
"Las cuatro esquinas del Sueño", de José Bergamín. — "El poeta Jean Giono", por
Max Dickmann. — "Besar el instante", de Emilio Oribe. — "Picasso", por Valentine Hu-
go. — Barradas, por Clotilde Luisi. — El grupo surrealista en torno a Giselle Prassinós. —
La larga historia (cuento), Juan Carlos Onetti. — Poesía (Ensayo), por Rafael Alberti.



Dibujo

Amalia Nieto

LA VOYAGEUSE ET L'OMBRE

*à Janine du Hautbourg
ma soeur au visage de brume.*

Des profondeurs de l'onde,
Avec des gestes lents,
Enfant de brume pâle
Tu viens à ma rencontre.

En secret avertie,
Tu t'étais mise en marche
Sans que rien ne troublât
La vague indifférente.

Tous les poissons nocturnes
M'annonçant ta présence,
Je fus saisie de joie
Au plus clair du rivage.

Je plonge à l'instant même,
Je me hâte et m'élance...
Mais que cette eau est lourde,
Et combien insouciante!

Voici pourtant ton corps
—Douceur insaisissable—
Ta voix sans souvenir
Tout étoilée de larmes.

Tu me tends tes deux mains,
Mais je ne puis t'atteindre
Petite ombre mouvante
Au coeur de mon silence!

S I M O N E D U H A U T B O U R G
D E R O D R I G U E Z - P I N T O S



REFLEXIONES SOBRE EL PROBLEMA DEL INDIO

Sociología Americana

La reivindicación social del indio, la incorporación sustancial de la masa indígena a la civilización, levantándola del estado de servidumbre y postración en que hoy se encuentra, deberá producirse forzosamente, en un futuro próximo, por que las condiciones que han imperado hasta hoy, desde el tiempo de la Conquista y como herencia del coloniaje, se van tornando más incongruentes cada día. Son intolerables para el sentimiento de justicia y solidaridad humana creciente en la conciencia contemporánea; son así mismo absurdas para el sentido de un orden social ajustado a normas de razón y buen gobierno. El movimiento indigenista reivindicatorio iniciado ya en países como México y Perú — necesariamente ligado a reformas generales del régimen político-económico capitalista, — con fuertes resavios del feudalismo colonial — está destinado a intensificarse hasta llegar a su plena realización, en alguna forma de socialismo de Estado.

Lo que de un modo genérico llamaremos «el problema del indio» existe, de manera primaria y perentoria, y aun como condición básica de toda americanidad positiva, sólo en cuatro de las nacionalidades americanas: Bo-

ilvia, Perú, Ecuador, México. En los demás, no existe de aquel modo específico. En el Plata, por ejemplo, el indio, incorporado desde la Independencia a los cuadros generales de la sociedad, difundido en la masa general de la población nativa, hablando la lengua de la Conquista y habiendo adoptado sus normas y sus usos desde el Coloniaje, es, demográficamente, una minoría, y el problema social que le atañe, es el problema común a toda la masa social cosmopolita, o a la suma, el de la masa rural, dado que, en su mayor parte, pertenece a la clase proletaria campesina.

Pero, si el problema del indio fuese solo, aun en aquellos países andinos, de índole económica, no constituiría un problema «específico» como lo hemos llamado. Su índole es mucho más compleja y profunda que la que puede abarcarse en una simple fórmula de economía política agraria, tal como lo pretenden ciertas ortodoxias.

Nos referimos a aquellas para quienes el factor económico es todo; y todo lo demás se resuelve en función de superestructura. Según ellas, bastaría con devolver al indio la tierra de la que lo despojaron los Conquistadores, — y que la burguesía de los terratenientes,

sus herederos post-coloniales, sigue usurpando — para que el problema del indio quedara automáticamente resuelto.

Esta teórica simplista no parece estar de acuerdo con la realidad concreta del fenómeno. Apriorísticamente, aplica al indio la misma solución formal que al campesino europeo, o al americano, blanco a mestizo, de otras regiones.

Cierto que, ya Fray Bartolomé de las Casas, había dicho en los primordios coloniales: «No habrá salvación para los indios hasta que no le sean devueltas sus tierras»; y que sobre este punto sigue girando lo fundamental del problema del indio, en esta América. Pero es preciso dar a este enunciado la interpretación exacta, de acuerdo con los términos reales del problema, para no caer en utopías frustráneas.

Ante todo, descartemos la confusión que pueda haber en eso de devolver la tierra al indio, literalmente. En realidad, el indio sudamericano nunca fué dueño de la tierra, en el sentido estricto de propiedad. Bajo el régimen incaico, en el que no existía la propiedad individual, tampoco la comunidad (o el ayllu) era propietario de su parte colectiva, no teniendo sobre ella otro derecho que el del trabajo y el de la producción necesaria a su vida; todo era del estado, es decir, del Inca. El indio tenía el uso de la tierra pero no su posesión. En indio no poseía absolutamente nada fuera de sus objetos personales; y su condición social era la de un siervo del soberano, de cuya voluntad omnímoda dependía. No había miseria, pero tampoco había libertad, palabra cuyo sentido el indio no conocía. El indio — en su masa general, popular — y descartando la minoría ilustrada de Amautas, Huaravicus y otros — no poseía entidad personal. Toda su vida estaba determinada por la autoridad imperial: teocracia tutelar que administraba el todo como una inmensa granja, dentro de cuyo mecanismo burocrático, cada individuo era un ente perfectamente pasivo.

La Conquista empeoró las condiciones del indio; hizo cruel e indigente su servidumbre, que antes fuera tutelar y tranquila. El antiguo siervo del Inca — mediante sus Curacas — pasó a ser siervo directo del terrateniente hispano, cuya inhumanidad lo aplastó bajo su

dureza. Pero este régimen brutal del Encomendero, que se prolongó durante todo el Coloniaje, a pesar de las protectoras leyes de Indias que jamás se cumplieron — y aun ha llegado, en gran parte, bajo la República, hasta los días presentes — encontró en el indio civilizado del régimen incaico materia ya propicia para su obra funesta de esclavitud y bestialización.

El régimen de la Conquista, mantenido durante varios siglos, hizo pues, del antiguo indio tahuantinsuyo, este ser absolutamente abúlico, casi inerte, que hoy constituye el problema específico de la sociología americana en medio continente.

La mansedumbre milenaria del indio de toda la región andina, que permitió tenerlo conforme bajo el régimen de absoluta tutela totalitaria del Inca — degeneró bajo el azote terrible del Conquistador en un estado de servilidad tal que, toda voluntad y toda reacción humanas parecen haber muerto en él. América se encuentra ahora, así, frente a una masa humana bestializada por la servidumbre secular e incapaz por sí misma, de vivir dentro de las normas de una sociedad civilizada contemporánea.

En la mirada mortecina del indio incaico — coya o aimará — hay como la tristeza resignada de una fatalidad histórica irredimible. Su frente parecería marcada por el signo del destino oscuro de una raza sometida y humillada, en la que una herrumbre de siglos, paraliza el resorte vital de la volición, condenándola a sempiterna servidumbre. Sierva bajo el régimen tutelar del Inca, sierva bajo la férula brutal del Conquistador, sierva aun bajo el señorío del terrateniente republicano, — siglos viviendo como casta vil, al margen de la sociedad, privada de todo fuero humano y aun de toda humana piedad, el servilismo y el terror le han penetrado hasta la médula. El alcohol — al que se entrega espantosamente, como todo ser débil y desesperado, sin otro consuela que la embriaguez, — ayuda a embrutecerlo y a envilecerlo aun más, todavía. Un abismo psicológico y moral separa al indio incaico de la sociedad y de la civilización, a las que no pertenece. Pavoroso problema social y moral, que debiera ser la primera y suprema preocupación de los hombres concientes de los países andinos. Sin embargo, la República, ocupada sólo de las

camándulas de la política de gabinete, vivió hasta ahora su azarosa farsa institucional, agena a ese magno problema, que está en el fundamento mismo de su sociología.

No creemos, empero, que ese estado del indio sea irredimible, como parecería a primera impresión. Creemos, sí, que el problema de su rehabilitación humana y social, de su adaptación a la existencia civilizada, es complejo, duro, tremendo. Todo optimismo a este respecto sería cándido; pero toda negación sería renunciamento. Se trata allí, sin duda, de realizar una obra titánica: la de levantar al indio de su postración inmensa, andando hacia atrás el camino de varios siglos, a través de su alma y de su carne, hasta encontrar las raíces profundas de donde puede rebrotar el árbol de su raza. Hay que remover una piedra más pesada que el tiempo, para que el alma y el cuerpo de esa raza salgan del sepulcro de su historia.

Debajo de esa densa costra de bestialidad — terreno maldito, obra impía del hombre blanco, pecado mortal de la civilización nuestra, en el que crecen todas las malezas y las alimañas del vicio moral y físico — densa costra que separa al indio de la sociedad blanco-mestiza — existen seguramente virtudes latentes, adormecidas y replegadas sobre sí mismas, susceptibles de ser despertadas, cultivadas, puestas en acción.

Debajo de esa corteza endurecida de siglos, está la voluntad subconciente del indio, de sustraerse a la civilización del blanco que le negó condición humana y lo redujo a humillación de bestia desamparada, fundando sobre su trabajo servil el señorío feudal e hidalgo de la burguesía hispana o criolla.

No es tanto ineptitud virtual para la civilización, lo que ha mantenido al indio ageno a las normas de la cultura occidental, colonial o moderna; é inmutable en sus modalidades de vida primitiva, casi iguales en el indio de hoy que en el precolombiano. Las causas de ese fenómeno de inmutabilidad pasiva y apartamiento mudo, hay que entenderlas, así mismo, — y en mayor grado, quizás — como un automatismo del instinto de con-

servación de la raza, frente a la actitud negativa del blanco, conquistador o republicano.

¿Qué podía hacer el indio, frente al español, que le negaba fueros humanos, sino replegarse en el fondo oscuro de sí mismo, y encerrarse en su ser ancestral?... El indio y el blanco, han sido dos negaciones recíprocas, dos incompresiones cerradas. La grande revolución moral que hay que operar, en los países del indio, — revolución moral, ante todo, y después social — es la de destruir el maleficio profundo de esa negación secular que separa al indio de la civilización.

Hay en él una especie de «resentimiento» medular, un «complejo», en contra de la sociedad post-colombiana, resentimiento tan hondo que ha causado una inhibición moral de su persona, a la manera de una herida que llega a los centros del ser. El indio resentido y sin fuerzas para rebelarse, se ha vuelto hacia la tierra misma, hacia la tierra-madre, — Pachamama, — convirtiéndose en una cosa de ella, de la tierra, y no de la humanidad, como un animal o una planta, en un renunciamento definitivo.

Romper ese terrible «resentimiento» — ese «complejo» fundamental, — que ha afectado hasta lo más profundo de su ser, es la obra que el hombre americano tiene que llevar a cabo, si se quiere conquistar al indio para la civilización, como nuestro antecesor hispano lo conquistó para la servidumbre bestial, que es la negación del ser civilizado.

¿Y cómo no querer reconquistar al indio, si él es la masa misma de la población de algunos países? ¿Qué laya de sociedad, ni de nacionalidad puede constituirse, si ella se reduce sólo a la pequeña minoría blanca o mestiza de las ciudades, en medio a una masa humana autóctona, que vive y muere al margen de su núcleo organizado?

Hay algo de moralmente ilícito y de orgánicamente monstruoso, en una nación donde sólo la pequeña minoría blanco-mestiza constituye todo el cuerpo social y político, con prescindencia absoluta de la inmensa masa indígena. Eso puede admitirse en una colonia; en una república es absurdo e inicuo.

De esa anormalidad orgánica fundamental, — por que se trata, evidentemente, de una anormalidad orgánica — ¿no dependería, en gran parte, el estado *colonial* de la cultura en algunos países? Por que, en verdad, tal estado de cosas, lo único que puede producir

es, precisamente, una cultura colonial; la cultura de la minoría europea en un país indígena.

Y, sin embargo, es esta minoría la que, por sentido de su propia responsabilidad histórica, frente a la realidad imperiosa de sus problemas, tiene que emprender la enorme tarea de incorporarse a la masa indígena, puesto que no puede eliminarla. Y para llegar a ello, tiene antes que emprender su rehabilitación humana, levantándola del estado de prostración a que la civilización la redujo, hasta convertirla en la fuerza primaria, elemental, de la nación, sobre la cual se edificará la auténtica cultura andina.

Tal empresa es un deber moral y es una condición de nuestro destino. Al redimir al indio de su tragedia racial, el hombre blanco americano se redimirá a sí mismo del pecado de inhumanidad de su raza. Mientras el indio no tenga en nuestra América su patria, pesará sobre las patrias la maldición del indio. Por que en los países andinos, el indio es la tierra misma, en su sentido humano; y la separación entre la sociedad y el indio, significa que la sociedad misma no ha tomado aún posesión espiritual de la tierra.

Toda política social verdaderamente americana, constructiva, en los países andinos, ha de girar en torno de ese problema principal; y de no ser así, toda política no será más que estéril y vana dialéctica leguleya, oficio de demagogos y medro de charlatanes.

Evidente es que, el primer paso, en ese camino arduo, y no corto, sería la emancipación del indio de la servidumbre, por una legislación severa y tutelar sobre la propiedad de la tierra y la labor agraria. El indio tiene que liberarse, ante todo, de las garras terribles del terrateniente feudal, por una parte, y del fisco exhaustor por otra; incubos ambos, seculares, de su sangre y de su derecho.

Una amplia, positiva legislación, sí, y un gobierno positivamente tutelar, harán esa obra necesaria, para la cual sólo es preciso vencer el obstáculo único que opone a ello el interés egoísta de la clase privilegiada, que aprovecha de los frutos de esa iniquidad. Desde el tiempo del coloniaje, la burguesía hidalga ha constituido su ocio aristocrático

sobre esa servidumbre indígena. Los tiempos exigen que esa situación sea fundamentalmente revisada.

Pero la obra de la educación del indio, — de la educación no sólo escolar, sino integral, — que no puede emprenderse si no es sobre la base de aquella reforma agraria, es, sin embargo, la más ardua, delicada y paciente de las empresas. No puede esperarse sacudir en un día el peso de tantos siglos, ni arrancar en pocos años las raíces del resentimiento, tan profundamente agarradas a la tierra oscura de su alma. Habrá que dar tiempo a la naturaleza para que se renueven las fuentes de la energía moral, y para que los viejos hábitos de servidumbre, mentales y físicos, se transformen. Quizás baste una generación; quizás se precisen dos. Y el resultado mismo depende aún, en gran parte, de los métodos educativos de rehabilitación que se pongan en ejercicio. Nada más peligroso y frustraneo a este respecto, que la pedantería ingenua de los pedagogos librescos, plagada de los doctrinarismos fáciles del Progreso. Aberración funesta sería la de querer aplicar a la educación social indígena, sistemas importados de Europa o de Norte América, como probablemente ocurriría, dada esa manía servil de la imitación y esa ausencia de sentido de la realidad americana que caracteriza a la mayoría de los intelectuales, políticos o didactas.

Lo que el indio requiere es educadores americanos, es decir, de criterio independiente, original, intuitivo, — que conozcan por sí mismos y a fondo la propia realidad humana con la que se opera — y que posean el sentido profético de la americanidad que se aspira a edificar. Todo puede malograrse si la reforma a que aludimos no se encara con tal criterio.

Ciertamente que, frente a esa magna empresa, la inteligencia se plantea desde ya ciertas interrogantes, que son otros tantos problemas, cada uno de ellos más arduo y de más vasta consecuencia. Por ejemplo; la idiosincracia espiritual e histórica, del indio, ¿no se avendría mejor, de suyo, con un régimen

de comunismo agrario, algo semejante el de la época incaica, o, al que, posteriormente, ensayaron los jesuitas, en las Misiones?

Precisamente, el éxito felicísimo del ensayo jesuítico, — realizado en regiones ajenas al régimen anterior del Imperio Incaico, induciría a pensar que esa forma de organización social, es la más adecuada naturalmente al carácter indígena.

Existen dos factores psicológicos que así lo determinarían. En primer término, la idiosincracia indígena no se caracteriza por el predominio de la voluntad. El indio es, de suyo, un poco abúlico, predominando en él otras cualidades, tales como la sensibilidad estética y religiosa. Más contemplativo que activo y con tendencia al fatalismo filosófico, su espíritu está cerca del ritmo tranquilo y permanente de la tierra; la inquietud y el dinamismo del hombre blanco occidental, especialmente del nombre anglo-sajón, le son completamente ajenos y contrarios.

Y como el buen resultado del régimen social individualista se funda en el ascendiente de la voluntad individual, en la energía para la acción y la lucha, en el optimismo pragmático, lógico es inferir que este régimen no es apropiado al indio, y que su aplicación daría resultados negativos.

Luego, y en íntima relación con ello, hay que tener en cuenta que el indio siente la religión en una forma ingenua, mágica. El agro indígena ancestral, fué esencialmente religioso y la liturgia agrícola se confundía con el culto familiar de las deidades tutelares. Aún hoy, en los valles andinos, los pobres indios celebran con festividades colectivas — danzas, cantos, procesiones, borracheras, — las fechas de la siembra y la recolección del grano.

Pacha-mama, la tierra fecunda de su mitología primitiva, se confunde para ellos con el culto de la Virgen-Madre del Catolicismo, que les impusieron los frailes catequizantes de la Conquista. Y los Santos de la Iglesia, tienen para ellos valor en tanto que son protectores del agro, santos agrícolas. Así también, las festividades católicas de la Natividad, habían tomado entre los guaraníes de las Misiones un cierto sentido agrario: se identificaba con las labores de la tierra y la época de la fecundidad solar.

La propia labor de la tierra era un rito, entre ellos, indios de la cuenca platense, co-

mo lo era y es entre los collas y quechúas cordilleranos; iban a la siembra con cantos litúrgicos, precedidos del sacerdote y de los símbolos. ¿Será necesario recordar que los indios de estas regiones, que se resistieron bravamente a los guerreros hispanos, fueron conquistados al son de las flautas que tocaban los misioneros? Si la dulzura catequística pudo más en su alma primitiva que la rudeza de las armas, es porque había en ellos — y sigue habiéndolo, pues, fundamentalmente, nada en ellos ha cambiado — un fondo dulce, religioso y gregario.

Toda la indiada sudamericana, con excepción de las tribus salvajes — presenta en la historia el mismo carácter congénito. Tal tendencia colectivista y religiosa, inherente a su psicología en radical contraste con el fuerte instinto individualista del español conquistador y de sus herederos nativos, impone formas determinadas de organización económica y política, en concordancia con los caracteres, si se ha de emprender, como es necesario, una política constructiva americana.

Profundo error sería, así mismo, según criterio fundado en la psicología y en la historia, separar los dos términos: colectivismo agrario y culto religioso, tal como lo pretenderían — el Estado laico burgués o el Materialismo dogmático. Despojado de su misticismo ritual, el régimen comunal del agro indígena carecería de su base moral, de su raíz ética.

Es preciso comprender y admitir ese sentido de religiosidad cósmica del indio sudamericano, si se quiere en verdad ponerlo en quicio moral propio, y reintegrarlo, como factor positivo, al orden de una civilización autónoma. De lo contrario, se malograría el esfuerzo civilizador; porque el indio, aún restituído a la comuna agraria, sería un ser moralmente privado de sentido, si se le privara del sentido religioso de la tierra. Toda su posible virtud radica en ese sentido; pretender despojarlo de su religiosidad ancestral y campestre, de su adaptación del culto católico a su primitivo naturalismo, ya sea en nombre de una enseñanza racional y científica de estrechos moldes, o de un dogmatismo eclesiástico contraproducente, sería malograr toda la obra de su cultura.

Hay que respetar esa fondo religioso del indio que le ha hecho apropiarse y conservar, como única cosa del mundo colonial de sus

Conquistadores, a cuya cultura permaneció cerrado — los ritos principales de la Iglesia, pintorescamente mezclados a sus antiguos rituales aborígenes. Una educación que no respetara ese fondo, estaría probablemente condenada al fracaso.

El indio es profundo y misterioso, porque en el fondo de su alma primitiva, vive y se recoge el silencio atónito de la tierra. El es, como la tierra misma, silencioso y hierático, y tiene de ella su sentido cósmico de eternidad. De ahí procede su conformismo estoico y paciente, su quietismo, su reserva, su inmutabilidad. No es la suya una conciencia

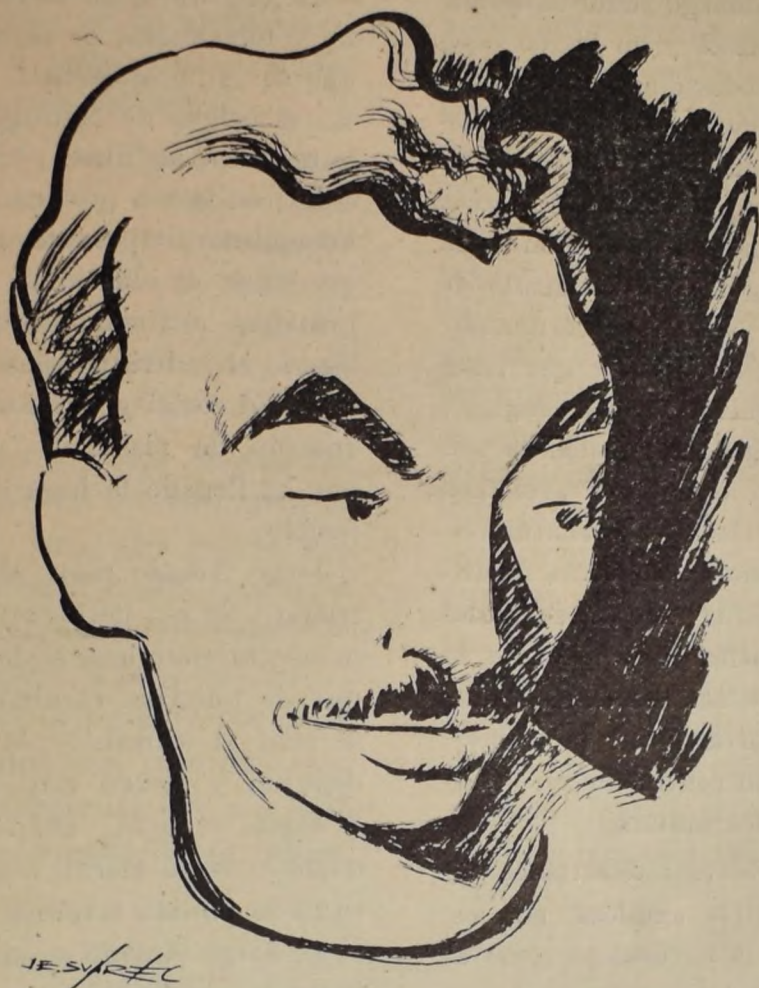
que salga a flor de labio, ni de gesto; concentrado, replegado, su actitud constante es la cifra de su seriedad. Su filosofía está en su silencio, no en su palabra; y su sabiduría no está en sus conceptos sino en sus actitudes. Todo eso, que está en su fondo oscuro, oculto debajo de su corteza secular de resentimiento y lejanía, constituye su virtud esencial. Eso es lo que hay que comprender; y respetar; y aprender a utilizar, con nuevos métodos. Sobre la tierra callada y fiel de su alma, la inteligencia puede edificar un orden humano poderoso y justo, pues que no nos es lícito separar, de hoy más, justicia y poder.

A . Z U M F E L D E



Motivos

de «Peruanidad»



Jorge Amado

Dibujo de Julio E. Suárez

JORGE AMADO HOMBRE Y ARTISTA

Ante Jorge Amado, escritor completo de América, nos hemos dicho por centésima vez, la medida humana del escritor estuvo y estará infaliblemente, en lo que éste ve y prevé, en él y en el mundo. Anterior al acto de ver existe en el escritor una filosofía lírica o conceptual sobre el porqué y el cómo, esta prevención le rige dictatorialmente lo que ha de concebir de la realidad y todo aquello que le será ingrato y desconocido. Por eso señalar lo que ve y adivina Jorge Amado en el escenario febril y potencial de nuestra América es también explicar qué ideas y sentimientos sustentan su humanismo.

Por una ley de superación confirmada en la historia, el humanismo que hizo de mentor en la literatura europea, y de él se nutrió la esencia y la expresividad del nuestro, se ha-

lla exhausto, dió cuanto tenía en sí de magnánimo quedando reducido completamente a lo que fué su limitación condenable.

Antes de entrar Europa en el fragor de la actual guerra, donde a grandes saltos está liquidando sus formas sociales arbitrarias cuando no horrendas, en el seco racimo de sus concepciones ideológicas, no le daba al arte más que los elementos disgregados de su descomposición irremediable. Al mismo tiempo amanecía la renovación, la visión inédita, esa que este escritor brasileño y de América pronuncia con audacia y arrebatadora firmeza.

De allí le viene a Jorge Amado el saber y la incorruptible certidumbre de que es en los obreros del cacao, en los niños sin otro hogar que las playas, sus «Capitanes de la Arena»,

en los empapados de amargo sudor sangriento, en los negros insumisos y en los de espeluznante resignación, todos ellos inauditos en la literatura, está anudando el nuevo humanismo: el más enérgicamente estético.

¿Cómo es posible que a los dieciocho años de edad este americano sin tradición a la espalda —que es como decir abandonado de todo providencial favor— asómase en una novela prometiendo ya a este autor que enseguida merece ser traducido a diez lenguas? Misterios que la inteligencia no domina son la vocación y la precocidad en el arte, nos deslumbran aún como hechos sobrenaturales. A la edad en que millones de jóvenes americanos dotados de brillante talento se malogran haciendo, con lentitud desesperante la revolución espiritual de las ideologías caducadas, Jorge Amado sin alcanzar la treintena, representa a todo un continente en la innovación de la literatura mundial.

Siendo uno de los deberes intelectuales penetrar con toda nuestra agudeza en los misterios en que tanto la naturaleza como el ser humano se prodigan continuamente, y llegar a la comprensión de su difícil intimidad y de los hechos y demás fuerzas ocultas que los ocasionan, hemos de enfrentarnos con el misterio que es Jorge Amado en su precocidad creadora y en la universalidad de su producción. Lo primero que divisamos en caudaloso sistema arterial, es su conformación intelectual válida desde el comienzo de datos integrales de la vida del hombre y de la cultura, modos, inseparables de lo humano.

Ello no sólo le impidió la tortura de reculturarse desdiciendo esos errores sustanciales en que se malgasta la vocación y la fertilidad de los jóvenes de nuestra América, extraviados por una enseñanza escolar y universitaria ficticia y falaz, la circunstancia feliz de haber sobrepasado esos embrollos iniciales, hizo que Jorge Amado conservara sin magulladuras, sin embrutecimientos definitivos la frescura, sensible, intacta, para el asombro ante la belleza y lo pavoroso; ante lo que se está derrumbando y lo que sube sus brotes de rosal supremo entre los escombros.

Su cultura es la de los buenos libros; pero principalmente es la que da la vida al sincero vividor, al que tiene por anhelo entregarse a ella y sufrirla toda con tal de conocerla y amarla toda.

La cultura le ha servido, sí, para mostrarle, y fortalecerlo de seguridad, de cual tenía que ser el protagonista en la nueva novela. En el origen de la tragedia las primeras figuras eran los dioses; luego fueron los príncipes; en la era posterior al Renacimiento, el humanismo imperante impuso, lógicamente, que fuese el individuo, el triunfador de los príncipes, el flamante señor, le bourgeois. Habiendo el individualismo rendido toda su posibilidad social y estética, el arte en su doble función de visionario y adivino dictamina que ha llegado la hora del verídico héroe, el pueblo.

Jorge Amado tiene el aspecto de un abstraído y lo es; pero hay que decir cómo. De la abstracción hemos de enorgullecernos, es una de nuestras facultades maravillosas por la cual el sentido y la conducta moral se depuran y elevan cada vez más luminosos; y existe el arte. Delimita la voluntad de dominio en lo moral, elige lo que debe constituir la unidad sintética de la creación artística. Jorge Amado se abstrae del drama del individuo individualista y de la escena en que tal drama ocurre, del dolor de este personaje que por todo porvenir mira a sus pies abierta la fosa. Se abstrae de este drama, pues lo sabe descripto en la literatura europea y genialmente por los escritores de la Rusia Zarista. Contrastando con esa gran recua de escritores americanos que rebuscan en el temario, documental valioso, de esa literatura, su manantial de inspiración.

Lo más lacerante y fuerte de la literatura individualista se dió en el oriente de Europa, pre-revolucionaria, por artistas que no por casualidad descendían de los Cingladores del Volga. Aludo a Máximo Gorki entrañable antecedente de esta renovación radical en la novela donde los que han sido hasta ahora los protagonistas están confinados en suburbios intransitados de la atención estética, si surgen es para ser ajusticiados...

El esclavo que fué el basamento social de la metrópolis griega, el artesano y el proletario de la ciudad moderna, éste desposeído de todas sus dignidades, hasta de la de personaje en los dominios del arte, ocupa ahora el lugar que le perteneció siempre, el primer término, la meta de todos los sagrados entusiasmos.

El héroe individualista declaraba tener una gran misión que cumplir. Esa misión que él

no definía, y lo prestigiaba por eso de un hueco misterio, consistía en un endiosarse a sí mismo, y en un pretender que el mundo se pusiese al servicio de esa misión...

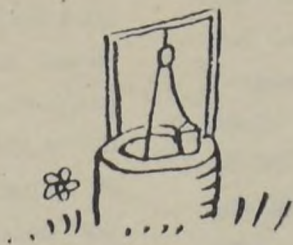
Jorge Amado ni siquiera dice que él es el héroe redentor del oscuro y fragelado individuo que en su novela encarna el drama colectivo del pueblo, aportando el testimonio irrefutable de que lo más humano de la humanidad fué falseado en el héroe de la cultura precedente.

Irradiando tal actitud, este escritor no tiene necesidad del rencor, del resentimiento de los humillados, él ama, ama exasperadamente al pueblo del cual recibe, cuanto es como hombre y artista. Un revolucionario de esta estirpe es inaccesible a la humillación y al resentimiento. Con la pura fuerza de su amor es que él levanta sus criaturas atormentadas, tiernas, temblorosas que nos exaltan en la formidable bondad de su belleza.

La piedad nos muerde y el repudio a los culpables se inflama en nosotros. Artes del arte depurado de polémica ideológica, de argumentos políticos, lengua simbólica de la verdad trascendente de nuestro ser. Sus criaturas dicen más y mejor que el más revolucionario y conciencizado manifiesto, contra lo injusto y lo malvado. No las fabricó con la habilidad del oficio, las halló y las halló porque salió a su encuentro como los santos maces, inmaculados y rebeldes, incluso contra lo espúreo de la iglesia, se lanzaban en la cristiandad hispana, en busca de martirios...

