

# VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS



“CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA Y LETRAS”

---



# VERBUM

---

DIRECTOR  
ANGEL J. BATTISTESSA

SECRETARIO DE REDACCIÓN  
VICENTE GUILLERMO DOMBLIDE

ADMINISTRADOR  
JUAN JOSÉ IZURIETA CRAIG

---

Año XXV - Nº 80

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN  
VIA MONTE 430  
BUENOS AIRES  
1931







JORGE GUILLERMO FEDERICO HEGEL.

1770 - 1831.

\*

FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU

CIENCIA DE LA LÓGICA

ENCICLOPEDIA  
DE LAS  
CIENCIAS FILOSÓFICAS

FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

FILOSOFÍA DEL DERECHO

FILOSOFÍA DE LA RELIGIÓN

ESTÉTICA

\*





## HEGELIANA

*Dar a la filosofía la forma de la ciencia, a fin de que trueque su nombre de amor al saber y se convierta en el saber mismo. esa es la tarea que me he propuesto.*

\*

*Toda filosofía es idealismo.*

\*

*Los que no entienden nada de filosofía son los que se toman la cabeza con las manos cuando oyen enunciar la proposición: "El Pensamiento es el Ser".*

\*

*Ser y Pensamiento están eternamente unidos.*

\*

*Las cosas son lo que son merced a la actuación del concepto que en ellas reside y se manifiesta.*

\*

*Todo consiste en comprender lo verdadero, no como substancia sino como sujeto.*

*La filosofía pretende conocer y justificar la realidad de la idea divina.*

\*

*Todo lo existente posee sólo verdad en la idea, porque la idea es lo único real.*

*Todo acto del espíritu no es más que una percepción del espíritu por el espíritu.*

\*

*Toda equivocación procede de pensar según determinaciones finitas.*

\*

*Nada existe en la realidad que no sea autodeterminado y relativo a sí mismo, nada que no tenga un Sí que se mantiene a través de los cambios.*

\*

*La realidad es lo universal que fluye de sí mismo, que se hace particular y se opone a sí mismo hasta conseguir la más profunda y comprensiva unidad con sí mismo.*

\*

*Conocer la verdad de algo es conocerlo como forma de la idea divina.*

\*

*La creencia en lo divino proviene de nuestra propia divinidad.*

\*

*Quien habla de razón meramente humana, miente contra el Espíritu.*

\*

*Cuando el pasaje de lo finito a lo infinito no se opera, puede decirse que no hay pensamiento.*

\*

*La filosofía no gira ociosamente en el vacío y el más allá; tiene siempre que habérselas con lo concreto y absolutamente presente.*

\*

*La idea ha de reconocerse en cuanto hay en el cielo y sobre la tierra.*

\*

*La naturaleza exterior es también, como el espíritu, un ser racional divino, una representación de la idea.*

\*

*Todo lo real es racional, todo lo racional es real.*

\*

*El alma no es inmaterial sólo por sí misma; es la inmaterialidad universal de la naturaleza, su simple vida ideal.*

\*

*Dios es espíritu en todos los espíritus.*

\*

*Todo está contrapuesto. Lo que en principio mueve al mundo es la contradicción. La contradicción es la raíz de todo movimiento y de toda vitalidad.*

\*

*El eterno proceso divino es un fluir en dos direcciones contrapuestas, que se encuentran y se compenetran absolutamente en una.*

\*

*El no-ser de lo finito es el ser de lo absoluto.*

\*

*Dios es también finito, y el mundo es también infinito.*

\*

*Sin el mundo, Dios no es Dios.*

\*

*La lucha con lo finito, la anulación de las barreras, nuestra el sello de lo divino en el espíritu humano.*

\*

*Lo divino es el centro de las representaciones artísticas.*

\*

*Lejos de ser mera apariencia o pura ilusión, las formas del arte encierran más realidad y verdad que la existencia feno-*

*ménica del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia.*

\*

*Por encima del dominio del arte, se coloca la religión que manifiesta lo absoluto a la conciencia humana, no por la representación externa, sino por la interna, por la meditación. La meditación transporta al fondo del corazón, al centro del alma, lo que el arte hace contemplar en el exterior.*

\*

*En la filosofía se encuentran reunidos los dos aspectos del arte y de la religión, la objetividad y la subjetividad, pero transformados, purificados y exaltados a su grado supremo, donde el objeto y el sujeto se compenentran, donde el pensamiento percibe esa compenetración bajo la forma del pensamiento.*

\*

*La prescripción "Conócete a ti mismo", dictada a los griegos por el oráculo de Apolo, no debe ser considerada como un precepto que un poder humano inculca al espíritu humano, sino como la voz de Dios que incita al conocimiento de sí mismo.*

\*

*Yo debo hacerme de tal modo que el espíritu resida en mí. Este es mi trabajo, el trabajo humano; igual es por su parte el trabajo de Dios. Lo que aparece como mi hazaña es también la hazaña de Dios y viceversa.*

\*

*El yo es la relación infinita del espíritu con sí mismo.*

\*

*La certeza es al yo, lo que la libertad es a la voluntad.*

\*

*La esencia del espíritu es la libertad.*

\*

*La voluntad realmente libre es la unidad del espíritu teórico y del espíritu práctico.*

\*

*La verdadera libertad no existe inmediatamente en el espíritu; debe ser engendrada por su actividad.*

\*

*El espíritu libre es esencialmente activo y productivo.*

\*

*Nadie es libre, razonable y apto para mandar si no ha sufrido disciplina.*

\*

*Para llegar a ser libre, para adquirir la costumbre de auto-gobernarse, todos los pueblos deben haber pasado por la severa disciplina de la sumisión a un amo.*

\*

*El fin primordial de un pueblo es convertirse en Estado y mantenerse como tal.*

## Oda a Marcel Proust

SOMBRA  
nacida del humo de vuestras fumigaciones,  
el rostro y la voz  
ruidos  
por el roce de la noche,  
Celeste,  
con su rigor, suave, me empapa en el jugo negro  
de vuestro cuarto  
que huele a corcho tibio y a chimenea apagada.

Tras la pantalla de los cuadernos,  
bajo la lámpara rubia y untuosa como un postre,  
vuestro rostro yace sobre una almohada de tiza.  
Me tendéis manos enguantadas de filadiz;  
silenciosamente vuestra barba repunta  
en el fondo de vuestras mejillas.  
Digo:

—Tenéis aspecto de seguir muy bien.

Respondéis:

—Querido amigo, he estado a punto de morir tres veces  
| durante el día.

\* Traducción de Ángel J. Battistessa. París, mayo de 1929.

Las composiciones que agrupamos en VERBUM, en inédita versión castellana, han sido entresacadas de los tres repertorios poemáticos de Paul Morand: *Lampes à arc*, *Feuilles de température* y *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*.

*Lampes à arc* y *Feuilles de température* fueron publicados por el SANS PAREIL en 1919 y 1920, respectivamente. En 1924 ambas colecciones aparecieron compaginadas en un solo volumen, bajo el título genérico de *Poèmes*. En esta edición unitaria, obra de la misma casa editorial, algunas composiciones de *Lampes à arc* han sido transferidas a *Feuilles de température*, y viceversa. El libro acoge, por otra parte, los *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*, hasta entonces inéditos o dispersos en revistas.

Vuestras ventanas cerradas para siempre  
os rehusan al boulevard Hausmann  
repleto hasta los bordes,  
como un mortero brillante,  
del estrépito de palastro de los tranvías.  
¿Acaso nunca habéis visto el sol?  
Pero lo habéis reconstruido, como Lemoine, tan verídico,  
que vuestros árboles frutales en la noche  
han dado flores.

Vuestra noche no es nuestra noche:  
Está llena de los resplandores blancos  
de las catléyas y de los trajes de Odette,  
cristales de las flautas, de los candelabros suspendidos  
y de las chorreras encordonadas del general de Froberville.  
Vuestra voz, también blanca, traza una frase tan larga  
que parece plegarse cuando, como un enfermo  
somniaiento que se queja,  
decís: que se os ha causado una pena enorme.

Proust, ¿a qué saraos vais pues por la noche  
para volver con los ojos tan fatigados y tan lúcidos?  
¿Qué terrores a nosotros vedados habéis conocido  
para volver tan indulgente y tan bueno?  
¿y sabiendo la tortura de las almas  
y lo que ocurre en las casas,  
y que el amor daña tanto?

¿Eran veladas tan terribles que dejasteis en ellas  
esa rosada frescura  
del retrato de Jacques-Emile Blanche?  
¿y que aquí estáis, esta noche,  
amasado en la palidez dócil de las ceras  
pero contento de que se crea en vuestra agonía suave  
de dandy gris-perla y negro?





"... DANDY GRIS-PERLA Y NEGRO."

MARCEL PROUST, RETRATO POR JACQUES EMILE-BLANCHE, 1895.



## Pintura sobre seda

**P**AQUEBOTE sobre la montaña  
— tempestad endurecida —.

¿Quién no ha visto ya el Escorial en sueños ilustrados?  
Pudridero; reyes condensados.

Las cabras montaraces rebotan sobre el granito de caucho.  
Geometría de la parrilla de Lorenzo.

Abajo, sostenido por rocas  
un paisaje extendido como sobre la mesa.

Panal de abejas; monasterio; puño de Dios;  
central telegráfica.

El Rey Standard tiende innumerables hilos  
hacia la misa, el verdugo.

Flandes y los prefectos americanos,

2.500 puertas para entrar en ese teorema.

y no más salida que Dios: Q. E. L. Q. Q. D.

Se puede oír misa desde la cama,

gracias a la invención jesuítica del teléfono.

La hostia es el plato del día.

*(Lampes à arc)*.

## Agosto - Septiembre 1914

**L**A guerra cayó sobre nosotros como un trozo de muro que  
| se desmorona,  
aplastando las vacaciones frágiles  
y todo el verano de Francia  
cuyos niños se bañaban bulliciosos  
en ríos llenos de hierbas,  
cuyos ciclistas sorbían granadinas con moscas.

Entonces, todos hicieron un gran silencio  
que rasgaron los clarines del servicio activo  
dichosos de desplegarse  
sin seguir enfundados en su propio estrépito;  
los oficiales marcharon a las ametralladoras  
con guantes blancos de luciente cabritilla  
y un sable de doradas borlas.  
Después, terminada la tarea de los estados mayores  
en Alsacia y Charleroi,  
el pueblo hizo la suya  
y pronto ya no quedaron frente a París  
más que prusianos azules  
y botellas vacías.

El combate fijóse en las regiones negras  
alrededor de los drenajes dolorosos  
por los que se escapa en humos oblicuos  
el corazón espeso y fuliginoso de la tierra.  
Por fin, alrededor de los puertos que son la última vértebra  
(que van desde los Gales hasta las Ardenas y que la cólera  
| del mar quebró),  
el combate en que aún estamos dió comienzo.

Y lo que ahora llega es el honor de Inglaterra. . .

## El canto de Charing Cross

INGLATERRA,  
I joya de hulla engastada en tiza,  
cubierta de hierba, recortada de setos,  
de ríos lentos que mueve el pulso de la marea en los estuarios  
[en forma de concha,  
que vierten su trabajo manufacturado en el mar,  
de arroyos intrincados donde saltan salmones,  
ciudades visitadas por gaviotas estridentes, esparcidas  
como cartas arrojadas al viento,  
patria del hierro exacto y del acero cultivado y de las hilan-  
[derias.  
país de los humos espesos, carbones empapados en nieblas,  
[residuos de fundición, escorias,  
perspectivas de ladrillos lividos,  
inútiles jardines agobiados de impuestos,  
domingos lluviosos dorados por el Génesis,  
noches sin estrellas cuyas negras cosechas caen bajo la hoz de  
[los faros,  
nosotros conocíamos todo esto;  
nos contentábamos con tu sonido mate,  
nos alimentábamos en tus grandes periódicos como en artesas  
[rebotantes de hechos,  
sabíamos que tu amistad nos daría el mar,  
urdímbre movediza tramada por las hélices,  
los banknotes sedosos,  
los fuertes flotantes,  
los cables dóciles, sensibles, oxidados,  
en fin la victoria de sabor salino  
que tus hombres llevan sobre su rostro de mentón decidido,  
pero ignorábamos tu ejército arrancado de tu carne de marinos,  
los soldados nuevos que tienen el movimiento de las olas:  
las culatas de los fusiles son rosadas,

los arneses claros no han servido  
y en los jardines públicos  
los veteranos de Afghanistan explican el cañón.  
La refriega será magnífica:  
Ya los maoríes tuestan el maíz a la sombra de las Pirámides,  
los hindúes se liberan de una noche de asechanzas en el Flandes  
[rubio,  
los canadienses cazadores de osos  
y las cornamusas caledonias despiertan a los guerreros de Troya.  
Suenen los fuertes acordes de la artillería pesada,  
cante el obús armonioso,  
vosotros no conoceréis nada mejor,  
oh moribundos que aferráis las cantimploras.  
Caed contentos:  
ved llegar el instante grandioso,  
y es un poema de sangre  
el que entona el viento en las liras de los alambres de púas:  
Organos de los motores,  
decid un *Réquiem* ardiente  
por esta hecatombe de comerciantes.

1914.

*(Lampes à arc).*

## Un hermoso día

**L**A mañana  
represada en sus horas estridentes pero estrechas,  
ya desborda,  
se derrama,  
en la siesta luminosa.  
Los tranvías vacíos cantan como cajas sonoras.  
Las hojas caen  
con crujidos de papel chamuscado y  
los Campos Elíseos, antaño tendidos  
entre dos horizontes, flexionan en torno al "Rond-Point",  
como pasta de goma.  
Un macadam abúlico registra todos los paseos.  
Seis australianos se zambullen en un tibio coche de punto,  
con las piernas al aire.  
*Glorious day.*  
El Embajador británico vuelve a pie del Quai d'Orsay.  
Como Inglaterra,  
está limitado abajo por polainas de tiza blanca  
y arriba,  
por un tubo de chimenea.  
Para no echarle a perder el éxito del día,  
los heridos prometerán no sufrir más.

(*Lampes à arc*).

## Un día de gloria

**E**NTRE las construcciones potentes de la avenida  
fluye  
una espesa humanidad latina  
rica en pelos, en dientes, en sortijas, en seda;  
niños de cabeza enorme  
en la que resbalan ojos aceitados  
como bolillas en su rodadura,  
abultadas mujeres encinta  
llenan las catedrales  
donde un Jesús jesuíta bendice la neutralidad.  
Los jóvenes hacíanse en las galerías de los cafés,  
desempolvando sus zapatos con un pañuelo de color.  
Y nunca muertos,  
o, en carros fúnebres Luis XV, barnizados de blanco,  
alguna merma de vida excesiva.  
Pasan familias arracimadas  
bajo los vidrios tibios de los ómnibus;  
en los balcones  
germinan doncellitas ávidas de concebir;  
hombres fuertes  
con las faltriqueras grávidas de una moneda favorecida por  
[el cambio  
esconden enormes digestiones  
en pantalones de alpaca,  
debajo de las pianolas.  
En las estaciones,  
una muchedumbre compacta como huevos de arenque.  
En qué forma después de esto olvidar la estación de los In-  
[válidos  
en las mañanas de enero,  
bajo la lluvia,  
cuando un tren metropolitano lívido



arrojaba, con intermitencias,  
como flemas,  
algunos auxiliares que tosían. . .

Barcelona.

*(Lampes à arc).*

## Tarde de huelga

**S**ON las veintitrés  
¿pero quién pensaría en comer?  
La lámpara verde  
sostiene toda la noche  
y entibia los timbres exorbitados, en fila,  
cada uno de los cuales hace estremecer a un ministro.  
El Prefecto de Policía dice:  
"Hay que elegir."  
El Gobernador militar se afloja el cuello,  
y se refresca las palmas de la mano sobre su placa de gran oficial.

En la atmósfera cargada de la estación de suburbio  
los adoquines cruzaban por lo alto como pájaros.  
Los faroles destrozados  
mostraban su carne de fundición pálida  
y las cañerías rotas  
arrojaban el agua y el gas.  
Cascos, camillas.

Con los pies entre las flores de la Savonnerie  
de donde asciende la penumbra,  
el Presidente del Consejo mira el jardín azul  
y se pregunta  
si será necesario plantear una vez más la cuestión de confianza.

*(Lampes à arc).*

## Muerte de un judío

EL rostro  
como un plato  
está puesto sobre el lecho.  
Entrega su vida  
por sus ojos de albúmina,  
sin pestañas, descarnados.  
Se ha puesto paja sobre el casquijo,  
lienzos a las campanillas,  
pero no se ha puesto aceite sobre el mar  
que, abajo, disgrega la escollera.  
No se ha puesto paja sobre Boldi,  
porque es demasiado caro,  
por eso del dining-room asciende el violín perfumado  
con salsa cazadora.  
"Vivirás, dice Ezequiel,  
en casas que tú no has construído", a Israel.

Relaja la mandíbula:  
"No se pagará al médico  
mientras el cambio no esté a 80."  
Bajo un gabán desplegado  
las rodillas ahuecadas tiemblan;  
en sus palmas suda el miedo.  
Y también:  
"Cora... no morir... mis Suez...  
habrá que cambiar el agua de los pececillos chinos..."  
El analgésico cae bruscamente sobre él  
como un cortinado de felpa.

Mañana, a las dos de la madrugada  
después del cotillón,  
descenderá por el monta-cargas.

*(Lampes à arc).*

## Muerte de otro judío

**P**ORQUE este regimiento de asesinos es estrictamente guber-  
[namental,  
porque este pueblo tiene miedo de su revolución  
como de todo lo que podría restituirlo a sí mismo, es decir a  
[su nada,  
porque no imagina otro bienestar  
que el de sentirse todos acurrucados alrededor del Estado  
como alrededor de un calorífero,  
porque los hombres gustan obedecer  
y no preocuparse por ser libres,  
por eso hay sangre helada  
sobre el muelle del Isaar,  
y un cadáver judío está allí,  
las manos atadas detrás de las espaldas,  
desnudo hasta la cintura.  
Muy verde sobre la nieve,  
la amplia frente ceñida entre mechones lanosos,  
ha recuperado una majestad oriental  
serena, como si supiese que por su muerte  
lo que en él sentía de inmortal  
está asegurado en efecto de no morir más.  
Sus mejillas muestran la impresión de clavos de zapatos  
y su boca destrozada  
pende, como una caja antaño llena de gritos:  
gritos de una raza eternamente rebelde  
sudando mientras sea preciso la sangre negra de las rebeliones  
nunca agotadas  
bajo el lagar de las leyes cristianas;  
comunicando, por debajo de los cimientos mismos de los Es-  
[tados,  
entre continentes, por misteriosas alcantarillas.  
(dejando las radios a las propagandas nacionales y los cables  
[a los arbitrajes de bolsa),

y él, entre los más grandes de esta raza,  
sin más patria que su espíritu,  
feliz de ser pobre y negando toda posesión que no sea la de  
[los Textos,  
corredor de ideal percibiendo en cada rebelión su comisión,  
segregando un pensamiento ácido que corroe las doctrinas arias,  
inagotablemente generoso y fiel a la verdad,  
bajo la máscara de una eterna traición,  
pero singularmente temible.  
Es por esto que el cadáver despojado de su calzado,  
yace, en esta mañana de hielo,  
al pie del Maximilianeum.