Si obligáramos a Jorge Amado a declarar cuál es la misión que se atribuye, nos diría seguramente, saliendo de su ardiente mutismo, revelar a mis hermanos de todo el mundo dónde está la verdad espiritual y ósea del hombre en este incendio de conceptos fenecidos y de clamor esperanzado. Y cuál es la responsabilidad y el cometido de América en el alumbramiento del nuevo rumbo.

S O F I A A R Z A R E L L O





VALORES POETICOS POPULARES

Cierta vez, en una discusión con algunos artistas sobre el difícil asunto de la poesía en función del pueblo, un poeta que colocara su vida al servicio de las nobles causas, pero que guardaba ávidamente su tesoro poético preso en el cofre de una técnica surrealista, aplastó al pobre prosista que soy, diciendo que los poetas tienen que usar las grandes palabras místicas o litúrgicas porque ellas son las que tienen un real valor poético.

En verdad, yo me mezclo en la discusión un poco por debajo del nivel ya que no soy poeta y no me considero siquiera un artista, por lo menos como es entendida esa palabra: palabra que envuelve una serie enorme de problemas que yo no siento. Soy un narrador de historias; historias que aprendí y viví en medio del pueblo y las que cuento sin preocuparme de sutilezas estilísticas ni con las grandes y consagradas reglas antiguas o modernas de novela o biografía. Mis maestros de narrar fueron los negros y las negras de mi tierra, de aquella misteriosa Bahía, tan misteriosa y tan lírica. Tanto que, cuando un crítico francés dijo que yo había creado una técnica nueva para la novela, yo me reí, pues la mía no era más que la vieja técnica de las negras narradoras de historias.

No siento, en consecuencia, esos problemas (sin duda muy respetables) de los poetas, problemas de «calidad», de «búsqueda de sí mismo», de «inspiración», de «silencio de gabinetes», etc. Es justo, pues, que no los

pueda entender: mi obra ha sido creada en medio de la lucha, de las dificultades financieras, de los viajes, de las fugas, de las prisiones. Y, además, nunca pude detenerme a pensar en «encontrarme a mí mismo». En todo tiempo he procurado encontrar el alma del pueblo, esa profunda, sincera y maravillosa alma del pueblo. He vivido sus sufrimientos y sus alegrías, su desgracia y su esperanza y de ellas he llenado mi obra. Confieso que eso ha sido tan considerable que nunca me quedó tiempo para los sutiles problemas artísticos, sean ellos de forma o sean de conciencia literaria.

Por tanto ese mi conocimiento del pueblo y de su vida es el que me lleva a discutir con los poetas que dicen encontrar solamente en las palabras «nobles», verdaderos valores poéticos. A pesar de lo poco que me atraen esos pequeños problemas formales, me aventuro a decir que el pueblo —con el proletariado a su vanguardia— cuenta, en su ruda lengua, con palabras de inmenso valor poético, viriles palabras capaces, sin duda, de dar cierto poder expresivo a la poesía decadente que se hace hoy, poesía cuyo rasgo primordial me parece cierto afeminamiento del artista. Por lo demás, encuentro ridículo que se cante a las grandes fuerzas vivas y a los grandes acontecimientos de la época —las revoluciones, el proletariado, la guerra, el pueblo, Lenin, la democracia y el socialismo—, utilizando las tenues palabras con que una clase

moribunda cantaba sus tristes miserias, sus pequeñeces y sus dolores artificiales.

Grandes problemas de técnica o de estilo, problemas que dan dolor de cabeza a los poetas y a los novelistas, yo los he visto resueltos en forma sencillísima, en la poesía de anónimos poetas populares, en letras de zambas y de tangos, en narraciones verbales de pescadores y de campesinos. Recuerdo la frase de una zamba. El zambista quería dar toda la profundidad de emoción que sintiera al partir del lugar en donde vivía. Quería que la gente supiese hasta dónde había sido en él, poderosa esa emoción. Resolvió su problema creando una nueva forma gramatical. decía:

«Foi a *minha* maior emogao da *minha* vida».

«Fué *mi* mayor emoción de *mi* vida».

La repetición del posesivo, gramaticalmente errónea desde luego (pero por amor de Dios, qué saben los gramáticos de cosas de emoción?), dió una fuerza expresiva enorme al verso de la zamba. No fué apenas su mayor emoción. Fué *su* mayor emoción y también la mayor de toda *su* vida. Un poeta posiblemente resolvería el problema de otra manera, mucho más complicada sin duda, pero dudo que con mayor fuerza de expresión y mayor *verdad*. Para mí prefiero esas lecciones anónimas del pueblo que aquellas que enseñan los compendios.

Recuerdo también a un negro en la ciudad de Bahía. Iba grandioso y risueño en su sana alegría, calzado con enormes zapatos colorados, los dientes blancos abiertos en el rostro carbón. Cerca de él, sacudiéndose en el baile de su andar, cruzó una de esas mulatitas de ojos verdes que son la perdición de los negros, blancos y mestizos en las calles de Bahía. El negro la invitó para el amor en el arenal del muelle. Su invitación fué como un verso lírico y lleno de fuerza expresiva en la imagen pura:

—«Vamos a soñar sin dormir?»

Ningún poeta conseguiría mayor delicadeza en su verso en el cual invitase, para la fiesta del amor de los cuerpos, a su delicada amada. «Soñar sin dormir», me parece delicioso y profundamente poético.

¿Y las discusiones? Esas peleas entre prostitutas (perdónenme, pero yo conozco tam-

bién y profundamente la vida desgraciada de esas mujeres) por causa de amantes, esos insultos de un poder no encontrado antes en los mayores panfletistas del mundo. Palabras que parecen envueltas en escupitajos o en lágrimas. Arrancadas del interior de corazones desgarrados que conocen realmente la fuerza del sufrimiento. Simples, llenas de dramatismo.

Determinadas palabras del pueblo, abandonadas totalmente por los poetas como palabras sin altura intelectual, son, sin duda, de tal expresión, que ninguna frase por más bien trabajada, del mejor poeta, conseguiría alcanzar. Creo que ningún poeta brasileño, desde muchos años, usa la palabra «desgracia», debido a su demasiada popularidad, usada como es por toda la gente y con respecto a todo. Un día, sin embargo, yo la pude sentir en su fuerza total. Se había suicidado una obrera textil a quien un rico cualquiera deflorara y abandonara luego con un hijo en el vientre. Los vecinos se reunían en la sala en donde el rostro verde de la suicida era una máscara trágica. Arrojada en un rincón, la vieja madre, a quien la hija le alcanzaba el sostén, ante el drama, sólo encontraba estas palabras para repetir:

«¡Qué desgracia, hija!»

Desde ese día sentí todo el valor de la palabra «desgracia». Y me encariñé con ella; no sé de otra mejor para decir «sufrimiento».

Son estas lecciones que el pueblo enseña a sus escritores cuando éstos quieren aprender. En medio del pueblo, el poeta o el escritor pueden encontrar la fuerza de estilo capaz de renovar sus fórmulas moribundas, fórmulas creadas por una clase que agoniza sin gloria.

Era una vez en el malecón de Bahía. Yo iba con uno de esos poetas y nos detuvimos frente a Bernardino, un negro padre-santo, mi amigo. Negro retinto, de piel brillante como si sobre ella hubiese pasado aceite. Conversábamos cuando un grupo de pescadores y estibadores se reunió con nosotros. Cuando Bernardino se retiró, el poeta hizo la imagen:

—«Tiene el color de ébano...»

Un estibador rióse, en desacuerdo:

—«Tiene el color del carbón, eso sí.»

Para mi gusto, prefiero el carbón al ébano.



Dibujo

Amalia Nieto

SALMODIA DEL EQUILIBRISTA

(Elegía V.^a de la Ciudad de los Ahorcados)

Este hombrecito de humo,
Este hombrecito que cuelga de una nube
Al borde estremecido de una cinta sin bordes,
Entre las ramas inmóviles de un árbol celeste
Todo resplandeciente de espadas,

Este hombrecito que parece un pájaro
Y que no es un pájaro,
Y del que todos los pájaros se alejan,

Este hombrecito que parece un lirio
Y que no es un lirio,
Y del que todos los lirios se avergüenzan,

Este hombrecito fué el equilibrista
Y ya no es más el equilibrista,
Y nunca más ha de volver a ser el equilibrista.

Vosotros que pasáis no os acerquéis.
No le miréis.
No le dejéis miraros.

Vosotros que pasáis no os acerquéis.
No le habléis.
No le dejéis hablaros.

La Ciudad de mi sangre está de duelo
Desde que lo maté.

Cuando el vientre levantado del agua
Alzó su rosa secreta hasta la luna;
Cuando los pechos dulcísimos del aire
Se pusieron maravillosamente desnudos,
Las dos palomas íntimas de mis manos
Se prepararon para el crimen.

La Ciudad de mi sangre está de duelo
Desde que lo maté.

Tú, ni pájaro ni lirio,
¡Ah, mi hombrecito de humo!
Me están tomando odio todos los pájaros,
Me están tomando odio todos los lirios.
Y los espanta - pájaros...
Y los aplasta - lirios...

Y están llorando a gritos la tortuga y el ángel.
La tortuga, porque tú le dijiste que era una mariposa
Y no quiere volver a ser tortuga;
Y el ángel, porque esperaba que le dijeras algo
Y te fuiste sin decirle nada;
Y porque es bueno que una lágrima de ángel
Caiga de cuando en cuando sobre la tierra...

La Ciudad de mi sangre está de duelo
Desde que te maté.

Tú, mi hombrecito de humo.

Les estoy diciendo,
Les estoy repitiendo
Que la Ciudad de mi sangre está de duelo
Desde que te maté;
Y todos ellos corren a esconderse
Debajo de sus sombrillas,
A jugar rabiosamente al dominó;
Con unas tristes manos sin dedos
Con unos tristes dedos sin uñas
Con unas tristes uñas sin hambre,
Y con unas orejas almidonadas
Llenas de raíces sin memoria
Y de hierbas sin estrellas,
Dentro de las cuales mis palabras desnudas
Se me están muriendo de frío y de soledad.

Ni pájaro ni lirio,
Pero hermano de los pájaros y de los lirios
Y de quien todos los pájaros se alejan
Y de quien todos los lirios se avergüenzan.

Me están tomando odio,
Me están odiando a muerte la muchacha y la noche
Y el arroyo y el héroe
Y el cordero y la estatua,
Y todo lo que arde y no se quema en su fuego,
Y todo lo que llora y no se ahoga en su pena.
Me están tomando odio.
Me están odiando a muerte.

Tú, ni pájaro ni lirio,
Bien sabías que ya nada podía salvarte, —
Ni siquiera tu amistad íntima con los ladrones —
Cuando alzado sobre tus dos rieles ardientes,
Un pie sobre el cuchillo friolento de un relámpago
Y el otro sobre el arpegio negro de un arco-iris,
Recorrías cantando esta Ciudad de Maravillas
Que va de mi sombrero a mis zapatos.

Tú, Príncipe de mi Ciudad de Maravillas.

(Entre tu voz y tus labios
Jugaban a quererse mucho la amapola y el viento)

—SEÑORAS Y SEÑORES:...

.....

(Entre tus palabras y tus manos
Nadaban delfines desamparados,
Y dentro de uno de tus ojos sin párpado
Un pez solitario se probaba una cintura - salvavidas
Y se pintaba las ojeras de amarillo)
(Pez solitario, Pez solitario,
No te pintes las ojeras de amarillo;
Cuando caigas por fin dentro del aire
No hallarás otra fraternidad
Que la del hueso con la piedra
Y la de la frente con la nube).

—SEÑORAS Y SEÑORES:...

.....

(Una culebra vestida de bailarina
Se enroscó, muerta de miedo,
Entre tus palabras y tu sonrisa).

(¡Y cómo me dolió tu miedo cuando tuviste miedo,
Y tu no - miedo cuando no lo tuviste!)
(No debemos olvidar que los caminos de tus rieles
Corrían desde mi corazón hasta mis dedos,
Y más allá de mis dedos).

—SEÑORAS Y SEÑORES:
DIOS HIZO LOS COLORES
Y LOS RITMOS,
PERO NO LAS BANDERAS
NI LOS HIMNOS.

(Cantando marchas militares,
Ratas anaranjadas subían de los zapatos
A comerse los pétalos de los jazmines
Y las alas de los veleros).
(Grandes perros azules,
Sin pupilas, sin voz y sin orejas,
Bajaban de las estrellas
A comerse las ratas anaranjadas
Y las marchas militares).

—SEÑORAS Y SEÑORES:
DIOS HIZO LAS MONTAÑAS
Y LOS RIOS,
PERO NO LA GEOGRAFIA.

(Una calandria desprevenida
Se quedó colgada del aire
Sin encontrar la escalera para bajar a la tierra),
 (¡Ay de mi cuerpo
 Que me perdí en mi cielo!
 ¡Ay de mi alma
 Que me perdí en mi tierra!)

—SEÑORAS Y SEÑORES:
DIOS HIZO LA CARNE
 —la pobrecita carne —
PERO NO EL CARNICERO.

(Tus palabras y las ametralladoras
Bailaron una reverencia tornasol
De colegialas desafinadas,
Y los bombarderos dejaron caer la pipa y el tabaco
Para los hombrecitos recién-nacidos,
Y el sonajero y la leche
Para los hombrecitos recién-muertos)

Ni pájaro
Ni lirio.

¡Pobre de mí. Pobre de mí
Que ya no pude hacer otra cosa de tí!

Ni pájaro
Ni lirio.

La Ciudad de mi sangre está de duelo
Desde que te maté.

Y yo te digo que los oídos de aquellos muertos
Se están comiendo todo el olor amarillo
Que andaba sobre la tierra.

Y ha de haber quien te diga que hay un toro furioso
Dentro de una vitrina de porcelanas intactas.

Ni pájaro

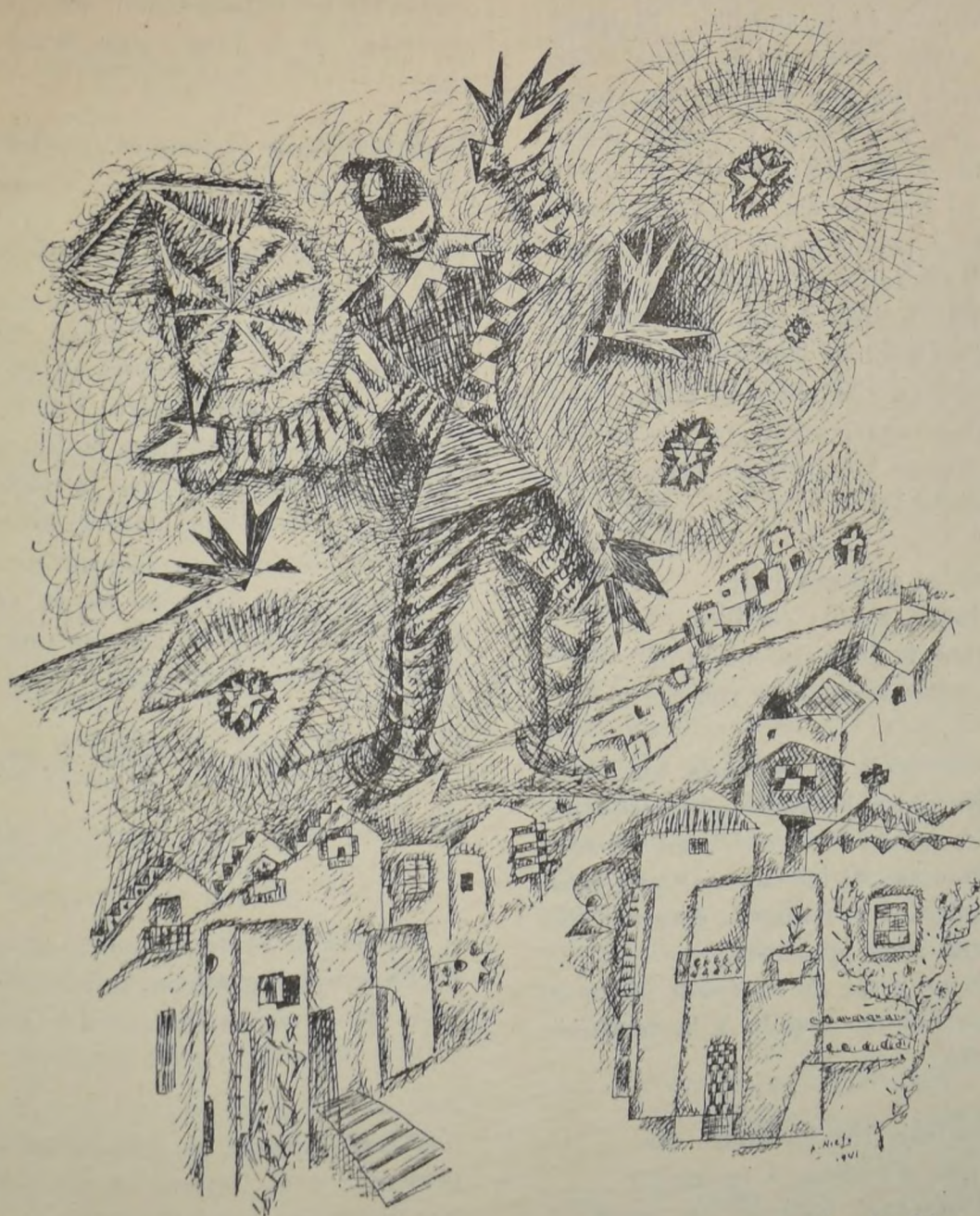
Ni lirio.

EPITAFIO

Aquí cuelga un equilibrista
Ahorcado por un poeta.
El pájaro se levanta
Y el lirio se acuesta.

Aquél que no hubiere nunca
Muerto a su equilibrista,
Tire la primera piedra.

C A R L O S R O D R I G U E Z - P I N T O S



Dibujo

Amalia Nieto

JULES SUPERVIELLE Y EL "SENTIDO DE LA NOCHE"

. Ensayo de Etiemble

En vísperas de esta guerra, la crítica francesa acogió con entusiasmo «La Experiencia Poética» de Renéville. Amén de algunos tranques pseudo-cabalísticos y cierta falsa erudición, el autor pretendía revelar el verdadero «sentido de la noche»: mientras que la luz engendra el espacio y el tiempo, los objetos y la conciencia, en fin, todas nuestras desdichas, la noche, al atenuar la personalidad, confundir los contrarios y admitir a la vez en su seno la nada y el todo, es lo único que puede ofrecer al hombre una imagen de la perfección o la hipóstasis de lo absoluto. Si aquél consiente en reabsorberse en esa nada total, adquiere, además del don de dilucidar todos los misterios, los privilegios y recetas poéticas. Tal lo que ocurre con Novalis, en quien Renéville ve al descubridor de la verdadera Noche. De igual modo, André Breton valora en Mesmer al exaltador del sueño, merced al cual el dormido deviene (según parece), «todopoderoso físicamente». Tales ideas están de moda; convengo en ello. Pero es lástima que estos románticos exasperados no hayan llevado más lejos su curiosidad, hasta Saint Amant, por ejemplo:

Paisible et solitaire nuit,
Sans lune et sans estoilles.
Renferme le jour qui me nuit
Dans tes plus sombres voilles; (1)

si hubieran realizado la encuesta que decimos, diez más quizá hubieran confesado pareja tentación, y su recelo del sol, «padre bienhechor, enemigo de las clorosis» que, para mayor daño de los «fopoitas», «evapora las preocupaciones hacia el cielo».

Supervielle no sería de su época ni de su especie, si no hubiera cedido a la tentación de ese encanto:

Puisque je ne sais rien de notre vie
Que par ce peu d'herbage à la fenêtre
Ou par des oiseaux, toujours inconnus,

.....
Retournons-en au milieu de ma nuit. (2)

O bien, «niño perdido, maltratado por el día y la gran luz», se ve «recogido por la noche porosa y penetrante».

Cuando fatigado a este punto del mundo, piensa retornar al secreto de la noche, es, no obstante, para reunirse allí con su Osa Mayor, su Bételgeuse; luego, con una luz, más suave que la del sol, es cierto, pero luz al fin; es para disfrutar lo que la noche sabe conservar de imperfección, ese «poco de lana muerta», — la luna; para beber en plenitud...

Le lait bleu de la lune et le miel des étoiles,
(3)

no para anonadarse en la Nada en sí, anterior al ¡Fiat Lux!

Basta leerle: si el adjetivo «étoilé», si el verbo «s'étoiler» adquieren en su obra la importancia de «pur» para Valéry (al igual que «vierge» o «nu» para Mallarmé), es porque Supervielle no separa la noche de la luz. Es posible, en efecto, amar la oscuridad, pero descansar los ojos en «las garzas de la aurora», coger «las ciruelas de la noche», pero cantar la entrada del alba en una habitación, cita de colores vagabundos:

La blanche vient de Timor et touche la Palestine
Et cette autre avec regret se sépara de la Chine. (4)

Supervielle es de los que no se cansan nunca de apoyar contra un mundo cada día salvado de la noche, una mirada todavía «car-

(*) El original en francés de este estudio pertenece a la Revista «Lettres Françaises» que dirige M. Roger Caillois.

gada de un poco de oscuridad». Sabe que ha de entrar «lo mejor» de sí mismo

avec les premiers pas du soleil réveillé (5)

Y como él, todas sus criaturas confiesan la luz. En lo más opaco de los abismos, ¿no véis

Les poissons de profondeurs
Qui n'ont d'yeux ni de paupières? (6)

Pero no creáis que se complacen en su océano de tinta: aún a riesgo de abolir en sí los dónes virtuales del poeta

Inventèrent la lumière
Pour les besoins de leur coeur. (7)

Y en los aires, mirad huir «hacia sus compactas tinieblas»

Les oiseaux de nuit, honteux le jour (8)

Al amanecer, en cambio

Paroares, rolliers, calandres, ramphocèles
Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil (9)

ellos y todos los demás, con sus hermosos nombres, «euphones» y «fringilles», complaciendo a su creador, lo arrancan al «sueño cruel», lo liberan de

Cette torpeur qui veut se croire coutumière
Et qui renonce au jour n'en sachant plus le
[goût. (10)

He aquí, en fin, que hormiguean sobre la «hermosa tierra giratoria» millones de seres y objetos, billones, todo lo que la luz, principium individuationis, produce entonces de la nada para ofrecerlo a sus poetas.

...tournant sur sa tige
Son visage vers la lumière. (11)

surge una flor; y las palmeras, al salir el sol, llaman de lejos a los pájaros

Pour leur montrer leurs dentelures: (12)

y luego los brotes, los pulidos guijarros, los «reflejos dormidos bajo la nieve», hasta las hormigas

et si petite soit elle (13)

cada cosa da al hombre, como alegría de sus ojos, la de los colores que no puede emplear; sin olvidar el papel de las paredes

Dont les belles couleurs *Qu'ils belles couleurs*
Ignorant le repos *ignorant le repos*
Dans la nuit à tâtons *a tâtons en la nuit*
Sans se tromper jamais *ne se tromper jamais*
Elaborent l'aurore. (14) *elaborent l'aurore*

Nada hay que no comulgue con los hombres en la alegría que les acuerda

Et juste ce qu'il faut de lumière, d'espace
Pour que tout soit agile et content de son
[sort. (15)

Así, cuando el poeta reconstruye su universo — y es «La Fábula del Mundo» — su primer preocupación será rehacer un escandaloso, un maravilloso ¡Fiat Lux! «Estoy en la negrura», confiesa Dios en el origen, embarazado, quizá inquieto:

Serais-je menacé par les flèches sans formes
De fantômes durcis dans de longs cauchemars? (16)

Mucho menos valiente que Renévill, poco falta para que el Dios de Supervielle tararee una cancioncilla en la noche dándose ánimo. «Pero no», grita de pronto el demiurgo

Mais non, tout se précise en moi-même, je
[gagne! (17)

¡Hágase la luz! La noche habrá de subsistir, sin duda, pero tal como era antes de la Fábula, la noche de Bételgeuse y de los soles innumerables, la noche inconclusa y que acaba en aurora, la noche abominada por los Renévilles. El poeta ha comprendido que acogiendo por turno los días y la noches, cumpliendo «modestamente su deber» giratorio, la tierra realiza lo necesario para que pueda subsistir nuestra humilde, nuestra divina felicidad.

Así pues, y aunque

Pour avoir mis le pied
Sur le cœur de la nuit (18)

Supervielle haya caído en las «redes de las estrellas», su amistad con el cielo nocturno

no le lleva a considerar a la noche, «atacada de ceguera», en el sentido que pretende descubrir la alucinación voluntaria (¿o fingida?) de los románticos: tinieblas mentales, es decir, amor, es decir, conocimiento verdadero. Por grande que sea su intimidad con lo que nosotros creemos privado de inteligencia

(Rien ne me serait de trop,
Ni le bec de l'alouette, ni le souffle du tau-
[reau), (19)

Supervielle no paga esta familiaridad denigrando la razón. Sin duda, la razón es frágil: protejámosla; amenazada, salvémosla:

Debout sur le plus bas degré des nuits sans
[lune
Je veux voir affleurer ma sereine raison. (20)

De este modo, emerge en la noche el verdadero poeta.

Mais laquelle des deux nuits,
Du dehors ou du dedans?
L'ombre est une et circulante,
Le ciel, le sang ne font qu'un. (21)

Por familiares e iguales que le parezcan las dos oscuridades, aquella en que nuestras vísceras se debaten,

Ces bêtes à l'abandon dans leur sanglante
[écurie,

la de la carne, es la más verdadera. Ahora, que hasta lo más recóndito de la noche corporal

Suffit d'une bougie
Pour éclairer le monde
Autour duquel ta vie
Fait sourdement sa ronde. (22)

A través de esa oscuridad, ¿cómo seguir a nuestra vida, a nuestra «amiga, la sangre» por ejemplo, si, precipitada de sus «secretas montañas», viene a desparramarse en «incómodo delta»?

Comment vous remonter,
Rivières de ma nuit
Retournant à vos sources

Rivières sans poissons
Mais brûlantes et douces? (23)

¿Cómo? Con un poco más de atención, de análisis, de inteligencia. Para ver claro en el «nocturno en pleno día» que cada uno de nosotros se crea, es menester un gran esfuerzo de la razón; y para hacer ver un poco de lo que se ha visto, otro mayor aún. Pero entonces, ¡qué recompensa! ¡Cómo se ilumina luego esa «distancia interior» hacia la cual Henri Michaux ha intentado también algunas salidas temerarias! ¡Qué presente se torna el corazón, nuestra «patria»! ¡Cómo la inteligencia, a poco que discipline la imaginación y no se aísle de los sentidos, nos restituye el «paisaje humano»!

Quand dorment les soleils sous nos hum-
[bles manteaux
Dans l'univers obscur qui forme notre corps,
Les nerfs, qui voient en nous ce que nos yeux
[ignorent
Nous précèdent au fond de notre chair plus
[lente,
Ils peuplent nos lointains de leurs herbes
[luisantes
Arrachant à la chair de tremblantes aurores.

C'est le monde où l'espace est fait de notre
[sang.
Des oiseaux teints de rouge et toujours re-
[naissants
Ont du mal à voler près du cœur qui les
[mène
Et ne peuvent s'en éloigner qu'en périssant
Car c'est en nous que sont les plus cruelles
[plaines
Où l'on périt de soif près de fausses fon-
[taines. (24)

Si, Supervielle tenía sobrada calidad para decirlo: «basta una bujía» para alumbrar la noche carnal, siempre que ese pabilo sea el del discernimiento.

Y lo mismo ocurre si se trata de la otra noche, tan cara a los románticos, la noche en la noche del sueño. «Lo mejor — decía Rimbaud, en un virulento lugar común — es un sueño completamente borracho sobre la playa». No agregaba, pero pensaba: un sueño sin sueños. Lo mejor, es la inconsciente fusión del yo con las fuerzas naturales.

En cambio, es evidente que lo que a Su-

pervielle interesa en el sueño, son los dos tránsitos: el de la vigilia al sueño; el del sueño al despertar.

Quand le flux de la nuit me coule sur les
[lèvres

Je sens tourner en moi l'axe de mon regard.
J'entre dans le champ clos de ma chair at-
tentive
Au pays qui respire et qui bat sous ma peau.

Et comme un voyageur qui arrive de loin
Je découvre en intrus mon paysage humain.
[(25)

Henos aquí, por lo pronto, ante alucinaciones hypnagógicas.. Luego, cada mañana es menester «recomponer un hombre» a contrapelo

Avec tout ce mélange
De mes jours précédents
Et le peu qui me reste
De mes jours à venir. (26)

No se advierte en ello complacencia alguna hacia el embrutecimiento; ni ningún vaticinio sobre las bienaventuranzas de lo inconsciente:

Et même mon sommeil
Est dévoré de ciel. (27)

Es indudable que un poeta puede desear que la luz de la mañana «respete con dulzura» los «minutos nocturnos», pues no hace otra cosa que anhelar transiciones dirigidas, y la oportunidad de comprender. Pocos hombres han hablado de la noche con más ternura que Supervielle:

L'obscurité me désaltère,
Elle porte de si beaux fruits
Plus mûrs que ceux de la terre, (28)

pero nunca en su obra la vemos transfor-

marse en conocimiento o en absoluto, o conocimiento de lo absoluto.

Si las horas nocturnas le otorgan a veces una prescencia de la muerte, o alguna reminiscencia de vida intra-uterina,

Est-ce le maternel tombeau
Vivant dont vous vous souvenez
Tout ce qui nous a précédés
Ou ce qui fait encor défaut?, (29)

no le engaña esa promesa, o costumbre; no cree «en la claridad póstuma», tampoco cree que esa «oscuridad tan profunda que prevalece aún sobre lo negro» deba acarrearle, como una noche ultra perfecta, el conocimiento, el amor, la perfección. Con Haldor Laxness, el autor de Salka Valka, sabe que nada se parece tan poco al sueño como la muerte; y que si la noche relativa no es el conocimiento absoluto, tampoco la descomposición de un cuerpo es la composición de un poema.

Puesto que Supervielle, poeta y gran poeta repugna ese «sentido de la noche», que algunos querían identificar con el don de la poesía, es necesario evidentemente disociarlos. Más persuasivo aún, si cabe, sería el ejemplo de Firdusi: en el Chah Nameh, ¡qué terroríficos colores son atribuidos a la noche! Tan agobiada está de opresivos cuidados, que éstos curvan la espalda a la luna. Pero los himnos al sol se exaltan como los del Zaratustra nietzscheano. Según los cánones de Renéville, la consecuencia obligada sería que Firdusi no vale nada. ¿Qué podemos decir, sino que Firdusi, poeta del sol, declara así su mazdeísmo, y sostiene, contra los conquistadores árabes, las tradiciones de su patria, dándonos todo el drama de Ormuzd y de Ahrimán? Son éstos, en último término, problemas filosóficos o políticos, por muchos conceptos ajenos al valor de un poema. Y del mismo modo, cuando los sectarios de la noche absoluta encarnan en ella lo irracional, cuando, contra las adquisiciones de la ciencia positiva, quieren restaurar en la noche los sortilegios de los brujos y alquimistas, caen en preocupaciones de suyo ajenas a lo poético. Ni mazdeano ni mesmeriano, y sí sólo poeta, Supervielle ha cogido la belleza en todos los sitios, iluminados u oscuros. La fragilidad

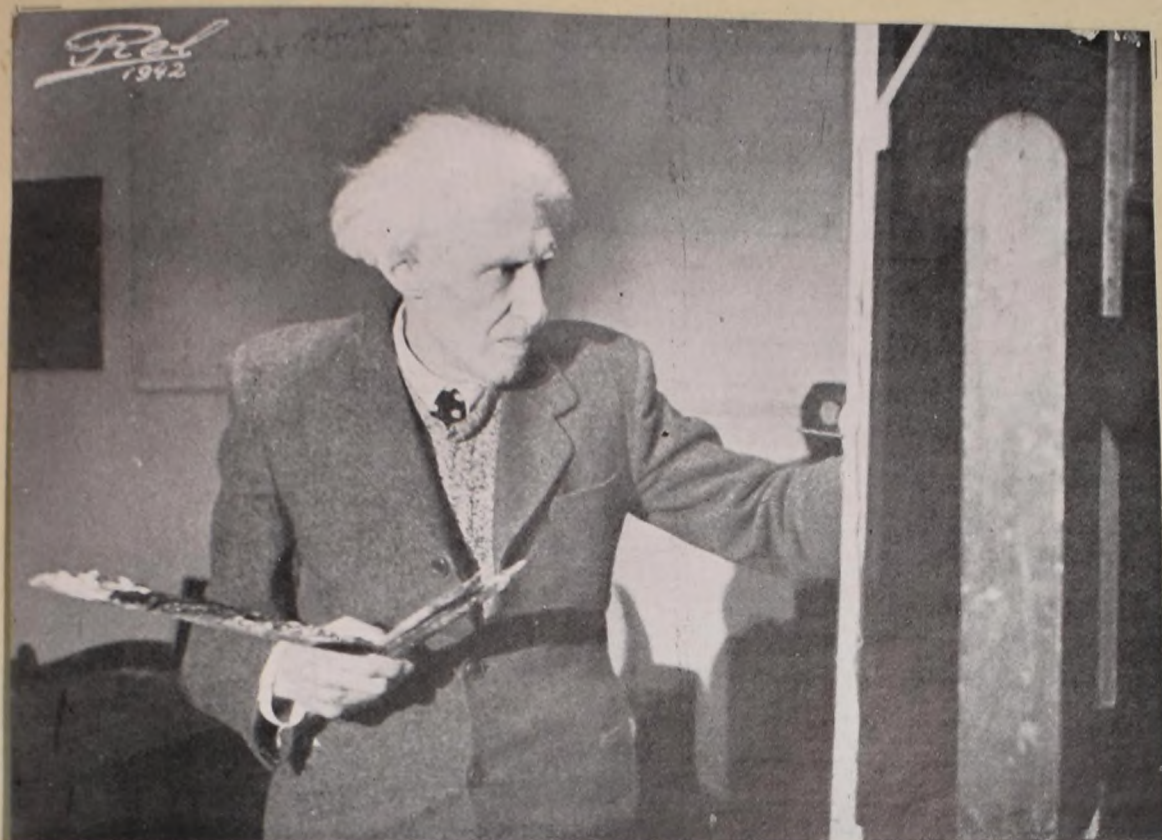
de su salud le ha permitido vivir exactamente todo el registro de las noches, y gracias a ello, pronto se liberó de la apología irracional de lo negro. Nuestra generación no se ha equivocado al elegir como maestro de poesía a Supervielle (1), porque, exor-

cizándonos los fantasmas de la Noche Absoluta, nos ha demostrado que si la inteligencia no es toda la poesía, no hay, sin esta cruel inteligencia, tierna poesía posible.
Etiemble.

(1) Así lo atestiguan los números especiales de «L'Avant Poste» y de «Regains».

(1)
Noche apacible, solitaria
Sin luna y sin las estrellas
Guarda este día que me daña
En tus más sombríos velos.
(2)
Puesto que nada sé de nuestra vida
Sino por esa poca hierba en la ventana
Y los pájaros, siempre desconocidos
.....
Volvámonos al seno de la noche.
(3)
La leche azul de la luna y la miel de las estrellas
(4)
El blanco viene de Timor y visitó Palestina
.....
Y este otro con tristeza se separó de la China.
(5)
Los peces de lo profundo
Sin párpados y sin ojos
(6)
Con los primeros pasos del sol que se levanta
(7)
Inventaron la luz
Que su corazón ansiaba.
(8)
Los pájaros de la noche, vergonzosos al día.
(9)
Paroares, rolliers, calandrias, ramfocelas
Vivas llamas, pájaros arrancados al sol.
(10)
Esa torpeza que quiere ser costumbre
Y que renuncia al día porque ignora su gusto.
(11)
...girando sobre su tallo
Con el rostro hacia la luz.
(12)
Para mostrarles sus encajes.
(13)
Y por pequeña que sea.
(14)
Cuyos hermosos colores
Que no descansan jamás,
En la noche vacilantes
Sin equivocarse nunca,
Van elaborando el alba.
(15)
El espacio y luz que hacen falta
Para que todo sea esbelto y contento con su suerte
(16)
¿Estaré amenazado por las flechas sin forma
De los fantasmas yertos en largas pesadillas?
(17)
Pero no, todo se aclara en mí, ya triunfo.
(18)
Por haber puesto el pie
En el pecho de la noche.
(19)
Nada podría sobarme
Ni el pico de la alondra, ni el aliento del toro.
(20)
De pie en lo más hundido de las noches sin luna
Quiero ver aflorar mi serena razón.

(21)
¿Pero cuál de las dos noches
La interior o la exterior?
La sombra es una y circula
Cielo y sangre son iguales.
(22)
Una bujía alcanza
Para alumbrar el mundo
Entorno al cual tu vida
Hace, sorda, su ronda.
(23)
¿Cómo remontaros
Arroyos de mi noche
Volviendo a vuestras fuentes,
Arroyos despoblados
¿pero ardientes y dulces?
(24)
Cuando los soles se duermen bajo nuestros pobres
[mantos
En el universo oscuro que se forma en nuestro
[cuerpo,
Les nervios que ven adentro lo que los ojos ignoran
Nos preceden hasta el fondo de nuestra carne más
[lenta
Y pueblan nuestras distancias con sus herbarios
[lucientes
Arrancándole a la carne sus temblorosas auroras.
Es el mundo en que el espacio se ha hecho de nues-
[tra sangre.
Fintados pájaros rojos, y que siempre se repiten,
Torpemente vuelan cerca del corazón que los guía
Y no pueden alejarse sino en alas de la muerte (No)
Pues en nosotros están las más terribles llanuras
Donde se muere de sed al pie de fuentes mentidas.
(25)
Cuando el fluir de la noche se me pega a los labios (No)
.....
Siento girar en mí el eje de mis ojos,
Entro en el campo cerrado donde mi carne está
[atenta
En la región que respira y bate bajo mi piel,
.....
Y cual viajero que llega desde lejos
Descubro como un intruso todo mi paisaje humano
(26)
Con toda esa amalgama
De días anteriores
Y lo poco que queda
De días por venir.
(27)
Y hasta mi sueño se halla
Devorado de cielo.
(28)
La oscuridad me apacigua
Con sus delicados frutos
Que la tierra no madura.
(29)
¿Es la tumba maternal
Viva donde ya sabéis
Todo lo que nos precede
O nos falta todavía?
La versión castellana de estos fragmentos ha
sido realizada por Alejandro Laureiro.



Retrato del Pintor

Foto de R. Lagarmilla

JOAQUIN TORRES GARCÍA Y LA EVOLUCION DE SU PENSAMIENTO ARTISTICO

En la plena convicción de que Joaquín Torres-García, artista auténtico, nos muestra en todas sus obras, la veracidad de cada una de sus etapas de afirmación expresiva, he creído necesario establecer, aún cuando lo sea a grandes rasgos, algunos de los aspectos más importantes de su vida. Tal exposición, aunque sumaria, no debe ser rigurosamente cronológica. Basta con definir aquellos aspectos que constituyen, a mi juicio, la substancia propia de las vivencias en las cuales está profundamente enraizada su obra total. Por lo tanto, empezaré esa descripción, con un hecho que considero realmente «augural»; y es éste, la convivencia del pequeño Joaquín Torres, con una inmensa multitud de objetos, enteramente desemejantes. Y el campo de acción de este niño, es ahora

su propia casa; o mejor dicho, aquel grande y amplio almacén que su padre poseía en la entonces llamada «Plaza de las Carretas», donde hoy se levanta la Facultad de Medicina de Montevideo.

Siendo aquella una casa de comercio, realizada y ampliada a la usanza de las antiguas *pulperías*, resulta lógico que, para atender a la demanda de objetos de índole tan diversa, su depósito o trastienda, estuviese colmada de cosas francamente desemejantes: productos de la tierra, vestidos, utensilios de labranza, juguetes, etc.

Tal violenta disparidad fué un elemento augural para aquello que habría un día de cernerse, transfigurada y perfecta, en concepto de universalidad.

Torres-García, temperamento altamente

sensible, hubo de habituarse muy pronto a convivir con los elementos sensibles de aquel pequeño mundo, en cada uno de los cuales, se reflejaba un aspecto de la actividad total de una nación en marcha. Y en el alma infantil, despierta como pocas, de quien llevaba en sí el luminoso destino del acrecentamiento constante de sus facultades, se operaba ya, en forma intuitiva y certera, una incesante labor de síntesis.

En el espíritu del pequeño observador, iban acercándose hasta confundirse a veces, las cosas particularmente más distantes.

Y la tierra y el agua; el campo y la ciudad; el alimento y el vestido; la herramienta y el juguete; le iban dejando impresiones que, a fuerza de ser diferentes, creaban, por psicológica asociación de contrastes — la necesidad de una ulterior unificación.

Y así, poco a poco, aquellos objetos, vistos, sentidos y vividos, van pasando a desmaterializarse, y a transformarse insensiblemente, en símbolos.

Ya el pintor en ciernes, comienza su primera etapa de labor gráfica.

Joaquín Torres dibuja ahora en la pared; imágenes esquemáticas, como las que todos

los niños hacen; pero que en él representaban, con singular vivacidad, la variedad inextinguible de sus captaciones, o mejor dicho, de sus vivencias interiores.

A esta altura, aparecen algunos hechos muy importantes en la vida del pequeño Torres. Un eclipse total de sol, y un cometa (el de 1882).

Estas primeras emociones astronómicas fueron para él como un intenso llamado a la preocupación por esos hechos que, aún siendo extraterrestres, están sólidamente ligados a las realidades e inquietudes humanas.

La inevitable conmoción psíquica producida por la sombra de un eclipse total (la obscuridad, *por oposición* a la claridad diurna) tiene su «contraparte» en la otra emoción, en cierto modo inversa, dejada por la visión del cometa, (*claridad* en el cielo nocturno). Es muy probable que estos dos sucesos hayan constituido un punto de partida en la orientación ulterior del arte de Torres. En efecto, en todas sus obras, tiene gran importancia, la plástica de la Luz y de la Sombra como elementos puros; estos es, *no representativos*. El libro «Historia de mi vida» de Torres García, nos dice, por otra parte, algo que vendría a



Paisaje

Torres García



Un Puerto

Torres García

confirmar esta opinión: el terror íntimo, inexplicable, que el niño sentía por las sombras de los objetos, propias o arrojadas. También agrega que «costó mucho convencerle de que aquello era un mero fenómeno físico». Ahora comprenderemos más claro, el por qué de la afirmación de su concepto de la sombra «como elemento plástico» independiente. El origen puede, pues, remontarse a una emoción, o mejor dicho, — a una intensa vivencia personal.

EVOLUCION

En un apartado rincón del mundo; en un dulce pueblito cercano a Barcelona, Torres García recibe las primeras lecciones de dibujo y pintura.

No creo necesario el describir sus sucesivas andanzas por las academias, escuelas y demás fuentes de estudio oficial del arte pictórico corriente: esto haría de esta exposición, una mera descripción literaria o biográfica.

Baste con recordar que la interior necesidad de evolución propia, y en su modalidad expresiva correspondiente, toma su fundamento en la nunca empuñada cantidad de captaciones de que es capaz su espíritu. A esto debe añadirse una progresiva y constante maduración en sus conceptos acerca de la estructura de las cosas del Universo.

Diré, de paso, que nunca puede explicarse con palabras, el por qué de la evolución de un artista. Ante el crítico, los hechos aparecen escalonados y ordenados con una claridad tal, que parece imposible el que no se llegue, casi nunca, a dilucidar el íntimo mecanismo de aquel progreso. Acaso sea porque tal magnífica floración, esté vinculada a los generales procesos que se manifiestan en la vida universal, tanto en la materia hasta hace poco llamada «inerte», como en los seres organizados. Y no hay cosa más indefinible que la vida. Por lo tanto, la evolución de un artista (esto es; un proceso genuinamente «vital»), — o sea lo constatable y lo expresable, — resultan algo así como EVIDENCIAS NO DEMOSTRABLES.

La creación verdaderamente positiva, co-
mienza para Torres-García, con la aparición
de su modalidad pictórica «muralista». Los
frescos de aquella época, ostentan, ya con cla-
ridad, sus bien cimentadas ideas acerca del
ritmo y de la medida; cualidades éstas, que
irán ganando poco a poco terreno e intensi-
dad, hasta convertirse en algo que separa
radicalmente a Torres García, de la totalidad
de los pintores naturalistas y representativos,
quienes basan toda su actividad, en la copia
fotográfica de la Naturaleza, y no en el or-
denamiento plástico.

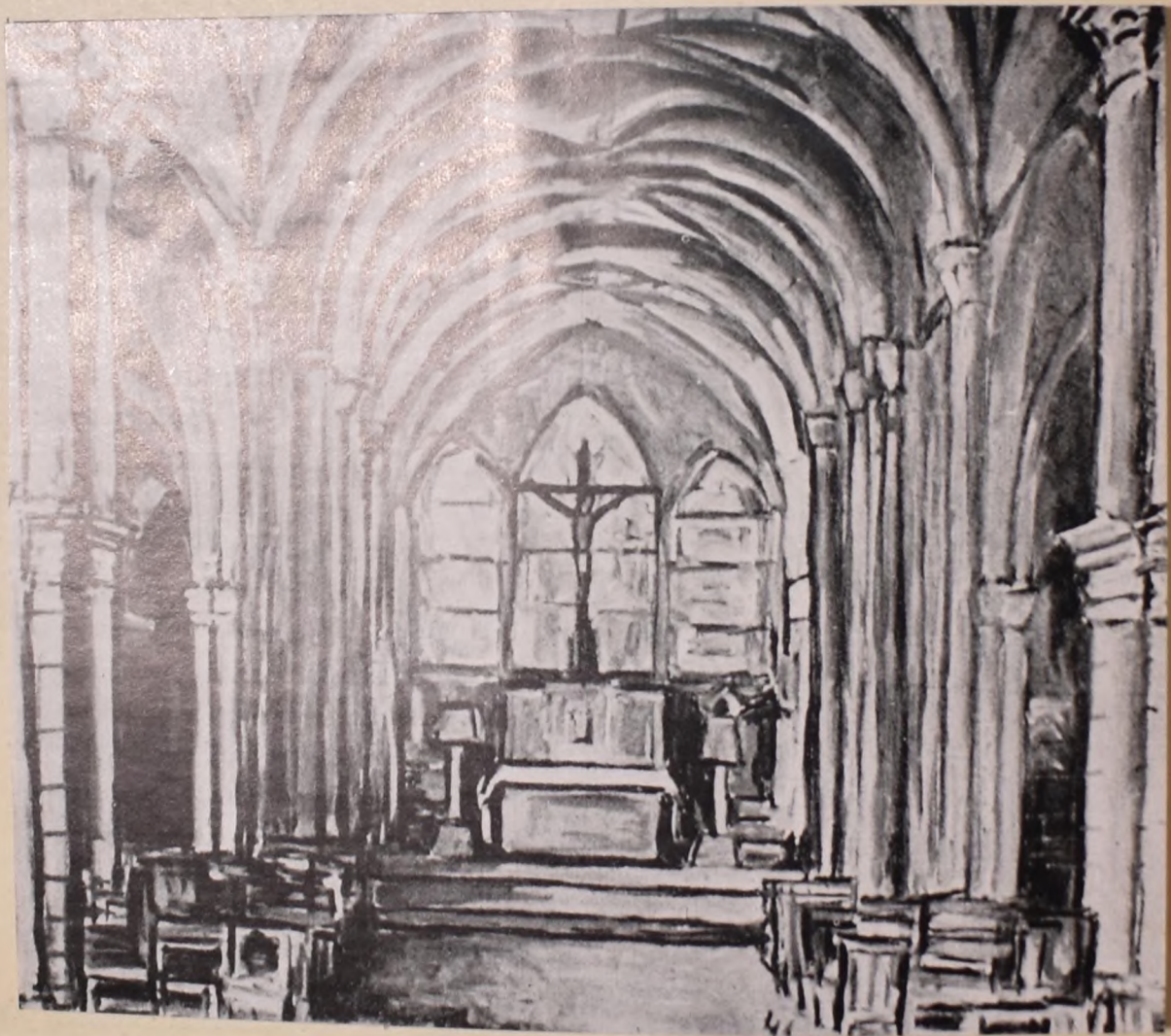
También resulta evidente que, el muralis-
mo permitió el desarrollo y florecimiento de
muchas de las antiguas ideas, dormidas en el
cerebro del joven pintor. Se agiganta de a
poco en él, el prurito del planismo, a la vez
que se va acentuando la imperiosa necesidad
del RITMO.

Aumenta, por lo tanto, la distancia que lo

va separando de los artistas que sólo han que-
rido realizar una «duplicación» de las cosas
naturales, empeñados en vivir sólo en un re-
ducido mundo, sensitivo y anecdótico, cual
si fuesen insensibles a las suscitaciones per-
manentes y omnipresentes de las leyes univer-
sales. Así es cómo Torres opone enérgicamen-
te a lo incidental, lo permanente; a la sensi-
bilidad, la razón; al libre albedrío, la rigu-
rosa medida; a la vulgar imitación, la crea-
ción, en su más amplio y noble significado.

Se ha dicho, con acierto, que «EL ARTE
COMIENZA DONDE LA IMITACION
TERMINA», y esto nos lleva, necesariamente,
a esclarecer un tanto el significado de la
palabra «deshumanización».

Digamos en primer término, que se *deshu-
maniza* cuando se comienza por prescindir de-
liberadamente del dato aportado por los sen-
tidos, para dar paso a la creación propiamen-
te dicha, — de algo que apenas conserva de



Iglesia de Francia

Torres García



Cezanne

Torres García

lo sensorial, — la escondida raíz; aunque la forma sea totalmente distinta. Obsérvese, de paso, — que el hombre, a través de la metamorfosis impresa a los objetos necesarios al desarrollo de numerosas actividades, — ha operado de manera muy semejante, aun cuando tales actividades sean muy lejanas al Arte. El avión representa algo así como un «pájaro deshumanizado»; el submarino, al pez. Resulta evidente ahora que en estos casos anotados, no existe completa imitación, sino una verdadera «creación».

MANERAS DE ESTAR FUERA DE LO REAL

Es necesario ahora hacer una seria advertencia; para que sean bien separados los dos modos que un artista tiene, de encontrarse fuera de lo real.

El dibujo mal realizado (en cuanto a imperfección imitativa), la mala pintura descriptiva (imperfección en el colorido o en la forma), la escultura desproporcionada, en aquellos casos en que debiera de ser lo contrario, suministran ejemplos muy compren-

sibles de que el alejamiento de la realidad, en tales casos, no representa una creación artística. Ante tales manifestaciones, no surge nunca la idea de lo acabado, perfecto, lo «artístico», sino más bien, todo lo contrario. El porqué de esta no-satisfacción, por parte del espectador, radica en que en tal dibujo, pintura o escultura, *no son reales*. Y sin embargo, estamos aquí lejos de la creación. Siendo el objeto perseguido, lograr la imitación, tal inexactitud estriba en la *incapacidad del autor*, de *alcanzár su finalidad*.

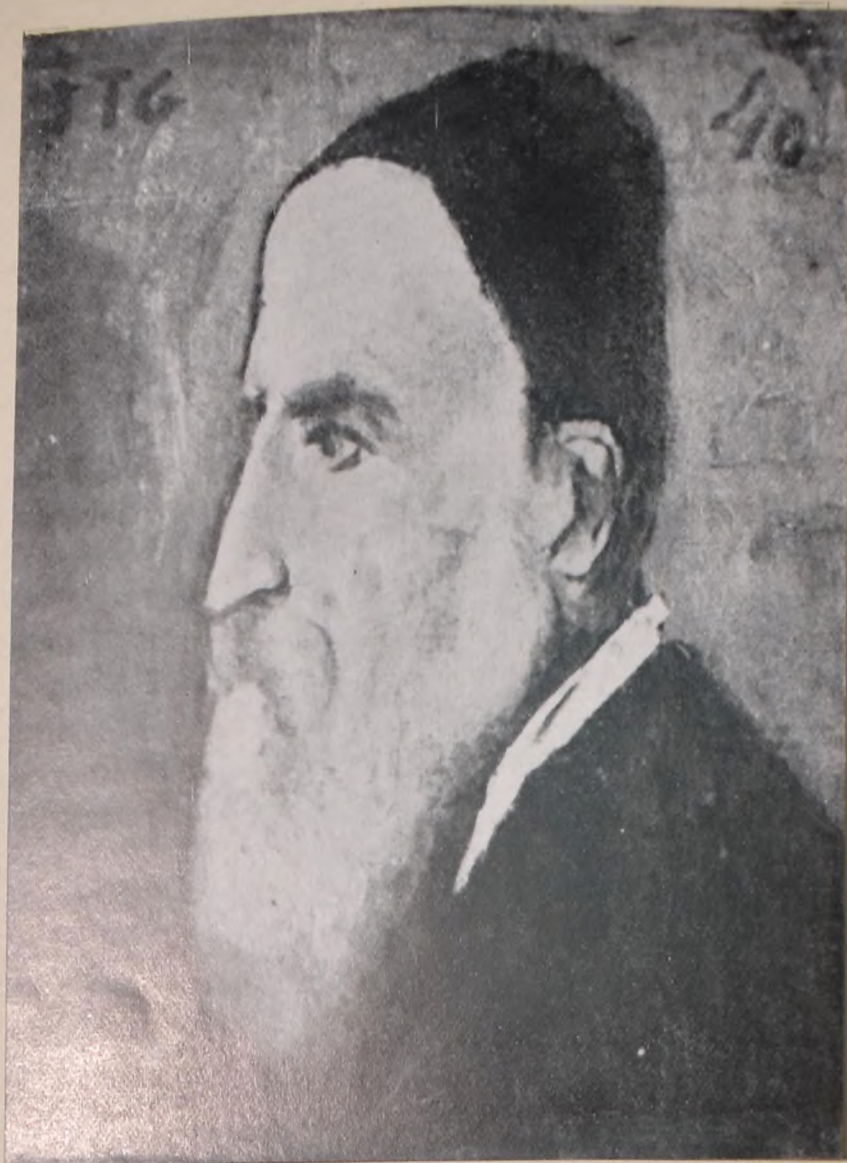
Se trata, entonces, de algo que es desagradable, por cuanto representa lo que *estéticamente* es inadmisibile; esto es, una **INTENCION FRUSTRADA**.

Un caso radicalmente opuesto, nos es brindado por la contemplación de una obra cubista moderna; un cuadro constructivista o pre-constructivista; o, remontándose en la Historia, — en las composiciones murales del período egipcio.



Goya

Torres García



El Ticiano

Torres García

Existe allí una evidente semejanza con la realidad: la perspectiva se ha alterado, o anulado totalmente; los detalles anatómicos están falseados o se ha prescindido de ellos. Tal semejanza con la realidad procede, en estos casos, de que se han *violado intencionalmente* los datos proporcionados por la visión física.

De ésta sólo quedan vivos algunos residuos, pero se hallan distribuidos de una manera ordenada, medida, y sujeta a una Ley.

Podemos ya, pues, sentar definitivamente, la absoluta discrepancia entre ambas modalidades de estar fuera de la realidad. La primera consiste en una intención frustrada (incapacidad técnica; error visual, etc.), mientras que la segunda representa una *fuga de la realidad*, intencional, fiscalizada por la

razón, y encaminada a una verdadera creación, dentro de ciertas leyes geométricas universales.

LO SENSORIAL COMO BASE

Empero, por elevado que sea el grado de deshumanización que el artista haya conferido a su obra, siempre conserva, en el fondo, una vaga posibilidad de confrontación con lo real. Se comprende ésto, porque, sea como fuere, es en la naturaleza donde se encuentra la fuente de nuestras captaciones; las cuales, transustanciadas de una o de otra manera, han de florecer más tarde, en obras de arte. Fuente de toda idea artística, propiamente dicha, y base segura para toda concreción de

ideas, *lo sensorial* representa, en el arte, un renovado campo de íntimas experimentaciones. Frente a la interior necesidad de una forma extrovertida y estructurada, lo sensorial constituye, en cierto modo, — el *elemento carnal* de todas las construcciones artísticas. La belleza de las formas naturales; los datos auditivos que ofrecen los fenómenos generales de la tierra y del aire; la armonía del paisaje, o ya la percepción sencilla y humilde de las armonías generales del Cosmos, penetran hasta el mismo espíritu del artista creador, sólo por las siempre abiertas ventanas de sus sentidos. Entre ellos, incluyamos también el sentido telepático y el así llamado «eléctrico», que en algunos individuos adquiere proporciones verdaderamente notables. En Joaquín Torres García, se aúnan con frecuencia, las impresiones de los cinco sentidos anatómicos *oficiales*, con aquellos datos incom-

parablemente más sutiles, casi diría «cenestésicos» aportados por la condición climática local, o sea, el complejo acorde donde vibran las modalidades de la colectiva ansiedad humana; el estado atmosférico, o el mensaje de los factores completamente extraterrestres (posiciones correlativas de los astros, etc.)

Se hace necesario hablar de estos sentidos especiales, si se quiere comprender mejor el conjunto de las manifestaciones pictóricas de este artista extraordinario.

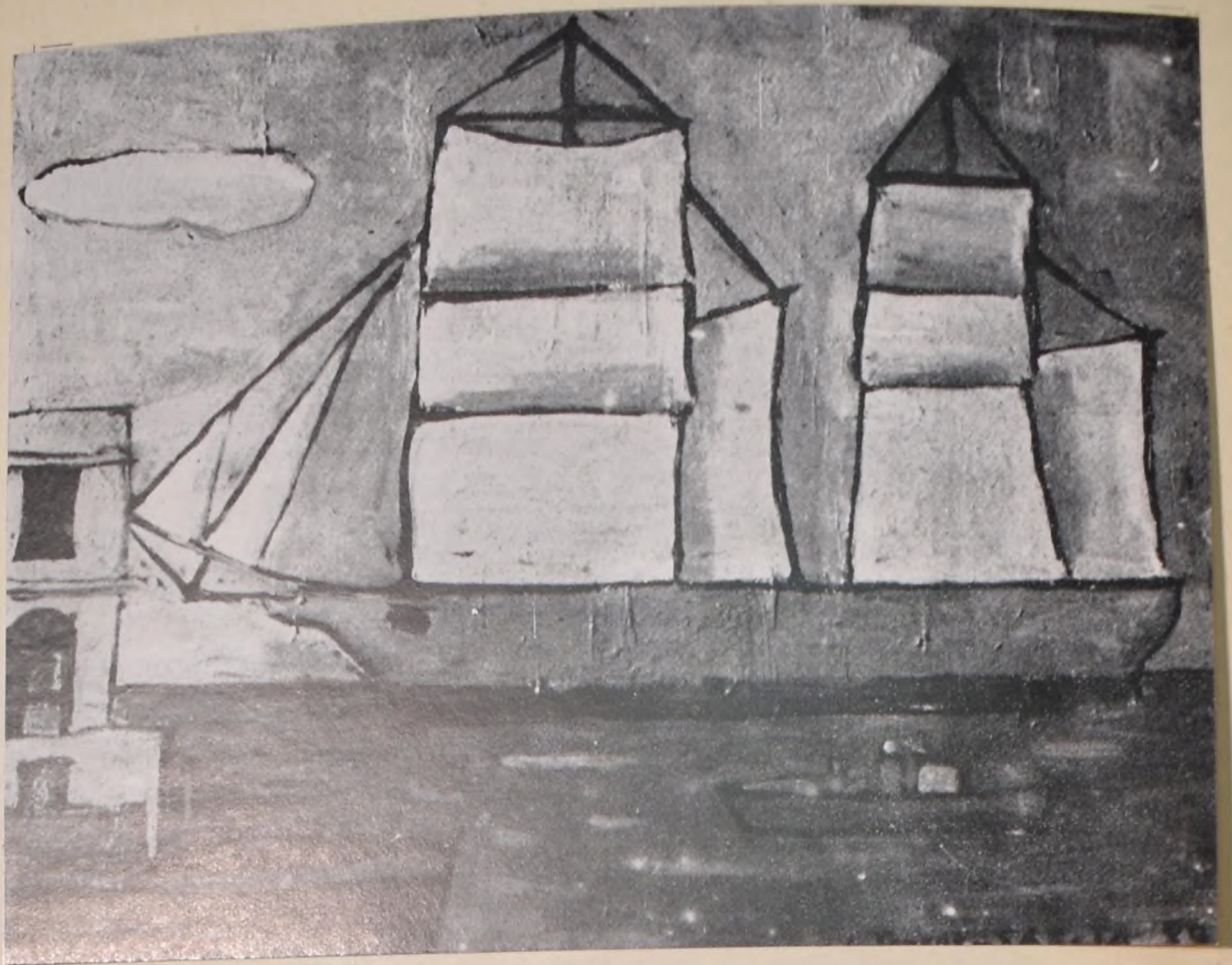
SENSORIALISMO Y SENSUALISMO

Sin embargo, si lo sensorial constituye un elemento primario; su uso deliberado, sin que entre en juego una debida transformación por parte del artista, — no puede conducir a ninguna forma elevada de expresión.



El Padre Las Casas

Torres García



Velero

Torres García

No se trata entonces de «sensorialismo» (por cuanto cada hombre posee su concepto propio del mundo, logrado con sus sentidos), — sino ya de un verdadero *sensualismo*. En esto se cae inevitablemente, cuando se parte de los sentidos y de los estados afectivos, para hacer de ellos la única directriz de la elaboración figurada; con prescindencia del equilibrio plástico.