Los chiquillos le han puesto debajo de las uñas  
púas de gramófono.

*(Lampes à arc).*

## Esperar

VAMOS, será preciso esperar todavía. . .

Nuestros padres, que nacieron sin esperanza  
no esperaban,

y a nuestros hermanos menores se les lee en los ojos  
que no soportarán esperas.

Pero nosotros, ¿habremos esperado lo bastante?

¿Habremos sido suficientemente acostumbrados a no erguirnos  
contra el tiempo?

¿Reblandecidos por la inmunda paciencia?

Todos los bienes de la juventud

los hemos tenido sólo con números de orden.

Nos han dado días de paz

recomendándonos usarlos precariamente

y preparar la guerra.

Cuando llegó la guerra,

hemos esperado a aquellos que en la delantera  
esperaban

que entre el enemigo naciese la duda

y de la duda una nueva certidumbre;

ha sido necesario que en ellos y en nosotros

muriesen mil horas de oro

(y ninguna hora tiene su pareja).

Hay muchas razones para explicar todo esto,

pero hay también otras muchas

como para quedar justificados al decir

que ya no podemos seguir esperando.

No queremos seguir comiendo nuestra vida en conservas.

He aquí la paz

y esperamos todavía:

nada ha cambiado,

aún hay frente a nosotros viejos francmasones

que temen por su república,  
aún hay prefectos del 16 de mayo que, desde entonces, no  
|han florecido,  
aún hay generales con penacho que hacen sus entradas en las  
|ciudades,  
aún hay cuarteles, despachos de tabaco,  
retretes públicos, ventanillas oficinescas,  
parapetos, inspectores, aduaneros,  
guardianes de plaza.

¿Para cuándo un amplio y continuo don  
de todo a todos?

¿Para cuándo una carrera, descalzos,  
alrededor del globo?

*(Lumpes à arc).*

## La placa indicadora

y sin embargo ya no es posible indicar el camino.

En mil novecientos veinte  
las naciones tísicas,  
los regímenes anémicos que, para conservarse, toman hierro,  
las autocracias con sus cataclismos terciarios,  
y hasta las democracias arterioescleróticas,  
en suma casi todos los viejos paquebotes (en los cuales sin  
[embargo nuestro camarote estaba reservado),  
se hunden  
a pique,  
haciendo agua por todas las deshonestas averías  
que no han querido cuidar.

Krivoi Rog y mis acciones han desaparecido,  
he aquí a Sergio que canta en Nápoles por las calles,  
he aquí a Francia más herida en Versailles que en Verdun,  
y muchas otras cosas que me rodean son lamentables,  
pero sin embargo forzoso es admirar,  
porque verdaderamente he aquí a las gentes y las cosas cada  
[vez más al desnudo,  
y va a poderse,  
y será necesario  
ser lo que se es.  
¿No valía la pena adquirir costosamente semejante victoria?

Ya no es posible indicar el camino.

Esto pudo ser necesario, pero es demasiado tarde,  
porque la hora próxima se posesionará de nosotros  
mucho más de lo que lo han hecho ya las mujeres, los pro-  
[fesores o los militares.  
y no nos quedará el ocio  
de reflexionar, de desconfiar, de tener cualidades,  
de estar satisfechos o avergonzados de nuestros defectos.



Sólo el mañana será el punto de partida de lo que vale en  
 [nosotros.  
 Estoy contento de haber tenido un padre indulgente y una  
 [madre jansenista,  
 amigos trabajadores y amigos vagabundos,  
 de haber hecho estudios precisos y pensado vagamente,  
 porque me convertiré en todo eso a la vez,  
 pero sin ser dueño de poderlo  
 o de no poderlo.  
 Esto será mucho menos doloroso que todo lo que fue hasta  
 [ahora.

Si escribimos,  
 será en plena inquietud.  
 Nada de dictadura.  
 No hay que poner las palabras en columnas de a cuatro,  
 la rima no debe ser la elección de los pensamientos  
 por palabras ricas, nacidas de un sufragio censatario,  
 debe ser rara, es decir empleada raramente.  
 Todo lo que tiene el derecho de ir y venir  
 debe ir y venir libremente.  
 No hay que declarar el estado de sitio en las casas ajenas,  
 ni en la propia.  
 Un libre y serio dibujo del pensamiento,  
 una simple efusión de sí mismo,  
 con más bondad y entera buena fe.  
 Esto no es una rebelión,  
 sino un método  
 para conservarnos y vencer al fin  
 la anarquía que ya está próxima,  
 y de la cual, gracias a nosotros, si somos fuertes,  
 renacerá un estado mejor,  
 tan indefectiblemente como el desorden  
 de esta hora  
 que no tiene del orden más que la apariencia,  
 no siendo sino odio y confusión.  
 Yo mismo, esta tarde, doy la certeza  
 a esta frontera donde los rieles se ensanchan,  
 al río donde los peces poseen dos países,  
 a los maíces rubios oxigenados por el otoño.

## Niza

EN VENTA

las pagodas y las fortalezas  
y las villas jedivales 1868.

Los lebreles rusos lloran a sus princesas  
sin collar,

en el depósito de embargos.

Los magnates húngaros estranguladores de gatos cuidan del  
menaje.

Adiós, jefes mejicanos precinematográficos,

a quienes una sola diligencia enriquecía bastante,

viejos monos mimados, con anillos de filigrana,

condes polacos cuyo lecho, al llegar el crepúsculo, aún sigue  
revuelto,

adiós, viejos niños ingleses

que goteaban su sombra hasta la hora de la comida

bajo la agitación estúpida de las golondrinas.

¡Victoria, victoria!

Al borde de las ondas de tafetán,

los sanatorios están en quiebra,

YA NO HAY QUIEN MUERA.

Los grandes necróforos de la guerra

hacen echar cognac Napoleón en su caldo.

Salmorejo de becada en bandeja.

Diez mil candelabros.

Lunch. Lynch.

¿Quién hubiese imaginado tantas cebellinas  
en los stocks americanos?

El azur P. L. M. tiene gusto a áloe.

*(Feuilles de température).*

## Business

5.000. dólares  
a quien pruebe  
que puede hacerse oír una palabra en la fábrica  
cuando se forjan las calderas tubulares.  
Las armazones saltan, suspendidas;  
el cráneo estalla  
bajo los martillos-pilones.  
Yo adoro esto.  
Conduzco mi jornada a la velocidad del ferro-  
carril elevado,  
invito a mis amigos por megáfono,  
almuerzo de pie,  
las cotizaciones de la Bolsa se desmadejan sobre el piso;  
el metropolitano tiembla bajo mis piernas.  
Yo adoro esto.  
Entretanto,  
sobre un diván oscuro,  
mi mujer tiende sus pechos a una amiga.

*(Feuilles de température)*

## Mala voluntad

**P**UJAS, pagos, citaciones, cédulas,  
abastecimiento, agonía, espiritismo, usura,  
desprecio por París, desconfianza hacia Francia,  
muerte del intrépido, muerte de la intrepidez, cambio,  
eunucos rosados, nuca afeitada,  
medias de seda, naufragios, estaciones escamoteadas,  
placeres de boca, grandes heridos, axilas,  
negras preocupaciones de Rimmel, nuevas mentiras,  
trabajos impagos, ovarios desvanecidos, Royal Dutch;  
MALA INTENCIÓN,  
esquiva todas sus obligaciones, será castigada.  
Anestesia local, dolor general,  
no más dolor de muelas, diez millones de muertos,  
robos legales, leche condensada, tensión arterial,  
¿a través de qué fango la hora artesiana?  
virajes políticos, errores seniles,  
crueldades de ayudante, PROHÍBESE,  
bebidas y sacrificios americanos,  
se tiende a los agonizantes esponjas  
llenas de vinagre de tocador,  
tiempos destrozados, ideas de generales, ideas generales,  
beneficios de guerra, crímenes patrióticos,  
promesas devastadas, glorias inmorales, muerte de  
la modestia, dócil fuente agotada,  
tejidos de plata, libertinaje depreciado,  
saqueos de mayores, precio del gas,  
somos una generación de cobayas.

*(Feuilles de température).*

## Bola - Panorama

ENTONCES se vió pasar  
a los mercaderes de la tierra,  
a los banqueros perforadores de itsmos,  
a los catadores de amargos,  
a los batidores de oro,  
a los viajeros en explosivos,  
a los cultivadores de tulipanes eléctricos,  
a los negociantes en escapularios,  
a los fabricantes de ojos artificiales.  
Gritaban "¡Desdicha!  
Tantas riquezas han sido destruidas  
en una sola hora".

### APOCALIPSIS

Después nacieron planetas  
con, a manera de rayos, cerdas de puerco,  
astros de metal blanco  
espolvoreados con raeduras de ozono,  
y otros  
cuya boca era un sello de caucho;  
todos  
rayaron la noche sometida al frío industrial.

### DOMÉSTICO

*"Después vi un nuevo cielo y una nueva tierra porque el primer cielo y la primera tierra habian desaparecido."*

*(Feuilles de température).*

## Vaca citada en justicia

**E**L tribunal comprendía  
jueces,  
testigos,  
expertos  
y un propietario responsable.  
La vaca estaba acusada de dar muy poca leche,  
y de comer el heno de las isbas.  
Hecho más grave,  
la acusación señalaba la costumbre  
que tenía la vaca de permanecer echada  
desde el nacimiento del ternero.  
El animal, en una palabra, no poseía las cualidades  
de adaptación requeridas para satisfacer  
las nuevas formas de explotación rural.

El propietario reconoció  
que había descuidado al animal  
y que bebía vodka;  
declaró que cuando la vaca estaba enferma  
él recurría al brujo.

El tribunal absuelve a la vaca  
y condena al propietario a seguir los  
cursos de economía rural.

*(Vingt-cinq poèmes sans oiseaux).*

## Beneficios y pérdidas

**N**O había por qué reírse  
cuando los sabios le decían al hombre que está desnudo.  
Morir de hambre, antiguo título de nobleza nuevamente pres-  
tigiado.

Las perspectivas huyen hacia los horizontes en derrota.  
También estas gentes desearían partir, contraído el vientre por  
[los vencimientos.

¿Pero hacia a dónde?

Dios se embriaga, los ríos se vacían, los muertos se trasladan.  
Por todas partes la misma quiebra durable.

Los poetas escribían sin embargo que la vida es corta.

El Astoria — 800 cuartos, 800 desesperaciones —

no es más que un palacio cegado y negro  
donde yacen las bañeras, tumbas esmaltadas.

El vino fermenta en las bodegas tibias;

un tapón salta: todos se persignan.

Hay un cuarto especial para los exámenes de conciencia.

En la Plaza Vendôme, los anticuarios alemanes  
logran el Gulf Stream,

envolviendo sus lacas endeblés entre tapicerías,

los cambistas levantinos de apetitos furiosos

devoran a dentelladas sus cuadras de caballos de carrera,

los pianos mecánicos por la ventana han caído

sin renunciar a un vals

que continúa sobre el empedrado.

Nadie piensa ya en jactarse y hasta  
todo el mundo confiesa;

pero

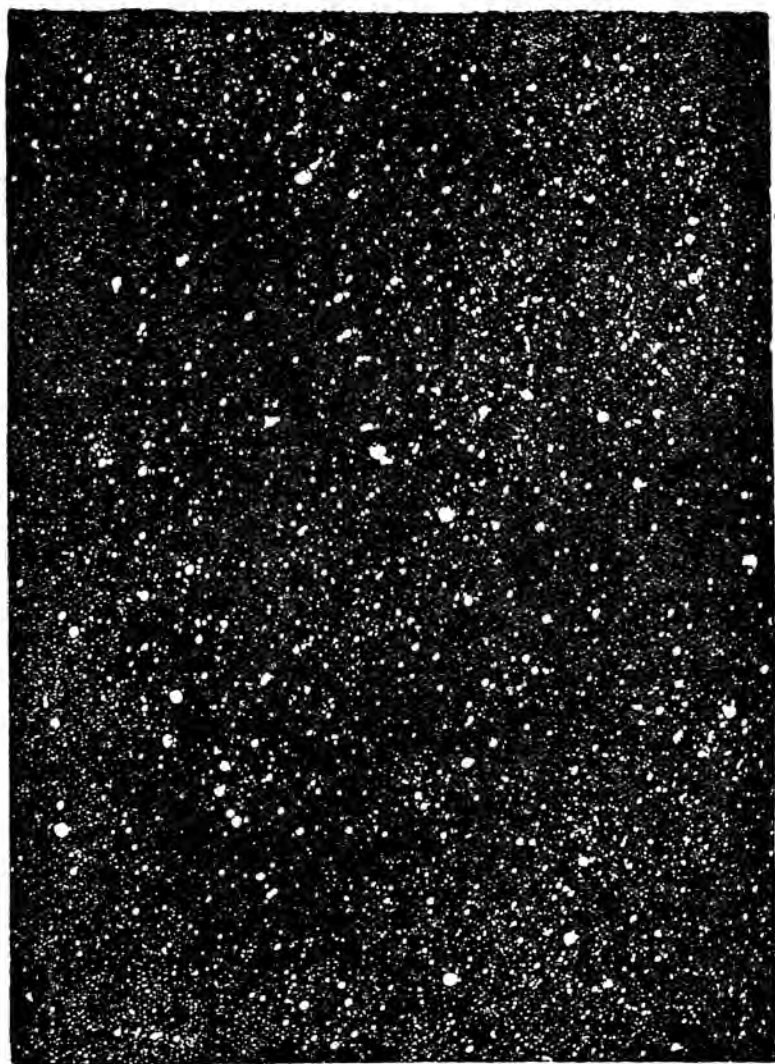
la tierra sigue girando sobre su eje de injusticia.

La vida y la muerte son de una comicidad excelente.

todo consiste en leerlas en una buena traducción.

He aquí que surge el astro negro  
de la pistola automática.

# Vía Láctea



PAUL MORAND



## EN EL VENTANILLO DE TOLEDO

### I

#### UN RATO A SOLAS

El Ventanillo se abre, sobre un remolino de tejados, frente a los montes de Toledo. Al fondo, la Ermita de la Virgen del Valle, de rosa pálido entre las sombras azules de las rocas, el verde nuevo de la primavera y el pasto desteñido al sol. La Ermita deja caer una vereda en zig-zag. La curva del Tajo se adivina — allá donde la cascada de casucas se hunde hasta confluír con los pies del monte y sobresalen unos árboles altos. A veces, desde la Ermita escapa un repiqueteo loco, que viene como a desflecarse en las rejas del Ventanillo.

Una arquitectura de baraja sirve al Ventanillo de pedestal: los tejados se encaraman unos sobre otros como barcos apiñados por la resaca, dejando apenas escurrir, por las hendeduras, tortuosos hilillos de calles. Los montes, al frente, llenan el horizonte hasta medio cielo, y acogen y multiplican los ruidos de la ciudad.

La ciudad se pone ceniza a medio día. "Dan ganas — dice Eugenio d'Ors — dan ganas de bañarla toda en purpurina". La ciudad se pone ceniza a medio día, salvo los reposos verdes de algún patio sembrado, tal jardín de azotea, tal sombra de yerba libertina crecida entre los tejados de barro, y dos o tres árboles lanceados que ahogan, entre el follaje esmeralda, corimbo rojos. A la izquierda y a la derecha, altos edificios monásticos y vetustas iglesias arquean el lomo, y alzan los brazos intentando en vano levantar la tela caída

— irremediablemente caida hasta mojarse las puntas en el agua — de la ciudad. Duermen las veletas. Por los techos ambulan gatos, huéspedes naturales de la noche toledana, perdidos ahora bajo el fuego del sol. Y todo aquel universo de formas, colores, sones, ráfagas, apunta, como a una boca de concentración, al Ventanillo: centro del mundo, aéreo camarote de tres pasos por cuatro, que se encarama, travieso, sobre la onda cristalizada y poliédrica de tejados.

La piedra se tuesta bajo el sol. Hierven los rumores. Acaso, de lejos, zumba el río sus endecasílabos clásicos. Dominan los cantos de las golondrinas y las voces de los niños. Se oyen, a ratos, los pregones: y el cuerno del carbonero suena por entre las calles, torciéndose al capricho de éstas como para untarse en las paredes. El órgano llega en girones, — suave humo tornasolado. Los gallos, atentos al tiempo, centinelas del meteor, maestros de las horas, descargan clarinadas largas. El rebuzno pánico del asno bombea y electriza el aire. Tejen su danza las campanas, y su minueto señorial se prolonga en ondas que el monte multiplica y borra en alas. Y todo ruido que sobresale, o se parte en dos con el eco, o fulgura en un vago halo de resonancias que pronto lo vuelven atmósfera.

En el orbe cristalino y vibrátil, voltea el alma, henchida de olvido. Y, de pronto, estalla como cohete, da en el campanile de la Ermita y estremece frenéticamente la campana.

## II

### LAS DOS GOLONDRINAS

Benedictine y Poussecafé — las dos golondrinas del Ventanillo — están, desde el amanecer, con casaca negra y peto blanco. A veces, se lanzan — diminutas anclas del aire, — y reproducen sobre el cielo, con la punta del ala, el contorno quebrado, la cara angulosa de la ciudad.

Benedictine vuelve la primera, y se pone a llamar a su enamorado. Dispara una ruedecita de música que lleva en el buche. La ruedecita gira vertiginosamente, y acaba soltando unas chispas — como las del afilador — que le queman toda

la garganta. Por eso abre el pico y tiembla toda, víctima de su propia canción, buen poeta al cabo.

Al fin, vuelve Poussecafé a su lado. Salta como un clown en el alambre, salta, salta. Salta sobre Benedictine; vuelve al aire. Y Benedictine sacude las plumas, y dispara otra vez la ruedecita musical que tiene en el buche.

1917.

### EL RECUERDO DEL VENTANILLO

Al Ventanillo se llegaba por una callecita estrecha y en declive. Tan en declive y accidentada, que habría que bajarla rodando, si no fuera por su estrechez misma. Porque podía uno apoyarse con las manos en las dos paredes a un tiempo. En el fondo, donde hacía recodo la calle, se veía la puerta nº 13: nuestra puerta. La callecita era oscura, pero la casita luminosa, porque se asomaba como un mirador a la vertiente del Tajo. De modo que, al abrir la puerta, al revés de lo que siempre sucede, la luz del día brotaba del interior y alumbraba la calle. El Ventanillo era nuestro refugio para pequeñas vacaciones de dos o tres días. Lo he aludido en el *Reloj de Sol* ("La Cucaña"), contando cómo conocí a Eugenio d'Ors. Entre Américo Castro, Antonio Solalinde, José Moreno Villa y yo instalamos el Ventanillo. El más fiel de todos ha sido Castro. En mi tiempo, apenas había las cosas indispensables, y uno que otro objeto de lujo como una inmensa tinaja de barro en cuyo vientre escribimos:

Tinaja de Chindasvinto,  
la del muy turgente flanco;  
otros prefieren el blanco,  
pero yo prefiero el tinto.

Alusión, seguramente, al buen vinillo de Buena Vista — cultivo de la tierra — con que solíamos rociar las no menos buenas perdices estofadas que comíamos en la Venta de Aires. La Venta de Aires (que los incautos llaman Venta del Aire, sin reparar en que su nombre le viene del nombre del ventero,

el claro varón José Aires) se encuentra al otro lado, en la Vega, no lejos del Cristo célebre por la leyenda que aprovechó Zorrilla (sin duda la imagen de un "descendimiento", que ya tiene descolgado un brazo de la cruz), y no lejos de un cementerio completamente becqueriano, donde rezan unos cipreses probos y oscuros que dan abrigo a nidos de pájaros, en su complacencia de gigantes. Pero volvamos al Ventanillo y tengamos por cierto que no vamos a dar esta vez el largo rodeo por la calle del Hombre de Palo, — recuerdo del ingenioso Juanelo, el del artificio que subía hasta Toledo el agua del río, vestigio de las artes mágicas que, en otro siglo, ilustraron a la Imperial Aldea. No: ese camino está bueno para una primera vez, para el que no sabe. Nosotros, los habituados, sabemos que lo más corto es cruzar la Catedral, de la Puerta del Reloj a la Puerta de los Leones, y que así salimos directamente sobre el callejón del Vicario, donde está el Ventanillo. La Catedral viene a ser la antesala del Ventanillo; sencillamente. Y si el vinillo de Buena Vista se ha trepado a la cabeza, no importa: ya sabemos que el piadoso callejón del Vicario nos ofrece, al alcance de la mano, sus dos paredes. Tal vez nos espere allí el gran toledano ante el Eterno, Angel Vegue y Goldoni. Tal vez Américo Castro habrá dado caza a dos o tres modismos o pronunciaciones hasta hoy tenidos por andaluces, y que van resultando, puesto que se cosechan en el propio campo de Toledo, más bien popularismos o modos de hablar de toda una clase española: esto ilustra y corrige un poco lo de los "andalucismos" de América.

Años más tarde, el Ventanillo fue recibiendo otros huéspedes, y los primeros nos dispersamos. Sé que fue creciendo en gloria y en lujo. Sé que Bagaria decoró las salas con la leyenda y hazañas de San Baltasar, bajo cuya advocación se abrió el Ventanillo. Este culto de San Baltasar tiene otra explicación pintoresca. La misma noche del año nuevo que he recordado en el *Reloj de Sol*, se me ocurrió, para divertir a los compañeros de excursión — todos filólogos y humanistas — desenterrar una vieja y chistosísima oración que encontré citada hace muchos años en el libro de nuestro Vicente Riva Palacio, *Los Ceros, por Cero*, y me puse a recitarla en medio de



"... UN CEMENTERIO COMPLETAMENTE BECQUERIANO".

TOLEDO. LA VEGA, EL CEMENTERIO Y LA ERMITA.

la oscuridad, ahuyentando con voz cavernosa el sueño de los que empezaban ya a adormilarse:

Era tanta la pujanza  
del Señor San Baltasar,  
que una vez llegó a ensartar  
ciento cincuenta en su lanza.  
¡Oh lanza, divina lanza,  
lanza, lancita, lanzón:  
échanos tu bendición  
y la bienaventuranza,  
amén!

A partir de ese día, Américo Castro se apoderó de San Baltasar, no quiso ya nunca abandonarlo, y lo estableció como patrono en la cofradía del Ventanillo, que hoy no puedo recordar sin saudades.

1930.

ALFONSO REYES



## P O E M A

### “Et requievit die septimo”

**E**N Puerto Pollensa el domingo pasa en sordina, lo mismo que en el Paraíso.

Las casas están a la orilla del mar, todas en fila, sobre un breve espacio, como una sarta de gaviotas al borde de una laguna.

El agua hace, coquetamente, unos rizos parleros. Las ventanas miran, con la puerta abierta, aquellos primores. Así los ojos de los pescadores endomingados abren la boca ante lo que están habituados a sentir en torno suyo todos los demás días.

Hoy no es el mar que da el pescado, sino el mar sin objeto.  
Hoy no se pulsa el viento como factor de ganancias.  
¡Qué curioso, hoy nada sirve para nada!

La bahía yace inútil y brillante como un enorme duro que nadie recogerá, y las montañas, que ciñen un anillo de miradas en torno a la moneda aquella, forman un resguardo al oro del día que se reposa feliz, como un líquido que ha encontrado su nivel, en un recipiente de predilección.

Esto es algo como el amor en la consecución de sus fines.  
¿Qué tienen todas las cosas para mirarme así?

La casa está atenta al cerezo en flor en la falda de la montaña.

El pasto se alza en mil puntas para entretejerse con el sol.  
La montaña mira la vida verdeante del valle con una rígida condescendencia de piedra.

La brisa peina escalofríos de terciopelo en los trigales acuáticos.



Las nubes, simétricamente, se hinchan bajo el cielo, tontas e inmóviles como globos.

El pinar no llora casi.

¿Qué tienen las cosas para estarse así?

"ET REQUIEVIT DIE SEPTIMO".

Yo tengo miedo de esta quietud porque me estoy saliendo de mí, y soy muy pequeño para ser la naturaleza.

RICARDO GÜIRALDES.

Mallorca, Puerto Pollensa, 1922.

## RUBEN

Hace diez años en la desolada Bruselas que ocupaba el enemigo, envuelto en la tiniebla de una noche invernal, regresé a casa con una nueva sombra interior, y llamando a los míos les mostré un periódico, y les dije: "Ha muerto Rubén; Vamos a rezar como él sabía rezar". Y leímos:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste . . .

Una profunda emoción vibraba en la voz del que leía y humedecía los párpados de los que escuchaban, aunque el poeta dijera:

que sobre su sepulcro no se derrame llanto,  
sino rocío, vino, miel.

Y éstos fueron los funerales de Rubén Darío, celebrados en la enlutada Bruselas.

\*

Diez años hace que murió Rubén Darío. No le ha tocado la negra suerte de otros grandes escritores, sobre cuya tumba, apenas cerrada, reinó el silencio de la ingratitud, la indiferencia y la incomprensión. Se habla de él como si aún estuviera en plena actividad mental; su influjo se prolonga en el tiempo, y su fama crece y se arraiga cada día, merced a la publicación de sus hojas dispersas y al examen más atento de las que un poco al desgaire él mismo reunió en volumen.

Hoy nadie discute la gran misión realizada en el campo de las letras hispano-americanas por este renovador que les inyectó sangre joven y rica, infundiéndoles poderosa vitalidad. Pero no fue siempre así. A su llegada a Buenos Aires, después de *Azul* . . . , después de sus cartas a *La Nación* desde España, aun esquiva, adonde lo enviara el Gobierno nicaragüense, algunos clarines tocaron alarma, y muchas plumas se aguzaron prontas al ataque del que, sin duda alguna, venía a "sembrar el desorden" en la jerarquía literaria. ¿De qué pecado no se le acusó, contra el decálogo de las letras? Lo menos que hacía era corromper la lengua castellana, infringir todas las leyes de la retórica, arrancar el verso de su secular y redoblante paso de andadura, introducir en el idioma escrito ideas, imágenes y sonoridades que el uso no había sancionado: pretendía ser libre en nombre del arte.

El grupo de los que llamaremos "clásicos", los conservadores de las viejas formas españolas, discípulos — más bien pálidos imitadores de los maestros del siglo de oro, cristalizados en el tiempo abolido ya, sin sospechar que Darío había cavado mucho más hondo que ellos en la pingüe y vieja mina de la raza, fueron quienes más se encarnizaron — naturalmente — contra este profeta que nos llegaba de la América Central, quebrando arbitrarios moldes y derribando ídolos falsos. Lo mismo había pasado en la Península, donde la crítica madrileña, generalmente insubstancial y chacotona, lo puso en solfa tratando de reirse en nombre de los cánones sacrosantos del mismo de quien D. Juan Valera decía proféticamente, hablando de *Azul* . . . : "resulta de aquí un autor nicaragüense que jamás salió de Nicaragua sino para ir a Chile, y que es autor tan a la moda y con tanto "chic" y distinción que se adelanta a la moda y pudiera modificarla e imponerla". Entre nosotros, esos poetas y escritores — de quienes no se habla ya, con bastante injusticia, dicho sea de paso, porque en su tiempo y a su modo mantuvieron vivo el amor del arte — vieron en Rubén su bestia negra y trataron inútilmente de acorralarlo. Fue un nuevo "Ecrasez l'Infâme". Inútilmente, porque Darío tenía, además de su genio, un refugio y un sostén que no le fallara nunca, como lo declaró con noble gratitud en las postrimerias de su vida. Había quien le comprendiera,

y esa comprensión no era la de un hombre solo, sino la de una entidad bastante poderosa para imponer a la atención pública, sino la admiración, el examen escrupuloso de su obra de escritor y de poeta. No cejaban, sin embargo, los antagonistas, antes bien multiplicaban las escaramuzas, disputándole un baluarte inexpugnable, del que ellos mismo se habían servido cuando tenían ese derecho, de que solían servirse aún y que creyeron para siempre exclusivamente suyo. Y es lo curioso que estos adversarios, violentos, se ensañaban precisamente contra las producciones del poeta que más habían de imponerse luego a la admiración del público: Por ejemplo, ese maravilloso responso a Verlaine, que pretendían disparatado y hermético, y que hoy el pueblo mismo ama y comprende. . .

Pero no eran los "clásicos" los únicos que desconocían el valor de Rubén. Por aquellos tiempos triunfaba en muchas provincias de la República literaria universal la escuela naturalista de Zola, con todas las exageraciones a que la lucha abierta impulsaba al maestro y todas las que sus discípulos cometían para sobrepujarlo. Y nuestros "naturalistas" atacaron también con furia al portaestandarte de lo que ellos llamaban despectivamente "decadentismo". De manera que en torno de Rubén Darío sólo quedaron los jóvenes — ¡oh juventud siempre generosa y profética! — en quienes sus encantos debían producir impresión bien profunda, porque los jóvenes aún no estaban deformados en el corazón, en el cerebro, ni en el oído. Sólo quedó ese puñado de cultores de las letras que buscan sinceramente lo bello, tanto actual como pasado, que lo admiran bajo cualquier etiqueta que lleve, y cuyo eclecticismo no es, por cierto, el fruto de la pereza mental, de la rutina, ni de la indiferencia.

Acuden al recuerdo cien lances de esa guerra. Las anécdotas tratan de acaparar el papel en que se escriben. El mundo literario estaba exasperado, y en todos los centros intelectuales se rugía en pro o en contra de Rubén Darío. Pero — ¡oh primer milagro! — todos trataban de escribir mejor. Uno de nuestros más ilustres compañeros, notable crítico español, me detuvo un día, realmente indignado, en el viejo portal de *La Nación*, donde los de esta casa solíamos hacer fugitiva tertu-

lia antes de la hora del asueto y en el instante de volver al trabajo.

—¿Cómo no tratan ustedes de poner coto a esta demencia? — me dijo con voz airada. — ¡Es preciso volver al sentido común!

Creo que no podía contestar a mi respetable amigo sino lo que le repliqué:

—No se preocupe, D. Enrique: si son locuras, ellas pasarán. Si es moda, ya la dejaremos. Sólo queda lo sólido y lo bueno.

Ni era moda, ni era locura: Era una llave que abría vastísimos horizontes, sin más limitación que la del verdadero arte.

Otros, más enconados, iban a plantear cuestión de gabinete ante la dirección de *La Nación* y ante el mismo general Mitre, como si se tratara de un "casus belli". Pero si el general Mitre era un letrado en toda la extensión de la palabra, Bartolito, Mitre encarnaba el arte y la literatura en el periodismo, en Emilio Mitre había uno de los espíritus más comprensivos de su tiempo, D. Enrique de Vedia representaba al gentleman dilettante y erudito, sin "snobismo", y Julio Piquet era — como el maestro de Platón — un gran alumbrador de inteligencias. Puesta la cuestión, el general miraba al Zoilo con sus ojos claros de vidente y, sin un gesto — peor que si se encogiese de hombros — pasaba inmediatamente a otro tema. Bartolito, más accesible, de una llaneza que pocos entendieron y de que muchos abusaron, replicaba agudamente con un "pues a mí me gusta", que era un endiosamiento; Emilio Mitre, desdeñoso, se declaraba soberbiamente incompetente; Vedia sacaba a relucir todos los más modernos escritores franceses, partiendo de los Goncourt, y Piquet, a quien tanto debemos cuantos con cierta justificación habíamos caído en este "achaque de escribir", apabullaba donosamente, con sus sales áticas, al que se permitiera poner en duda el genio que él había descubierto y que el mundo había de reconocer y de aclarar pocos años más tarde.

Pero ningún entusiasmo comparable, por lo combativo, con el de Julián Martel — José Miró —, el querido compañero que, con *La Bolsa*, pasó del anónimo a la celebridad y que la

muerte tronchó cuando, después de la flor primaveral, podía ofrecernos los frutos más opulentos y sabrosos. En defensa de la fama de sus Mesías literario, Pepe llegó a reñir a brazo partido, dando y recibiendo mojicones; pero, como la de Rimbaud y Verlaine, su grande amistad tuvo entreacto violento. . . . que, por fortuna, sólo fue un entreacto. Reconciliados en el fondo, antes de la riña, en la riña y después de la riña, yo tuve el placer de acelerar esa "emulsión" mediante una copa de champaña, acompañado esa noche por Leopoldo Díaz y otros contertulios habituales o accidentales, en la cervecería de Luzio, que era nuestro jardín de Academos.

José Miró fue el magnífico y magnánimo heraldo de Rubén. Señalado para morir tan joven, tenía, quizá, el don profético de los "amados de los dioses", y anteveía lo que el maestro había de realizar en su carrera, corta ella también. Pero a sus ditirambos, a la aprobación de los letrados, a la esperanza de los que creen en el "devenir", continuaban oponiéndose las falanges de los incomprensivos, y fuera de *La Nación* — dentro también un poco, aunque todos sean llamados . . . — y del círculo juvenil y progresista que le rodeaba, cada nueva joya publicada por Rubén daba materia no ya a la crítica decorosa y fundada, sino al chascarrillo vulgar y al retruécano odioso. ("Pan - panich", "Panadero - agua panada"). qué se yo . . . En nuestro mundo literario no se ha visto jamás, y sin duda no volverá a verse, una agitación semejante.

Le daba pábulo — cuando ya el verso no se podía roer sin mellarse los dientes — la vida desorbitada del poeta, su despreocupación por todas las cosas materiales, su regia ignorancia del valor del dinero, que le alejaba de los centros de sociabilidad en los que hubiera podido brillar por sus maneras y por su espíritu como el más atildado marqués o abate de "ruelle", y, digámoslo también, su unilateralidad de artista que no ve nada interesante sino el arte, y que sólo en él piensa, cuando más lejos de él parece. Había nacido para cantar, y cantaba . . . Como vate, pensaba y vaticinaba también, pero allá, muy arriba, como lo revela, entre otras obras maestras su *Oda a la Argentina*.

Rubén explicó su desorden con frases conmovedoras, con-

vincentes para muchos corazones. Pero me parece que su explicación no es buena: espíritu excesivo, desbordante, insaciable e insaciable como Verlaine — aun siendo lo que se entiende y él entendía por feliz — siempre hubiera necesitado nuevos turbadores desahogos... más lejos... más allá... hasta el "paraíso artificial" que tranquiliza porque embrutece. Sin embargo, tengo que recordar piadosa, respetuosamente, sus palabras: "He cruzado por lodazales. Puedo decir como el vigoroso mejicano: "Hay plumajes que cruzan el pantano y no se manchan: mi plumaje es de esos". En cuanto a la bohemia inquerida ¿habría yo gastado tantas horas de mi vida en agitadas noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, en el desgaste de una juventud demasiado robusta, si la fortuna me hubiera sonreído, y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido, después de una crueldad de la muerte, la formación de un hogar?".

... Recapacitando sobre cuanto en él y de él he visto, tanto aquí como en Europa, desde que lo conocí, hace unos treinta años, hasta hoy; relejendo cuanto sobre él se ha escrito, con buena o mala intención; poniéndome fuera de todo prejuicio y apelando a la más estricta ecuanimidad; pese a todas las objeciones de aparente fuerza, basadas en una observación miope y prevenida, me place declarar, desde lo íntimo del alma, que Rubén Darío no era sólo un gran artista, un eximio escritor, sino también un hombre bueno, casi estaría, por decir una naturaleza angelical. No se le conoce una perfidia — y pérfidos fueron con él muchos amigos —; no envidió a nadie, él que era de tantos envidiado; sirvió de escalón a muchos que le negaron después, le zahirieron y le maltrataron; fue siempre agradecido en la medida de lo humanamente posible a cuantos le hicieron bien, admirador de todo cuanto es bello, venga de donde venga, y amigo de sus amigos hasta el último estertor. Si puso el nombre de Carlos Vega Belgrano al frente de sus insuperadas *Prosas profanas*, ninguno de los que le quisieron fueron olvidados por su corazón ni por su pluma, y para muchos será una sorpresa — aquí donde se lee tan poco y tan mal — encontrarse con su nombre consagrado en una página de Darío. Pero el hondo grito de gratitud es el que

lanzó en León — peregrinaba en su patria poco tiempo antes de morir — diciendo en un memorable discurso:

“Yo he sido acogido en diferentes naciones como si fuese hijo propio de ellas. Yo guardo en mi gratitud los nombres de Chile, de Costa Rica, del Salvador, de Guatemala y de Colombia, sobre todo el de esta generosa, grande y actualmente eficaz República Argentina, que ha sido mi adoptiva y singular patria. Y dejadme que en estos momentos pronuncie el nombre de Mitre, cuya gloria vasta conocéis, pero de quien seguramente no sabéis la protección vital con que, desde hace veinte años, me sostiene en América y en Europa”. Y en un libro dedicado a Piquet le llamaba, con razón: “Amicus in gaudis, frater in tenebris” . . .