Como nuestra actual generación procede directa o indirectamente de una época más o menos vinculada a los movimientos romántico y verista, se encuentra muy desfavorablemente colocada para comprender el significado de las calidades puras, y del equilibrio de los valores plásticos. Procedemos, en realidad, de una época en la cual se ha supervalorado *el detalle*, en menoscabo de la *totalidad*; a la *anécdota*, frente a lo *omnipresente*; a lo *particular* frente a lo *Universal*. Justo es observar que, lentamente, se empieza a comprender.

El reflejo del movimiento general del sentido estético europeo, ordenado apenas des-

pués del estado revolucionario, representado por el cubismo, comienza a manifestarse, en el Uruguay, en los países vecinos, y en general, en toda América. Empieza, pues, a clarear el día. Y ya era hora, porque la noche fué prolongada, y fueron sus sombras, húmedas y pegajosas.

El Arte parecía relegado al más servil de los papeles: la imitación. De ella nos estamos liberando, con lentitud, pero con seguridad en el paso.

Y, con el alba, parecen delinearse en el horizonte, las eternas formas de los paisajes universales, reducidos a valores cada vez más sencillos; menos emotivos; más puros.

La diaria convivencia del hombre moderno con la máquina (la rueda, el cilindro del motor; o la máquina más compleja; pero siempre *rítmica*), ha llevado al plano de la conciencia, el eterno sentido humano del RITMO. De este modo, lo que más primitivo hay en nosotros; lo más obscuramente apartado del campo de la percepción, ha vuelto a imponerse; y hasta a presentarse ante nues-

tros ojos, como algo completamente nuevo. En realidad, no hemos hecho sino «desenterrar» una antigua verdad.

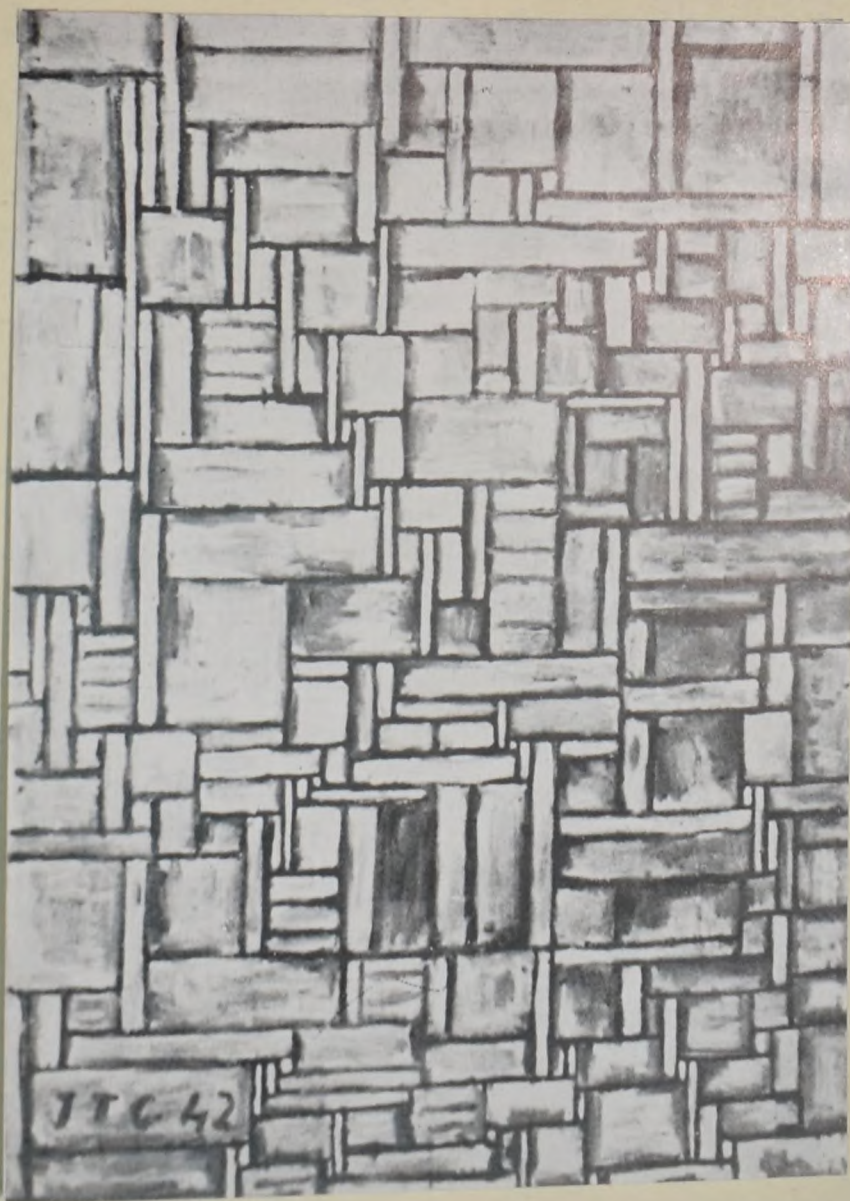
EL RITMO EN LA CONCIENCIA ARTISTICA.

Puede afirmarse que, en todos los órdenes de la cotidiana convivencia, tanto de lo humano como en lo Universal, el *ritmo*, elemento-padre, preside, desde las más insospechadas capas de nuestra conciencia. En él tiene lugar nuestro acondicionamiento vital en las cuadrículas del Tiempo. La presencia eterna de ese extraño fuego, portador de la esencia de las innúmeras vidas anteriores, se manifiesta, más o menos ostensiblemente, — hasta

en las fibras físicas y psíquicas más sutiles.

Nuestros actos sufren, así, la oscilación pendular que le imponen los pequeños y los grandes ritmos, simples «submúltiplos» del gran ritmo universal. Encasillada y determinada nuestra vida (al menos desde un punto de vista humano), — la situamos involuntariamente dentro de las distintas subdivisiones del tiempo. Y nuestro ser, sigue, dócilmente, al DIA, pulso de la actividad y de la luz; al AÑO, pulso vital de la existencia entera, con su maravillosa reexposición rítmica de los colores, los ambientes y los perfumes peculiares de cada estación; y del sentimiento sordo, pero efectivo (cenestésico) de las fisiológicas reservas del vivir.

En nuestro cuerpo, el ritmo está dado físicamente por el corazón, así como por la resonan-



Construcción

Torres García

cia, más o menos atenuada, de los grandes vaivenes universales. Así siente la Humanidad, el ritmo mensual, el anual y el undecenal, regidos por el SOL, que se torna ante nuestro ser, materia y símbolo. Transfigurado en concepto científico, penetra el ritmo en el campo del conocimiento físico, y UNIFICA lo disperso. La aparente y anárquica diversidad de los elementos químicos, es eliminada por el descubrimiento del rítmico retorno de las propiedades físicas y químicas, como una *función numérica* de sus pesos y volúmenes atómicas. Nace así la vasta concepción del «SISTEMA PERIODICO», con ayuda de la cual, la ciencia química, en un poderoso esfuerzo de visión, — logra *prever* la existencia de nuevos cuerpos. Reedita así la hazaña de la Astronomía, al usar del ritmo para prever la existencia y posición de nuevos ástros (Neptuno y Plutón), con la sola ayuda del conocimiento de las pendulares oscilaciones gravitacionales de los cuerpos celestes.

En todos los campos del saber, puro o especulativo, se observa una estrecha interdependencia de la creación con el ritmo. Así, pues, se nos aparece éste ante nosotros, si no como una «causa primera», por lo menos como un «origen-supremo» de los todos efectos, sensibles o intuibles.

No resulta, pues, extraño, que tal efecto-origen tenga en el Arte, espejo de las búsquedas humanas, una importancia excepcional, cuya total valoración acaso escape a nuestra mirada analítica. Puede ser que para comprender mejor las subdivisiones del ritmo, convenga más una disposición intuitiva (sintética por excelencia), que el saber analítico, derivado de la absorción, a grandes dosis, de lo que oficialmente se conoce por *cultura*.

FUNCION CONSTRUCTIVA DEL RITMO

En el campo del arte, tiene también el ritmo, una función esencialmente *constructiva*. Por tal entendemos la propiedad de *enlazar* lo *disperso* y lo *desemejante*, en un esfuerzo de SINTESIS ADITIVA, única, capaz de sustentar el milagro de la creación.

La repetición rítmica de un determinado motivo, como expresión simbólica de un movimiento armonioso, se encuentra ya totalmente expresada en ciertas antiguas moda-

lidades gráficas; como ser la conocida «guarda griega».

Este ritmo geométrico, establecido en forma visual en el frontis griego, tiene su correlativo musical en la forma de la *sonata* clásica.

Puede decirse, también, que en la Pintura, son los *ritmos frontales*, los índices más seguros de la ubicación de la obra, dentro de una tradición de auténtica cultura, y los *únicos*, capaces de llevarla a un rango verdaderamente artístico (creador, y no rigurosamente imitativo), — fuera de las convencionales maneras, derivadas de un naturalismo que, siendo inherente a lo fotográfico, — nada tiene que ver con la verdadera función estética creadora (función *plástica*).

LO REAL DENTRO DEL ARTE DE TORRES - GARCIA

Si he tratado con algún detenimiento el problema de las proyecciones que lo sensorial tiene en el arte, — se debe ello a tratar de establecer una base segura para la comprensión mejor del arte pictórico de Joaquín Torres-García. Como hombre, este artista no ha podido substraerse a la gran ley. Por tanto, es en los datos aportados por sus sentidos, donde se halla la fuente de una gran parte de su obra pictórica (y también de algunas de sus obras puramente constructivas).

Las ilustraciones contenidas en este artículo, han sido ordenadas de manera de poner en evidencia, dentro de la mayor sencillez, — el proceso de estructuración ascendente, seguida por los elementos reales (sensoriales), en su camino hacia la total geometrización. El primer cuadro, «Paisaje», constituye un ejemplo de ejecución pictórica pura. El equilibrio de valores plásticos reside en la distribución y dosificación de los tonos y de las sombras. Posee tercera dimensión. El segundo: «Un puerto», está realizado con ayuda de todos aquellos elementos estrictamente visuales, como el cuadro antes citado; pero el equilibrio, a más de residir en el balanceo de los tonos, lo está también en el juego de las grandes líneas. La imprecisión del contorno, evidente en «Paisaje», cede aquí lugar a una nitidez claramente observable. Empiezan a notarse ya ciertas tendencias planistas, aun cuando la atmósfera tonal, y algunos elementos perspectivos, confieran todavía al cuadro, el espacio en tercera dimensión.

Más avanzado se encuentra el empleo del contorno y de las funciones (vertical y horizontal) en esta «Iglesia de Francia»; cuarto de los cuadros reproducidos aquí. Los elementos lineales intervienen ya como forma *independiente*, esto es, que desempeñan de por sí una función plástica, aun cuando todavía sirvan para dotar al cuadro entero, de una referencia descriptiva. Los valores cromáticos han sido tratados con mayor sobriedad que en las obras antes señaladas. La atmósfera tonal del interior de la iglesia; los múltiples reflejos; las pequeñas variaciones de tintes, sufridas en los distintos elementos arquitectónicos, han sido concebidos como elementos plásticos puros.

Pero la estilización geométrica, para Torres-García, no se detiene en el límite de las formas arquitectónicas o mecánicas, ni siquiera en las humanas; sino que lo trasciende, y osa asimismo, transfigurar geométricamente los elementos puramente fisonómicos. De ello dan fe, los retratos que se reproducen a continuación: «GOYA», «EL TIZIANO», «Cézanne», «El Padre Las Casas», Beethoven», y en muchos otros que el Maestro ha pintado en estos últimos tres años. El aparentemente anárquico deformismo observado en ellos, se debe sólo a que el pintor ha hecho entrar los rasgos humanos, en un molde en el cual los elementos geométricos se corresponden y se entrelazan con arreglo a leyes universales. La función primordial en el Arte Constructivo, se ha realizado aquí a plenos pulmones: y esta es LA MEDIDA. Mídase cada retrato, y se verá cómo lo deforme desaparece, para incorporarse al rígido esquema geométrico. Mídase, y estúdiese la plástica pura del color, y se comprenderá cómo los trazos de la fisonomía se han ordenado, polarizado y dispuesto, de modo de constituir un todo completamente armónico; aún cuando algo de peculiar en cada uno de ellos; algo que queda como su propio espectro, ofrecido permanentemente a la contemplación del espectador, asegura el contacto con lo que fué una realidad anatómica determinada. Por eso, cada retrato lleva un nombre.

Lo *sensorial* ha sido la base. La *estructura* ha transustanciado los datos, para permitir un acto genuinamente *creador*.

Siguiendo tal línea ascendente en el camino de la deshumanización, llegamos a comprender fácilmente las dos últimas obras aquí reproducidas: «Velero» y «Construc-

ción». En la primera de éstas, es ya evidente que la forma ha sido utilizada meramente como un pretexto para realizar una perfecta construcción geométrica.

El velamen, las cuerdas, el casco; la línea de horizonte, constituyen los elementos con los cuales el pintor ha realizado el problema. La sensación armoniosa despertada por la contemplación de esta obra, radica en el perfecto equilibrio logrado en todos los órdenes de la composición pictórica y plástica: Formas lineales (subdivisiones del velamen; línea de horizonte); colorido (nunca bien traducido en relativos valores de gris, en las reproducciones fotográficas), y reminiscencia de lo real, cual último resto, transfigurado, de los elementos sensoriales. Asistimos aquí a un ejemplo de estilización, o desintegración de datos sensitivos, en una de sus últimas etapas. También la perspectiva se ha abolido, figurando allí los elementos representativos (v. gr.: la equina edificada, con ventanas y paños de pared), sólo como ingredientes geométricos, que conservan un poco de sabor regional. Este es, por lo tanto, un magnífico ejemplo de transfusión de lo particular (especie de edificación, color y luces), en lo universal de las leyes de la Forma. De las innumerables direcciones posibles dentro de un cuadro, se han hecho resaltar solamente dos: la vertical y la horizontal, consideradas ahora como *simples funciones plásticas*.

A este tipo de pintura, de tal suerte desintegrada y re-ordenada en el esfuerzo creador del artista, el autor ha llamado, acertadamente «Pintura Constructiva». Es «pintura», porque aún apela al color y a la luz, utilizando a veces, ciertos elementos sensitivos relativamente poco transformados. Pero es «constructiva», porque del primitivo desorden consecuente a la desintegración, se ha logrado un nuevo orden, el *plástico*, que es en todo diferente del orden casual (no geométrico), con que los objetos reales se aparecen ante nuestra vista, falseados por la composición de la luz (composición espectral) y por la perspectiva.

Y al abolirse la perspectiva, el planismo resulta casi completo.

Por último, el «ARTE CONSTRUCTIVO», se desvincula ya totalmente de las formas sensibles, para crear libremente, con *formas inéditas*, un conjunto ordenado y medido.

De ello nos ofrece un ejemplo, el último grabado reproducido en este trabajo.

Todavía hay, (en ciertos cuadros constructivos) reminiscencias de color; pero ya ofrecidos al estado de libertad, esto es, como elementos plásticos.

El propio Torres-García ha realizado magníficos cuadros constructivos, con simples líneas, o con espacios blancos a penas matizados en negro.

Es como una multitud de notas musicales que ascienden, se ordenan, conforman instantáneamente un acorde; se disipan, se reúnen nuevamente, configurando una verdadera «marcha harmónica» semejante en todo al procedimiento contrapuntístico seguido en el arte musical, con el cual este arte puro, el ARTE CONSTRUCTIVO, tiene mayores y más notables puntos de comparación. Y se explica. Porque la Arquitectura y la Música, no son artes imitativas, sino constructivas. A veces, esos espacios de color o de simples blancos, se ven llenados por ciertos signos.

Estos son ya algo muy lejano de las formas de objetos o de personas.

A pesar de su similitud con los objetos por ellos evocados, representan algo así como su espectro; como su propia esencia, allá donde todos los detalles y los accidentes individuales han desaparecido, para no permitirse sino una expresión escueta y universal de sus propias y escondidas calidades.

Cuando la naturaleza pasa del plano de la realidad al dibujo; se deshumaniza ya un poco. Lo hace aún más intensamente, cuando se va del dibujo al simple croquis, y de éste, al esquema lineal. Pero aún falta un grado de deshumanización. Y este se logra en EL SIGNO, cuya esencia permanece intacta, y está dotada de un extraño fulgor, desconocido y poderoso, que la hace ubicua y universal. Tal es la CRUZ, cuya esencia permanece intacta pese a las continuas profanaciones que a Ella pretenden hacerse en el cuerpo material de los leños o de los hierros, que se han agrupado para configurarle.

FINAL

Llego aquí al final de mi breve itinerario. Sé bien que he desechado cosas y problemas muy importantes, pero ha sido con el objeto de beneficiar la claridad de la exposición. Las ilustraciones intercaladas en el texto, cuya ordenación no obedece a una ley cronológica, han sido agrupadas de esa manera, sólo con

el fin de permitir una mejor comprensión de los problemas rápidamente estudiados.

Del conjunto grandioso de estas obras; de esas que el Maestro posee diseminadas por distintos países del mundo, puede en verdad, sacarse una admirable lección de fe, y de singular estructura moral. El descubrimiento de lo Trascendente, ha insumido a Torres-García, más de las dos terceras partes de su agitada, pasional y voluntariosa vida de sacrificio, en pos de un ideal estético, en el cual no ha reconocido ni reconoce jamás, el menor desmayo.

Su apostolado; su santo renunciamento a los sentidos, para refugiarse en las puras líneas de la construcción arquitectónica, podrán sólo ser apreciadas dentro de muchos años; tantos como sean necesarios para que la Humanidad, liberándose de las sombras de una tradición artística basada en lo falso, recobre el camino de la Gran Tradición, que reposa en las leyes universales; lejos de los degradantes sistemas laicizantes y económicos que, al propiciar el desarrollo de las filosofías positivistas, no ofrecen al individuo, sino lo más pequeño y desdeñable que su espíritu contiene.

Y cuando todos los paisajistas, naturalistas, y demás secuaces de la nefasta escuela «verista» hayan desaparecido del recuerdo de la Humanidad, la obra de Joaquín Torres-García perdurará, y lucirá con un fulgor insospechado para nuestra generación, que sólo parece glorificar el mecanismo, y entronizar al goce de los sentidos.

Y ha de suceder así porque Torres-García ha ascendido, hasta identificarse por completo con el Orden.

En esta etapa de su vida, luminosa como pocas, el Maestro ha sentido acaso despertar en su mente, cual si procediesen de las más ignoradas capas de la conciencia, aquellas mismas imágenes esquemáticas, lineales y escuetas, que había trazado, un día en la pared de la antigua casa de comercio; marco vital de sus primeras captaciones del mundo.

El rico aporte sensorial de todo aquel microcosmos, representado por la abigarrada mercadería de la trastienda, ha trascendido su esfera.

Y su arte entero parece hoy poblarse nuevamente de rasgos; de rudimentos de contornos; de sencillas pero poderosas ideografías que, transfundidas sin cesar en la subconciencia, durante las lejanas etapas de maduración de sus conceptos artísticos, vuelven hoy a sus manos, fluyendo desnudas; limpias y felices; más sencillas que nunca, y a la vez, cargadas de vida: recuerdos, ideales, y luces antiguas.

Con ellas, el esquema infantil ha cumplido su prodigioso ciclo, al transfigurarse y ascender al misterioso plano del SIGNO.

En él, los discípulos pueden leer, para siempre, su mensaje de amor infinito, generoso y fecundo.

Y si con un «signo verbal» pretendiera expresar, a mi vez, la resultante geométrica de todas aquellas fuerzas que, reunidas, constituyen el ideario de Torres, habría de acudir, a mi mente, una sola palabra; decisiva y poderosa:

«CONSTRUCCION»

R O B E R T O

L A G A R M I L L A



Retrato

Torres García



PRESENCIA DE EUGENIO STEINHOF

La presencia del maestro Eugenio Steinhof años ha, puso en vibración quietas energías del alma poética de artistas plásticos, despertó en muchos de nosotros inmanifiestas armonías e hizo surgir claridades que estaban nubladas por pesadas capas de prejuicio académico provenientes de algún proceder anterior que ponía en evidencia más, la realidad objetiva, que la realidad trascendente.

Todo lo que nos decía este maestro estaba y está en las realizaciones plásticas de enjundia. Entreveíamos, pero no habíamos llegado a una simplificación para ver enteros los problemas de arte y para verlos en todas las artes.

Pero cuando Steinhof leyó a un grupo de arquitectos y artistas sus primeros conceptos, cuando empezó diciendo: «artistas son entre los hombres, aquéllos que del trabajo de sus manos — que fué lo más humilde de la vida cotidiana — saben hacer un símbolo inefable, una oración, un sacrificio». Cuando alcanzó el tercer capítulo decía: «...nos llevó a comprobar que Miguel Angel no es verdaderamente sublime más que cuando toda la riqueza y lo hondo de su humanidad nos penetra a través de una forma en extremo simplificada. Este es el caso de la *Madonna* y éste es también el caso del ESPACIO de la Capilla».

Para el que escribe estas líneas — con agradecida emoción al maestro — este fué el ins-

tante en que maduró un largo fervor por el arte plástico, que se convirtió en emoción sostenida de toda la vida al relacionar todas las creaciones de forma, plástica, sonora u oral, a la cosa más sutil y abstracta, que es esa plena y potente tensión entre las formas armónicas que juegan en el espacio y que hemos llamado espacialidad.

La lección del maestro que hizo posible vislumbrar un término para definir nuestras inquietudes, permitió admitir hasta su extraña tesis de que la «arquitectura es una escultura» una vez que la «concavidad» que él menciona, pueda ser ungida por el don de espacialidad.

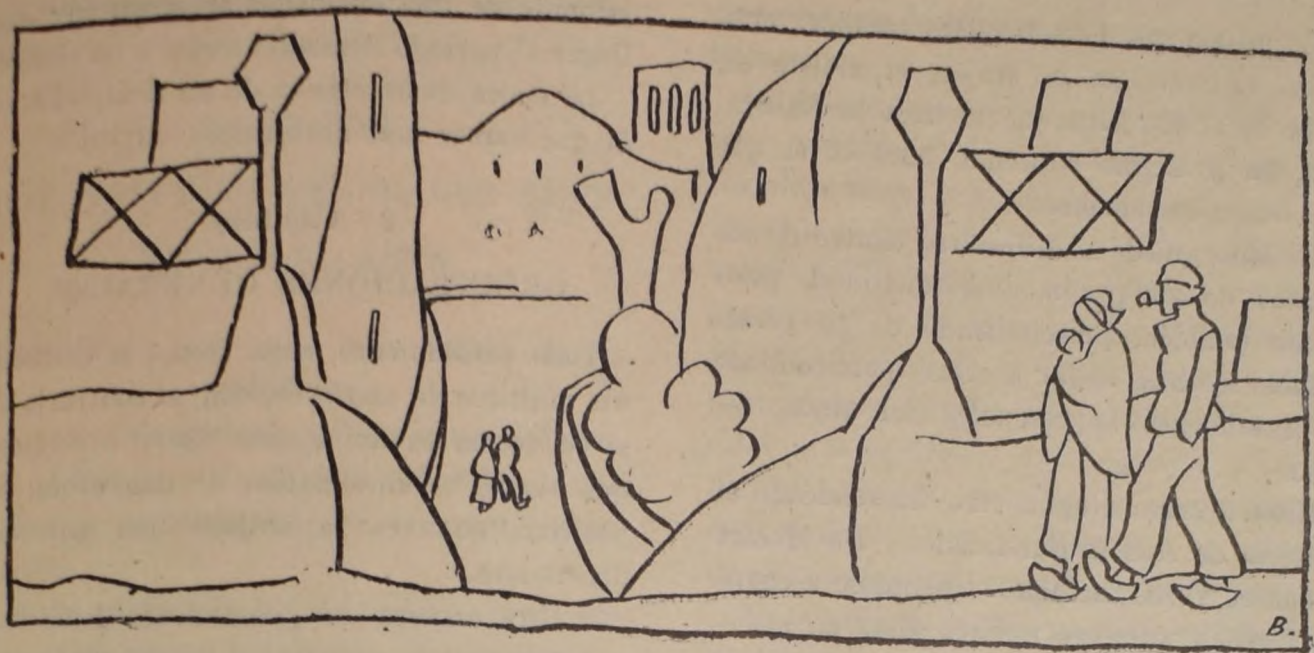
Y con ese vehículo magnífico ha sido posible superar los problemas de la arquitectura civil y monumental y dirigirse a otras regiones donde señorea el espacio, urbano y aldeano, con el ser viviente presente, con el paraje natural trocado en paisaje por la sutil presencia del hombre poético y marchar así decididos hacia el ideal de la ciudad obra de arte, una y misma cosa con el paisaje que alegra al niño, emociona al hombre espiritual y aquieta la serenidad del anciano.

La lección del maestro Steinhof debe ser divulgada repetidamente con emoción, fe y cariño.

ALFAR, cuidadoso y fino, muestra este cristal de bella estructura y de materia esencial.

M A U R I C I O

C R A V O T T O



LA FORMA EN LAS ARTES PLASTICAS

I D E A S Y O R I E N T A C I O N E S

PREMISAS

Estas orientaciones y estas ideas, se basan todas en una intuición fundamental que ve en el alma lo que existe en sí, en el instinto, la fuente de todo profundo conocimiento y en la razón, el peligro de ampararse en combinaciones abstractas.

PLAN GENERAL

- Cap. 1.º El Arte.
- » 2.º Orientaciones Generales.
- » 3.º Orientaciones generales referentes al arte.
- » 4.º De la técnica.
- » 5.º El espacio.

1.er Capítulo

EL ARTE

El arte está más allá de la Razón y de las ciencias.

Su objeto es simbolizar por medio de la realidad, la esencia de nuestro espíritu.

Espacio y tiempo, son conceptos que se deben a los sentidos y que podrían compararse a una nube flotante entre nuestra alma y el universo sensual que constituye el mundo exterior. El arte pretende apoderarse de esa nube para rasgarla y llegar al alma.

Inmutable nuestra alma y su contenido en el transcurso de tiempo infinito, se nos ofre-

cen, como la fruta sazónada, en el presente las verdaderas obras de arte que en cualquier época fueran brote de alma pura. Las comprendemos. Son semejantes porque su nervio es el mismo. Tan sólo se distinguen por su aspecto exterior.

Encarnar la esencia de nuestra alma, engendrar lo espiritual. ¿No va en ello nuestra más elevada aspiración? Unica senda que nos lleva al infinito.

NOTA. — Aún existe cierta concepción del Arte que basa toda representación del Espacio y del Tiempo en los diferentes movimientos de la Naturaleza, o, más bien, en los sentimientos individuales del hombre, tales que el dolor, la alegría, la tristeza, el deseo... cosas que en modo alguno encajan en el contenido de una obra plástica; pertenecen al actor, y solamente son incorporadas a las partes del Espacio, en períodos de verdadera penuria espiritual.

Artistas son entre los hombres aquéllos que del trabajo de sus manos — que fué lo más humilde de la vida cotidiana — saben hacer un símbolo inefable, una oración, un sacrificio. Los que acertaron a renunciar al empeño animal, de los cinco sentidos del ser, en favor de la esencia de su ser, que es su alma. En eso, creo yo, consiste la felicidad alcanzable.

Lo mismo que la naturaleza creadora cristaliza radiante en la mujer, el artista es, respecto al Espíritu que vivifica la Naturaleza, su principio supremo, pues es él que crea entre los hombres.

El alma puede manifestarse dentro de los límites de su propia individualidad, pero puede también, prescindiendo de su personalidad egoísta, llegar a crear, partiendo de las intuiciones impersonales del alma cósmica.

Mozart, como ningún otro, ha sondeado el misterio de esas profundidades. De Mozart emana el Verbo inefable. Uniéndose a cuanto le rodea, sumerge nuestra alma en el espacio y en el Tiempo. Por el contrario, Wagner no nos proporcionará más que el deleite de gozar el arte refinado de un gran maestro.

Así, pues, toda creación que arranca de las intuiciones del alma cósmica, conserva eternamente su valor, y habiéndose cumplido así el ideal inalterable, perdura comprensible. Semejante categoría de belleza sólo puede compararse con la Verdad y la Virtud.

La particular apreciación de los que escribieron y no crearon, hizo que se admitieran en arte las divisiones históricas de períodos arcaicos y otros períodos.

En rigor, no puede admitirse la existencia de arte primitivo. En todo tiempo, los verdaderos artistas han creado según su potencia, con toda la fuerza de su alma y sus obras forman parte integrante del espíritu de su época.

Ocurre que en los momentos más definidos de cada período artístico, el desarrollo de su actividad, conduce a aquellos hombres, más sabios que dotados, a establecer fórmulas teóricas que canalizan toda evolución ulterior de tal manera que cualquier posibilidad ve obstruido su camino en provecho de uno solo.

Es completamente natural que los espíritus ávidos de libertad se rebelen contra una evolución así. Y entonces surge un nuevo giro: se prefiere a los medios ya conocidos, una espiritualidad que, partiendo de los límites de aquéllos, permita el nuevo goce en toda su lozanía.

Para la expansión espiritual, no existían límites, en tiempo de los arcaicos; de ahí la pluralidad y la riqueza llegada a nosotros de esas épocas.

Así, pues, para encontrar el momento cul-

minante de una evolución artística, hay que llegar al período llamado arcaico y no clásico.

La época dicha clásica de un desarrollo, es la que carece más de intuición artística.

2.º Capítulo

ORIENTACIONES GENERALES

Todo pensamiento, cuya forma es testimonio múltiple de una evolución, al contrario de si su forma es única, por nuevo o reciente que fuere, es sintomático de una evolución positiva, que trae aparejada una potencia libertadora.

Esta manera del pensamiento debió manifestarse en la antigüedad en un grado verdaderamente milagroso. El mundo, en ciertas épocas, permaneció completamente embebido y absorto.

Esa idea fué la base de la intuición egipcia y de la iniciación griega, tal como se practicó en los cultos de Hermes y Apolo. Jehová la hizo penetrar en el mundo occidental. Y a partir de estos tiempos, el pensamiento de los hombres no ha evolucionado.

La Doctrina de la Unidad no se hizo luz en el suelo de Europa más que en el momento de la civilización y del arte hermo-apolíneo. Sus realizaciones son Delfos y los templos de Jehová en Olimpia y Pestum.

La Unidad es ingénita en el alma, pero ha de desprenderse de las cinco costras que la recubren.

Para el hombre que crea, cada acto es un último juicio; el *Tapas* de su alma.

Una ley se cumple en los casos particulares en que la solución es determinada por los elementos integrales que forman el ideal de esa ley.

Así, el conjunto de los cráneos humanos, representa el cumplimiento de la ley de construcción del cráneo; pero nada más, en cada caso particular no es dable apreciar esa ley en su verdadera existencia.

La idea abstracta de una ley ideal fuera de toda encarnación sensible, es totalmente ajena al artista.

Todo cuanto brota del alma humana, es semejante a la Naturaleza, así, pues, la obra plástica o poética, o la obra musical, pertenecen a la naturaleza viva.

Y los paisajes, los animales, los hombres... se deben igualmente a la Naturaleza, una vez

que franquearon las puertas de nuestro espíritu.

3.er Capítulo

ORIENTACIONES GENERALES REFERENTES AL ARTE

«Después de una visita a la tumba de los Médicis»

La creación brota semejante a un relámpago. Jamás la obra de arte consistió en una trabajosa acumulación de esfuerzos yuxtapuestos.

Surge en un solo día de trabajo, pero, este día, quizá presencié muchos crepúsculos.

Para realizar un símbolo artístico en la materia, es preciso una constante depuración del alma, del instinto y de la intuición (propiedad del genio).

En segundo lugar, es necesaria una creciente y profunda penetración en aquellos medios del símbolo material que son representativos del alma (propio del talento).

Y, en último término, preparar los materiales adecuados a la realización del símbolo (propio de la razón).

La complejidad del genio es innata en el artista, y, por consecuencia, inexplicable; la complejidad de la representación no es, en parte, perceptible o aprehensible por la palabra — es a lo que se refiere este escrito. Y la complejidad de la razón, resulta, como objeto de ciencia, completamente transmisible por palabras.

Lo dicho nos llevó a comprobar que Miguel Angel, no es verdaderamente sublime, más que cuando toda la riqueza y lo hondo de su humanidad nos penetra a través de una forma en extremo simplificada. Esto es el caso de la «Madonna» y éste es también el caso del Espacio de la Capilla. Pero, cuando se deja llevar por la razón teórica, entonces nos repele, como toda combinación arbitraria, carente de espiritualidad que la anime.

¡Qué caudal de fuerza representativa la de un Giotto, un Duccio o un Martini! Estos artistas no se ocuparon ciertamente, de cuestiones teóricas más que cuando les fué absolutamente necesario, por lo que su riqueza interior, pudo irradiar libremente.

La sencillez, por ejemplo, con que se produjo un Martini, está muy lejos de ser apreciada por nosotros, ciegos, como estamos, por

un torbellino de cuestiones teóricas y de complicaciones.

Estos maestros buscaban lo sencillo, lo próximo, sirviéronse de volúmenes y colores sin complicaciones, y nunca se apoyaron en los trucos o en las casualidades de las apariencias naturales. Dotados de un limpio sentido de percepción de la forma, crearon fácilmente, llegando sin desvío al fin propuesto. Nunca pretendieron satisfacer solamente a los eruditos o a los sabios, sino regocijar a los espíritus sencillos, propicios a compenetrarse con el deleite que les llegaba, sin cuidarse de si aquellos hombres sabían leer y escribir.

El estudio de la Naturaleza que concierne al artista, radica en el acto de captar la esencia de cada cosa; la esencia de la nube, la esencia del árbol, la esencia del hombre...

Copiar la Naturaleza equivale a obtener instantáneas puramente debidas a causas circunstanciales.

La Naturaleza es lo que debe estudiarse. No el Natural.

El cuerpo humano, un paisaje, una corrida de toros, no son jamás una constitución de partes, sino que forman una totalidad; lo mismo que en la manzana vemos un todo integral.

El artista debe convertir cada toque en un acto creador, pues de otro modo no llegará más que a un simple trabajo manual.

—Una obra es fiel a su material, cuando cada uno de los toques que la produjeron, se eleva realmente a la altura de un acto del espíritu, pues únicamente así tiene lugar la fusión de la materia con la forma artística.

—El trabajo mecánico produce la fealdad. El alma que sumerge, la Belleza.

Si flaqueara el impulso creador, la mano ha de estar quieta.

—Pues el desarrollo y fin de un trabajo depende exclusivamente de la mayor o menor intensidad de la intuición creadora, y en ningún caso de su apurada ejecución (corrección, caligrafía).

Las obras menos acabadas de un Giotto, de un Velázquez o de un Cézanne, ascienden, cada vez más, a la categoría de verdaderas obras maestras, plenamente conseguidas, si acertamos a penetrar en la profundidad de su contenido espiritual.

En el alma, sólo ha de vivir la intuición sensible, punto de partida de toda realización práctica.

4.º Capítulo

DE LA TECNICA

Todo conocimiento procede de un sentimiento. — (Leonardo).

La técnica para el artista es cosa completamente distinta que para el artesano. Este no ve en ella más que lo que se refiere a la mano de obra, pero en el arte, la técnica, como sostén de la representación, cae de lleno en el orden espiritual. Es la ligazón del espíritu del hombre con los símbolos materiales de que se sirve. En ella va el misterio de la concepción de lo sensible.

Técnica de la Pintura

Los colores al temple, se forman por pigmentos sólidos, agua con sustancias aglutinantes (aceite, cera, cola).

Con los colores al temple, muy líquidos, que se sequen fácilmente, se puede pintar también por capas superpuestas. Son medios de representación de la fantasía creadora.

Con los colores al temple de consistencia espesa (cera, aceite...) no se puede emplear más que una capa. No son transparentes y se secan con dificultad.

Cuando se quiere *pintar* con colores sólidos se emplea el mosaico o el tejido.

Hoy en día se pinta con rayos luminosos. Hablaré de esto en mi conferencia sobre arte escénico.

La colocación del color sobre la superficie se lleva a cabo de una manera tan continua como la acción de tejer.

Pintar al óleo por superposición de capas, equivale a mistificar y profanar torpemente la pintura al temple.

La cultura idealista y su libre fantasía absorbida por el materialismo, exigió al pintor la copia realista del mundo exterior, que constituía entonces el universo integral. Y la pintura al óleo, fué la exclusivamente llamada a cumplir de lleno esta tarea.

Los colores deben emplearse como los sonidos en la música. Es imprescindible contar con determinados intervalos de los tonos (que son los cuartos, los medios y los tercios).

Allá donde sea necesario, el color se debe poner perpendicularmente respecto a la superficie del cuadro, por medio del dedo, de pinceles sin punta para unidades pequeñas.

Estos pequeños toques, cuando se trata de unidades más grandes, se alargan y acaban por llegar a ser trazos prolongados, como si

fueran hechos con una brocha.

El blanco para un pintor es un color semejante a los demás.

Cuando se mezclan los colores con el blanco, rara vez se consigue un matiz más claro dentro de la misma gama. Lo más frecuente es que se obtenga un color completamente distinto, provocado por esta mezcla.

Así, pues, los matices de un color no dependen siempre de un aclaramiento obtenido de su mezcla con el color blanco, sino del empleo de colores diferentes que den la misma impresión luminosa.

Modelado en barro

Mientras se da la forma a la masa de barro blando, es necesario dominar lo que está dentro de la superficie.

En la escultura en piedra, por el contrario, nuestro dominio es exterior a la superficie.

En la tierra cocida, como en el repujado, la superficie nace con la pared misma, que la contiene, pared libremente edificada dentro de lo que es espíritu en el arte de la alfarería.

Las partes salientes no deben modelarse nunca de perfil. Es necesario enfocarlas y trabajarlas frente por frente. Si los salientes son originados por la apreciación de su perfil, los volúmenes degeneran en una copia realista de la profundidad. Si se toma el volumen en dirección sesgada, se debilita, y su tensión interior se anula.

El modelado en barro sirve, ante todo, para hacer estudios topográficos de la Naturaleza. Por sí mismo, es la profanación de la tierra cocida; la pintura al óleo de la escultura.

Si se quiere, en rigor, copiar del natural, no hay otro remedio que tocar la curva de los volúmenes. Una vez fijó el modelo, conviene no dejarse alucinar por las deformaciones de la perspectiva: se trata de reproducir los volúmenes y no las líneas.

Dibujo

No se puede representar, por medio de una línea, más que lo que en realidad pertenece a ella, es decir, los encuentros de los volúmenes y los contrastes del Espacio y de la Luz.

Toda línea es una cualidad especial que el dibujo transforma en trazo.

Dibujar, no es otra cosa que una extracción del Espacio llevada a una superficie plana, por medio de trazos con una finalidad

determinada y según ciertos puntos de vista.
La silueta de un cuerpo es la línea más grande del costado visible de su superficie sinuosa y el espacio aéreo.

Así es que una silueta, nunca es plana. Hay que considerarla siempre como algo espacial.

5.º Capítulo

EL ESPACIO

La aspiración de lo eterno en el más allá tiende a la visión de la Fuerza Suprema.

La aspiración a lo eterno en esta vida tiende a la visión del Espacio Supremo.

Lao - Tsé.

La escultura nos ofrece los misterios del espacio por medio de la superficie convexa. La Arquitectura dispone de la superficie cóncava. Por la fuerza de su ilusión, la Pintura puede alcanzarlo todo.

La Arquitectura es una Escultura

Los pueblos de imaginación más exuberante, como los indios, los negros, y las razas góticas, abultan más ricamente las superficies de sus esculturas que los demás. No obstante, hay ciertos pueblos que han cultivado una noble simplicidad no originada por indigencia, sino por un plausible deseo de adaptación a los preceptos derivados del culto egipcio - greco de la Unidad.

Pero cuando la cultura romana quiso imitar la corteza, lo externo de una doctrina de la que había perdido el sentido último, degeneró en verdadera pobreza; en la más completa aridez.

En nuestra arquitectura, todavía existen viejas fantasías plásticas, petrificadas en lo que se acostumbra a llamar cornisas y molduras.

La significación plástica, original de las cornisas, que, con el tiempo, pierden cada vez más su sentido profundo e íntimo, escapa totalmente a los artistas de nuestros días, pues lo que éstos pretenden es darse cuenta de las razones técnico - materiales (Semper) y no ven en aquéllas más que una finalidad práctica de importancia secundaria.

Los artistas modernos, los que sin rodeos confiesan no tener nada que ver con el espí-

ritu que animó la cornisa, recurren a todos los medios para aniquilar su germen.

Hemos de remontarnos a la raíz del problema. La arquitectura es la escultura libre. Así como el cuerpo humano o animal da lugar a la escultura, la arquitectura da lugar a construir en el Espacio. Y puesto que a ella corresponde simbolizar el espacio *cóncavo* — su finalidad suprema — sobrepasa a la escultura.

Si se retrotrae la arquitectura a su primera significación, se la ve de nuevo despertar a una vida maravillosa; vuelve a ser una parte de la conciencia, y sus monumentos ya no serán plantados en la Naturaleza y entre los hombres como las piedras sepulcrales de una fantasía desaparecida e ignorada.

La idea eje del Renacimiento fué el ideal de la filosofía antigua, cuyo símbolo era la esfera, lo que en arquitectura nos da la cúpula.

Los pintores tenían que participar también de esta expansividad de la tensión centrífuga del espacio cóncavo; y es por lo que emplean la técnica de la pintura al óleo, única adecuada a facilitar la imitación del espacio real. Pues, el Renacimiento, que creía en la realidad del Espacio, tenía que pretender darnos su ilusión, mientras que nosotros, con el sentimiento de que el espacio es una ilusión, no queremos más que su símbolo. (Cézanne) ¿Dónde empieza Cézanne?

Un cuadro no es, pues, una parte de Espacio extraída e inimitada del mundo exterior, sino un símbolo dotado de vida independiente.

Escultura en piedra

La misión del escultor consiste en simbolizar en la piedra las representaciones que viven en su alma.

Se trata de crear *sui generis*.

De volúmenes armoniosamente diferenciados, debe obtener una superficie convexa por medio de sinuosas curvas. Lo que conseguirá con el cincel de punta o puntero, trabajando una piedra tan dura como le sea posible. Único modo de obtener la más perfecta tensión de la superficie creada por el encuentro del Espacio luminoso y del trabajo hecho en la piedra.

La herramienta debe penetrar en la piedra perpendicularmente, como la idea, como el rayo luminoso: recorriéndola de abajo a arriba, de arriba a abajo y por todas partes, hasta

que los volúmenes armoniosos desarrollen la noble rugosidad de una superficie surgida de la visión espacial que reposaba en el fondo del alma del artista.

Las líneas que pueden hallarse sobre esta superficie, se deben a sí mismas, allá donde los volúmenes que abrazan la superficie se tocan o se unen.

De toda superficie, el más alto símbolo es la bóveda celeste.

Cuanto más dura es la piedra, mayor finura nos ofrece en su particular aspereza. Debe emplearse siempre el puntero y nunca la gradina o el cincel plano, herramientas que, por su ataque sesgado, aplastan y debilitan; todo lo más atenuar el exceso de aspereza con la martellina o cincel granulado que trabaja también perpendicularmente, noble cualidad por la que aspira la luz que absorbe por completo toda huella. En modo alguno, la media tinta del difumino, la sugerencia de un dibujo, es lícito que destruyendo el espacio, profane la cantidad de esta visión de la superficie.

Este camino es el único que conduce a la realización del símbolo espacial, en la piedra, y que nos lleva al arquetipo de la representación de la superficie convexa en su continuidad.

La escultura en piedra es lo que queda de un bloque en el que penetró por todas partes el rayo luminoso dirigido a su centro, es decir, el hierro de punta.

La tierra cocida es la superficie convexa en sí misma y su fuerza centrífuga.

La escultura en piedra es como una tortuga cuya caparazón brilla al sol.

La tierra cocida es como una flor, crecida y oprimida entre rayos de luz, a los que atrae y repele con suavidad de terciopelo.

La antigüedad es semejante a una escultura en piedra; el gótico a una tierra cocida.

La escultura comienza con la piedra y acaba con la tierra cocida.

El relieve

La escultura por abultamiento está subordinada al relieve, pues en la tierra, toda creación espacial, ya sea hecha sobre la arquitectura o sobre la escultura, no es otra cosa que una hinchazón o abultamiento de la tierra o de un plano que simboliza la superficie horizontal de la tierra.

Esculpir en negativo, es una obra de reflexión.

El abultamiento oscila, del dibujo ligeramente excavado de los relieves egipcios y las tapas sepulcrales góticas, a lo salientes más pronunciados, aun cuando todavía aplastados de los templos de Bara-Boodoer, del Templo del Cielo, llegando finalmente a adquirir la corporeidad de los relieves del frontón del Partenón, para alcanzar su apogeo en la cúpula de San Pedro, en la arquitectura de Cambodge y en la de los templos góticos.

Abultar el relieve hasta llegar a desprenderlo de la tierra, es la expresión suprema de ideal moral de ciertos hombres y de ciertas culturas.

Así, cada creación llevada a cabo por el hombre en el Espacio, según su propia intuición, no hay que considerarla nunca como yuxtapuesta a la tierra, es decir, como colocada sobre ella y por lo tanto movable, sino que, por el contrario, permanece fija y empujada por una fuerza centrífuga y en emergencia íntima con ella, semejante al embrión en el cuerpo de la madre, semejante a la montaña, a la copa del árbol de la floresta, a la bóveda celeste de los rayos luminosos.

Espacio y Luz

En las artes plásticas, toda visión espacial se da unida a la luz.

La luz es, para nosotros, el color que nace al contacto de los rayos luminosos.

Los contrastes de luz son contrastes de color. Y a ellos se deben los contrastes de volumen, las intuiciones espaciales.

El máximo o el mínimo de luz, o sea la luz como claridad absoluta o como oscuridad absoluta, como blanco o negro, es decir, la luz sin contraste, no produciendo ninguna visión espacial, hemos de decir que no existe en el área de las artes plásticas.

Los colores, en pintura, se deben a pigmentos, y en escultura a la sinuosa superficie.

Esos colores no se producen en relación de claro-oscuro, de luz y de sombra; están sometidos a una coordinación, como elementos del mismo valor, que han de simbolizar el Espacio por el contraste de la luz.

En la obra plástica, el color se eleva a la función luminosa espacial, tal como lo vemos, por ejemplo, realizado durante el período gótico.

Cuando el color se reduce meramente a su calidad sensual, lo que con él se obtiene es ornamento decorativo. (Relaciones espacio-luminosas de la arquitectura greco-egipcia).

Algunas esculturas egipcias son verdaderos prismas, que presentan cinco caras, como si en cada una hubiera sido tallada la figura, vista, en consecuencia, por los cinco lados correspondientes.

La escultura de este género, es, respecto a la verdadera escultura, — la que simboliza el Espacio, — lo que el ornamento es a la obra plástica.

Es una exigencia fundamental, el que la obra plástica permanezca fija en su lugar de

creación. El cambio de sitio solamente es propio de la obra ornamental.

Al producirse, en las obras plásticas de pintura, escultura, o arquitectura, los contrastes luminosos, los contrastes de espacios, surge, como última consecuencia, la línea.

El Espacio, en las obras plásticas, es la continuidad de los volúmenes, la intuición original, el contenido profundo de cada obra plástica transmitido por medio de la Luz evocadora de colores.

E U G E N I O S T E I N H O F





O D A A L A S A N G R E

Esta noche en que el corazón me hincha la boca duramente,
sin pudor, sin nadie, quisiera ver mi sangre corriendo por
la tierra:

golpeando su cuerpo de flor,
—de soledad perdida e inaguantable —

para quejarme angustiosamente
y poder llorar la huída de otros días,
el color áspero de mis viejas venas.

Si pudiera verla sin agonía

quemar el aire desventurado, impenetrable,
que mueve las tormentas secas de mi garganta
y aprieta mi piel dulce, incomparable;

no, ¡las mareas, las hierbas antiguas,
toda mi vida de eco desatendido!

Quisiera conocerla espléndida, saliendo para vivir fuera
de mí,

igual que un río partido por el viento,
como por una voluntad que sólo el alma reconoce.

Dentro de mí nadie la esperó. Hacia qué tienda
o calor ajeno

saldrá alguna vez

a mirar deshabitada su memoria sin paraíso,
su luz interminable, suficiente.

Quisiera estar desnudo, solo, alegre,

para quitarme la sombra de la muerte

como una enorme y desdichada nube destruída.

Si un día no fuéramos tan extraños, defendidos,
que oyéramos gemir las hierbas igual que un sediento
hábito
peregrino,
limpios del humor sucio, corruptivo,
me cortaría las venas de amor
para que se escuchase su retumbar;
para vestir mi cuerpo solitario
de un larguísimo fuego delicioso.
Pero no ha de llegar nunca ese tiempo mágico,
como no llega la felicidad
donde no vive el olvido, una voz muerta,
apagada voluntariamente.

Ni mar ni cielo ni flor ni mujer: nada;
nadie la ha visto llegar su rosa vulnerable,
su desierto extraviado entre inútiles bocas.
Qué duro silencio la cubre.
Ya no sé donde llega o la distrae la vida
o desea dejarla
desprendida.
Dónde se pudre su piel imposible,
su lento signo enigmático: llama de esencia sin despedida.

A través de la carne va llorando,
metida en su foso sin cielo,
en su noche despreciada,
con su lengua eterna, contenida.
Qué gran tristeza la vuelve a la vida sin cansancio;
al reposo, cerrada.

¡La muerte inmensa vela su sueño sin alborada!

Nadie sabe nada, nunca. Nada.
Todo es eso. ¡Ansiedad vuelta hacia dentro,
sorda, detestable; alejada!

Majestuosa en su mundo obscuro, volverá a su raíz
indefinida, penetrante, sola.

Talvez un río, una boca inolvidable,
no la recuerden.

Buenos Aires (1940).



A N T O N I O

M A C H A D O

Tránsito a través del poeta y del hombre

Cuando esta «honda palpitación del espíritu» —autodefinición de su elemento poético, que era su elemento total— que fué Antonio Machado, (1) verso y hombre absolutamente identificados, dejó el mundo de los vivos para refugiarse —lleno de congoja— en el gran silencio, todos quienes andábamos por las calles del mundo, ese día lloramos. No eran las nuestras, lágrimas de quienes pierden un deudo, sino las de quienes pierden, por un instante, el sentido del universo que a veces está en una flor que se quiebra ante nuestros ojos, otras en el vuelo afanoso de un insecto o en esa honda grieta que la tempestad nos abre en medio del pecho. Por eso se llora, porque se pierde esa fuerza desesperada de lo universal que era en nosotros como el esqueleto que nos empalaba.

Desde las cumbres del tiempo venía tan directamente a nuestra vida su segura sombra, el agua de su vertiente, las ramas de sus chopos, que hasta parecía que su vida tenía vértebra de eternidad para la misma materia. No había muerte para ese conocimiento que era Machado, porque ese conocimiento era la eternidad sin cuerpo, la música sin instrumento, algo que está como en la llama de los árboles o en las sales y algas de las olas marinas, pura esencia fluída, impalpa-

ble. Pero un día, quién así había reafirmado la eternidad en su voz de encendida meditación como «respuesta animada al contacto del mundo», un día estuvo tendido sobre una tierra extraña, muerto para la esperanza terrena, sin posible resurrección para la devoción de los sentidos; muerto porque era, fué, había sido, sería para siempre, también un hombre de carne y hueso, un hombre que si llevaba plazuelas románticas y lunas envejecidas en un bolsillo, en el otro llevaba la sabiduría que se afana por la justicia, ese martillo de soledad frente a los oscuros, la «mala gente que camina y va apestando la tierra...»

* * *

Lo sabíamos hombre sabio porque era hombre de formación popular. Su médula era la misma que la de Juan Ruiz o Miguel de Cervantes. Lo sabíamos guerrero a la usanza de Manrique, capaz de morir con los últimos poemas sobre el pecho como si ellos fueran su más segura tabla de reposo. Amaba, antes que a otros, a Gonzalo de Berceo, como le canta a sus poetas, porque «su verso es dulce y grave»: son «monótonas hileras de chopos invernales en donde nada brilla; renglones como surcos en pardas sementeras y lejos, las montañas azules de Castilla». Comía con su

pan y su estrella, también su espera, porque «todo el que aguarda sabe que la victoria es suya». Buen viajero, nunca apura su llegada a ningún puerto, sino que prefiere el andar porque no ignora que el camino son las huellas, y nada más; que «no hay camino, se hace el camino al andar». Sus pies llevaban la seguridad que los cauces extraños muestran al hombre sin sosiego, sosegado, porque su corazón nunca dormía, estaba siempre «despierto, despierto...» Lo sabíamos plasma profunda de materias interiores porque, «por debajo de lo que se piensa —decía—, está lo que se cree, como si dijéramos en una capa más honda de nuestro espíritu». Lo sentíamos hecho de cristiandad porque en él vivían, como una unidad, ese augurio permanente de Dios en sí mismo, Dios, el pan y algo más aún que vivieran como en familia, reunidos en especie de santificación constante. De él no se podía siquiera pensar en una estampa muy real y concreta, en ese quebradero de cuartillas, afirmado sobre las hojas y sobre ellas galopando frenético el signo de los días tan feroces que le tocó vivir y tras de eso, morir. Lo imaginábamos siempre entre cierta levantada polvareda dorada de los caminos, como si en su mano y voz estuviera el destino de la marcha de los corderos y suyo fuera el cayado que señala el derrotero en las encrucijadas: vigía, guía, caminante, cordero y a veces hasta la misma levantada polvareda dorada del camino... Nunca muy solo, nunca muy acompañado. «Porque lo natural en el hombre —habla— es estar siempre en compañía más o menos íntima de sí mismo, y sólo algunas veces acompañado de su prójimo». Hombre situado en medio de esa distancia que va de la soledad al coro, encuentra en el silencio, «en ese aspecto sonoro de la nada», el mundo de armonías que se le suele escapar al hombre sin el oído de adentro. Conversar consigo mismo es, sin duda, el más difícil diálogo que se puede sostener con la eternidad, pero él hablaba con el hombre que siempre iba con él porque esperaba «hablar a Dios un día».

* * *

¿Por qué esa su voz tan acendrada y firme, de dónde tan clara y decidida, tan simiente que se echa al voleo y al propio tiempo, tan raíz que viene de la profunda fecundidad abismal del tiempo? Eso porque «siempre que advirtáis un tono seguro en mis pa-

labras —escribía—, pensad que estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo»; de ese pueblo que él amaba por sobre todas las cosas, ese pueblo que en la venta de la patria por los señoritos, es quien «la compra con su sangre y no la mienta siquiera». De ese pueblo, viene; a ese pueblo alcanza y sobrepasa. Si hablar consigo considera difícil ejercicio, escribir para el pueblo no le parece empresa de menos riesgo. Porque «escribir para el pueblo —ha dicho—, es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer». ¿Pero es que él se creía escritor del pueblo como lo eran Cervantes, Shakespeare o Tolstoy? «Yo no he pasado de folklorista, aprendiz a mi modo del saber popular» —se clasificaba—, con lo cual enjuicia toda la pretenciosa literatura de un siglo y define todo el preciosismo de un tiempo; ese preciosismo «que es el mayor enemigo de la originalidad», como lo reconoce y del que recomienda huir. ¿Preciosismo teniendo «una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular», ese «barro santo de dónde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos»? Pero es necesario advertir que en Machado, el folklore tiene un sentido de universalidad y privilegio vital: es «cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender», porque «el pueblo —pensaba— sabe más, y sobre todo, mejor, que nosotros»; folklore así no son «reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres...» Folklore es reflexión y conciencia en la universalidad cervantina, es decir, «saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe —como insistía Mairena a sus alumnos—; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar».

* * *

Para una tal posición de hombre de devota extracción popular, una mejor de poeta sin ataduras temporales de modas o escuelas, cuando mucho, como se siente, «un romántico a la manera clásica»: «Si váis para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo». La suya

era una síntesis del pueblo que viene del principio de las Españas. Su poesía era de esa clase popular, anverso de «los tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático». Era de ese conocimiento sin esfuerzo presente, tan esforzado, que el tiempo deja como polvo sobre sobre estampas y que, filtrarlo a través de su espíritu y razón, forma de los trabajos del poeta, o como él dice, de «ese algo de lo que hacen los poetas», cosa que le basta saber como oficio interior; conversar con los sucesos por caminos de adentro y resonancias de afuera o como él llama, «el diálogo de un hombre, de un hombre con su tiempo»; un diálogo que se pretende eternizar «sacándolo fuera del tiempo», ya que, como graciosamente decía Mairena, «el poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que pueden vivir después de pescados». Si el pueblo es el mejor poeta, si la poesía es la voz de su conocimiento que se trata de sacar «fuera del tiempo», es decir, convertirla en *pescados* que permanezcan vivos para la eternidad, no puede haber más arte que un arte proletario, un arte para la *prole* de Adán —como reafirma humorísticamente Mairena—, porque «lo difícil sería crear un arte para señoritos, que no ha existido jamás». Se entiende que aquí el concepto proletario según Machado, abarca el todo: el individuo y la colectividad identificados en el sentido más vivo de su permanencia y la realización justiciera, no en ese sentido de «masas» propiamente, porque, para Machado, «el concepto de masa aplicado al hombre, concepto de origen eclesiástico y burgués, lleva implícita la más anticristiana degradación de nuestro prójimo que cabe imaginar», sino en el de esa «individualidad que envuelve el infinito», en «ese individuo que lo es todo», que supera la medición material de volumen y cantidad diferenciables.

¿Existe, entonces, más honrada aptitud humana que la de quien estima que el más alto valor es el de ser hombre, y hombre como lo fué él, con las raíces en la tierra? Nunca «perdáis contacto con el suelo; porque sólo así tendréis una idea aproximada de vuestra altura», recomendaba el santo de Machado. Sabemos que él no perdió ese contacto nunca. Su pueblo también lo supo y por él tembló en su sangre consignas que serán «pescados» vivos, siempre: «Si alguna

vez tuvierais que tomar parte en una lucha de clases —dice Mairena a sus discípulos—, no vaciléis en poneros al lado del pueblo, que es al lado de España, aunque las banderas populares ostenten los lemas más abstractos», porque, en verdad, es el pueblo quien da significación al sol, al pan y al agua de cada día.

Todo su conocer era así, materia de su dignidad poética. Con los pies en la tierra, con la seguridad en el corazón y el pensamiento, su instrumento musical, sabía que «el hombre es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la naturaleza». Todas las potencias de su espíritu tienden a ello, se enderezan a ese fin». Su conocimiento era, de este modo, por la fe del hombre en su destino hacia la claridad, que debe ser «la más vehemente aspiración humana»; sacar, en una palabra, «el sol de vuestra propia tiniebla», y eso antes que nada. Se le entiende: claridad para ser, para pensar, para vivir y morir, su claridad poética.

* * *

Ese desentrañar el sentido eterno del hombre a través del proceso del pueblo, en Machado, le crea una definida acentuación de maestro. Maestro en el sentido más profundo de la ciencia y del arte, aquél que tan bien lo define él mismo: el que se aplica «en sacudir la inercia de vuestras almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes»; maestro que sabe, como lo dice él, que «es el niño quien en parte hace el maestro», aunque eso pueda parecer pedantería y que, para «enseñar, educar y conducir al niño», es necesario «hacerse algo niño a la vez» y profesar de su infantilismo. Ese magisterio es el que, sin perder el pulso de su hora, tampoco deja que la hora transtorne el sentido profundo de la vida creadora del hombre. Su magisterio así es enteramente poético, y el poeta para Machado es siempre ese hombre para quien «la elección de lo ilusorio podría siempre acompañarnos en el más real de los mundos...». O dicho de otro modo: «la creencia en la realidad del mundo puede acompañarnos en el más ilusorio de los mundos» y eso porque para el poeta el mundo como ilusión y el mundo como realidad, son igualmente indemostrables». Se debe ser un poco alógicos para ese sentido del magisterio, porque la lógica es la quiebra de lo poético —sustancia inmensurable de las relaciones entre el ser

y el estar—; la lógica «es la gran rueda de molino con que comulga la Humanidad entera a través de los siglos», agrega Mairena definidor.