\*

¡Cuánto más tendría que decir sobre Rubén Darío, para honrar su memoria en este aniversario! Pero, precisamente, ese “cuánto” me obliga a limitarme a afirmar que Rubén decía verdad cuando exclamaba: “¡Si hay un alma sincera, esa es la mía!”; a limitarme a confesar que ha sido — como de muchísimos otros — uno de mis grandes maestros en el arte de escribir, al probarnos, con más elocuencia ejemplar que Lope, la eficacia de “encerrar los preceptos con seis llaves” (bajo la condición de conocerlos antes, y a fondo si es posible), y no admitir más canon que el de la belleza, tal como la comprende sinceramente y la ve con sus propios ojos. . . .

Los que amen a Rubén pueden hoy celebrar dignamente su misa de cabo de año relejendo el admirable estudio que dedicó a su obra José Enrique Rodó, ese otro vasto y alado espíritu que anhelaba libertarse, también, de la pedestre realidad, y que, como Rubén, nos abandonó temprano.

Algún día no lejano, rendiré más cumplido homenaje a la memoria del poeta y del amigo, cuya sombra se agranda en el tiempo, y que siempre veo, en una esquina de mi escritorio de *La Nación*, estampando en letras de misal sus estupendas panteístas estrofas del *Coloquio de los Centauros*, donde quiso vencer él, inmortal, su gran terror: la Muerte:



“¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia,  
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.  
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;  
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella  
y lleva una guirnalda de flores siderales.  
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales  
y en su diestra una copa con agua del olvido.  
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido” . . .

ROBERTO J. PAYRÓ.

# LA SANTA CASA DE CARIDAD

Y

DON MIGUEL DE MAÑARA

*Para Angel J. Battistessa.*

Cuando desembocamos en la antigua calle del Carbón, camino de la Casa de Mañara, nos enfrentamos con la llamada Torre de Plata, encajada entre vetustos caserones. Pero antes de encaminarnos a la venerable casona, nos asomamos hasta el moderno Paseo de Colón, porque nos sugestionan, con su airosa traza, la llamada Torre del Oro. Ya enfrente a los muelles, evocamos los lugares históricamente. Allí, en el moderno emplazamiento del Instituto de Historia de Cuba, advertimos la silueta del que fuera convento de Santa María de la Victoria y lo vivimos en su hora inmortal. Junto al muelle de las Muelas, una multitud de naos se balancea al compás del agua. Los botes repletos de curiosos cruzan constantemente el Gualdaquivir para presenciar la salida de los valerosos marinos que, a las órdenes de Magallanes y de Elcano, van a iniciar la denodada empresa.

Más adelante se ubicaban — pura imaginación — los torreonnes del viejo castillo moruno de Triana, convertido en inquisitoriales cárceles, y allá, donde ahora surgen elevadas chimeneas de fábricas, el antiguo monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas, que se une en el recuerdo al Primer Almirante de las Indias, Don Cristóbal Colón.

Sobre nuestra banda, la Puerta del Arenal, colegio de pícaros y truhanes en tiempo de los galeones indianos, que en las horas en que atardece, mientras el sol se hunde en el caserío de

Triana recortando vigorosamente los altos mástiles de las modernas embarcaciones, vemos vivir en otras horas y otros días.

Lope de Vega, en su comedia *El Arenal de Sevilla*, por boca de Doña Laura, nos pinta lo que era ese lugar en su tiempo:

Famoso es el Arenal.

.....  
 No tiene, a mi parecer,  
 Todo el mundo vista igual.  
 Tanta galera y navío  
 Mucho al Betis engrandece.

.....  
 Lo que es más razón que alabes  
 Es ver salir destas naves  
 Tanta diversa nación,  
 Las cosas que desembarcan,  
 El salir y entrar en ellas,  
 Y el volver después a vellas  
 Con otras muchas que embarcan.  
 Por cuchillos el francés,  
 Mercerías y Ruán  
 Lleva aceite; el alemán  
 Trae lienzo, fustán, llantés;  
 Carga vino de Alanís.  
 Hierro trae el viscaíno,  
 El cuartón, el tiro, el pino;  
 El indiano, el ambar-gris,  
 La perla, el oro, la plata,  
 Palo de campeche, cueros.  
 Toda esta arena es dineros.

Al vario concurso que Lope hace intervenir en el desarrollo de dicha comedia, fáltale la figura del maestro de esgrima que daba lecciones públicas en ese lugar, donde rodeado de bravos de profesión, rufianes, moriscos, indios, mulatos y negros, demostraba — al decir de Gestoso y Pérez — "las excelencias de la espada blanca o de la prieta". Mientras se desarrollaba la lección ante el concurso de alumnos ocasionales, la amplia capa del maestro, sobre la que caían los maravedises de los

admiradores, se hallaba extendida en el suelo. El esgrimidor trazaba sobre el terreno, donde iba a ejercitarse, una circunferencia con la punta de la espada. A diestro y siniestro, acosaba luego a su imaginario contrincante; con gran soltura y agilidad paraba golpes, daba pasos atrás, avanzaba resuelto, para tirarse por fin a fondo ante los aplausos del concurso.

¡Cuántos conquistadores en cierne dieron en el Arenal su primera lección de esgrima!

Al internarnos por la calle Núñez de Balboa, siempre viviendo el pasado, en una cercada plazuela, sobre sencillo basamento, se yergue una figura, muy siglo XVII. Lleva tocada la cabeza con ancho sombrero flamenco, se cubre de ropilla, amplios bombachos y medias altas, a la par que el espadín se recoge hacia atrás, envuelto entre la capa que lleva arras-trando. La figura se encorva bajo el peso de un anciano que sostiene en los brazos: estamos ante la efigie de Don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca. La historia lo niega por falta de pruebas escritas, pero la tradición lo señala como la encarnación de Don Juan Tenorio. Al entrar en la Santa Casa de Caridad donde reposan sus restos, no digamos a la ingenua monjita que ha de acompañarnos en el recorrido lo que pensamos del fundador. Esa visita perdería su encanto.

Se ubica la Santa Casa de Caridad en la calle de Temprado, y se aprisiona entre la Maestranza de Artillería y la vieja casona de la Aduana.

Avanzando por la calle, se advierte un pequeño muro, sobre el que se levanta una verja de hierro: detrás erectas y vigorosas palmeras; en seguida, la sencilla fachada de dos cuerpos. En la parte superior del arco adintelado de la puerta, leemos, cortada por un crucifijo, esta inscripción: *Santa Caridad Domus Pauperum Scala Coeli*. Pero antes de entrar en la Casa a la que Don Miguel de Mañara dedicó la segunda parte de su vida, conviene retroceder unos siglos para saber valorarla y gustar del añejo sabor que tienen sus cosas y sus leyendas.

En la biografía de Mañara, publicada en 1680, por el P. Juan de Cárdenas, de la Compañía de Jesús, se escribe que cuando se propuso el ingreso de aquél como cofrade de la Hermandad, hubo alguna resistencia entre los asociados. Pero una

vez admitido fue tanta la virtud con que desarrolló sus actos, que al siguiente año de su incorporación los mismos que se negaron a concederle el ingreso lo propusieron para Hermano Mayor, cargo para el que resultó elegido en el día de la Navidad de 1662, y en el que continuó después por sucesivas reelecciones hasta su fallecimiento, ocurrido el 9 de mayo de 1679. Durante su actuación en dicho cargo agregó a las obligaciones de la Hermandad, que eran las de enterrar a los ajusticiados, ahogados y pobres de solemnidad, el dar asilo a los forasteros y vecinos pobres de Sevilla, con cena, cama y fuego para calentarlos en el invierno. Siguiendo el ejemplo de Mañara, se asociaron en la Caridad muchas personas de la nobleza de Sevilla, cuyo hecho dió margen a que atacasen a la institución dos eclesiásticos y un seglar, acusando a los hermanos, como escribe Mañara, que "andábamos por las calles con las andas vacías, cubiertas con el paño, sin haber en ellas difunto, engañando al pueblo sólo por juntar limosna: que eramos origen de que hubiese ladrones y cicateros, y de que las mujeres no trabajasen ni sirviesen, por las limosnas que hacíamos: que los ajusticiados harían delitos por ser enterrados con tanta estimación; como si la que nosotros le dábamos fuera al ajusticiado y no a quien representa en cuanto pobre". Posteriormente, en vista de que los enfermos, que llamaban *noli me tangere*, o sea, tuberculosos, leprosos y paráliticos, no eran admitidos en los hospitales de la ciudad, resolvió hospedarlos en la Caridad, construyéndoles un hospicio especial, en donde eran atendidos con suma humildad por los hermanos a quienes tocaba, por turno, esa misión.

\*

En 23 de enero de 1616, el P. fray Juan Gómez presentaba al Consejo de las Indias una relación de los religiosos de la Orden de la Merced que con él se embarcaban para Santo Domingo. Entre ellos figuraba Gabriel Téllez, conocido en el mundo de las letras por Tirso de Molina, y como asegura doña Blanca de los Ríos de Lámperez, en virtud de sus estudios sobre los orígenes discutidos de este dramaturgo, al parecer hijo bastardo del Duque de Osuna, nacido hacia 1584, y

a la sazón, como dice la relación citada, publicada por el P. fray Pedro Nolasco Pérez, "de edad 33 años, frente elevada [y] barbinegro". Se supone el regreso de Tirso de Molina a España en 1618, y en ambas ocasiones, en la ida y en la vuelta de las tierras indianas, aposentóse en el Convento que los Padres de la Merced tenían en Sevilla, hoy convertido en Museo Provincial de Arte, y en el cual figuran expuestas actualmente las obras que pertenecieron a esta comunidad, entre las cuales señalaremos de paso un óleo del maestro de Velázquez, en que se ve al fundador de la Orden, San Pedro Nolasco, en el momento de embarcarse para redimir cautivos, camino a las atrayentes y sugestivas Indias Occidentales. Nos referimos a Francisco Pacheco, que en la época en que se embarcara Tirso de Molina, era ya famoso por su gran erudición y su admirable cultura, de la que es muestra el *Arte de la Pintura*, impreso en Sevilla en 1649, y que, como retratista fiel y real, nos ha dejado el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, de los cuales nos legó también sus biografías a más de sus efigies, trazadas con enérgica soltura.

Hacia 1630 aparecía en Barcelona la obra de Tirso de Molina, cuya influencia en obras teatrales posteriores del mismo corte no es discutible: hemos aludido a la comedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, que ya se había representado en diversas ciudades españolas por la compañía de Roque de Figueroa, muchos años antes de su impresión.

Es decir que Don Juan Tenorio se divulgaba en escena antes de que la leyenda surgida posteriormente señalara a Don Miguel de Mañara como protagonista viviente de sus hazañas.

Mañara nació en solariega casona de ornamentada portada, en la antigua calle de los Levíes, el 3 de marzo de 1627, así es que, en 1618, cuando Tirso de Molina regresara de las Indias, aún no había nacido, y cuando la obra del dramaturgo ya estaba bastante divulgada por los corrales o casas de comedias, recién veía la luz el gran benefactor de la Santa Casa de Caridad. Pero oigamos lo que dicen algunos autores sobre la primera parte de la existencia de Mañara.

Antonio de Latour nos refiere que su juventud fue borrascosa "mas los historiadores de su vida, tan minuciosos para

todo lo relativo a sus buenas obras... guardan un silencio casi completo sobre los extravíos de sus primeros años — y agrega: — lícito es deducir de esto, que Miguel de Mañara se entregó a las mismas pasiones que el otro D. Juan; sobre todo al orgullo y a la sensualidad"; y Francisco de Borja Palomo nos cuenta que "pasó, sin duda, el primer tercio de su vida entregado a las pasiones y devaneos de la juventud, y por más que sus biógrafos callen sobre este punto, esa creencia ha dado lugar a que se refieran por el vulgo varios hechos escandalosos que se le atribuyen, y otros sobrenaturales acerca de su conversión, sin que ningunos merezcan crédito a los ojos de la sana crítica por carecer de sólido fundamento", y para José Gestoso y Pérez, despertó Mañara "al fin del letargo en que sus malas pasiones lo habían sumido y a consecuencia, — escribe — según afirman algunos de sus biógrafos, de la muerte de su virtuosa mujer Doña Jerónima Carrillo de Mendoza, Señora de Benaohan y Montejaque, quiso trocar al fin lo efímero y mundanal por lo eterno y divino y desde entonces encaminó sus pasos todos por el espinoso sendero de la abnegación, del sacrificio y de la más ardiente caridad".

Vemos, pues, no obstante lo vulgarmente admitido, que las hazañas de este tipo de hombre rico, joven, audaz, valiente y temerario, fueron llevadas a la escena antes que la leyenda señalara a la posteridad un protagonista viviente. Sin duda Mañara en sus andanzas reencarnaría al Don Juan del *Burlador de Sevilla*. El mismo, dejando de lado las leyendas que se le atribuyen, se abismaría en hondas meditaciones en la soledad de su espíritu, al conocer en la obra de Tirso de Molina el fin del hombre con quien se veía alguna semejanza, y en sus oídos resonarían, a veces, las palabras del *Burlador*:

¿Eso dices? ¿Yo temor?  
Si fueras el mismo infierno  
la mano te diera yo.

Y después, al reflexionar sobre su triste fin, cuando lo adivinaba en sus alucinaciones — morir entre llamas, — oiría aquellas otras, dichas entre lastimeros sollozos:

¡Que me quemó! ¡Que me abrasó!  
Muerto soy.

Y también el misterioso romance que asustó a Catalinón, testigo en la entrevista de Don Juan con la estatua de Don Gonzalo:

Adviertan los que de Dios  
juzgan los castigos grandes,  
que no hay plazo que no llegue,  
ní deuda que no se pague.

Asceta en la segunda parte de su existencia, se consagró Mañara de lleno al cuidado de los enfermos y los pobres, a quienes llamaba "sus amos y señores" y a las profundas meditaciones de su *Discurso sobre la Verdad*, pero, a la inversa del personaje creado por Tirso de Molina, murió en olor de santidad, dejándonos, en virtud de sus indicaciones y consejos, su amigo, el insigne pintor Juan de Valdés Leal, sus lienzos incomparables: las *Alegorias de la muerte*.

\*

Ya conocemos al hombre que elevará la Casa que vamos a recorrer; al hombre cuya vida, en su primera parte, se pierde en leyendas de amoríos y estocadas.

Después de avanzar sobre el pequeño zaguán de acceso, nos acercamos a una puerta interior de madera; sobre un ángulo de la misma pende un arcaico aldabón, con el que damos varios llamados. Casi automáticamente gira sobre sus goznes la puerta, y un anciano, vestido con el sencillo traje de los asilados, inquiere por nuestra presencia. Le explicamos el motivo, que es el de visitar la Santa Casa, y, después de indicarnos que va en busca de la hermana portera, se aleja de nuestro lado.

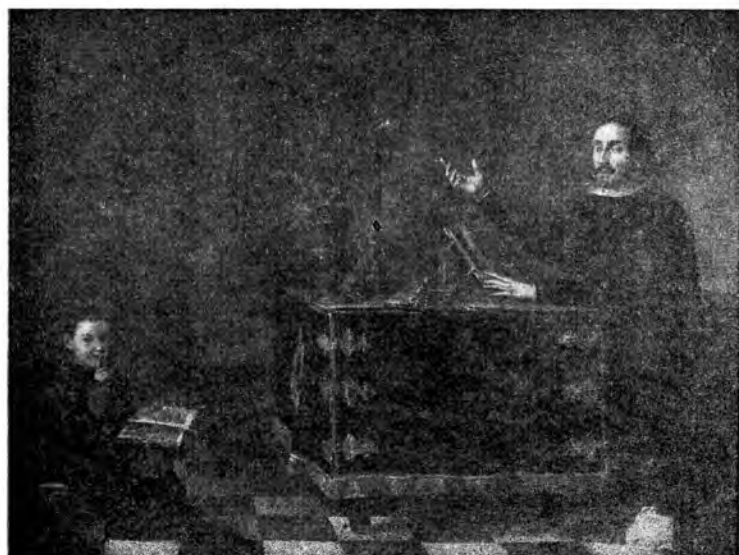
Una cara de mujer joven, encajada dentro de una blanca toca, viene hacia nosotros, con una dulce sonrisa, pronunciando la salutación del ángel: *Ave María Purísima*, que nosotros respondemos hasta completarla.



—Pasen vuesamercedes — nos dice con dulce acento. — ¿De-sean visitar la casa de los pobres?

—Sí, hemanita — respondemos. Y desde aquel momento la humilde monja, la hermana portera, será nuestro cicerone.

Nos hallamos ante una galería que divide dos amplios patios, de blancura inmaculada, cercados de columnas de mármol que se abren en airosos arcos peraltados: en el fondo, se extienden las salas de los asilados. De allí nos encamina nuestro cicerone a un diminuto jardín rodeado por pequeñas verjas, en el que advertimos unos hermosos rosales, cubiertos de flores. —Son — nos dice la hermana portera — los mismos que el Venerable Don Miguel de Mañara plantara en 1671. — Y lo afirma señalándonos una lápida, que se colocó en 1802, con referencia al expediente que se elevara para la beatificación y canonización. Al subir la escalera que nos lleva a la parte superior del edificio, señala la hermanita un cuadro, colocado en el primer descansillo, que representa *Las edades de la vida*, sobre el que nos hace algunas reflexiones, al señalarnos el comienzo y el fin de nuestro tránsito por la tierra. En la galería superior, vemos una larga lista de nombres de personas que fueron cofrades de la Hermandad, y leemos, entre ellos, el del ex gobernador de Buenos Aires, Francisco de Bucareli y Ursua. En seguida nos encontramos en el interior de la sala del Capítulo, llena de recuerdos de Mañara, cuyo retrato, ejecutado por Valdés Leal, la preside desde el testero, donde se sitúan los directivos de la Hermandad en sus cabildos. En ese cuadro, Mañara “viste — como dice Alejandro Guichot, en su admirable ensayo *Del notable retrato de Mañara que hizo Valdés Leal* — casquete de paño negro, jubón sencillo con hilera de botoncillos delante y golilla blanca, manto también negro con la cruz roja de Calatrava”. Para Beruete y Moret en su estudio sobre Valdés Leal: “Aquella figura es algo más de lo que a primera vista parece. No es sólo el retrato de Mañara, es su espíritu, el espíritu que fundó la Caridad, es el desengaño, el pesimismo llevado a su más alto grado. Es aquello de una tristeza abrumadora”. Su cara es alargada, ejecutada con pálidas entonaciones, que le dan aspecto de enfermizo, sus ojos grandes y negros, coronados por espesas cejas, nariz aguileña y bigotes negros caídos a los lados, con



DON MIGUEL DE MAÑARA. CUADRO DE VALDÉS LEAL.

barba y pera que cercan su rostro. De los accesorios que complementan el cuadro, ejecutado con crudo y viril realismo, vamos a prescindir, para no ser excesivamente prolijos en estas líneas, ya que, por otra parte, han sido estudiados en forma notable en las dos obras arriba citadas. Supone Gestoso y Pérez que el retrato fue pintado después de la muerte de Mañara. "Valdés, quizá por algún apunte o boceto que hubiera hecho de él en vida, o tal vez recién fallecido, pudo pintar el hermoso retrato cuando conservaba vivos en su mente los rasgos fisionómicos de su amigo y protector, el cual, dado su carácter y profunda humildad, es seguro que no se habría prestado a servir de modelo para un cuadro en que aparece presidiendo un cabildo de la Hermandad, ni menos consentido la figura de un niño que impone silencio a todos mientras él hablaba. Tales distinciones, que podrían halagar la vanidad de otros, no se compadecen con el espíritu austero y humilde del varón insigne".

Terminada la visita de la Casa de Caridad, pasamos a la iglesia anexa, reparando en su frontis que es de sencillo aspecto, y en el que se destacan adheridos grandes cuadros de azulejos, pintados de cobalto oscuro, por hábiles artífices trianeros, según los dibujos, y bajo la dirección de Murillo. El corte de la iglesia es de tipo greco-romano. Consta de una sola y alargada nave, que termina en un pesado retablo que ocupa el altar mayor, donde se destaca *El entierro de Cristo*, obra del insigne imaginero Pedro Roldán, padre de la célebre Roldana, cuyas obras exornan muchos altares en las iglesias de Andalucía. *El entierro de Cristo* es un alto-relieve, tallado en madera y coloreado con singular precisión. La figura principal es la del Redentor, tendido sobre una estilizada sábana que cubre casi toda la parte baja del mismo, detrás un grupo de personajes que le rodean, diseminados hábilmente, y en el fondo, suavemente retocado, el calvario que se esfuma con la lejanía.

Para el exorno de esta iglesia recurrió Mañara a grandes artistas de su época, entre ellos a Murillo, que a más de los grandes lienzos, sobradamente conocidos, como *El milagro de las aguas de Moisés* y *El milagro de Jesús de los panes y peces*,

pintó un gran número de telas que se encaraman por los muros y altares de esta iglesia.

Como en las ocasiones anteriores, la hermana portera descortea con prontitud la cortinilla que cubre dos de los lienzos maestros de la pintura española, sin rivales, por su hondo significado filosófico, en el arte universal: los cuadros de Juan de Valdés Leal, conocidos por las *Alegorías de la muerte*. Alejandro Guichot, en su sólido e interesante estudio sobre los mismos, considera que es ajustado el nombre por los cuales son conocidos ambos lienzos, a los que se les puede llamar también los *Jeroglíficos de la muerte*, pero que separadamente debieran ser citados así: "El cuadro *Finis gloriae mundi*, gráficamente es una cripta-pudridero, con cadáveres distinguidos, féretros, fosa y montones de huesos, y en su espacio alegorías de los pecados y de las penitencias; e idealmente representa la Muerte del Individuo con todos sus atributos, la primera postrimeria particular humana. El cuadro *In ictu oculi*, gráficamente es un sepulcro de mármol rodeado de insignias, libros, armas y esfera, y sobre ellas alegorías de la Vida que acaba y de la Muerte que domina; e idealmente representa el Imperio de la Muerte en toda su extensión o espacio, la postrimeria general de la vida creada". Es corriente, entre los críticos de arte, considerar que ambas obras han sido ejecutadas por Valdés Leal, bajo la inspiración de Mañara, cuyo ascetismo, al decir de Méndez Bejarano, es apocalíptico y "cuyas palabras de fuego dejan en el alma la silueta del rayo". Su influencia sobre las dichas obras de Valdés Leal, se advierte en el *Discurso sobre la Verdad*, impreso hacia 1671; los lienzos fueron ejecutados un año después de ver la luz pública el citado escrito, en cuyas páginas se siente todo el hondo sentido filosófico que Valdés Leal imprimió a esas pinturas, anunciándose con desnudo y crudo realismo que la muerte es la eterna soberana e igualadora de todo lo creado.

Derechamente nos dirigimos en seguida al panteón ubicado en el presbiterio, en donde reposan los restos del Venerable Don Miguel de Mañara. Una lámpara de aceite ilumina el lugar muy tenuemente. La hermanita portera nos cuenta muchas anécdotas de aquel insigne varón; anécdotas de piedad, de abnegación y de sacrificios. Nos dice que abandonó la

suntuosa casa paterna de la Calle de los Levías, para no separarse de los pobres asilados, entre los cuales falleció a raíz de una gran epidemia que padecieron los vecinos de Sevilla en el año de su muerte, ocurrida, como ya hemos dicho, el 9 de mayo de 1679. En una blanca lápida de mármol leemos un largo epitafio, que se inicia con estas palabras, insertas en una de las cláusulas de su testamento, publicado por el P. Cárdenas, para que se colocasen sobre una losa de media vara en cuadro: "Aqvi yazen los huesos y cenizas del peor hombre que ha havido en el myndo. Rvegven a Dios por el". En el mismo lugar manda Mañara que sus restos debían inhumarse en el pórtico de la iglesia "para que todos me pisen y huellen; y allí sea sepultado mi sucio cuerpo, indigno de estar dentro del Templo de Dios". Pero la Hermandad, considerando que no debía ser ese el lugar de su eterno reposo, lo trasladó a los pocos meses de su óbito al interior del templo, en el lugar donde hoy se halla.

La luz reverberante de la lamparilla prolonga y engrandece nuestras sombras contra el muro; la hermana portera ha callado, mientras llega hasta nosotros un armonioso sonar de campanillas.

—Hermanita — inquirimos —, ¿es un llamado?

—Es la hora — responde dulcemente — en que los ancianos van al refectorio.

Salimos, en busca de la calle, por una pequeña puerta que nos comunica con los patios de entrada. El sol luminoso e hiriente de Sevilla, agazapado ya, se deja ver en lo alto de los muros; un suave airecillo va despejando de nuestra imaginación todo lo visto y oído, y así llegamos a la puerta de entrada, donde nos despedimos de la hermana portera, quien nos contesta con su dulce sonrisa, que no podemos imitar.

Ya en la calle, reanimamos nuestro espíritu, agobiado por las impresiones recibidas en la tarde. Al doblar por la calle de Dos de Mayo, camino al Postigo del Aceite, divisamos los altos pináculos de la Catedral, ascendiendo hacia el cielo, mientras el Giraldillo de la famosa torre gira a la par del viento.

Sevilla, 1931.

JOSÉ TORRE REVELLO.



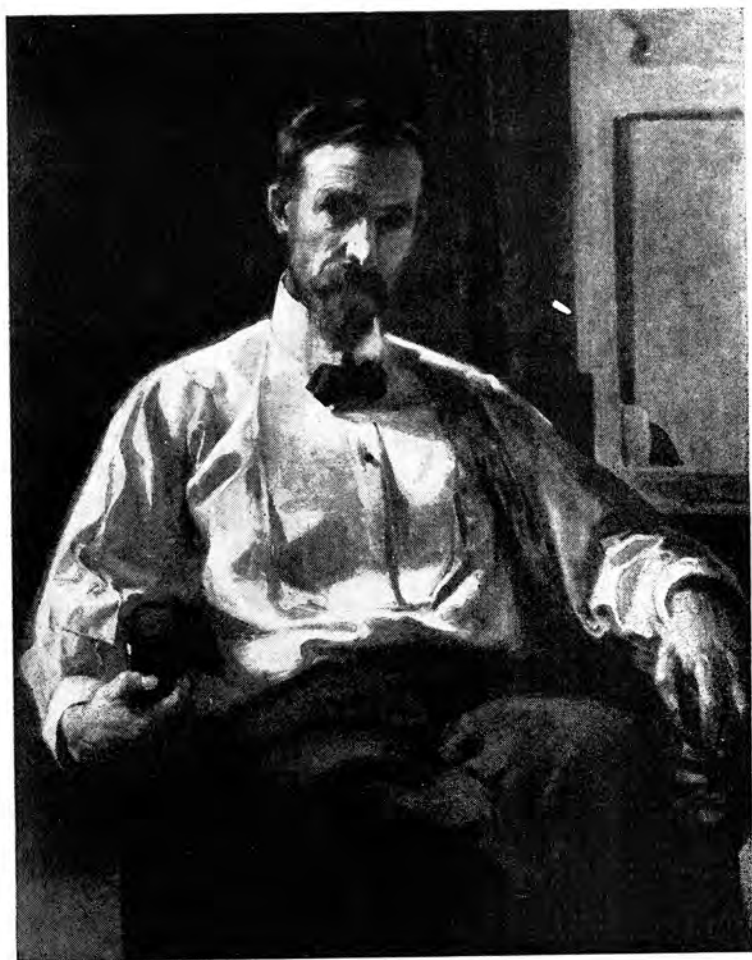
LUCIEN SIMON





# MUESTRA

- I.—LUCIEN SIMON, AUTO-RETRATO. 1908.
- II.—RETRATO DE LA SRA. CH. SIMON, MADRE DEL ARTISTA. 1898.
- III.—RETRATO DE ANDRE LENOIR. 1903.
- IV.—RETRATO DE JACQUES E. BLANCHE. 1903.
- V.—EL CANTERO. 1904.
- VI.—LA DESPOSADA. 1908.
- VII.—SALIDA DE LA IGLESIA. 1916.
- VIII.—EL MUELLE. 1911.
- IX.—EL BAILE. 1902.
- X.—FAMILIA DE DUELO. 1912.
- XI.—LA MERIENDA. 1908.
- XII.—SOBREMESA. 1901.