¿Fue esto, acaso, un inconveniente para que el poeta no tuviera presente el mundo que sufre, espera de la justicia, lucha por el pan y la estrella? En ningún instante. Eso es parte de su magisterio, precisamente. Machado, sin dejar de ser el poeta sustancial que es, esa, como dijo, «honda palpitación del espíritu», no perdió el rostro de la realidad de entre sus imágenes poderosas y eso que, como pensaba, «es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *su dessus de la mêlée*». Pero él estuvo siempre a la altura de las circunstancias; luchó por una paz armoniosa y justa, la que Rolland añorara, muy distinta de *la piratería de la paz* al lado de la cual la guerra es una simple «tregua» para los «semblantes de expresión más humilde...» La paz así para un poeta del pueblo y para el pueblo —el pueblo, la eternidad, se entiende— es aquella que tiende a «tratar a tus vecinos con amor y justicia», no una «paz vacía», dualidad de una «guerra inevitable». Machado enseña una paz guerrera, la contemplación, ese estado de entendimiento sobrenatural en donde el cielo y sus estrellas, el mar y el campo, la bestia y la flor, crean los verdaderos ojos a los hombres mediante un valor que se llama distancia «sin la cual —cualesquiera ojos— no habrían de servirnos para nada», verdad que no necesita de demostración. Esa paz que extinguirá la guerra, es la que servirá para el aprendizaje del trabajo con el cual sueña el poeta: «un trabajar sin hurtar el cuerpo a las faenas más duras, pero libres de la jactancia del trabajador y de la superstición del trabajo», porque todo trabajo supervalorizado como tal ya deja de ser creación, como pensaba Gorki, para convertirse en servidumbre, en esclavitud. De ahí que Machado enseñe a la juventud que la palabra *huelga* —«acaso sea ella la palabra de nuestro siglo»— «ha de perder en vuestros labios, si alguna vez la proferís, parte de su carácter polémico para revelar su más honda significación: tregua a las actividades necesarias para los capaces de actividades libres». ¿No es ese acaso el profundo sentido que tiene la libertad para Machado? Todo lo demás, cuando mucho alcanza a ser, no sobrepasa al *liberalismo*, esa «in-

vención de los ingleses, gran pueblo de marinos, boxeadores e ironistas».

Sentido profético de la vida, Machado, tiene sus ojos vueltos a la tierra. No podía ser de otra manera. Su poesía toda es una transustanciación del paisaje a través de su tiempo y de su carne; de un paisaje ya sin formas y sin duelos, paisaje ya sin tierra, paisaje que entrega los ritmos que posee y que el poeta los intuye —como advierte Machado— y que ofrece su calma, «la poca prisa del campo», en la que domina el elemento planetario de gran enseñanza para el poeta», y en donde estamos obligados a «sentir las distancias —no medirlas— y a buscarles una expresión temporal», tanto como a aprender a dominar nuestro amor propio pues «es en la soledad campesina —completa— donde el hombre deja de vivir entre espejos»; en donde el hombre se reencuentra y se desnuda y alcanza ese momento creador «que es el de las grandes ficciones», pero «es también —como dice— el momento de nuestra verdad, el momento de modestia y cinismo en que nos atrevemos a ser sinceros con nosotros mismos». Hemos dicho cinismo con sus palabras, sí, cinismo, que para Machado, como para el verdadero entendimiento que no queda en la periferia de las razones, es ese estado de cierta fe «en que la animalidad humana, el llamado estado de naturaleza, contiene virtudes más auténticas que los valores culturales, una cierta rebelión de la elementalidad contra la cultura», cinismo auténtico —agrega— «como el que profesaron los griegos en el gimnasio de Cinosargos... culto fanático a la veracidad, que no retrocede ante las más amargas verdades del hombre». Frente a esta era pragmatista, toda reacción es siempre fundamental, por eso es que Machado entiende el marxismo, precisamente, el que, «por muy equivocado que esté en cuanto pretende señalar una verdad, —como afirma—, en medio de un diluvio de mentiras, tiene un valor ético indiscutible». Por eso mismo defendió a Rusia —de los únicos aliados que tuvo su pueblo en los momentos trágicos—, porque comprendió en la lucha española, la cuestión universal de la condición humana, ya que Rusia misma «está consagrada a mejorar las condiciones de la vida humana —señala—, al logro efectivo, no a la mera enunciación de un propósito de justicia». Cuando escribía en 1937 sobre la Ru-

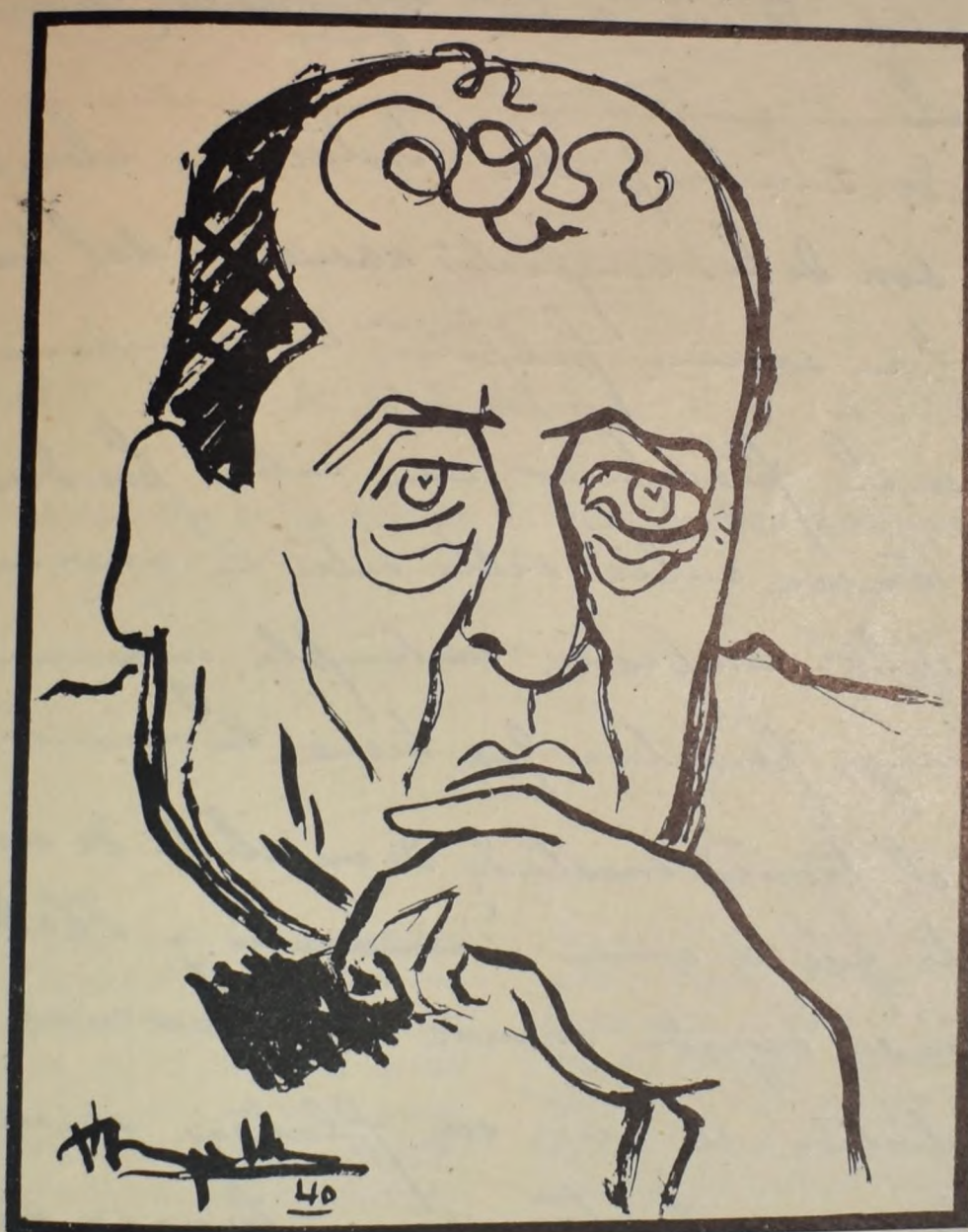
sia actual, quizás ya pensaría proféticamente en ese instante supremo que iría a vivir el gran pueblo cuando le tocara enfrentarse a la barbarie; pensaría como piensan los poetas de su sabiduría: «Roma contra Moscú, se dice hoy; yo diría mejor: Roma y Berlín, las dos fortalezas paganas, la germánica y la latina, del cristianismo occidental, contra el foco ruso del cristianismo auténtico, —escribía entonces—. Pero Roma y Berlín —Berlín sobre todo— militan contra Moscú hace ya tiempo...» Para Machado, esa Rusia actual que se dice ser «puro marxismo», doctrina de un «valor instrumental inapreciable» porque «contiene las visiones más profundas y certeras de los problemas que plantea la economía...», es «mucho más que el marxismo» —afirma—, razón la suya que apreciamos cada día que pasa en este momento en que historia y fábula —por los valores casi mitológicos de su sacrificio— parecen, por segundos, hermanarse en el sentido de la visión que tratan de traducir al mundo. El historicismo de Machado, que dijimos profético, se hace más clara certidumbre de los hechos aún cuando escribe «Sobre la Alemania guertera», esa página denominativa de valor incuestionable y en la que asegura que los alemanes «sobre la guerra lo saben todo. Todo, menos ganarla, sin que la victoria sea tan lamentable, por lo menos, como la derrota». En su análisis de las grandes condiciones guerreras de Alemania cuyas guerras, asegura, siempre «serán las más violentas, las más crueles, las más catastróficas, las más guerreras», Machado está seguro que el día que Alemania haya cumplido su misión en el mundo, su misión «de enseñar a guerrear al mundo entero con los métodos más eficaces para exterminar el hombre pacífico», el mundo entero decidirá «ingratamente exterminar a su maestra, cuando ella sólo aspiraba a una decorosa jubilación», comenta este fino y humano ironista que es Mairena. Mucho nos tememos que no alcance siquiera su pretendida «decorosa» jubilación, porque esta Alemania guerrera de ahora es, justamente, «la aborrecible y aborrecida Alemania del *fuhrer* —dice—, de ese pedantón endiosado por la turba de filisteos —sin duda numerosa— que todavía rumia las virutas —y sólo las virutas— filosóficas

de Federico Nietzsche, y, por descontento el ya seco forraje de los Gobineau, Chamberlain, Spengler, etc. Y esa aborrecible y aborrecida Alemania de ahora, tiene frente a sí, en esta hora, al pueblo entero del mundo, cuya vanguardia y retaguardia son esa muralla del ejército y pueblo rojos, ingleses, chinos y norteamericanos.

Repasamos con verdadera emoción, en estos momentos, las páginas de Antonio Machado, este hombre «sin equívoco, con una sola y única, total y perfecta palabra verdadera» —que define tan perfectamente Bergamín—, porque sabemos que en ellas encontramos una traducción del mejor espíritu español sobre el destino del hombre que, nunca como en estos instantes, ha estado tan cerca de la eternidad. Machado, a través de su maestro Mairena, en estas horas decisivas, hubiera dicho palabras que no desentonarían en ese acorde final que fué su vida, «en esa melodía que va tocando su fin», como la presentía y en donde la muerte, «lo pensado por excelencia y el tema más frecuente de nuestro pensar», de tan amiga que es, ya ha caído en «esa zona inocua de nuestras almas en la cual nada se teme ni nada se espera», como piensa, porque la muerte es ya aptitud de llevarla sin angustia, reconciliación de eternidades. Cuánto en él fué palabra, tradujo un concepto. Cuánto en él fué presagio de sí mismo y de su sabiduría, tradujo una aptitud heroica y un vuelo sin desmayo, progresivo en altura y en gracia para realizarlo. No fué viejo porque supo todo y no se asustó de nada; es más, luchaba para que sus contemporáneos no se asustaran tampoco, oficio de Maestro que antepone sus juicios previos «a todo juicio de pan llevar». Supo de su destino, en su tiempo, exactamente. Por eso, ninguna mayor lección que su ejercicio poético, sostenido hasta la última hora de su vida, luego de la cual partió con su orgullo tan quijotesco, tan español, tan popular, como lo había anunciado: «ligero de equipaje, casi desnudo, como los hijos de la mar».

(1) Antonio Machado, OBRAS, Colección Laberinto, Editorial Séneca, México, la magnífica edición realizada bajo la dirección de José Bergamín quien prologa bellamente el libro, y cuyo cuidado tipográfico corrió a cargo del poeta Emilio Prados, el mejor homenaje que la Emigración Española más digna, podía hacer al gran poeta muerto.

R E T R A T O D E L P I N T O R
C A R B A J A L V I C T O R I C A



Dibujo de Humberto Frangella
Museo M. de Bellas Artes "Juan M. Blanes"

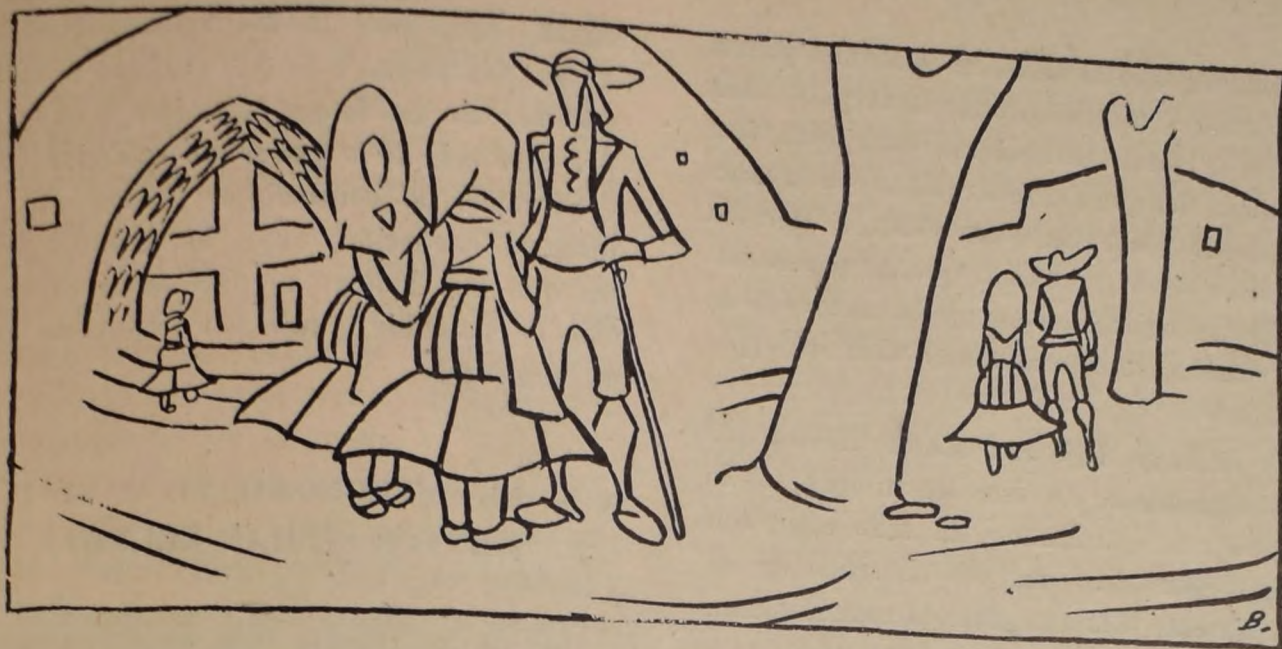
El Almuerzo

Llovio... Trisca á lo lejos un sol convalesciente,
~~un sol~~
haciendo entre las piedras brotar una alimama,
y al són de los compactos resuellos del torrente,
con áspera sonrisa, palpita la campana.

Hay en el precipicio una cabra pendiente;
una ternera rubia saltá entre la maraña,
y el cielo campesino, contempla, infernamente,
la arruga pensativa que tiene la montaña.

Sobre el tronco enastado de un abeto de nieve,
ha rató que se aman Damocaris y Hebe:
uno con su cayado sacude las favesas,
otro distrae el oír con flautas sencillas...
y de la misma hortera comen higos y fresas,
manjares que la dicha sazona en sus rodellas

Julio Romero, Jussu



JULIO HERRERA Y REISSIG

A propósito de la edición de sus "Poesías Completas"

Primavera

Suave posa el pie de ocre

J. H. R.

La obra insondable de los grandes poetas, en su dignidad piramidal, suele vestirse con las estaciones de los montes. Nieves u olvidos la congelan, hasta que el despuntar de un nuevo ardor la restituye a su verde llama. Sin borrarse nunca del todo de las memorias, reasume de pronto esbelta actualidad, y sin que el mismo fervoroso presente la agote, vuelve a hundirse, para reaparecer más tarde, Guadiana de sueños, en otros labios sin dibujar aún en el tiempo.

Siempre he sentido una emoción sagrada al encontrar las huellas de un gran poeta en algún perdido rincón humano. Mi propia memoria me sorprende a veces con un «canto reencontrado» lleno del prestigio de su larga estadía en el olvido. Confieso que en muchas ocasiones Herrera y Reissig ha vuelto por este camino a mi pensamiento. En mí o en los demás, le he hallado en los sitios más peregrinos: y siempre, en el margen de sombra del

encuentro, su novedad radical luce sortilegios renovados. Hoy tengo ante los ojos la totalidad de su obra, en una edición con la que sin duda soñó el poeta, más de una vez torturado por las horribles tipografías de la época. Y no sé si la forma del libro, nunca separable del todo del encanto que en él encontramos, o el subterráneo fluir eternizador de la poesía, me imponen la presencia de estos poemas como primicia del día, abierta a sugerencias que no vienen del pasado, sino de una actualidad que se busca a sí misma en sus posibles no revelados.

2. — LA BARBA ARDIENDO

«Me incomoda que ciertos peluqueros de la crítica me hagan la barba», decía Herrera. He de aclarar que mi deseo de escribir sobre él, se ha visto, y se vé, constreñido por esta barba

fulminante, que lo defiende como una puerta en llamas. Y no me costaría nada pasar adelante si se tratara de cualquier otro poeta, vivo o muerto, del que me separara, no ya la tumba, sino la geografía. Pero siento a Herrera tan en su vigor y próximo, que me parece habrá de despegarse en cualquier momento de una sombra, interpelándome: «Eh, tú, ¡peluquero!»

Sin embargo, bajo este sol de afectos que hace resplandecer nuevamente su obra, me lo imagino más endulzado. En todo caso, con la bacía por casco, me veo en situación de decir algunas palabras sobre la esmeradísima edición de sus «POESÍAS COMPLETAS» (1) que acaba de publicar Guillermo de Torre.

De todos los homenajes que se han tributado recientemente a su memoria, creo que este es el más fino, más provechoso y destinado a mayores consecuencias. Puede afirmarse que una generación entera de lectores desconoce, por inasequible, la obra de Herrera. Y estoy seguro que la frecuentación de las «Poesías Completas» obrará en su encarecimiento más que todos los panegíricos que pudieran tejerse.

Pero no es sólo esto. Hay que decir que quizá nadie ha comentado con mayor tacto, ecuanimidad y justeza esta obra, que Guillermo de Torre en el magnífico prólogo que encabeza la edición. No sólo ha restaurado, el crítico español, en toda su fresca gracia, la obra íntegra del poeta, sino que ha ido más allá, restaurando el criterio con que debe encararse en el futuro la estimación de Herrera. Por ambas cosas, debemos expresarle aquí nuestra ferviente gratitud.

3. — A MI NO ME HAN HECHO, SINO QUE SOY

Muchos reproches tontos y prejuicios absurdos enturbian aún la gloria del poeta. Digamos en buena hora que si reproches hay, todos nos incumben, y que pese al tiempo transcurrido, escritores y pueblo estamos lejos de haber enjugado la deuda pendiente con nuestro poeta máximo. Todavía sigue conservando su tristísima vigencia aquella lapidaria frase de la carta, tantas veces citada, que Herrera dirigió a un Ministro: *pero*

conste, en el peor de los fracasos, que a mí no me han hecho, sino que soy, que es más lo que merezco que lo que he pedido, y que siempre daré más de lo que se me ha dado»...

Sírvanos de consuelo el pensar que, sin ninguna excepción, todos los grandes artistas que hoy honran al país están en situación de suscribir, punto por punto, esa misiva ardiente.

4. — EL ASTRONOMO, EL VATE Y EL MENTOR SE HAN REUNIDO

Uno de los reparos más empecinadamente profesoraes que suele oponerse a Herrera, es el de su extrañamiento. Por otra parte, esto no es nuevo. Se reitera aquí lo que se ha dicho toda la vida en España, por los peluqueros de la crítica, respecto a la poesía de Garcilaso: insinceridad, petrarquismo y otras monsergas. Alguien afirmaba, ingeniosamente, que las literaturas son como Iglesias, en que los poetas son los herejes. El odio a la herejía poética entra como ingrediente en la razón de ser de cierta tanda profesoral bien notoria.

¡El aldeanismo de Herrera! ¡La oscuridad de Herrera! Antes de poner el dedo en este ventilador, me parece oportuno precisar algunos conceptos. En primer lugar, las relaciones del poeta con el medio histórico, social, cultural. Sobre esto, no se entenderá nada mientras no se admita la dificultad y sutileza de los caminos a través de los cuales la realidad trasmina al poema. Puede afirmarse que en la mejor poesía de todos los tiempos, lo que hay de realidad inmediata, es fruto de transposiciones que no toleran otras leyes que las secretas de la inspiración; y que si nos fuera dado establecer las comparaciones correspondientes, nos encontraríamos tan desconcertados como ante el célebre monte pintado por Cezanne, que aparece en varios cuadros, y en ninguno puede equipararse a la fotografía del sitio tomado por modelo.

La realidad que alucina al poeta, ya se sabe, es de distinto orden que la reductible a conceptos; y lo es, porque, entre otras cosas, se entrelazan en ella, en el «instante» del

(1) «Poesías Completas» de Julio Herrera y Reissig. Editorial Losada (R. A.).

poema, y en idéntico plano, las tres dimensiones fundamentales de la existencia, pasado, presente y futuro, como en los sueños. Quisiera encontrar el profesor que me probara que el sueño o lo subconsciente no son realidades tangibles de la vida humana como la mano o la pera. Y se comprende que allí donde todo aparece tal y como lo vemos con nuestros ojos de habitantes desprevenidos, nos hallemos con versos a gusto de la cátedra, pero a disgusto con la poesía.

Para mí es indudable que ningún gran poeta ha podido vivir en absoluto ajeno a su medio particular. Este privilegio se reserva a los mediocres, cuyo don creador se alimenta más de la fantasía que de una imaginación profunda. Si en ciertos momentos de la historia esa relación entre el gran poeta y su tierra aparece como inexistente, lo que corresponde es ahincar nuestra búsqueda por los caminos de la transposición lírica y sus razones, y no declarar, paladinamente, y por miopía, vacante por difícil una relación induble.

Segunda instancia: en toda obra poética coexisten dos aspectos, que son naturales a todo pensar vivo, así poético como filosófico: la parte de la época y la parte de lo eterno. (Y encárese aquí lo eterno, no como la gélida marmolina ausente de algo volado del planeta, sino como la capacidad que tiene una obra viva de renovar sus sugerencias a través de los tiempos).

La parte de la época y la parte de lo eterno, divididas, no pueden subsistir; son el cuerpo y el alma de lo creado. Y si se llega a lo segundo, es ahincando en lo primero. De modo que lo previo es comprender como vivió y de qué manera captó el poeta lo perenne en su época, en esa tarea tan difícil de ser un contemporáneo.

De Herrera y Reissig puede afirmarse que vivió en plenitud la suya, y que lo extraordinario en él es hasta qué punto llegó a ser contemporáneo. Y digo extraordinario, porque Herrera, en un medio cultural ínfimo como el de Montevideo del novecientos, y en una oposición tan marcada a la sociedad, nutrió su obra de los elementos más explosivos de la época, comprendida en su universal amplitud.

Por sus años, vino a integrar el movimiento llamado «modernista», traducción más o menos libre del «simbolismo» francés. No ha mucho un gran crítico, Benjamín Cremieux,

se preguntaba si en realidad existió la escuela simbolista. Lo propio podemos hacer nosotros con respecto al modernismo. Constatamos sin duda gran número de puntos de contacto entre los poetas de la época, que permiten configurar un estado de espíritu parejo, y en cierto modo asimilarlo a un nombre. Pero lo que primordialmente interesa son estos puntos de tangencia o direcciones creadoras, y si llegamos a determinarlos acabadamente, el nombre huelga.

5. — DEDOS ENTRE LA SOMBRA SE ALZAN HACIA LOS ASTROS

El simbolismo en conjunto aparece dominado por algunos grandes poetas, que nutrieron la escuela, y sobrevivieron a ella: Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. «Históricamente, dice el citado crítico Benjamín Cremieux, — el simbolismo, poesía de la evasión de lo verdadero, del sentimiento de «destierro» que oprime al poeta, corresponde al período de plena floración del capitalismo liberal, a la época victoriana; traduce la impotencia del poeta para atacar de frente al materialismo y al mercantilismo triunfantes, la revuelta imposible, la fuga en el sueño». Estas justísimas palabras alcanzan para situar a Herrera y Reissig en nuestro propio ambiente; el poeta compartió en absoluto ese estado de espíritu básico, del que su obra es flagrante testimonio.

Prosigue, con los grandes precursores del simbolismo, — retaguardia romántica, — lavado en la poesía un pensamiento revolucionario, cuya lírica trasposición es el afán de no comulgar con el medio, es decir, dejar patentizado que no se escribe para halagar los sentimientos del «burgués», sino para alcanzar la pureza hermética de lo absoluto, — aspiración que no dejará de compadecerse, andando el tiempo, con una visión radiante y enaltecedora del porvenir.

De aquí, habrán de derivarse para la poesía las más insospechadas consecuencias. Mientras la rebelión romántica se encauzó dentro de los moldes racionales del discurrir, la rebelión simbolista habrá de llevar la lucha a un terreno más secreto: el del lenguaje poético. Se trata de no comulgar: luego, la poesía debe reflejar estados de espíritu «artistas», inasequibles a la sordidez burguesa, y en un lenguaje que sea su escudo.

Pero, claro está, el problema no podía resolverse en un terreno tan primario. El simbolismo, tal como lo vemos hoy, se escinde en dos corrientes bien diferenciadas. Por un lado, la dirección «artista», con sus delicuescencias, exotismos, rarezas, vaguedades y todo el retablo de época: ledas, cisnes, princezas, bosques encantados, neoclasicismo eglógico. Por otro, la dirección en profundidad de ciertos espíritus excepcionales, que fincaron su búsqueda en las últimas realidades espirituales que sostienen la poesía, y que nadie definió mejor que Baudelaire llamándolas «correspondencias».

Esta es la dirección del hallazgo fulgurante, de la auténtica novedad, la dirección viva, que aún hoy continúa alentando el pensamiento esencial de la poesía.

En Herrera y Reissig coexisten, como es natural, las dos direcciones, pero lo que constituye su timbre de gloria especial, es ser el primer poeta castellano al que íntegramente puede incluirse en la dirección «des horribles travailleurs», que decía Rimbaud; el primero que de manera deliberada nutrió su poetizar de las más inauditas y desatadas «correspondencias».

Hay en el simbolismo un inmenso acopio de novedades técnicas, diseminadas sin excepción en casi todos sus poetas, y que han sido utilizadas y siguen siéndolo, por toda la poesía posterior. Pero la auténtica fuerza revolucionaria de este movimiento es el sentimiento de la imagen como instrumento capaz de establecer «correspondencias», es decir, como vehículo para aprehender realidades que sólo la poesía es apta a revelar.

Cuando Herrera y Reissig escribe, ya en sus primeros versos:

en las nevadas uvas de sus senos

establece una relación verbal entre objetos, absolutamente irreductible a lógica, colocando a la poesía en una distancia a la que no podrá alcanzar el dicho de Dostoiewski: «sirve para poner en versos rimados, lo que es demasiado estúpido para expresar en prosa». Se abren así para el poeta horizontes insospechados o sólo entrevistos. Su misión se le revela en plenitud. Y la poesía, aventura absoluta, adquiere una importancia y grandeza tales como nunca había soñado. Por eso, no es de extrañar que los grandes poetas de esta épo-

ca, Baudelaire, Leautréamont, Rimbaud, Mallarmé, hayan sacrificado su vida en los altares de la poesía con un heroísmo, devoción y pureza sin ejemplo. Justo es decir que Herrera y Reissig hizo lo propio, inmoliéndose en tal desinterés y fe, que puede equipararse a los más grandes.

6. — ARA EL BARCO LOS CAUCES DE MI SUEÑO

«La imagen, escribirá más tarde Pierre Reverdy, otro poeta absoluto, es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen, más habrá en ella de potencia emotiva y de realidad poética». Al alcanzar la obra de Herrera y Reissig su grado de concentración máxima, de plenitud, cabe por entero dentro de la definición precedente, en cuanto a los recursos poéticos. Su novedad más granada, la imagen, es en ella vehículo de aproximaciones, de «correspondencias», chispa entre realidades traspuestas a los íntimos planos de lo lírico.

Al amparo de estos esclarecimientos, adviértese que en su trabajo poético hay más conciencia de lo que se supone y más genio de lo que se concede. Resulta claro que Herrera, partiendo de una influencia directa de Rubén Darío, evoluciona hacia una poesía personalísima, que se adelanta en muchos lustros a todo lo realizado en castellano hasta la fecha. Y al mismo tiempo, se ve que en su lenguaje se va enflaqueciendo aquella parte de acarreo superficial, y acrecentándose la de la experiencia directa, o aunque parezca paradójico, realísima de las cosas. Aquí es donde las transposiciones ambientales aparecen, y su lirismo alcanza cimas de perfección verdaderamente milagrosas.

7. — LÓS DICHOSOS HASTIOS DE LA ALDEA

Vengamos ahora a la aburrida consideración de los reproches más tópicos por repetidos. Aldeanismo de Herrera. La aldea:

Se abre, entre la hierba viciosa de sus calles
La dulce aldea: blanca violeta de los valles.

En el transcurso de sus evocaciones, (cada serie de «Los Extasis de la Montaña» debe considerarse como un solo poema), esta aldea adquiere los más inusitados atributos:

En la plaza hay un solo farol, (que no alum-
bra)

El pueblo ronca viejas credenciales de gloria:
Bastiones y acueductos con sus barbas de his-
toria,
Una escuela sin bancos y un hospicio en la
cumbre...

¿No estamos en una ciudad?

Mientras, duerme la villa señorial... Los
amores
De la fuente se lavan en su mármol antiguo.

La misma imagen, divina en su transpa-
rencia:

Y los tritones de la fuente griega
Soplaban en su trompa solariega
Alucinados por la ninfa clara.

Estos versos y otros muchos que pudieran citarse, nos ponen en el camino de la aldea de Herrera. Porque hay que buscarla, ya que se pregunta: ¿a qué aldea cantó Herrera?

En la pregunta malintencionada se oculta una sensación justa. Nadie puede negar que Herrera fué un estupendo contemplador de la naturaleza; la finura, detalle y nítido perfil de sus paisajes lo prueban acabadamente. Se explica que de alguna parte tomara los elementos plásticos que enriquecen su poesía. Y esa parte debió ser muy otra que una libresca fantasía clausurada. Sus eglogáninas deben nacer de una experiencia asaz directa, que le permitió dilucidar un carácter, atmósfera y color constantes.

¿Y si la aldea de Herrera fuera... Montevideo? ¿Montevideo de 1875 a 1900? ¿El Montevideo imborrable de su infancia?

Niños o pájaros los dos, me acuerdo...