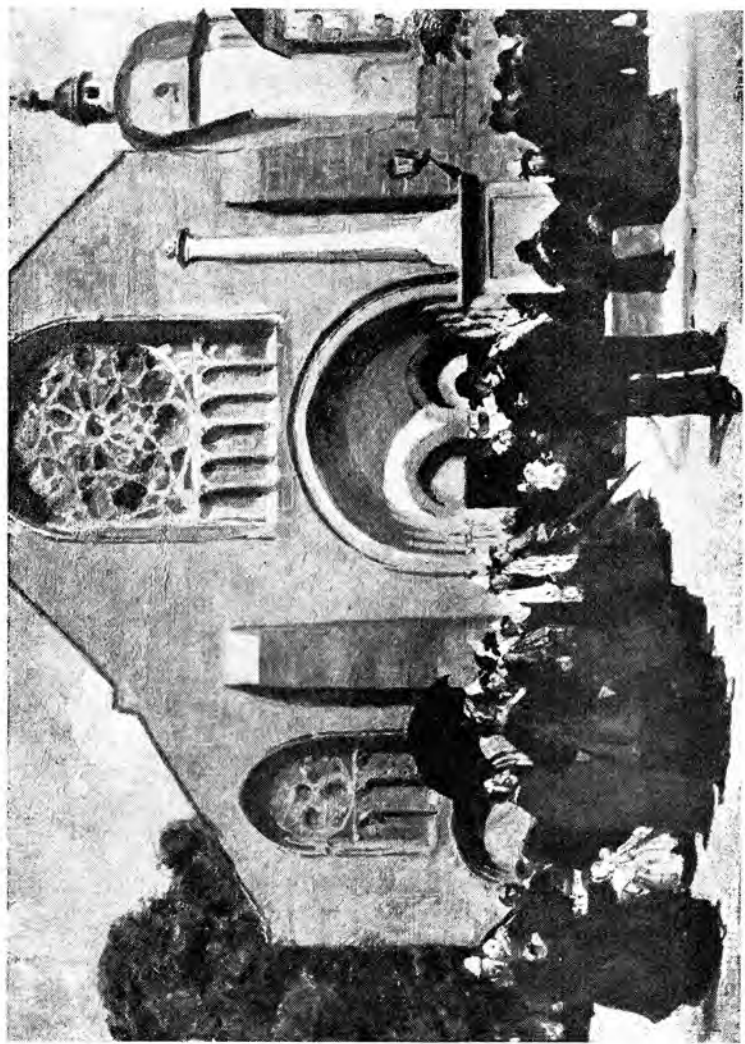




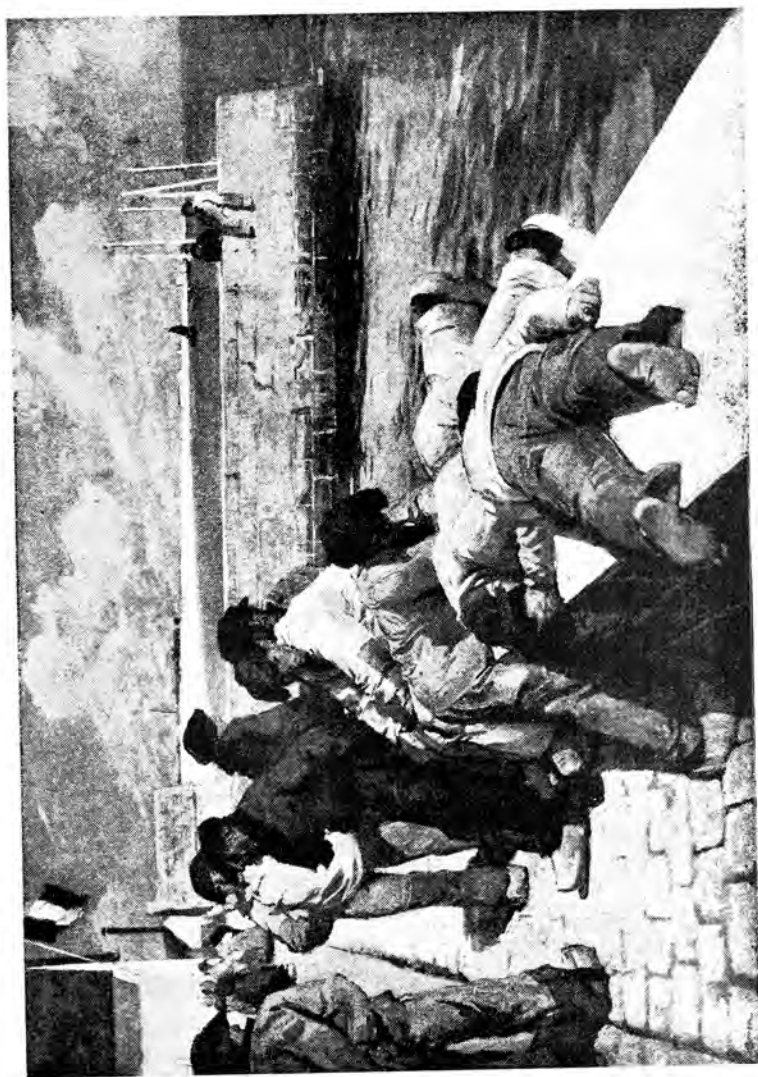


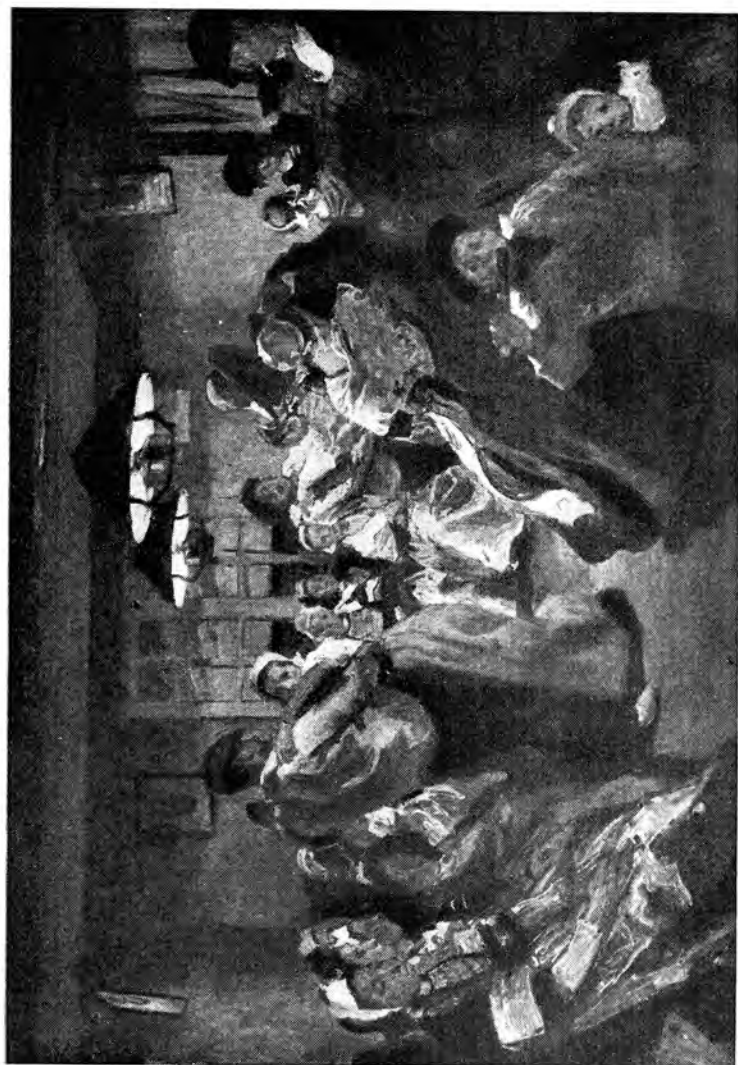


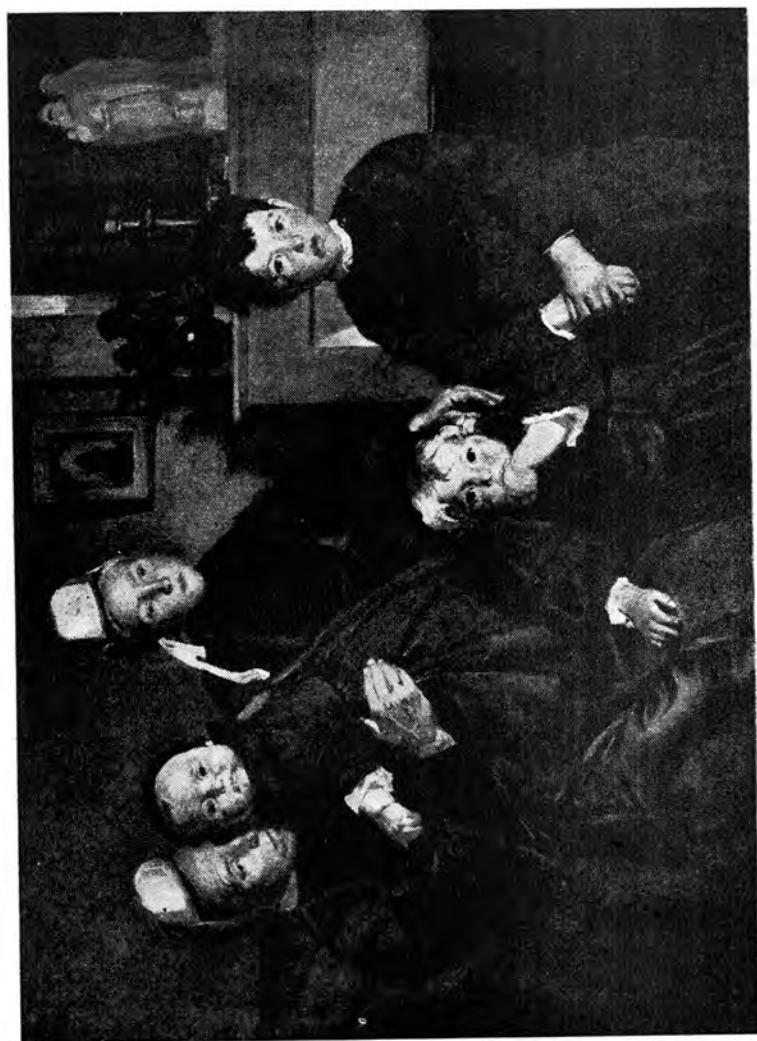




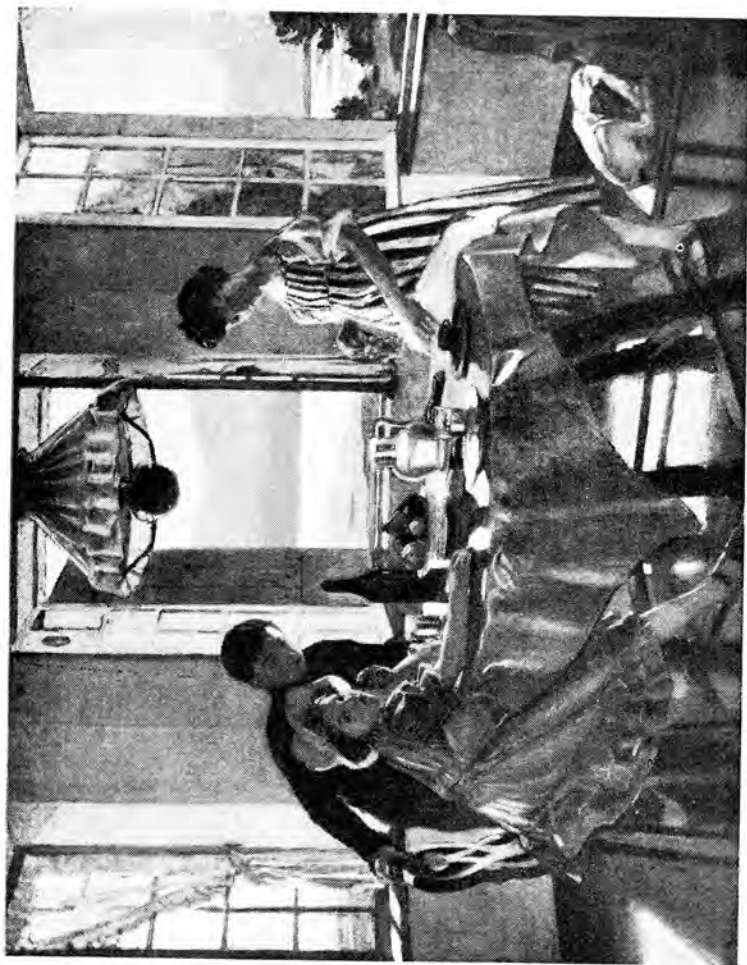








X







## PONSARD

Pocas veces la crítica literaria ha tenido menos trabajo para fijar la situación de un autor de talento, que al tratar de definir a François Ponsard. Ello se debe, sin duda, a la sencillez helénica de su estilo, es decir, de su personalidad total. Pues basta un ligero esfuerzo para adivinar en él al artista no atormentado por preocupaciones de escuela, que las más de las veces esterilizan en el autor una parte preciosa de su acervo espiritual. Como no se planteó el problema de una elección forzosa entre los sistemas que con tanto fragor se disputaban la escena mientras su talento crecía y se afirmaban sus gustos, vióse libre del frenesí romántico, pero no pretendió emprender contra él cruzada reaccionaria y, lo que es más admirable, tampoco quiso ser un ecléctico a la manera de Delavigne. Estudiante aprovechado de cuanto en la literatura universal puede haber de más inmarcesible y proficuo, la comprensión honda y sincera de Homero, de Horacio, de Corneille, llegó con felicidad a fundir en su alma un poco de la arrebatadora sencillez del primero, del gusto exquisito y equilibrado del lírico venusino, y de la proverbial energía corneliana. Y quiso dar la expresión auténtica de aquellos ideales que hacían fermentar su pensamiento, con la firme espontaneidad del que ignora las alternativas del combate de prefacios y manifiestos. No cultivó la tragedia clásica para abatir al drama romántico, como pretendieron los adictos de Hugo, o como hubieran deseado los que se empeñaron en hacerlo jefe de escuela a pesar suyo. Era, ante todo y sobre todo, una fuerte vocación la que solicitaba a su espíritu hacia las figuras históricas que habían sido su admiración de adolescente y sus idea-

les de patriota republicano. Y reconozcamos que la tragedia es el marco más ajustado a semejantes evocaciones. Por otra parte. . . "Je ne sais qu'une distinction rationnelle: on doit distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux, ce qui est naturel de ce qui est affecté, ce qui est humain de ce qui est accidentel; l'un est bon, qu'il s'appelle tragédie ou drame: l'autre est mauvais, qu'il s'appelle drame ou tragédie" (1). Así dice Ponsard, trece años después del sonado triunfo de su *Lucrèce*, cuando *La Bourse* le valió la consagración de la Academia, que lo eligió para ocupar el sillón que dejara vacante M. Baour Lormian. Aun entonces, sus censuras al drama romántico son ponderadas y razonables, y rechaza la calificación de reaccionario con estas palabras que definen su falta de *parti pris* contra las innovaciones: "On m'accusera peut-être de réaction; mais j'ai dit sincèrement ma pensée, et, si je suis dans le vrai, je suis avec ceux qui marchent, et non avec ceux qui rétrogradent" (2).

Así, pues, si nos empeñamos en ver en François Ponsard un escritor *que reacciona* contra el romanticismo, no tendremos mejor éxito, en nuestro esfuerzo por comprender, que el que alcanzaron sus comeditos partidarios, cuando le instaban a que escribiera un prefacio que fuera la antítesis del de *Cromwell*. La reacción se produjo en el público, no en Ponsard.

En efecto, si el romanticismo hubiera sido exactamente el liberalismo en la literatura, como nos dice el prólogo a *Marrion de Lorme*, cabría afirmar, a riesgo de ser paradójal, que Ponsard fué más romántico que Hugo. Pues su noción depurada y justa del liberalismo, que tuvo oportunidad de manifestarse en sus actividades políticas — cierto que no muy trascendentes —, le hacía amar aquella libertad restringida, equilibrio de tolerancia volteriana y de enérgicas virtudes cívicas, más bien que aquella libertad quimérica y contradictoria con que la inmensa sugestión napoleónica había enloquecido la fantasía de los nerviosos cerebros que iban a actuar en el año 30. Así como aquel engendro político había sometido a Francia y a Europa al más intenso despotismo, para propagar las ideas libertadoras

(1) *Discours de réception à l'Académie Française. Oeuvres complètes de Ponsard*, Michel Lévy, Paris, 1865, 22.

(2) Obra citada.



de la Revolución, estos engendros literarios impusieron también la dictadura de una moda, para que el hombre se sintiera libre de la tiranía de los códigos y de los sistemas.

Pero el fracaso del 7 de marzo de 1843 marcó el fin de aquel dominio. Víctor Hugo se muestra grande hasta en su derrota. Cuando, dos meses más tarde, el tono sombrío de *Les Burgraves* parece el fondo más propicio para hacer resaltar la diáfana blancura de *Lucrèce*, algunos fanáticos hugólatras, indignados contra Ponsard en cuya obra ven un atentado de mala fe contra Shakespeare (!), reclaman de su jefe nuevos alegatos por su causa. Hugo se niega, como Ponsard. Una vez más hace como Bonaparte, que había contestado a alguno que solicitaba su "influencia" ante el Directorio: "Là où je suis, ou je commande, ou je me tais".

El romanticismo, sin embargo, no había pasado en vano por la escena. Si no logró interrumpir la tradición clásica, porque era imposible barrer en diez años lo que durante siglos había estado sedimentando en el espíritu francés — el gusto por la claridad y la elegancia, el sentido de la medida, el amor a lo verdadero —, consiguió por lo menos dar a los autores cierta holgura para usar de cuantos recursos de expresión necesitaran. Sólo que, hasta Ponsard, nadie había usado de esa libertad para autolimitarse. La obra fecunda del romanticismo estaba en la proscripción de la obligatoriedad de las convenciones, pero ello no significa que fuera imposible cumplir las que se reputara eficaces o básicas para el arte.

Esto último nos está avisando bastante claramente que la tragedia no había muerto del todo. En efecto, ¿qué era lo que en ella había disgustado al público? ¿El "palacio a voluntad"? No era necesario, como iba a probarlo *Charlotte Corday*. ¿El ambiente vacío y abstracto? Ciertamente, en la tragedia pseudo-clásica, cuando la acción era igualmente abstracta. Pero no en la de Racine, en la cual la elegancia divina del lenguaje, la violencia de las pasiones, el desarrollo intenso y continuo de la acción, la profunda realidad humana de los héroes, concentraban toda la atención del espectador sobre el personaje, y hacían olvidar el resto.

¿O había matado a la tragedia el fastidio del público por las enojosas tiradas que "caen pomposamente — como dice

Lanson — de la boca de personajes que, a pesar de sus nombres no son de ninguna época ni de ningún país"? Examinemos con atención este punto: veremos que la tirada se hizo fatigosa cuando los autores empezaron a sustituirse en ellas a los personajes. No culpemos de ello al romanticismo. La afición tuvo origen a fines del siglo XVIII. En esta época, la escena se convierte en tribuna que el poeta — llamémosle así — elige para perorar por sus ideas político-sociales. Aquí la tirada es insostenible. En cuanto al teatro romántico, es un enorme esfuerzo del género lírico para imponer su dominio al género dramático. Entonces la tirada se hace más interesante, en manos de Hugo o de un Vigny, claro está, pero se siente, de todos modos, como que estuviera fuera de lugar. En materia de tiradas, pues, pseudoclasicismo y romanticismo se diferencian en cuanto aquél es pedantesco y éste es poético; se parecen en cuanto, en uno y en otro, es el autor el que habla y no el personaje.

Por lo que hace a Ponsard, había terminado, como Corneille, sus estudios de abogacía, y había nacido en Vienne, en el Delfinado. Es fama que esta región ha visto nacer a los más célebres abogados de Francia. "Los delfineses, que los provenzales llaman Franciaux, escribe Charles Chassé (1), son personas de espíritu claro y ponderado, que, aun cuando la pasión los domina, son capaces de observarse desde afuera con imparcialidad. Fue el caso de ese maravilloso analista Stendhal, que llevó un meticuloso inventario de los desbordes de su alma... La calma de Barnave ponía fuera de sí a Mirabeau, que declaraba: "No hay divinidad en él"; porque, para Mirabeau, la fogosidad era la esencia misma del arte oratoria. Mirabeau no hubiera apreciado más la ruda elocuencia de negocios de Casimiro Pérrier, otro delfinés. Aquí, la poesía se vigila, y le cuesta trabajo dejar la tierra. Ponsard no recibió de la inspiración sino cortas visitas, y Augier, que escribe tan fácilmente en prosa, maneja el verso con dificultad".

Pero si es verdad que el vuelo lírico de Ponsard no alcanza gran altura, él sabe hacer que sus personajes aboguen por sus propias causas, las hagan simpáticas, las ganen ante el público juez. Es verdad que lo hace. Pero más a fuerza de razonamien-

(1) *Styles et Physiologie*. Paris, 1928. 214.

tos que de poesía. Salvando las distancias, diríamos que ha hecho en el verso de su teatro lo que Tito Livio en la prosa de su historia: ha puesto en boca de sus héroes alegatos vibrantes, de una elocuencia más consistente que retórica. Vuelvo a la paradoja. Aunque no creo que Vigny acierte al afirmar (1) que la obra de Ponsard ha triunfado más por lo que tiene de romántica que por clásica, y que *Lucrèce* proviene de Shakespeare por *Julio César* y *Coriolano*, creo, eso sí, que Ponsard se pareció a Shakespeare más que los románticos, en este detalle, revelado ya por la crítica: no ha habido poeta más *im-personal* que Shakespeare, nadie ha sabido elevarse como él sobre sus propias creaciones, y por eso él es el autor dramático por excelencia. En el teatro, más que en género alguno, hay que tener presente aquello de "le moi est haïssable", que dijera Pascal.

Tal vez resulte pueril preguntarse cuál es la obra maestra de Ponsard. De mirarlo como a un reaccionario, nos parecería que *Lucrèce* es su obra más significativa en este sentido. Pero nos habíamos propuesto ver en él una personalidad más simple por lo que tiene de espontánea, y más compleja por las resistencias que opone a los ficheros (2). En efecto, de haber rechazado sistemáticamente la influencia del ambiente que encontró, nunca hubiera ido más allá de *Lucrèce*. Pero fue más allá, al tratar los temas modernos. No quiero decir que no le bastara para ello el ejemplo de los clásicos: Bayaceto era contemporáneo de Racine. Pero ir, con *Agnès de Méranie* (1846) a buscar inspiración en la Edad Media, que había sido tan rico y característico venero de sugerencias para el romanticismo, y darle al drama ese aspecto de intimidad doméstica que cobra tan grande trascendencia política, y algunas señaladas concesiones al color local, eran algo más de lo que podía esperarse. Sin embargo, Ponsard ha tratado su asunto con digna sobriedad, ha evitado las oportunidades que se le ofrecían de presentar escenas impresionantes o truculentas — él mismo lo dice —, ha demostrado cómo se puede hacer una tragedia interesante, sin

(1) *Journal d'un poète*. Michel Lévy, Paris, 1867.

(2) Su escuela no se llamó neoclásica en su tiempo, sino "Ecole du bon sens".

que las unidades hagan otra cosa que concentrar vigorosamente su interés. Por otra parte, un drama romántico, *Chatterton*, se ha encargado de la misma demostración. Todo esto hace que me atreva a decir que *Agnès de Méranie* es una pieza con todos los elementos románticos, salvo el lirismo y el mal gusto, los cuales, sobre todo el último, no son necesarios en el teatro.

Las piezas que más acabadamente reúnen los caracteres que he atribuído a Ponsard, son, seguramente, *Charlotte Corday* (1850) entre las tragedias; *Le Lion Amoureux* (1866), entre las comedias. Antes de hablar con detenimiento de estas piezas, demos un vistazo al resto de su obra.

*Horace et Lydie* (1850) es un delicioso diálogo en dos escenas, en que Ponsard demuestra a cada paso, sin el menor asomo de pedantería, saberse de memoria las *Odae* y las *Satirae*. Parece que aquellos versos inmortales ocuparan todos los planos de su conciencia, tal es la oportunidad con que los recuerda. Sólo así se explica el éxito de la difícil empresa, a saber, hacer hablar a un hombre tan genialmente caprichoso como fue aquel príncipe de los líricos latinos. La personalidad fuerte de una figura histórica se presenta al que la evoca, sobre todo cuando se trata de un poeta como Ponsard, tan inferior a Horacio, como un enemigo difícil de vencer. Pero Ponsard lo combate quitándole sus armas, es decir, quitándole sus versos:

"Carpe diem, quam minimum credula postero" (1),  
dice Horacio en las *Odas*. Y en este diálogo,

"Cueillons, quand il est temps, cette fleur passagère",

"Quid sit futurum cras fuge quaerere"

recomienda el latino. Y nuestro poeta traduce:

"Quel lendemain suivra le jour qui va finir?"

Nul ne sait; y songer est un souci frivole".

Y sigue parafraseando otros muchísimos pensamientos, que sería prolijo consignar.

Creemos que *Le Lion Amoureux* es la mejor de sus comedias, porque tiene un valor escénico superior, y porque Pon-

(1) I, 11, 8. Cfr. Góngora, traduciendo la misma oda:

"Coge la flor que hoy nace alegre, ufana.

¡Quién sabe si otra nacerá mañana!"

sard luce en ella su capacidad para hacer revivir a los grandes hombres. Pero, si hemos de juzgar una comedia según el ideal de Molière o de Le Sage, no hay duda de que *L'Honneur et L'Argent* se llevará la palma. No porque haya en esta comedia pintura de caracteres muy humanos. Sus personajes no viven intensamente, y son más bien encarnaciones de tal o cual idea simplista; por eso, aunque no podamos olvidar qué actitud tomaron en tal o cual caso, la imagen de ellos mismos no se graba muy vivamente en nuestra memoria. En suma, están bien esbozados, pero les falta complejidad psicológica. Ponsard casi no pinta, aunque dibuja con nitidez. Así, George es un joven muy virtuoso, amante y amable, pero cuya virtud, amor y amabilidad empiezan a flaquear en cuanto sus asuntos marchan mal. Rodolphe es una bien fusionada mezcla de Alceste y de Philinte. M. Mercier es el padre inflexible, interesado y groseramente materialista, pero al fin, bastante buen hombre cuando no se trata de su bolsillo; y, en el fondo, de una estupidez admirablemente ingenua. Cuando el banquero, con quien había forzado a Laura a desposarse, los precipita a todos en la quiebra, M. Mercier prorrumpe:

... les plus fins auraient été dupés.  
 L'hypocrite qu'il est nous a tous attrapés.  
 Il possédait si bien la langue des affaires,  
 Était si positif, riait tant des chimères,  
 Traitait la poésie avec tant de mépris,  
 Que j'ai cru qu'il serait le meilleur des maris".

Laura es una jovencita enamorada, tímida y obediente; no sabe campear por sus fueros, pero sabe sacrificarse con una modestia que en ciertos momentos se hace discretamente emocionante; su bondad resignada contrasta con la de su hermana, que, de tan buen corazón como ella, tiene siempre el genio alegre, el espíritu despierto, el gesto pronto, la palabra decidida.

Pero si los caracteres, aisladamente considerados, no son creaciones artísticas de entidad relevante, tiene gran mérito, en cambio, la impresión de una atmósfera social característica que la comedia nos da.

Doble es su enseñanza. Por una parte, censúrase en ella la excesiva preocupación por el oro, que lleva a despreciar el ho-

nor. Por otra, nos dice que cuando no se carece de nada, cuando se está rodeado por la afabilidad de los amigos y por las solitudes de la sociedad, no queda más remedio que ser virtuoso: que la virtud verdaderamente admirable es la que se conserva en la adversidad. Pero como esta austeridad es tan rara, guardémonos de ser demasiado severos para las faltas ajenas. Es probable que Ponsard encontrara en su experiencia personal motivos de inspiración para esta comedia, como asimismo para *La Bourse*, que pasa por ser la menos feliz. En efecto, él también sufrió durante un tiempo la obsesión del juego, cuyo desastre evocó con tal fuerza, y cuyos orígenes y consecuencias investigó con tanta sutileza y puso de manifiesto con tan rara habilidad. Pero parecía mirar con cierto desdén, a pesar de ser muy burgués en el fondo, la opinión del común de las gentes. "Le tort que j'ai eu, escribe a un amigo (1), c'a été de perdre mon argent. Voilà le crime. Car, l'argent représentant toutes les vertus possibles, celui qui perd son argent perd toutes ses vertus. . . On m'en voudrait moins si j'avais gagné; on me pardonnait de m'avoir enrichi *per fas et nefas*. On n'examinerait si j'ai bien gagné mon argent, et si j'ai refusé ce que d'autres auraient accepté". Todas estas son ideas desarrolladas en *L'Honneur et L'argent*, y en *La Bourse*.

Vimos que el talento de Ponsard ganaba al usar discretamente de ciertas libertades; al volver a las épocas modernas; al poner en escena personajes que aboguen por la causa de una república liberal pero culta; que, siendo un poeta bastante impersonal, logra un éxito muy teatral al contraponer caracteres, opiniones y actitudes violentamente contrarios, haciendo igualmente simpáticos a los unos y a los otros. *Charlotte Corday* es la tragedia que ofrece de una vez todos estos aspectos, y tal es el motivo que me desvía un poco de la dirección marcada por los críticos, que, como quien se fija más en la historia de las reacciones del gusto que en la obra personal del artista, se ocupan de *Luçèce* con preferencia excesiva.

Las libertades a que me he referido son las infracciones a las unidades de tiempo y de lugar. El primer acto ocurre el 22

(1) Daniel Etern. *Ponsard, Esquisse de sa vie et de son oeuvre*. Paris, Michel Lévy, 1867.

de septiembre de 1792; el segundo, en junio del 93; el tercero, el 11 de julio; el cuarto, el 13; el quinto, el 17. Ciertamente que la unidad de tiempo no fue en el teatro clásico imposición absoluta, sino un ideal que cifraba el máximo de verdad y de concentración del drama (drama en el sentido etimológico: acción). No podemos creer que todos los acontecimientos que nos presenta *Le Cid* se cumplan en el espacio de una revolución solar. Se ha observado con toda exactitud, que mientras las unidades oprimen un poco las obras de Corneille, a Racine no le molestan absolutamente; ello se debe a que el objeto que este último enfoca, es siempre la pasión que se precipita en rápida catástrofe; al paso que en el primero se trata fundamentalmente de los esfuerzos heroicos de una voluntad, y esta voluntad se manifiesta sobre todo por una constancia que no puede mostrarse en un momento solo. Como dice Sófocles, en *Edipo Rey*:

“Sólo el tiempo revela al hombre justo.

Para mostrarse malo basta un día.”

Y *Charlotte Corday* sigue la estela de Corneille más bien que la de Racine. Las invocaciones que hace Carlota de su glorioso antepasado (recordemos que era bisnieta de Corneille), y de las mujeres creadas por él (Emilia sobre todo), son a la vez de ella y de Ponsard. Se nos ocurre que, como si sintiera a veces que su heroína fuese más grande que su genio, tiene necesidad de llamar en su ayuda la sombra del formidable maestro, para que aquel recuerdo venga a agregar a su cuadro un trazo de acentuada severidad.

Lo que nos sugiere la idea de este parentesco literario, no es que veamos una lucha entre pasión y deber, como en la tragedia corneliana. Ciertamente que ella existe, pero no es lo principal. En cambio, puede decirse que es *la pasión por el deber* lo que guía la acción. La obsesión del asesinato libertador es lo que consume las agitadas vigiliadas de Carlota. Mientras tanto, el amor trabaja por someterla; pero ella sacrifica su felicidad a su pasión por la gran idea girondina. Y si este sacrificio se hace conmovedor, es precisamente porque Ponsard ha tenido el buen tino de no ponerlo en el primer plano. Sólo un poco antes de consumar la obra que la enviará a la muerte, y cuando



la suponemos más ajena a toda debilidad de mujer, ella deja caer estas angustiosas palabras:

“J'aurais pu cependant être entourée aussi,  
De jolis anges blonds pareils à celui-ci.  
Il faut que je renonce à tout ce qu'on envie.  
Je vais mourir avant d'avoir connu la vie.  
Si quelqu'un doit pourtant la regretter, c'est moi.  
De beaux jours m'attendaient: J'étais aimée. O toi!  
Nom chéri, que ma lèvre incessamment murmure! (1)  
Toi que j'ai craint d'aimer d'une amour sans mesure!  
Ah! Tu ne savais pas, quand ton doux plaidoyer  
Me conviait naguère au bonheur du foyer,  
Que mon coeur combattait pour toi contre moi-même,  
Et que j'allais céder sans un effort suprême!” (2)

Tampoco está observada la unidad de lugar. Diré de ella lo que de la anterior. No era norma estricta: la unidad de decoración era el ideal, pero la tragedia era aceptable si todas sus escenas ocurrían en la misma ciudad. En la tragedia que nos ocupa, ni eso siquiera se concede a las reglas. Decía Désiré Nisard en su respuesta al discurso de Ponsard ante la Academia Francesa: “En un entreacto de vuestra *Charlotte Corday*, hago con mucho gusto el viaje de París a Caen, a despecho de las unidades de tiempo y de lugar, para hallarme entre los invitados de Mme. de Bretteville, en el salón donde hablan de las noticias de París, que el miedo ya no puede agrandar más; para oír a la abuela hacer en versos encantadores el elogio de su nieta; para ver, en fin, a la misma Carlota, entrando a pasos modestos, en medio de estas suaves palabras, y como al murmullo de su buena reputación. Con más razón, me dejo conducir sin resistencia de Caen a París, siguiendo a la joven resuelta y resignada, a la casa de Marat, hacia donde nos empuja un terror de nueva especie, que nos hace temblar, no por la víctima, sino por el asesino”.

(1) Ignoramos qué nombre es éste: Ponsard no hace mención alguna del guardia de Corps Doulet de Portécoulant, ni del joven Franquelin. De juzgar según los datos estrictamente ofrecidos por la tragedia, debemos sospechar que el elegido era Barbaroux.

(2) Acto IV, esc. IV.



Esto por lo que hace a las evasiones del marco clásico riguroso. En cuanto a los ideales cívicos de la tragedia, Mme. Roland, Barbaroux, Vergniaud, la misma Carlota, los expresan cabalmente. La primera parece querer infundir a la incipiente y caótica república el espíritu de las antiguas civilizaciones. En las conversaciones de salón con los girondinos, ella tiene un papel brillante por su inteligencia y su cultura. Está enteramente despegada de la realidad gravísima de su momento; pero su lenguaje lleno de aticismo hace respirar

“Un peu du grand zéphyr qui souffle à Salamine”.

Barbaroux, impetuoso, intransigente, de poco sentido político, pero de grande generosidad, es el idealista que no sabe si cuenta con el pueblo, o con la Convención, o con alguna posibilidad de ayuda positiva, pero que quiere entrar en liza porque tiene de su parte la equidad y las leyes. Es derrotado, por consiguiente.

Vergniaud aparece grande, profundo, reflexivo, pensando si los acontecimientos que lamentan no se deberán a alguna fatalidad histórica más fuerte que la voluntad de un hombre, y nos hace presentir con tristeza la esterilidad del sacrificio de Carlota:

“Il (1) a tué César; mais Auguste a regné.”

Sabe que no ha de triunfar; pero siente que su deber es dar a la posteridad un alto ejemplo de virtud y de idealismo:

“Barbaroux, si j'en crois mes sentiments secrets,

N'effleurons pas la rose, effleurons le cyprès;

N'importe! De mon sang la coupe serait pleine,

Que je boirais a toi, France républicaine;

Et ton avènement sonnerait notre mort,

Que ceux qui vont mourir te salûraient encor” (2).

Y frente a estas figuras que cautivan por lo que tienen de eternamente bellas, surge la otra, la que se impone por lo que tiene de momentáneamente necesaria: Dantón, irresistible como una fuerza de la naturaleza, como un gigante concebido en la entraña de la Revolución. Y las dos tendencias adversarias al-

(1) Bruto.

(2) Acto I, esc. I.

canzan posiciones fuertes. Mme. Roland había dicho esta verdad indiscutible:

“Nous n'aurions fait que perdre au change de tyrans,  
S'il fallait qu'on subit le joug des ignorants”.

Por su parte, Dantón observa:

“Vous ne pardonnez rien au peuple.

(Se retournant vers Mme. Roland)

Je le blâme

De ne pas écouter les conseils d'une dame.

Mais quoi! les insurgés hantent peu les salons”. (1)

Antes de concluir me referiré, porque no es posible pasarla por alto, a la famosa escena en que reunidos Marat, Robespierre y Dantón, deliberan lo que harán de la república caída entre sus manos. No voy a hacer su análisis, porque ha sido harto comentada y harto aplaudida; pero haré notar qué atrevimiento se precisaba para trazar esta escena; Ponsard no retrocede ante la perspectiva de caracterizar a los triunviros, no con uno que otro rasgo más o menos certero, sino con largos y enérgicos discursos que son todo el compendio del drama personal y de la acción política de cada uno. Al leerla, “on pense aux maîtres, et aux plus grands”, dice Nisard.

En *Le Lion Amoureux* (1866), sólo interesan esencialmente los dos personajes centrales: Humbert y la Marquesa de Maupas.

Mme. Tallien y Hoche están levemente ligados a la trama, y el general Bonaparte hace una aparición brevisima.

Petimetres, emigrados, nobles caídos, hombres del pueblo, cada cual hablando a su manera el lenguaje clásico que entraba en boga a la sazón, sirven para decorar el cuadro y reconstruir el ambiente de la época.

La Marquesa demuestra cuánto había de verdadera nobleza en el “ancien régime”: don de gentes, distinción intelectual, tierna caridad cristiana, claro discernimiento, sujeción absoluta a la voluntad paterna. Humbert encarna toda la grandeza de la nueva idea democrática: honestísimo, sincero y rudo, incapaz

(1) Acto I. esc. II.

de la menor concesión a la galantería, pero capaz de hacer al amor el sacrificio de todo, menos de su recta virtud.

Esta manera de mirar, cuánto más comprensiva, más liberal y hasta más francesa que la de Hugo, que acumula todas las bajezas en la aristocracia, que nos muestra en María Tudor, en Lucrecia Borgia, en Francisco I, en Luis XIII, criaturas de una vulgaridad moral desoladora y que niega y empequeñece a Richelieu para elevar sobre él a un Didier desconocido, bastardo, ignorante y mediocre!

Ponsard, con fácil habilidad teatral, consigue que en el desenlace (recordemos que no se trata aquí de una tragedia, sino de una comedia histórica) se logre la felicidad de los amantes sin que él deje de ser ejemplar ciudadano, ni ella de ser buena hija. Esta feliz unión es casi un símbolo. De otras semejantes nacerá la nueva nación francesa, democrática por sus instituciones, aristocrática por su sensibilidad y por sus gustos. Humbert y la Marquesa.

... "Acostumbrados

Uno a arrollar, el otro a no ceder",

están frente a frente. Pero aquí el choque se transforma en honda y mutua influencia. Cuando la Marquesa de Maupas refiere que ha debido servir en un hotel para no morir de hambre, Hubert habla como un aristócrata:

"Vous, servante! O barbare hôtelier! Ame vile!  
Osais-tu bien meurtrir, dans une oeuvre servile,  
Ces délicates mains faites pour commander,  
Et que de tout affront leur blancheur doit garder,  
Bourreau!"

La Marquesa, entre el antiguo régimen en que se había educado, y el sacudimiento que derribaba su raza patricia, alza su figura sintetizando las tendencias adversarias. Y cuando su padre la increpa por haber comprometido su fe al ciudadano Humbert, ella trata de explicarse:

"J'ai compris clairement qu'entre un monde fini  
Que d'impuissants regrets n'auraient pas rajeuni,  
Et l'invincible essor d'un monde qui commence,  
Et prend possession de l'avenir immense.

Si l'on sent quelque chose en soi d'un peu vivant,  
Il faut aller vers ceux qui marchent en avant."

Es la misma posición de Ponsard, entre el clasicismo que había nutrido su espíritu, y la ola renovadora del romanticismo.

He tratado de destacar lo que puede haber de intrínsecamente valioso en la obra de Ponsard, y he insistido, sin duda demasiado, sobre su significación social, pues me ha parecido que en este autor, ese aspecto tiene interés especialísimo. Diré ahora por qué el año 43 era el más a propósito para que *Les Burgraves* fracasara y para que el éxito de *Lucrèce* fuera seguro. Aparte la fatiga producida por las desordenadas emociones propias de la escuela romántica, desde el año 1838 la magia increíble de una jovencita de 18 años, Mlle. Rachel, se llevaba multitudes a la Comedia Francesa, a admirar de nuevo a Camila, a Hermione, a Roxana, a Esther, a Atalia. "Era la tragedia que resucitaba, pero la verdadera tragedia, la viva, la humana, la de Corneille y, sobre todo, la de Racine. Bastó que Rachel mostrara en toda la violencia de sus pasiones a las "razonables" heroínas del teatro clásico, para abatir la extravagante excentricidad del drama romántico". ¿Qué se puede agregar a este juicio de Lanson?

Si Ponsard no ha llegado a la altura de los grandes maestros, ha encontrado muy bien el camino que ellos marcaron, a pesar del tiempo que parecía haberlo borrado. Su obra ha sido apreciada más como tendencia que como realización.

El momento de su aparición hizo, es verdad, que se le aclamara más de lo que merecía, y exageraba mucho el espectador que gritó: "C'est du Corneille"!, pero es evidente, en cambio, que hoy se le estima menos de lo justo.

Se reconoce que Francia no ha tenido nunca un teatro histórico genuinamente nacional, y que, por eso mismo, cada vez que el público ha vislumbrado el advenimiento de un poeta inspirado en su historia patria, le ha dispensado una acogida benévola, como matizada de esperanza. Pero ¿cuáles habían sido esos poetas? ¿Se puede ver dramas nacionales en *Charles IX* de J. M. Chénier, en *Marion de Lorme*, de V. Hugo, en

*Henri III et sa cour*, de Dumas? Allí están, en cambio, entre las obras del poeta del buen sentido, *Agnès de Méranie*, *Charlotte Corday*, *Le Lion Amoureux*.

CARLOS M. HERRÁN.



## ROBERTO J. PAYRO

11 de noviembre de 1918. La gran noticia ha corrido zigzagante, de uno a otro rincón del mundo; las campanas se echan a vuelo; las calles se desbordan de gente ávida por conocer las últimas noticias; los pechos se dilatan y los rostros arrojan por fin el espeso velo de tristeza que los cubría. Es día de paz, de alegría, de gloria; día de luz, de redención, de amor. Después de cuatro años de tragedia, los pueblos asqueados de sangre, ven ante ellos la palabra sagrada del instante, cúmulo de todas las aspiraciones: ¡Armisticio! ¡Termina por fin la horrible pesadilla! Pero... ¿acaba tan pronto? ¿Y las otras angustias, las de los despojos, las de los vencidos? ¿Acaso es posible borrar con una palabra tantos dolores acumulados?

Son las doce de la noche; las calles están desiertas, las casas en silencio. De uno de los tantos edificios de Bruselas sale un joven que, más impaciente que los otros, quiere enterarse, recoger noticias. Al poco rato vuelve pálido, nervioso. —Madre — dice — madre, ahí abajo hay dos soldados alemanes que se mueren de hambre; están tirados en el suelo, extenuados, nadie les ampara, porque odian demasiado para poder olvidar. —No importa hijo, tráelos, les daremos de comer nosotros, hazlos entrar.

Los dos soldados entran con recelo, los ojos inquietos y los labios temblorosos; desconfían, la mirada interrogante, con el eterno temor de la emboscada. Comen en silencio, con el arma pronta y calada la bayoneta; terminan y se retiran retrocediendo, temiendo siempre el ataque, pero, ¿qué podría importarles? Al entrar habían elegido entre la vida y la desesperante muerte del hambre. El asombro les hace escribir, meses

más tarde, una carta: "Somos estudiantes de Hannover, dicen, y en verdad creimos que aquella noche se nos tendía un lazo para matarnos".

¿En qué hospitalaria casa fueron a dar estos dos pobres seres que, en el ansiado día de paz, iban a morir víctimas de tan misero como prosaico tormento?

En la de uno de nuestros más prestigiosos escritores y periodistas, en la casa de Roberto J. Payró.

La actuación de este hombre bondadoso y humanitario durante la guerra, ha sido destacadísima, lo que le acarreó toda clase de privaciones y hasta el despojo de su libertad.