Basta la simple sospecha, para que ya en nuestra memoria aparezcan las corroboracio-

nes consiguientes. Montevideo de fin de siglo, edificado hasta El Ejido, y unido por una sola calle ciudadana al pueblo de la Unión. El resto, todo relleno por la eglógica paz de las quintas. Las arboledas, los caminos polvorientos, los cercos de pitas; las labores agrícolas realizadas en pequeño; las familias disfrutando allí sus ocios dominicales, intercambiándose visitas, chismes, amoríos; el campo domesticado de los alrededores de la ciudad, subdividido y quieto, con sus labriegos, los más de ellos aldeanos auténticos venidos de allende el mar... Y sobre todo eso, una vida joven, imaginativa, un lector reciente de los clásicos, suelto entre viñedos, sauzales y jardines...

Veamos, es el atardecer:

Niñas en las veredas cantan... En los por-
fiados
Cascotes de la vía gritan las diligencias...

Y erró a lo lejos un rumor oscuro
De carros, por el lado de las quintas.

Anochece, el vecindario se recoge, saludándose.

Y adioses familiares de gritas lastimeras
Se cambian al cerrarse las puertas de las
quintas.

Luego:

La luna de ámbar destacó al bromuro
El caserío de rosada teja...

En tanto, desde el fondo de las granjas,
Avivó un piano los inciertos rastros...

¡Bien curiosa es la aldea! Por otro lado, la persistencia de las imágenes delata lo vivido:

Y al grito de un piano entre las quintas
Rompimos a llorar...

Es alta noche. Los inolvidables negros que pintó Figari baten el parche, tintineantes de vidrios y lunares relumbres:

Perdióse el eco de una murga errante
Como un suspiro de la noche clara.

Amanece. El sereno, personaje típico montevideano, recorre las calle gritando la hora:

De súbito, el sereno, en trasnochado canto
Pregona: ¡son las cinco!

La mañana se anuncia calurosa. La estación es bien local: estamos en Enero.

El campanario, único reloj de la aldea
Al sol de enero, agriamente chispea.

¡Verano! Montevideo recién inaugura sus «aguas corrientes» por 1870. Y las instalaciones apenas abarcan un reducido número de privilegiados. El resto de la ciudad sigue pendiente de sus aljibes, y amenazado por las terribles sequías, paraíso de aguateros.

La tarde suda fuego, no cesa la roldana...

Sí, el Montevideo familiar, dichosamente aldeano de las quintas, jardines y rústicas bondades, no pudo menos que engendrar su poeta. ¿Qué va si entre los sauzales melancólicos, las alamedas y los maizales criollos, un joven seminarista ateo vió perderse, poma insegura, la espalda de Cloe, Filis, Tetis o Galatea. Los ejemplos citados por mí, si no concluyentes, son por lo menos sugestivos, e indican una dirección a la búsqueda. ¿Quién dice que no vale la pena?

8. — SE ALUDE AL CORAZON ARRITMICO DEL POETA

Ahora bien, el problema realmente alucinante en todo esto es llegar a entender mediante qué vía se traspone lo vivido por Herrera en un aldeanismo ideal, y qué íntima razón lo llevó a ese extremo. Me inclino a buscar el origen de tal actitud en la infancia del poeta; la explicación hasta ahora no ha sido intentada, y yo no puedo apuntar aquí sino un criterio harto personal y si se quiere, gratuito. A mi manera de ver, la clave de este asunto puede estar en el soneto titulado: «La Misa Cándida», de los «Extasis de la Montaña».

En primer lugar, es raro que este soneto haya sido incluído ahí y no en los «Sonetos Vascos». Comienza así:

¡Jardín de rosa angélico, la tierra guipuz-
coana!

Luego, no dejan de llamar nuestra atención las dos exclamaciones que forman el primer verso de los tercetos:

¡Oh campo siempre niño! ¡Oh patria de al-
ma proba!

¿Por qué llama Herrera a la tierra guipuzcoana *patria* de alma proba? Es decir, ¿a qué obedece esta naturalización poética?

Me aventuro a conjeturar la razón del siguiente modo: Herrera debió ser muy vivamente impresionado en su infancia por los relatos de alguien para quien la tierra vasca conservaba la nostalgia y el encanto de la patria. Es sabido que, por parte de la madre, corre en la familia sangre vascongada. Los mismos «Sonetos Vascos», que delatan una afinidad bien elocuente, — y que quizá fueron seccionados de los «Extasis» por el poeta, — están escritos como sobre imágenes o láminas contempladas, que algún relato oral avivó.

El poema citado es, de toda la serie, el que trasunta un entusiasmo más vivo, más ingenuo:

Los hombres tienen rostros vírgenes de man-
zana
Y son las frescas mozas óleos de antiguas
telas...

Se siente cristalizar en él un ideal de vida: la Arcadia natural, ingenua, sana, — en oposición al entonces naciente mercantilismo liberal, (estamos en 1904), con su código, sus ataduras y sordideces, odiosas al alma del poeta. En la Guipuzcoa ideal:

Aves, mar, bosques: todo ruge, solloza y trina
Las Bienaventuranzas sin código y sin reyes...

Propio de todos los poetas «desterrados» de la época, fué buscar en los lejos del planeta, — cuya redondez sintieron por vez primera, — y en los lejos del tiempo, una patria de elección, donde la comunión esencial de la poesía fuera posible. El mar, para Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, ¡y hasta para Leautréamont! La Edad Media, para Verlaine. El pobre Darío final pensaba en La Cartuja.

Fuir! là-bas fuir!... (Mallarmé)

Herrera y Reissig huyó hacia la aldea, hacia un espejismo, — implícito en los recuerdos de infancia, — de vida llana, sedante, pura, dichosa:

¡Oh huerto de là dicha sin fiebre!

Y esta aldea se dibujó en su imaginación con los colores y las formas del país vasco, (obsesión de la montaña), al que amó sin conocerlo con tan transida nostalgia, que le llamó *patria de alma proba*. Ideal el suyo de cristiano primitivo, de socialista agrario. ¿Y qué escritor americano, en la virginidad de estas tierras, no ha sentido la tentación de dotarlas de unas formas perennes, probadas por el tiempo, y sobre todo, estéticamente coherentes?

9. — SALIMOS DE LA SOMBRA, HACIA LA SOMBRA

Se ha hablado en todos los tonos de las oscuridad de Herrera. Unos para denigrarla, otros para adivinar entre líneas misterios abisales, que si están en alguna parte, es en su buena voluntad, y no en la poesía. Los poemas que integrarían esta manera abisal del poeta, «La Vida», «El Laurel Rosa» y sobre todo «Tertulia Lunática», participan en el fondo de la orientación fundamental de su obra: la poesía como búsqueda, inquisición, aventura. Ahora, que aquí no hay objetivación plástica que delimite el asunto, sino que el poeta se abandona a su demonio, quizá más escondido en el lenguaje que en la subconsciencia. No asistimos al desarrollo de un texto automático, sino a un tanteo, dramático, es cierto, en el vacío de la noche anonadante. Un verso de Herrera revela a las claras la situación en que se colocaba:

Salimos de la sombra, hacia la sombra.

Es decir, un tiro a lo absoluto, para él, encarnado en los misterios y potencias del Verbo. «Tertulia Lunática» es la pica más distante que clavó en el seno de la noche. El poeta no se adelanta a la captura de realidades, sino que deja flotar sobre la consciencia, en el anonadamiento propio de la angustia,

los rostros dispersos de su mundo, prontos a esfumarse. Michaux ha definido esta actitud como genérica del estado poético. «Todo poeta de verdad, — dice — aunque sea experimentador y analítico por momentos, conoce esta rara impresión: de golpe y totalmente despedirse de la humanidad y entrar en un mundo que no debe nada a nadie».

En «Tertulia Lunática» no hay más oscuridad que la de la noche, ámbito natural del fuego y de la luz.

A mi manera de ver, con posterioridad a este poema, es cuando la obra de Herrera adquiere su grado de perfección máxima, en «Las Clepsidras». Hablo de perfección, sin tener en cuenta la jerarquía de los valores espirituales, y ateniéndome sólo a los poéticos. Es aquí donde su lenguaje conoce una intensidad equiparable a la del Mallarmé de los «Sonetos», o como dice Guillermo de Torre, a la de Góngora. Los temas elegidos son simple pretexto para orquestar una música de imágenes entre las más bellas que conoce el idioma. Hay momentos en que lo inefable poético se da en tal excelsitud, que el poeta renuncia a la imagen, para dejarnos ante una cristalización de vocablos, cuyo poder de sugestión deviene infinito. Algunos ejemplos, entre los menos citados:

¡Vamos a Dios! Entre floridos cánticos,
Piquen tus dedos, pájaros románticos
El Arpa antigua del Vergel de Sión...

El Arpa y Dina: sabias musicales...
Mujer en música es el Arpa, y Dina
Mujer en verso y arpa femenina
De los arpistas supersustanciales...

Los astros tienen las mejillas tiernas...
La Luna trunca es una paradoja
Espectro-humana. Proserpina arroja
Su sangre al mar. Las horas son eternas.

En «Las Clepsidras» culminan los poemas amatorios de Herrera, no ya en la fogosidad exquisita de sus pinturas orientales, sino en una sensualidad más honda y cautivante: la del lenguaje; en el amor a la carne y a la substancia del Verbo.

* * *

Citar a Herrera, comentar a Herrera, intentar el centro de su rosa de resplandores, son

placeres que se compadecen con todo, menos con el espacio de un comentario. Querría haberme referido a algunas críticas, que si no tienen más valor que el de su tozudez, merecen un bastonazo cuando se ponen a tiro. Hubiera deseado analizar otro tipo de transposiciones, como las señaladas por Rafael Alberti en sus páginas estupendas sobre el poeta:

Para saber si anda de buenas San Vicente
Con tímidos arrobos repica la alcancía...

Querría, en fin, haber dicho todo lo que se debe, en esta lucha por Herrera y Reissig,

al esfuerzo de Zum Felde, Emilio Oribe, Sabat Ercasty, César Miranda, Casal, y en general a todos los poetas jóvenes, — y haber seguido las trazas de su influencia en las obras más recientes. Otra vez será. Una de las virtudes del estudio de Guillermo de Torre es que ha colocado el problema en tan noble altura, que nos fuerza a la responsabilidad y nos obliga a dar a Herrera lo que le corresponde: fervor, prosa constante.

Las «Poesías Completas» están llamadas a prestigiar en este país la resurrección de un astro. ¡Dichoso el joven que pueda, por vez primera, abrirlas y engolfarse en su laberinto de alas!

A L E J A N D R O L A U R E I R O



N O S E H A S T A D O N D E

No sé hasta dónde
por el otoño caen las hojas.
No sé hasta dónde
por el niño
dentro del porvenir hay otra cosa.
No sé hasta dónde
por el corazón la muerte nos pertenece.

En honor y beneficio de tantos deseos
ruedan ausente los besos.

De agonía es tierno este desorden
de poblar la tierra
con sus propios seres:
el buey
es cosa de agotar los mares.
Me digo como hay que decirse:
desde el corazón hacia elmundo,
hacia el alba
de pronto manchada por el trigo
en la boca de la guitarra,
me digo para reaccionar con la puerta
con el sudor de los violines
o de los sueldavías,
con vuestro interior ya transformado en zapatos
y me digo después de veinte años
después del pájaro y del traje
mucho después del alma
y de las alas.

Me digo para incorporarme a los sauces
a la jaula de las cenizas
a los signos del habla
para incorporarme a mí
comprometido con vosotros.
No sé hasta dónde
del Mundo soy inocente.



L A N U I T D ' E X I L

Qu'importe à l'exilé que les couleurs soient fausses
On jurerait dit-il que c'est Paris si on
Ne refusait de croire aux apparitions
J'entends le violon préluder dans la fosse

C'est l'Opéra dit-il ce feu follet changeant
J'aurais voulu fixer dans mes yeux mal ouverts
Ces balcons embrasés ces bronzes ce toit vert
Cette émeraude éteinte et ce renard d'argent

Je reconnais dit-il ces danseuses de pierre
Celle qui les conduit brandit un tambourin
Mais qui met à leur front ces reflets sous-marins ?
Le dormeur-éveillé se frotte les paupières :

Des méduses dit-il des lunes des halos
Sous mes doigts fins sans fin déroulent leurs pâleurs
Dans l'Opéra paré d'opales et de pleurs
L'orchestre au grand complet contrefait mes sanglots

J'aurais voulu fixer dans ma folle mémoire
Cette rose dit-il cette mauve inconnue
Ce domino fantôme au bout de l'avenue
Qui changeait pour nous seuls de robe tous les soirs

Ces nuits t'en souvient-il (Me souvenir me nuit)
Avaient autant d'éclairs que l'oeil noir des colombes
Rien ne nous reste plus de ces bijoux de l'ombre
Nous savons maintenant ce que c'est que la nuit.

Ceux qui s'aiment d'amour n'ont qu'elle pour adresse
Et tes lèvres tenaient tous les soirs le pari
D'un ciel de cyclamen au-dessus de Paris.
O nuits à peine nuits, couleur de la tendresse

Le firmament pontait ses diamants pour toi
Je t'ai joué mon coeur sur les chances égales
Soleil tournant des boulevards feux de Bengale!
Que d'étoiles à terre et par dessus les toits!

Quand j'y songe aujourd'hui les étoiles tricherent
Le vent charriait trop de rêves dérivés
Et les pas des rêveurs sonnaient sur les pavés
Des amants s'enlaçaient sous les portes cochères

Nous peuplion à deux l'infini de nos bras
Ta blancheur enflammait la pénombre éternelle
Et je ne voyais pas au fond de tes prunelles
Les yeux d'or des trottoirs qui ne s'éteignaient pas.

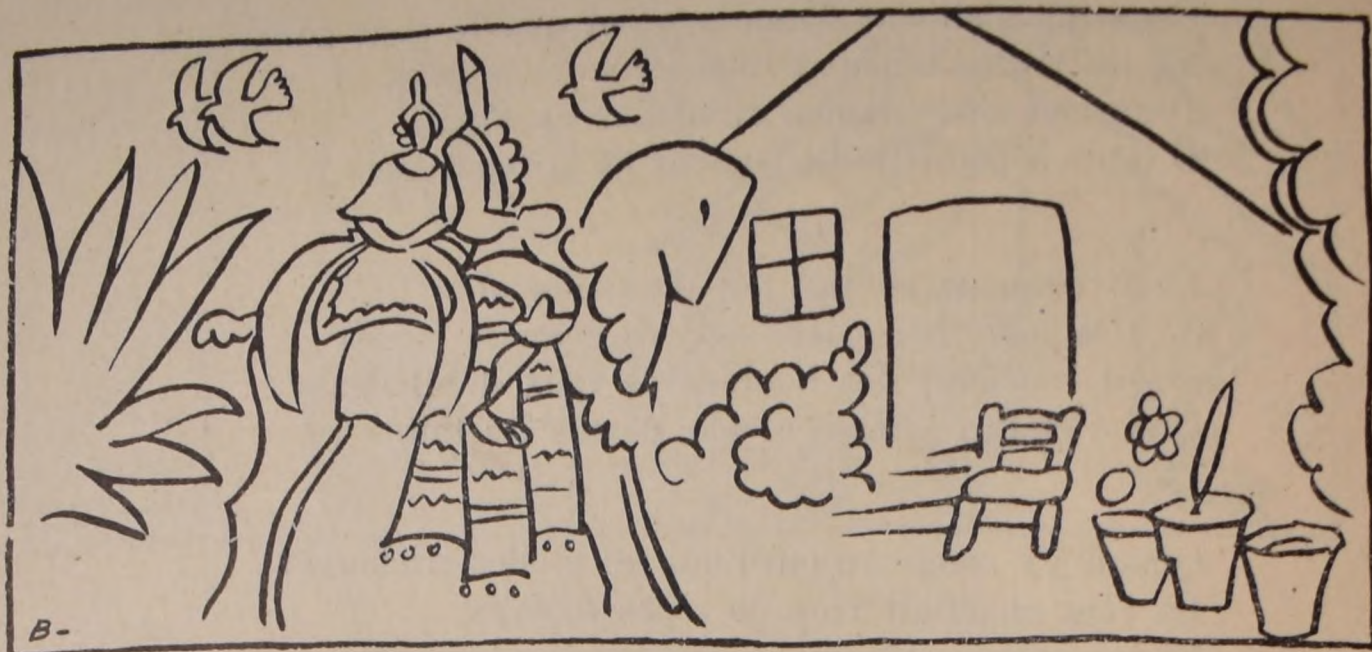
Passe-t-il toujours des charettes de légumes?
Alors les percherons s'en allaient lentement
Avec dans les choux-fleurs des hommes bleus dormant,
Les chevaux de Marly se cabraient dans la brume.

Les laitiers font-ils une aube de fer blanc?
Et pointe Saint-Eustache aux crochets des boutiques
Les bouchers pendent-ils des bêtes fantastiques
Epinglant la cocarde à leurs ventres sanglants?

A-t-il à tout jamais décidé de se taire,
Quand la douceur d'aimer un soir a disparu,
Le phono mécanique au coin de notre rue
Qui pour dix sous français chantait un petit air?

Reverrons-nous jamais le paradis lointain
Les Halles, l'Opéra la Concorde et le Louvre?
Ces nuits t'en souvient-il quand la nuit nous recouvre
La nuit qui vient du coeur et n'a pas de matin!

L O U I S A R A G O N



LA PARABOLA DEL ESCUDO LABRADO

En busca de poner un nombre a su dolor, Juvenal Ortiz Saralegui ensaya nombres diversos para su «flor cerrada» como el místico ensaya nombres con que llamar la Divinidad humanizada, al Señor. En «Los nombres de Cristo» se intenta ponerle nombres al Misterio. El poeta de hoy emprende equivalentemente su tarea de encontrar las palabras que perdimos el día que perdimos la inocencia. Toda literatura auténtica es una busca de los nombres de Cristo, de nuestro dios, de nuestros ídolos, seres, cosas, ideas, ideales. El poeta se halla con fuerzas para esta tarea porque, como dice Juvenal Ortiz Saralegui de sí mismo, «la naturaleza ha redoblado en mí como un tambor de cristal». El poeta emprende su camino a la busca del grito que hace llorar palabras a la nube desierta: a la busca del arte de articular el misterio: a la busca de la palabra viva, de la palabra que, al nombrar, no mate. Por eso, anticipándosele dice Sofía Arzarello en unos versos preliminares: «...y no se con el nombre — de qué cosa viva, tan viva — como ella, llamarla».

El poeta anda en busca de sus nombres de Cristo. Hace ya siglos, en este mismo idio-

ma y en las frías estepas castellanas, se proclamó una vocación mística como un anhelo de huída hacia lo alto, porque la tierra, aquella tierra empobrecida convertida por no se sabe cuantas medidas nefandas en tierra miserable, se abría como el mar de los naufragios para devorar a sus hombres. Ciegos en aquella tormenta de polvo, en aquel remolino de cenizas, en el torbellino de la decadencia, los hijos del otoño español perdieron pie en el témpano de la esperanza y se asieron con inaudita desesperación a la nube que los iba a depositar a las plantas de Dios. Le pusieron nombres a su única esperanza, a su único ideal. Era el modo de poseerle anticipadamente. También se ponen nombres, se buscan denominaciones en letanías de metáforas a las ilusiones que quedan detrás de nuestros días.

«Cordero ardiente, revoltosa paloma...» — llama el poeta a la niña — «caricia de los vientos al desatarse, revelación del mar para los pececillos recién nacidos de la espuma...» «Hija sin noche...» «mariposa de viento y de lluvia, niña sin neblina...», «islita de sinfonías azules, miel del oleaje...», «rama ardiente, flor cerrada». «Te llevo en mí — co-

mo el barquero lleva la ribera en sus ojos, —
o el duro guardián del bosque un silencio de
insectos».

Antes de su orto, aguardan las estrellas en
esa «noche sin cintura», noche sin Ecuador,
sin referencias a la orientación de los
paralelos, en la que «los hombres apagados y
sin pupilas» no alcanzan a ver el símbolo, no
podrán interpretarlo. Ahí nace el hijo, sin
nombre todavía. «Resplandece la sola flor de
su mejilla» en una de esas noches tan profundas,
tan obtusas, «noche honda», en que nos
sentimos acometidos por el vértigo. Ay,
el poeta sabe que su tesoro recién nacido es
frágil entre tantos obstáculos, entre tantas
tormentas: «Es una espiguita-caída del alba».
Por eso se dedica a protegerla con sus
madrigales tiernos en donde no está la erótica
de la galantería sino el ensalzamiento de la
cortesía fina con los seres débiles y bellos,
con los seres queridos y frágiles, con los
objetos delicados, las plantas y los niños. El
poeta se agita. Protege a la niña del rayo
de luz y de la brizna del ruido inoportuno,
de los ángeles officiosos de aquí abajo, los
chicuelos o los insectos, en su gratuita sere-
nata constante. Quiere que la niña duerma
para que no se le gaste como el ascua delirante
que ella es. «Márchate, desvelo», vigilia:
«vete con la noche — y deja a la niña»
Protesta contra el mar de las horas del día,
plagado de coletazos de peces, de zozobras.
Mar plateresco, mar cuyas olas dan saltos,
mar nervioso como un puro pez gigante y
vivo. Cielos, mar, tierra, protegéd al poeta
y a su hija!

«¿Estás enferma — sobre la almohada de
los trigos ebrios?» ... «...en la nube agrie-
tada de los sueños? ...», «...en la herida de
miel de los almendros?» Poco después, ya no
está. «Debajo de la flor está la niña. De-
bajo de la flor, más pequeña que nunca...»
Muerte, pero resurrección. «Encima de la
flor, de la espiga invisible, la niña resplan-
dece...» Y resurrecta no morirá ya nun-

ca más. Está en el corazón del poeta. está
en la Poesía.

Vendrán los días y el poeta delicado, ínti-
mo, que es Ortiz Saralegui, poeta esencial-
mente al modo que lo es un Juan Ramón
Jiménez y no accidentalmente como los jo-
yeros del arte: poeta sin reposo, porque ser
escritor en tal medida es quedarse para siem-
pre sin reposo, atender y justificar una vo-
cación, dedicarse a escritor como dedicarse a
santo las horas del día y los días de la vida
todos; el poeta delicado y dedicado que ha
escrito «Flor cerrada» hará también su obra
perdurable. Ponerle nombres a las cosas, de-
finir los ideales es hacerlos eternos. Ortiz
Saralegui se ha dedicado a la designación
y definición poéticas de sus recuerdos y ha
atendido así a sus exigencias de contempla-
tivo.

Un instante para quejarse: cien para aten-
der a las quejas de los otros. El hombre
primitivo en tanto conducía con su mano
diestra el arado para dominar el agro, alzaba
su siniestra al cielo para trazar señales a las
estrellas, signos en el aire, caracteres mági-
cos, astrológicos con que dominar el otro
agro celeste, con que lograr los favores del
destino. El hombre del arado y el buey tuvo
ya su filosofía en la frente en alto y la téc-
nica, en la mano fuerte. Agricultor y astró-
logo se metió en un puño el mundo de arri-
ba y en el otro el mundo del saber. Con la
derecha, dirigiendo la acción, el arma del
poder. Pero el artista es el hombre que ha
labrado bellamente además su escudo. La
historia no ha hecho sino perfeccionar esa
filosofía y esa técnica — y ese arte — ini-
ciales. El hombre nuevo, el hombre de ahora
mismo, no ha abandonado su arte, su astro-
logía, su verso. Ni tampoco su azada. Por-
que para eso Dios mismo nos hizo el regalo
generoso de las manos ágiles opuestas, gira-
torias como aspas y poderosas como milagros.
Para la pluma y para el arco.

Venezuela, Caracas, 1942.



R U E G O

Ni tú me esperarás. Ni yo he de ir.
Estás en lo escondido
de tu hiedra de cielo, tan lejano,
que hasta tu rostro
no podrá la muerte
alzarme en su marea.

Condenado a seguir desde la orilla
a los que ascienden hasta tí. Mi sombra
da su presencia en el movable mundo.
Apenas sube en luz. Otra vez sombra.

Talvez no quieras que yo llegue. El campo
aguarda en flor de muertos, mi ternura.
Sobre los infinitos lirios echaré
mi corazón de hombre. Déjame ser lluvia.

Déjame como niebla ligera
por los caminos.
Seré danza de estío para la rosa débil,
como labio de arroyo para la orilla oscura.

Estarán junto a tí los que amaron la vida
y los que la encendieron en heroicos espejos,

los que en duro ejercicio moldearon
el umbral en que se echan perros fieles.

Muerto aún amo la tierra. Despertando
del pecho de una muerta está mi infancia.
Intimo hundirme
en el enjambre eterno.

Renacer en los ojos de los bueyes.
Con el rojo mastin
ladrar antiguamente a los viajeros
que llegan hasta el humo de las chozas.

¿Qué he de hacer yo en tu fiesta de elegidos?
Mi corazón es pájaro de agua
de tus copiosas venas de la tierra.
Piensa en un vuelo más que se ha extraviado.
Ni tú me esperarás. Ni yo he de ir.
Haz de mi muerte lluvia. Échala al campo.

J U L I O J . C A S A L





LIBROS

BUSCÓN POETA. — *Eduardo Dieste.* —

Emecé Editores. — *Buenos Aires.*

Desdoblándose, como se desdobra quien ante un espejo se coloca, el autor de *Buscón Poeta* dialoga consigo mismo. Su imagen le cuenta aventuras maravillosas o chuscas, le narra andanzas de sus años mozos, le dice sus opiniones sobre importantes problemas que atañen a la sociedad y a la política, le revela el carácter y los decires de las gentes con quienes tropezó en el mundo; se erige de pronto en personaje central de una fábula, de una farsa, de un idilio, de un drama. El autor escucha, se admira, ríe, objeta, rebate, contradice, se burla. El dialogo termina, al fin, con la fuga de la imagen, tal si se hubiera roto el espejo.

«No le he vuelto a ver más», comenta Dieste refiriéndose a *Buscón*.

¿No? Esperamos para nuestro solaz que sí, que nuevos espejos le devuelvan la imagen que se esfumó en la proa de un barco, y que torne el autor a dialogar con ella. Que ni se fué por la proa, ni se rompió el espejo. Simplemente lo apartó el autor para cerrar (por ahora, lo espero), el libro y poner punto

final al diálogo. Para que tales diálogos terminen en hombres como Dieste, es menester que se rompan dos espejos, que no uno. Y eso, por ahora, no ha de ocurrir. Lo que ha ocurrido meramente, es que *Buscón* se ha metido dentro de Dieste, hasta nueva obra. No sin antes sellar la identidad que los reúne y resume, y resume el libro, con esta bella frase: «No habrá alegría en el mundo mientras no haya justicia en el mundo»

Qué vivacidad, qué gracia, qué variedad y movimiento emanan de esa manera de narrarse! Y con cuánta sabiduría y sencillez se simplifica la complejidad de un libro contenedor de tantas cosas, hechos e ideas como puede contener una vida: la vida de un pensador andariego y curioso. El autor se narra a sí mismo, casi cronológicamente; más soslaya la monotonía del soliloquio con ese oportuno desdoblamiento, autorizador del diálogo. Surgen entonces el comentario y la crítica, y con ellos, lo que hubo de ser monólogo autodescriptivo se proyecta en el tiempo y en el espacio, cobrando universalidad.

Libro complejo, a la par grave y ameno; polifonía llena de sabor y de gratas imágenes, donde lo severo se embosca tras lo gracioso. Una cortina de humorismo,

tan inglés como pudiera hacerlo creer la larga estada del autor en Inglaterra, ni sus recuerdos de la isla, sino de cepa latina, encubre las ideas y pone en evidencia la aventura.

«Ida por vuelta en Gumilandia» y «La revolución de Isla Venturosa» son dos modelos de historia, real y trágica, narradas con el aparente despegue y la elegancia de que hizo gala Anatole France en su «Historia Contemporáneo». Es una veta que nuestro autor uruguayo-gallego debiera explotar con mayor abundancia. En esas dos pequeñas muestras se revela maestro en el género.

Maestro también lo es en el teatro, que tantas dotes dispares demanda: concisión, gracia, colorido, movimiento, hábil escorzo en el dibujo, solidez en la arquitectura, luz en la pincelada, sabiduría en la composición.

La «Comedia Africana» es una joya. Lo que no es poco decir. Brilla y cascabelea con la colorida algarabía de un cintero. Pero éste ciñe aquí un bien formado y proporcionado talle. Otro tanto pudiera decirse de los breves diálogos incluídos en la segunda parte gallega. Una y otros, de medida y bien plantada arquitectura teatral, están clamando por un escenario.

¿Por qué no los vemos en las tablas, hoy que andamos como Diógenes, con humoso candil mal enfocado, en procura de una obra cabal de teatro?

Ya conocíamos la «Promesa del Viejo y de la Doncella», magníficamente escenificada por Rafael Dieste para la pantalla. Y hubimos de decirnos entonces, pensando en la industria cinematográfica que tanto anhela-mos ascendida a arte, lo que ahora se nos ocurre decir de estas deliciosas muestras de teatro. ¿por qué no la vemos en la pantalla? Males son de lo que se disfraza de arte, no siendo industria y comercio.

Narraciones, diálogos, cuentos, reflexiones de gravedad disimulada, así se va tejiendo el libro, como se teje una vida. Sin unidad aparente, ni aparente arquitectura, más con la unidad y la arquitectura que tiene una vida de hombre intensamente vivida, corren por las páginas hechos que se siente son reales, aunque estén más o menos adornados más o menos *compuestos*, como dicen los pintores, para mezclarse con ricas fantasías y jugosas ideas.

Muchos valores de alto precio pudiéranse

destacar en este libro —uno de los más her-mosos entre los que nos pertenecen— que no caben en esta somera nota. Pero hay dos —dispares en la generalidad de los escritores y aunados en Dieste— que me complazco en poner en evidencia. Me refiero al estilo y modo de manejar la lengua, y a las ya mencionadas grandes dotes que el autor revela en materia de teatro.

Podrá encontrárseles a ambas su filiación europea, dicho sea ésto sin menoscabo de los méritos que el autor le caben, que nadie nace de la nada, y todo alto valor del espíritu es la resultante obligada de procesos y labores anteriores y cuna a su vez de retoños nuevos. No creo en la absoluta y total originalidad, como on creo en la generación espontánea. Con esto queda dicho que tiene Dieste una larga ascendencia literaria, cual cumple a todo espíritu de alta nobleza. No pueden decir otro tanto los escritores de escasa cultura, que por haber bebido en parvas fuentes carecen, o poco menos, de árbol genealógico espiritual. La sólida cultura humanista de Dieste lo emparenta con luengos y lejanos antepasados. Se adivina entre su más distante ascendencia el perfil de escritores latinos que cultivaron una ironía sutil y humana, una como veladura de inconfesada melancolía (pese a Chesterton y al humorismo inglés que aflora en las páginas del libro); y entre los más próximos, la figura inolvidable del manco poeta gallego.

Hablo de la, para nosotros, parte nueva del libro. Que en lo que atañe a la ya conocida, la del antiguo Buscón, es decir, la del de los años mozos, se vincula más directamente con la vieja literatura castellana.

Esto del estilo es cosa para mí muy importante por el abandono de que está siendo objeto, sobre todo en América. Convengo en que la hora actual es apremiante y viene preñada de tremendas urgencias. Convengo en que —y otra vez en particular para América— hay tantas cosas que decir, tantos problemas que dilucidar, tantos panoramas nuevos que describir, que los autores carecen las más de las veces de tiempo para ocuparse de cuestiones de forma, estilo y composición. Si la literatura ha de ser —y debe serlo— cosa viva que a la vida actual corresponda y que al hombre de hoy interese, lógico es que se refleje en ella este mundo nuevo, embrión en trance de desarrollo, que estamos descu-

briendo. Más como el descubrimiento y conquista de esta América —unidad espiritual y social, y no ya mera granja o mina de abastecimiento para Europa— marcha a pasos agigantados que apenas puede seguir el arte, todo él hacho de laboriosa y amorosa dedicación, ocurre que la literatura va cayendo poco a poco en manos de escritores, que son poco menos o poco más que reporteros. De ahí el apresuramiento de los autores a varios hijos por año. Libros mal formados y peor reflexionados, pero a menudo vivos y de la hora, y por eso necesarios y buenos.

Place, empero, encontrar en ese vértigo de velocidad, la obra calmosa de una vida entera. Place ver, entre el raudo río de máquinas devoradoras de horizontes, de cosas, de hombres y de hechos. Y place, sobre todo, ver en esta América que, por curiosa aberración nacionalista, se ha dado al empeño iconoclasta de destruir y envilecer su idioma, a quien cultiva el estilo, a quien ceta y alienta entre sus manos la lámpara maravillosa de la lengua.

A partir del segundo Buscón, el nuevo, el de los años maduros, el estilo de Dieste se afina y se agiliza. Cimbrenño y grácil en el teatro y el diálogo, tiene en la parte narrativa la simplicidad y condición de que hiciera gala el mencionado maestro francés. Y en uno y otra un florecer de imágenes originales, bellas y ajustadas.

La «Tercera ristra de sucesos increíbles y verdaderos» es toda ella una jugosa fruta sin desperdicio, en forma y fondo. De lo narrativo es, acaso, lo mejor del libro.

Y para terminar, ya que en esta breve nota no puedo abundar en detalles, quiero citar aún «Navegación de altura». Allí se derrama el poeta que está en Dieste y que no siempre puede encubrir con su capa de *humour* a la inglesa. Dieste será un profesor cabal; no lo dudamos. Pero Buscón, el que está metido tras el cristal mentiroso del espejo, ese es un poeta auténtico. Y basta.

CLOTILDE LUISI

TESTIMONIOS — Por Victoria Ocampo.

Digan lo que digan los libros de texto y las moralejas, la virtud tiene que ser castigada. De no ser así, ¿para qué sería virtud?

Cualquiera obraría bien, si no costara nada, si cosechara premios en lugar de sacrificios. La virtud es meritoria porque, siendo contraria a la vida y a la naturaleza, estas diosas precristianas la azotan bárbaramente cuando la encuentran; lo que no sucede a menudo.

De las perogrulladas que enseñamos a los niños y a los ilusos, a menudo lindas, tal vez útiles, hasta necesarias por el buen orden y las relaciones sociales, queda muy poco oro en el crisol, bajo el despiadado fuego de la experiencia. Sin embargo, entre la ceniza y otros amargos residuos de lágrimas, una verdad sigue alentando: los altos pensamientos, la belleza moral del alma, es cierto que se reflejen en la del rostro y la hermosean.

Un campeón de box, una campeona de golf, progresarán en fuerza y habilidad hasta cierta edad; si nacieron feos, siguen empeorando con los años emponzoñados. Pero la belleza, bondad y elevación del espíritu destiñen cada día más en el rostro y los ademanes de quienes las cultivan y moldean sus personas.

Tengo por delante de mi memoria dos ejemplos record: una pobre señora feísima, tan inteligente y bondadosa que había acabado por emanar una simpatía hasta física y visible; y por otro lado una mujer, cuya radiante belleza natural, la belleza del espíritu sigue multiplicando y levantando irresistiblemente.

Hace poco, miraba yo su cara —por supuesto, hablo de la mujer más intelectual de Argentina, de Victoria Ocampo— en un banquete mundano-literario, donde sus grandes ojos de Juno, su nariz derecha de aletas vibrantes, su cutis animado y su boca generosa y juvenilmente ancha y roja, sobresalían frente a los demás distinguidos huéspedes como un cuadro en su lienzo. Reflexionaba, que si me dieran cargo de buscar 10 epítetos para caracterizarla, repetiría 10 veces el de «noble». Los sinónimos «patricio» o «aristocrático» no aciertan su rasgo, quedan en la línea exterior de la mundanidad, y «elevado» parece romántico o pedante.

El pasaporte de sus facciones corresponde a su obra, iniciada de manera típica con un estudio sobre la Beatriz de Dante, pues Victoria pertenece soberanamente a la jerarquía de las inspiradoras. Además de lo que hace, anima, vitaliza, ayuda material y moralmente el desarrollo de los seres ajenos en su plano

más alto y mejor. No se si antes, pero a lo menos empezó su papel el día de su bautismo, inspirando a sus padres su apropiado nombre de pila. Si Victoria Colonna hubiese sido bonita, la poetisa italiana habría podido ser su madrina espiritual, por el ejemplo de su fe y amistad consoladora para con Miguel Angel.

El mismo título de su nuevo volumen, *Testimonios* (Buenos Aires, 1942) nos dice que esta escritora, directora y fundadora de la casa editorial y de la prestigiosa revista *Sur*, todavía se queda frente a los libros como a los hechos en la sencilla calidad de testigo de los reflejos que encienden. Su posición crítica no es la del juez ceñudo, ni la del esteta ocioso, con su juguete para ricos, llamado «arte por el arte». Las mujeres, somos por antonomasia creadoras de vida, y como mujer es como artista, sus acciones y reacciones mantienen forzosa fidelidad a esta misión femenina. Los griegos no distinguían belleza de bondad en su idioma tan sutilmente matizado, y ella aplica también a su estética la medida griega, la humanidad del hombre.

No hay causa generosa que bajo su mirada no destile su esencia en «cuantos» de vida, si se puede usar así esta nueva medida de física cósmica. Si habla de Dante, es de su «vital nutrimento» que «me ha ayudado a vivir ¿qué más podría agregar?» La belleza por ella es vida, la vida tiene que ser belleza y hasta divinidad, conforme la teología de Santo Tomás: «Dios es la invisibilidad de las cosas visibles».

Este libro abarca diversos problemas de literatura, de guerra y de educación, del porvenir de la mujer y del futuro de América. Todos toman color de más allá espiritual, tocado con anotaciones de penetrante gracia. Caracteriza, por ejemplo, el estilo de Virginia Woolf, donde el presente se dilata «en la penumbra del ayer y del mañana» y la extraña cualidad de esta penumbra «alivia al presente de su peso, como el agua del mar al cuerpo del nadador». O bien ve a Charlotte y a Emily Brontë «avanzar en la vida reteniendo su genio como se retiene el aliento en el cuarto de un enfermo grave»; imagen sin comparación más delicada que la de Goethe «la mujer culta tiene que ocultar su sabiduría con más cuidado que el calvinista su religión en país católico». En el mismo estudio sobre Emily Brontë, noto que los lugares

y los objetos sobrevienen, «nimbados de recuerdos», pero que uno mismo es un lugar «en que perduran presencias» de muertos y vivos mezclados. Habla también del halo que rodea las palabras, aureoladas con lo que de ellas se desborda «al no tener suficiente capacidad para su contenido».

Se ha dicho de Huxley, según Victoria, «que era inteligente hasta volverse casi humano». Victoria es humana hasta aumentar su inteligencia con el más allá del alma.

Este rasgo se hace más notable y predominante de día en día, como puede verse comparando su primer ensayo sobre Virginia Woolf, de 1937, con el segundo de 1941, después de su suicidio: más agudo, no pese de que, pero *porqué* es más conmovido, y la emoción le dá un sexto sentido a las mujeres. La tragedia bélica profundiza, afila y afina la sensibilidad de las almas nobles, en la medida en que embota a los torpes, obtusas, egoístas. Beato en su afán de escritor, la mujer o el hombre, que puede repetir con igual entusiasmo y dedicación sus palabras: «Si yo no pudiera hablaros que desde mi corazón o desde mi cabeza, dejando de un lado la mitad de mi ser, me callaría; pues sólo la mitad de cualquier ser no es lo bastante bueno para regalárselo a nadie o nada sobre la tierra».

Margarita G. Sarfatti.

ESPAÑOLIDAD LITERARIA

DE JOSE MARTI

Por Juan Marinello. — La Habana. — 1942

En el curso de conferencias martinenses organizado por la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales, intervino Juan Marinello. Su ensayo nos llega ahora editado en un hermoso cuaderno que nos ha producido el más profundo goce espiritual. Dividido en capítulos breves, («Un Hombre Trascendental», «Tono y Maestría», «Un escritor estéril», «La Españolidad Literaria de Martí», «Lo Gracianesco», «Lo Quevedesco», «Lo Teresiano», «Martí o la Tradición Libertada», «El Salto a lo Universal», «Escritor Nuestro», «La Palabra, Instrumento Político», «La más alta lección»). Juan Marinello, con su idioma rico y claro, ha ahondado en la entraña martiana para brindarnos, no comen-

tarios, sino esencias. He ahí la virtud de su crítica eminentemente creadora, y por lo mismo, apasionada. De estas palabras de Marinello nos queda el aliento de su héroe, que resiste a las más difíciles y sutiles exploraciones como escritor, poeta y mensajero de Cuba, «la Cuba que él quiso con la palabra y con el sacrificio».

La unidad del ensayo donde el autor sabe ver con ojos de poeta a su alto hermano de sangre y de espíritu, sin mengua de las exactitudes de la valoración crítica; este sereno contemplar de Marinello, tan vasto como vital; esta espléndida herramienta de su entrañable palabra, es sin duda, lo mejor que hemos recibido de América en los últimos tiempos.

JOS.

DEL CIELO Y DEL ESCOMBRO, de Arturo Serrano Plaja. (Ed. Nuevo Romance, Buenos Aires).

Arturo Serrano Plaja formaba en el brillante grupo de jóvenes escritores y científicos españoles cuya obra debía ser pisoteada por los cerdos, mientras ellos mismos eran aventados a todos los rumbos para llamarse, en qué dolorosa dispersión, la España Peregrina. El escribía delicados poemas, pero al oír la llamada que no podía ignorar, endosó el uniforme de las milicias, dando así cabal y armonioso cumplimiento a su destino de hombre. Pero, al terminarse su misión y el período de la «urgente gramática», al decir de Rafael Alberti, refugiado en Francia, ya sin correa, se puso a escribir, no de la guerra, sino de su niñez, y fechó en La Meerigote, 1939, su cuento «Juanito el Tonto», que es una pequeña obra maestra. Ni más ni menos.

Enseñanza para muchos y corte del nudo en la vieja polémica. El artista lo es siempre, aunque esté metido en el barró de una trincherita o encaramado en una tribuna callejera. Si es artista. Y vuelve a lo suyo en cuanto puede. O, mejor dicho, está siempre en lo suyo, porque es *lo suyo* eso que su sentimiento y su inteligencia le han impelido a hacer.

Cinco cuentos (dos de ellos serían mejor «nouvelles») tiene el libro: dos de la guerra y tres con recuerdos de infancia. Los cinco excelentes. No cabe establecer una diferencia

de calidad entre ellos: hay una admirable unidad de clima, sensibilidad y estilo en todo el volumen. «El Capitán Javier» y «Del Cielo y del Escombro» son dos lúcidos y emotivos testimonios de aquéllo que «era de hacer ruborizar al mundo», como dijo de la epopeya española Yolanda Foldes. Testimonios que hasta ahora no tienen parangón en castellano, si se exceptúa el libro de María Teresa León.

Serrano Plaja, acogido en la hermosa tierra de Chile, ha de darnos seguramente muchas profundas satisfacciones como ésta. Porque es un joven español de ánimo templado y es un gran artista.

R. C.

VIEJO MUERE EL CISNE, de Aldous Huxley. (Ed. Losada, Buenos Aires).

Es penoso ver a una inteligencia tan brillante, una cultura tan extensa y un talento de escritor excepcional que se utilizan en la payasada literaria por falta de tema. Malabarismos, ingeniosidades, masturbaciones intelectuales... ¿Terminará Huxley en la soledad de Gide o pegándose un tiro como Zweig?

Anécdota. Escribió cierta vez refiriéndose al peculiar estilo de Ernest Hemingway que «antes las personas incultas y estúpidas querían pasar por cultivadas e inteligentes, mientras que ahora es con frecuencia lo contrario lo que se busca». El escritor americano contestó que los novelistas deben crear gente que viva, y no caracteres. Que no deben poner en boca de sus personajes discursos sobre arte, filosofía, etc., que se pueden vender en forma de ensayos, aunque tal vez no se paguen éstos tan bien como las novelas. Que el escritor debe aprender bien las cosas, y luego escribir de lo que sabe y lo que le gusta. Que hay que poner pasión en la obra. Y finalmente, que la marcha majestuosa de un ice-berg se debe a que sólo un octavo de su masa sobresale del agua.

Esto fué escrito antes de la publicación de «Viejo Muere el Cisne», lo que habla muy en favor de la sagacidad de Hemingway.

R. C.

AGUAFUERTES DE LA RESTAURACION, de Luis Bonavita. (Montevideo).

Es notable condición la de un hombre que

se pone a contemplar estas casas y calles sin personalidad y sin tradición que tenemos en Montevideo, y en esa fachada mal restaurada, y en esa calle que se llama «Dr. Fulano» o «Gral. Zutano», pavimentada de hormigón y con números del 3.000 para arriba, en todo eso en que han convertido a nuestra bella ciudad, sepa ver algo que ha sido y que nosotros no podemos ver, porque nos falta la costumbre y porque no tenemos ese sentido del Dr. Bonavita, que va, busca y extrae sombras borrosas, palabras olvidadas y viejos sucesos de su barrio de La Unión, para hacerlo revivir todo al calor de un entrañable cariño y darnos la estampa coloreada de lo que fué aquel intento de Restauración. (¿Qué se querría restaurar, por Dios?).

Este es el valor irrecusable del libro que ha sido armado compilando crónicas publicadas en el suplemento dominical de «El Día». Hemos oído criticarlo desde el punto de vista literario, pero no creemos justa la crítica. Hay capítulos eficazmente logrados. El libro es, como genuina recopilación periódica, bastante inorgánico, con altos y bajos, y el autor no ha sabido sobreponerse en ocasiones a un desborde de datos un tanto banales. Pero esas crónicas debían recogerse en volumen, y ese volumen es de los que se guardan. Que no es poco decir de un libro. Y ojalá haya en cada barrio de Montevideo un médico literato a sus horas, que vea, escriba y nos conserve esas cosas que se fueron o se están yendo y cuya pérdida nos está haciendo perder todo perfil ciudadano.

R. C.

ESPEJO SIN MUERTE, por Esther de Cáceres. — Reuniones de estudio, Montevideo,

Sin duda, Esther de Cáceres es personalísima en su canto que mantiene siempre una diluida forma de expresión musical. «Puente vivo y firme», «Aire de Sueños», es la voz de Esther de Cáceres por ella misma definida. Ungida en hermosura su palabra, recoge en «Espejo sin muerte» la profunda raíz del árbol en llamas:

Te estoy llamando,
huída de esta prisión de sangre,
de la marcha y la niebla,
del párpado...
Pero tu vas, sin muerte, por mi sangre
hecho silencio y llama solitaria.
Disuelve su voz en ríos finísimos, en rama-
jes de luz, en espacios ebrios, inabarcables y
sin embargo, precisos; y la voz crece como

una sinfonía y amenece con la cara de piedra del sueño constante...

Hay algo de campaña en este verso repetido una y cien veces:

tu cara — y tu alma

y mi cara — y mi alma.

Esther, llega en los poquísimos versos de «Las Manos Vivas» a hallazgos sorprendentes:

«Cruzas la noche

Escondido

En mi mano cerrada.

Una intimidad, como un firmamento. Una disuelta música, donde la palabra casi diríamos que está demás. Eso es, en poesía Esther de Cáceres, sus libros anteriores y este último.

JOS.

EL GALLO QUE GIRA, poemas, por Selva Márquez — Montevideo, 1941.

El libro, denso de poesía nos muestra un aspecto personalísimo que se agrega a nuestra lírica actual: el del canto que es clamor, protesta de puro acento bíblico, donde los pobres (seres y cosas, habitaciones y mundos) son exaltados con hondura verdadera, sin otro propósito que el del amor creador.

Para qué: cielo?

Decid mejor: ceniza!

El trigo y el metal se dan la mano,
la estrella y el andrajo...

Fué cuando aquella noche se nos vino
en oleadas de niños sin zapatos.

Selva Márquez, carece en efecto, de toda «consigna»: se mueve en el dolor y le nace el canto con espontánea fuerza, contrastando la sutileza de sus estados de alma con la amargura de las gastadas cosas:

«Si yo supiera decir

lo que sabe mi cabello de la flor!

La multiplicidad de los elementos comunes que maneja, su universo cotidiano, (niños harapientos, ortigas, casas deshabitadas, guantes de cabritilla, «una mujer cosiendo postigos», armarios, paraguas, perros, etc., etc.) envuelven su expresión lírica, haciéndola amarga, áspera, ensortijada de amor y de aliento futuro, reivindicador de la suerte humana. Composiciones como «Tiempo de Exodos», «Alguien está llamando» y otras son exponentes del verbo de Selva Márquez.

¿Dónde buscarle antecedentes? Tiene de Almafuerte y Carriego una mirada de santi-

dad hacia la humildad que puebla su vida; de César Vallejo, la cruz y la espada; de nuestro Vasseur, la profecía; algo del García Lorca de «Poeta en Nueva York» abismado por los rascacielos y el mecánico existir de una civilización materialista. Pero no tiene, prestado, nada de nadie: su voz es eminentemente suya, porque sabe que

«Las palabras son abejas muertas cuando lloran las nubes».

En ella la poesía es raíz. Raíz de padecer y de soñar, palpitante de ríos subterráneos, amor de piedra escondida, sienes sacudidas por las hierbas.

Por momentos, su verso álzase en himno, para las criaturas sin nada, himno de dientes rechinantes, «soles hambrientos», «riscos pelados» y «valles edénicos».

JOS.

HOMBRES, de Juan J. Morosoli. (Ed. Culturalamericana, Montevideo).

Una cordial bienvenida a la reedición del bello y vigoroso libro. Es reconfortante este efectivo reconocimiento del valor permanente de aquellos cuentos publicados hace años ya, transidos de un hondo y fervoroso sentido de viril fraternidad. El escritor minuano se graduó entonces en el oficio y publicó luego una excelente novela. Esperamos con simpatía su obra futura.

R. C.

BUENOS AIRES VISTO POR LOS INGLESES, LAS PAMPAS. — Colección Buen Aire. — Emecé. — Buenos Aires.

Esmeradas son las ediciones de Emecé en la Colección Buen Aire dirigida por Luis M. Baudizzone, Arturo Cuadrado y Luis Seoane, algunos de cuyos ejemplares han llegado a nuestro poder por atención del poeta gallego Arturo Cuadrado, y nuestro amigo don Enrique Dieste.

Tales «Buenos Aires visto por los ingleses», «Cancionero del tiempo de Rosas», «Las Pampas», «Los conversadores», ediciones antológicas donde campea la gracia y el «buen aire».

CUAN VERDE ERA MI VALLE, de Richard Llewellyn. (Ed. Sudamericana, Bs. Aires).

Es un simple, maravilosamente simple relato sobre gentes sencillas y cosas habituales, el trabajo, la familia, los muebles y el aroma

del hogar, los sueños y los remordimientos de cada uno, el nacimiento, la muerte, las alegrías y los dolores de todos los días, el pequeño placer confortable, la gloria del amor y la satisfacción de la tarea bien hecha, todo ello estremecido por un delicado lirismo y una viril ternura. Es irresistiblemente atractiva esta hermosa novela sobre la vida de los mineros del país de Gales, porque nunca tal vez se ha reflejado el ambiente obrero de una época con tan penetrante comprensión y tan adecuada modalidad expresiva.

R. C.

CERTAMEN POETICO MONTEVIDEO. 25 DE MAYO DE 1841. — Edición de la Comisión Municipal de Cultura. — 1942.

La Comisión Municipal de Cultura de Montevideo, presidida por el dinámico espíritu de Orestes Baroffio ha reeditado el texto del folleto aparecido en 1841 conmemorando el Certamen Poético realizado el 25 de mayo de aquel año. La obra viene precedida por un ensayo del escritor José Pereira Rodríguez y mantiene textualmente la ortografía del libro original y hasta sus errores tipográficos, haciendo coincidir exactamente las páginas de ambos. Ha cuidado la edición el poeta Cipriano Santiago Viturera. Su índice contiene los poemas de Gutiérrez, Domínguez, Alberdi, Acuña de Figueroa y otros.

Honra así, la Comisión N. de Cultura, a aquel extraordinario acontecimiento literario del Montevideo del 41, en el cual la libertad y la democracia fueron honrosamente exaltados.

LIBROS DE LA EDITORIAL LOSADA

«Tierra de Nadie», de Juan Carlos Onetti, Figura de auténtico valor y uno de nuestros mejores novelistas.

«Banco Inglés», de Isidoro Sagües, cuyo libro fué laureado por la Sociedad Argentina de Escritores.

«Marcel Proust y Paul Valéry», por Ernst Robert Curtius, el mas brillante cultivador de esa disciplina joven que se llama estilística.

«El Lenguaje de la Vida», de Charles Bally, «el venerable profesor de Ginebra».

«Poesías completas, por Julio Herrera y Reissig», con un extenso y documentado estudio de Guillermo De Torre, que ha sabido entrar en la obra del gran lírico uruguayo, con su profundo conocimiento de crítico y su acendrado espíritu de poeta.

Biblioteca de Escritores Uruguayos

UNA PUBLICACION ESPECIAL DE LA

EDITORIAL CLARIDAD, S. A.

RIOPLATENSE

OBRAS PUBLICADAS Y EN PRENSA:

- Vol. 1. **Artigas. — Del Vasallaje a la Revolución**, por Jesualdo. La más completa y documentada biografía del fundador de la nacionalidad uruguaya. Un tomo de 580 páginas con numerosas láminas fuera de texto \$ 3.00
- Vol. 2. **El Dictador Latorre. — Retrato del hombre y crónica de la época**, por el Dr. Juan León Bengoa. Un tomo de 256 págs. . \$ 1.50
- Vol. 3. **Exposición de la Poesía Uruguaya. Desde sus orígenes hasta 1940**. Compilada, clasificada y presentada por Julio J. Casal. Un tomo de 750 páginas \$ 3 —
- Vol. 4. **Manual de Historia del Uruguay**, por Lincoln Machado Ribas. Un compendio cronológico e interpretativo del desarrollo económico, político y social del país, desde sus orígenes hasta 1940. Un tomo de 600 páginas, con numerosas ilustraciones, dentro y fuera de texto \$ 3.—
- Vol. 5. **Movimientos Revolucionarios en las Colonias Españolas de América**, por Lincoln Machado Ribas. Obra premiada por la Academia Nacional de la Historia de Venezuela. Un volumen de 256 páginas \$ 1.50
- Vol. 6. **Las que llegaron después**, por Paulina Medeiros. Novela dedicada a las mujeres de hoy y a las que esperan el porvenir. Un volumen de 300 páginas \$ 1.50
- Vol. 7. **Arca de Noé**, colección de Fábulas y Apólogos. Libro auxiliar para "Cultura Moral", por Carmen Izcúa de Muñoz, con prólogo del Dr. Víctor Pérez Petit. Un tomo de 216 págs. ilustradas. \$ 1.20
- Vol. 8. **Proceso Intelectual del Uruguay y Crítica de su Literatura**, por Alberto Zum Felde. Un volumen de 650 páginas, encuadernado en tela \$ 4.—
- Vol. 9. **Panorama de la Poesía Gauchesca y Nativista del Uruguay**, desde Bartolomé Hidalgo hasta nuestros días; selección y prólogo de Serafín J. García. Un volumen de 320 páginas \$ 1.80
- Vol. 10. **Infancia, Adolescencia, Juventud**. Normas para los padres y educadores, por el Dr. Isidro Más de Ayala. Un volumen de 200 páginas \$ 1.20
- Vol. 11. **Batlle y Ordóñez, el Reformador**. Una magnífica semblanza del gran político rioplatense, por E. Rodríguez Fabregat. Un volumen de 620 páginas, con ilustraciones \$ 3.50

Editorial

Director General:



Claridad

Antonio Zamora

Oficinas: Colonia 1164 - Teléfono 8-4478 - Montevideo

Administración General de las Usinas Eléctricas y los Teléfonos del Estado

El teléfono automático le proporciona

la rapidez en la comunicación. - Compénsele

con la BREVEDAD en la CONVERSACION

WARNER BROS, FIRST NATIONAL
SOUTH FILMS INC.

CONVENCION, 1290
MONTEVIDEO

En este país...

cuando se desea
una buena sopa
siempre se pide

PURITAS



DELICIOSA
VARIEDAD
- HABAS
LENTEJAS - CEBADA
POROTOS - TAPIOCA
GARBANZOS - AVENA
Y SIEMPRE FRESCAS



Escena de "La Loba" (Bette Davis; Herbert Marshall), la super producción de Samuel Goldwyn, que presenta en Montevideo la casa de don Bernardo Glücksmann, a cuyo dinamismo y espíritu progresista debemos:

Las películas de más viva actualidad
y las de mejor calidad artística.

Dirección General de Correos



PIDA ESTAMPILLAS
AL CARTERO

Bertoni Hnos.

Productos Porcinos
Conservas Alimenticias

RAFFO 445
Montevideo

CREDITO ABIERTO

A LOS AUTOMOVILISTAS

CON EL

PLAN de VENTAS

A PLAZOS

de la F. U. N. S. A.

CUBIERTAS, CAMARAS Y BATERIAS EN COMODAS CUOTAS

Con este moderno y conveniente plan de ventas a plazos que mantiene en vigor la F.U.N.S.A., los automovilistas tienen la ventaja de poder amortizar el costo de neumáticos o baterías a medida que los usan.

Todo lo que usted tiene que hacer, es dirigirse a uno de los agentes F.U.N.S.A. pidiéndole el formulario correspondiente. Obtendrá usted los excelentes neumáticos y baterías F.U.N.S.A., a pagar en cómodos plazos.

F.U.N.S.A. fabrica baterías para radio e industriales, bolsas de goma para agua, impermeables y toda clase de artículos de goma para el hogar y la industria.

F. U. N. S. A.

CUBIERTAS, CAMARAS Y BATERIAS FABRICADAS EN EL
URUGUAY POR OBREROS URUGUAYOS

Su hijo crecerá . . .

¿Ha pensado Ud. en su porvenir?

Destinando solamente \$ 0.10 diarios, ahorrará el capital que mañana necesitará su hijo para iniciarse en una carrera de éxitos seguros.

Ahorre para su hijo; pero reserve para usted la posibilidad de obtener gratis, y sin pagos ulteriores, un lindo chalet de \$ 7.500.00!

S U C A S A

Mercedes esq. Florida

MONTEVIDEO

Teléf. 9 15 77 - 78

C. I. P. A.

Compañía Industrial y de Producción Agrícola
Sociedad Anónima

Un alimento delicado es el arroz.

Pida el arroz
"Aguila" y "Olimar"

SON LOS MEJORES

Obras de J. Krishnamurti

Conferencias 1936. — Conferencias en Chile. — Conferencias en México. — Conferencias en Uruguay. — Conferencias en Argentina. — Conferencias en Nueva York. — Conferencias en Ojai. — Conferencias en Auckland. — El Reino de la Felicidad. — Experiencia y Conducta. — El Amigo Inmortal. — Fragmentos de Conferencias. — El Problema Social y Humano. — Disolución de la Orden de la Estrella.

Dirigirse: Sr. José Carbone, Avda de Mayo N.º 1370, Buenos Aires, R. A.
— Sr. Alvaro A. Araújo, Casilla de Correo 147; Montevideo, Uruguay.

Dr. Héctor Laguardia

Médico Cirujano - Dentista

Profesor de Clínica
Quirúrgica y Semiología,
Otorinolaringología,
Rayos X

YI, 1290

TELF. 84-6-38

*Bazar
Mitre*

BAZAR

MENAJE

ELECTRICIDAD

VALIJERIA

Artículos para Fiestas

Artículos para Pesca

Av. 18 de Julio 885

Entre ANDES y CONVENCION

CASA MATRIZ:

Colón 1527 al 31

FRANGELLA HNOS.

FOTOS

Bartolomé Mitre 1323

Paramount

Una gran productora de films

FARMACIA "BEISSO"

SUCURSAL

Unica abierta toda la noche

Frente al PALACIO SALVO

TELEF. 80368 - 80265

20 th Century - Fox

EL SELLO DE LOS GRANDES
EXITOS CINEMATOGRAFICOS

FERNAN SILVA VALDES

I

"Pueblo Sarandi del Yi,
Acollarado a mi infancia,
En tu borroso recuerdo
Tengo, patente, mi casa:
Un caserón primitivo
Con sus tejas coloradas
Atado por un sendero
Al gran árbol de la plaza.
Mi padre siempre escribiendo
En hojas inmaculadas;
Mi madre con la costura
Toda rodeada de hilachas;
La negra cebando mate
En una gran calabaza;
Un mulato me mecía

Entre dos tragos de caña;
Y para mi boca niña,
Para mi boca paisana,
No había más caramelos
Que el canto de las calandrias.

II

Tenía que salir cantor
De las cosas uruguayas
Quien tuvo padres y abuelos
Criollos en cuerpo y en alma;
Y vivió en un pueblo gaucho
Varios años de su infancia,
Y tuvo por digno ayo
Mulato de aquella laya,
Y tuvo por caramelos
El canto de las calandrias".



DE LOS
ROMANCES
CHUCAROS

ilustró
H. A. VASSEUR

Un siglo de tradición

LIVRE

LA REINA DE LAS YERBAS

**Todos los baldes de 2 y 1/2 y 5
kilos contienen premios.**

EL ACEITE PRINCESA

**Es necesario en todo hogar donde se quiera
cuidar el buen gusto de las comidas y la perfecta
función del estómago.**

**D I S T R I B U I D O R E S
PESQUERA y Cía.
M O N T E V I D E O**