\*

Roberto Jorge Payró nació en Mercedes, allá por el año terrible de 1867, la época infeliz en que nuestra Buenos Aires se veía azotada por el cólera. Su familia, como tantas otras, huyendo del implacable mal, se refugió en Mercedes, aunque por poco tiempo; de este modo casual, no fue porteño. Traído a Buenos Aires, una vez que pasó la mala racha, no volvió a ver a su ciudad natal sino 41 años después.

Comenzó su carrera literaria desde muy joven, escribiendo algunos versos que fueron publicados en el almanaque de los Prietos; más tarde iba a comprender que el culto de las musas no era de su sacerdocio, e iba a abandonar las rimas, dedicándose de lleno a la prosa, la que manejó con la misma desenvoltura y elasticidad con que el escultor de talento modela la arcilla húmeda y blanda.

El periodismo le apresó desde temprano; es el triste destino del escritor nuestro, que tiene talento, pero no dinero: fue pues periodista, porque era necesario para marchar adelante. Lo mejor de su vida de escritor lo tragó ese incansable devorador de anónimos; el periodismo, es forzoso decirlo, hurtó mucho al escritor, más de lo conveniente, quizás. El lo comprendía y así lo dejó entrever en algunos de sus escritos: "¡Oh, escribir, escribir siempre, sin tregua, sin descanso, como má-



quina, para ganar apenas con qué sostenerme, con que sostenerla...! (1).

Se inició en *La Patria Argentina*, dirigida por los Gutiérrez. En 1886 escribía en el diario *La Razón*, que se editaba en la imprenta Kidd, en el ya demolido edificio de San Martín y Cuyo, reemplazado ahora por el de la All América Cables y cuyo director era por entonces Onésimo Leguizamón. En 1888 fundó en Bahía Blanca, *La Tribuna*, periódico que tuvo la virtud de evaporarle 100.000 pesos de los de aquel entonces. El fracaso trajo como consecuencia su regreso a Buenos Aires, donde siguió escribiendo en *El Pueblo Argentino*, en *El Diario*, en *Tribuna*, en *La Prensa*, muy pocos meses, ingresando por último en *La Nación*, alrededor del año 90.

Su tarea, por entonces, es múltiple. De la revista *Arlequín*, desaparecida años ha, era el principal colaborador y hasta algunas veces ¿por qué no decirlo? el único. De ahí que, para no demostrar al mundo su vergonzosa desnudez, escribiera en ella con diferentes seudónimos; ¿qué lector confiado hubiera supuesto que Julián Gray, Tona Maegini, Tomasito Buena Fe y otros, eran, como la Trinidad, una sola persona? Años más tarde, un nuevo seudónimo, Magister Prunum, iba a enriquecer la colección, pero en una época de su vida en que el solo enunciado de su nombre le hubiera abierto todas las puertas (2).

Mas en aquel entonces, el periodismo no tenía, por cierto, la amplitud del de hoy. Las imprentas carecían de maquinarias complicadas y grandes rotativas y, en la todavía "gran aldea", los diarios más que noticiosos eran tribunas de discusión política, de orientación doctrinaria, donde algún sibarita de problemas sociales saboreaba con fruición los altibajos de eso que nosotros llamamos "nuestra política".

Payró se entregó por entero al trabajo inagotable de las imprentas, campeón infatigable de una misma bandera; perteneció desde 1890 hasta 1928, en que falleció, al diario argentino *La Nación*. La especie de resignación semi-amarga con

(1) Roberto J. Payró, *Mujer de artista*, en *Violines y toneles*, Buenos Aires, 1908, 75-79.

(2) Seudónimo con que firmaba las críticas literarias en *La Nación*, durante los años 1924 y 1925.

que aceptó su vida de repórter, lo prueba el diálogo que sostuvo con Bartolito Mitre, el día de su ingreso:

—Vd. ¿qué sabe hacer?

—¿Yo? . . . Nada . . .

—Y entonces, ¿qué puede hacer en el diario?

—¿Yo? . . . ¡Todo! . . . (3).

Y en efecto, sus vastos conocimientos, adquiridos merced a múltiples lecturas, encontraron tierra fértil en este diario, en el que desarrollaban sus actividades literarias hombres de reconocido talento. Allí pudo tratar una enorme variedad de temas; informaciones, crónicas, cuentos, numerosas traducciones, entre ellas algunas de Emilio Zola, por el que sentía verdadera admiración y otras de Maeterlinck, Graça, Balzac, Eça de Queiroz, Aranha, Daudet, Antonio Lobo, etc., de ahí que su tarea fuese múltiple y variada (4).

Su primer trabajo para *La Nación* fue una correspondencia que produjo verdadera admiración y que le proporcionó la oportunidad de entrar definitivamente en el periódico.

Tuvo de este modo ocasión para viajar de uno a otro punto de la República, como cronista del citado diario, siempre con el lápiz y el anotador en la mano; así pudo gestar *La Australia Argentina* en aquel zarandeado viaje del Villarino a los mares australes.

Su tacto psicológico y su fina sagacidad le fue mostrando uno a uno, todos los problemas que encierran "esas tierras patagónicas en que muchos hombres de pensamiento cifran tan altas esperanzas. . ." (5).

Para que esos anhelos no se viesen frustrados, Payró pide en su obra se examinen las cuestiones que expone, acompañando casi siempre la solución al asunto que provoca; y sugiere, con una clara visión del porvenir, que allí está la verdadera riqueza de nuestro pueblo, la tierra prometida, fuente maravillosa de recursos.

(3) Ernesto Mario Barrera. *Nuestros viejos periodistas, aspectos de un pasado que debe recordarse*, en *Mundo Argentino*, Buenos Aires, mayo 21, 1924, 7.

(4) Sobre Zola pronunció una conferencia (Cfr.: Roberto J. Payró, *Emilio Zola*).

(5) Roberto J. Payró. *La Australia Argentina*, Buenos Aires, 1898, 1.

Es la protesta impaciente del hombre de acción, que ve con disgusto cómo la mayoría de sus compatriotas permanece indiferente y aislada por completo de un tesoro que ni sospecha; y es la experiencia del penoso viaje la que le muestra uno de los motivos que contribuyen a la soledad de aquellas tierras y que le hace exclamar: "Y dicen que esta línea de transportes que hace *un viaje al mes*, tiene por objeto fomentar el desarrollo de aquellas regiones!" (6). Y ya casi al final, agrega: "Patagonia no estará lejos de Buenos Aires, cuando la una a ella una línea de transportes de *verdad*, que le sirvan continuamente y lleven toda su carga, y estará muy cerca de Europa cuando se declaren libres sus puertos" (7). La indolencia del gobierno y del pueblo es necesario sacudirla, arrojar lejos de sí esa despreocupación innata del criollo. "Hay que reaccionar, señores, y con la visión de lo futuro, abrir de par en par a los trabajadores del mundo, las puertas de la Patagonia (8).

Era su constante preocupación, el problema social, el bienestar humano; vió esas tierras recordadas por la mano de Dios, pero olvidadas por las del hombre y quiso desprender la venda que cubría los ojos de aquellos seres, a los cuales se sentía ligado por los sagrados vínculos de la patria.

El general Mitre le escribía a este respecto: "Por esto su libro, como comentario de un mapa geográfico hasta hoy casi mudo, importará la toma de posesión, en nombre de la literatura, de un territorio casi ignorado, que forma parte integrante de la soberanía argentina, pero que todavía no se ha incorporado a ella, para dilatarla y vivificarla" (9).

Más adelante agrega: "Considerado bajo este aspecto, su libro llenará cumplidamente su objeto, en bien del país y para honra de su autor".

(6) Payró, *La Australia*, cit., 9.

(7) Payró, *La Australia*, cit., 446.

(8) Payró, *La Australia*, cit., 448.

(9) En *La Australia Argentina*, Buenos Aires, 1898, V-VIII. Como es sabido, esta obra de Payró apareció primeramente en folletín en *La Nación*; con ese motivo, al terminar el mismo, Mitre le dirigió la referida carta, en la cual le aconsejaba que no debía trepidar en lanzar su "narración de viaje" en libro, pues tenía el éxito asegurado.

Y siempre este problema de la Patagonia debía interesarle, ya que había podido apreciar una a una sus innumerables riquezas; por eso hace exclamar a mister Gregory, personaje de *Vivir quiero conmigo*: "Creo que la manufactura de la lana, tiene inmenso porvenir en la Patagonia" (10). Siempre confió en el brillante destino de nuestras tierras australes y presa de ese optimismo, que fue el sello característico de su vida, cierra el libro con estas palabras:

"Si, Patagonia hará su camino, más tarde, más rápidamente, según la sabia o desacertada dirección que le impriman los gobiernos. Pero lo hará. En las inmensas soledades. *Le douter ne voit rien, le penseur trouve un monde*. El mundo de mañana, asilo de la libertad y escenario del progreso (11).

He dicho que Payró era optimista. Si alguna vez cedió a la voz del pesimismo, no fue con la estudiada medida del catedrático, sino con la doliente protesta del observador minucioso, enemigo de pueriles artificios. Pero no se dejó invadir por él, ni aun cuando se le quitara el primer premio nacional de literatura, en el que la inferioridad indiscutible del agraciado produjo no poca sorpresa.

No protestó ante la injusticia, ni siquiera trató de desahogarse con diatribas inútiles, aunque sus amigos aprovecharon la ocasión para injuriarse mutuamente de uno y otro modo.

Era modesto, sumamente modesto, y sólo supo decir a los que le rodeaban indignados, que le dejaran solo en aquella "silenciosa casa de Lomas". Tenía fe en el porvenir, estaba preparando una nueva obra y volvía a confiar esperanzado, en el triunfo cercano. ¡Bien se había proclamado él mismo! "Yo soy el caballero del sacrosanto optimismo" (12).

Las contrariedades de la vida no alcanzaron a agriar su carácter porque supo no despojarse jamás de sus sentimientos altruistas y de ese lirismo ilusionado que le formaba un mundo aparte, inmaterial, dándole cada día la oportunidad de desarrollar una nueva forma de actividad. En todos sus libros se advierte esa ley espiritual fruto de un idealismo, propio de

(10) Payró, *Vivir quiero conmigo*, Buenos Aires, 1925, 36.

(11) Payró, *La Australia*, cit., 448.

(12) J. Torrendell, *Mi amigo Payró*, en *Nosotros*, Buenos Aires, mayo 1928, LX, 174.

los hombres de acción de su época; se transparenta su espíritu fuerte, que no se dejaba arrastrar por las nuevas tendencias, que aparecían, como en todos los tiempos, gracias al inveterado deseo de renovación. Supo elegir su ruta y seguir por ella sin apartarse, sin desvirtuar su temperamento, fiel a esa mentalidad suya, en la que no se observó nunca los cambios contradictorios de las imaginaciones débiles. Y esta firmeza de su personalidad, debía salvarle del fracaso, sobre todo si se recuerda que en la época de su iniciación en las letras el ambiente literario no existía de hecho, ya que la literatura estaba vinculada con la política y que, por otra parte, quedaba aún un resto del pseudo-clasicismo del siglo XVIII, que sujetaba al escritor en estrechos moldes, excomulgando a todo aquel que se apartara de sus reglas. La nueva escuela era tan monótona y accesible como la anterior y sólo los que tuvieron verdadero temperamento pudieron atravesarla sin sugestionarse.

En los círculos literarios del año 80 brillaba, como astro de primera magnitud, Rubén Darío. Payró fue gran amigo suyo, pero supo abstraerse al enorme ascendiente que ejercía el poeta de la América Central sobre todos los satélites que le rodeaban. Fijado su camino, no le desvió el entusiasmo apasionado de los poetas de moda. Esto recuerda la frase de Silvano Bores, el prestigioso tucumano que nos representara varias veces en el parlamento:

"Jóvenes, hay que tener cuidado con este mago de Nicaragua. El puede hacer maravillas en los trampolines del simbolismo o en las cuerdas flojas de la decadencia. Si se corta la cuerda, o pierde el pie, no ha de caer al suelo, porque él tiene grandes alas para volar. Si ustedes no las tienen y caen, se harán pedazos en el suelo." Y ese su método lo conservó siempre, a pesar del desorden que le imponían sus tareas de periodista; así, entre el descanso de una y otra crónica, tuvo que desarrollar su obra, con la constancia y empeño del trabajador infatigable. En 1909, publicaba, con el título de *Crónicas*, la recopilación de sus mejores reportajes, formando un libro de marcado sabor porteño, donde se encontraron reunidos una serie de comentarios, de inmediata actualidad. Su espíritu observador le fue de gran ayuda para todos sus escritos. No hay uno solo de sus personajes que no lo haya sacado de la

vida real; todos han sido hallados en sus continuas correrías por el territorio y llevados al papel con la seguridad y frescura de un maestro. Así nace Laucha, el inolvidable pillastre de su novela picaresca. *El casamiento de Laucha* ve la luz en 1906, y desde su aparición son muchos los juicios que sobre él se han emitido. Cualquiera cosa que dijera sería vana repetición de lo que ya se ha expresado hasta el cansancio: que es obra maestra, digna de compararse con el *Lazarillo*, el *Buscón* y *Rinconete*; sin embargo, haciendo abstracción de la originalidad, podría añadir el juicio de Emilio Becher al respecto: "es la obra de un escritor ya adiestrado por una larga preparación y de una inteligencia llegada a la hora de la madurez" (13). Es indudable que el protagonista no podría ser más acabada e interesante; Payró, al describirlo, nos da muestra exacta de lo que será el personaje: "pequeñito, delgado, receloso, móvil; la boca parecía un hociquillo orlado de poco y rígido bigote; los ojos negros como cuentas de azabache, algo saltones, sin blanco casi, añadían a la semejanza, completada por la cara angostita, la frente fugitiva y estrecha, el cabello descolorido, arratonado" (14). ¡Arratonado!... ese último adjetivo es la pincelada maestra del retrato.

Todos los personajes secundarios le acompañan, desde la incauta "gringa" Carolina, hasta el desvergonzado padre Pappagna, con su jerga napolitana y su sotana grasienta. Y sobre todos ellos, Laucha, siempre Laucha, despreocupado y alegre, engañando a unos y embrollando a otros, y que, con el cinismo del descarado inconsciente, cierra el libro con una frase cruel. Y así es en toda la obra, este vividor criollo, *pichuleador* y ambulante, "unas veces de bolichero, otras de mercachifle, de repente peón, de repente maestro de escuela" (15). Es que el autor con ojo clínico ha observado la situación y va exponiendo la verdad desnuda, pero con esa gracia y desenvoltura que hace que el filósofo y el moralista no se sientan turbados en lo más mínimo.

Payró se recreó con sus picaros. En 1905, había pu-

(13) Emilio Becher, *Bibliografía, El casamiento de Laucha*, en *La Nación*, junio 17, 1906, 4. col. 5 y 6, núm. 11.699.

(14) Payró, *El casamiento de Laucha*, Buenos Aires, 1927, 9.

(15) Payró, *El casamiento de Laucha*, cit., 11.

blicado la historia de otro, de menor alcance, si se quiere, pero de no menos enmarañadas aventuras. Es Chamijo, el héroe de *El falso Inca*, que en compañía de la chola Carmen tuvo en jaque a toda una población de indios, haciéndose pasar por Inca y enredando con sus embustes a los mismos españoles, que, aun desconfiando, terminaban por creer en sus patrañas. En el año en curso se acaba de publicar una obra póstuma, que es complemento de este interesante relato, o como el mismo autor lo llama, *Cronicón de la conquista*; se le ha puesto por título el mismo del personaje en cuestión, que por momentos se hacía pasar por el hidalgo de nobilísima sangre, Don Pedro Bohórquez Girón.

Otro de sus pícaros es Mauricio Gómez Herrera, el político de las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Este interesante volumen fue escrito en Europa, en Bruselas, donde se encontraba radicado desde 1907, y puede decirse que es una de sus mejores obras. Si quedara alguna duda sobre la influencia que ejerció Balzac en su producción, bastaría, para confirmarlo, la carta que escribiera a Julio Piquet, poco tiempo después de terminada su novela, en 1910. Efectivamente, el modo de componer es en todo y por todo el mismo que seguía su admirado maestro, el único culto literario que se le conoce. Dice en la epístola: "Empecé por hacer un cuento informe en unas cuantas cuartillas. Sobre esto hice un desarrollo de más de cien carillas, introduciendo alguno de los personajes secundarios. Este era ya el plan, que me sirvió para escribir la novela, completando los vacíos y tratando de dar la impresión del ambiente.

Después de varios meses de trabajo asiduo, la terminé en setecientas y tantas cuartillas que he vuelto a escribir casi enteramente, aquí y en Brujas, donde he ido buscando la completa soledad." No escatimó, ciertamente, trabajo y esfuerzo alguno para pulir y corregir su obra, imitando esta vez, sin duda, al meticoloso autor de *Madame Bovary*. Sin embargo se le objetó una falla: el título; con ese nombre largo en el que se hablaba del nieto de un personaje desconocido para todos en el extranjero, la obra no podía triunfar fuera de nuestro país. Pero todos los esfuerzos realizados para disuadirle, fueron vanos. El mismo expresa el porqué en la citada



carta: "A pesar de tu consejo, he conservado el primitivo título: me parece que viene como anillo al dedo y que le da reflejamente el tono que debe tener, aclarando su intuición."

No hay duda que otro nombre no cabía al político de marras, que el de descendiente de ese héroe semi-bárbaro de nuestra tradición, ya que, a pesar del ropaje moderno, es "la esencia del gaucho y del compadrito, despojado, con el chiripá y el poncho, de todas las que pudieran parecer virtudes" (16). Y en realidad, en esta novela está admirablemente trazada la sociedad argentina, la política nuestra, bastante rudimentaria y a veces vergonzosa, aunque apene decirlo. Pero, vuelvo a insistir, no se deja arrastrar por el pesimismo, y si algo de eso hay, al concebir su obra, toma vuelo lírico al comprobar friamente la verdad: el pesimismo no fue su norte, y, por el contrario, manejó con destreza la ironía, pero la ironía del humorista.

✚ Y es tal vez este rasgo, lo que hace tan interesantes sus conocidos cuentos, que muy probablemente son lo mejor de su producción. Su primer libro de este género es *Scripta*, dado a la publicidad en 1887; es conjuntamente con *Antígona*, su primer novela, una de sus obras juveniles. Tenía por entonces veinte años, y es fácil suponer que, dado su temperamento, tan apropiado para el nombre de Gustavo Colline que el mismo se había impuesto, la obra pecara por demasiado sentimentalismo. En casi todos estos cuentos se presentan "ángeles rubios de undivaga cabellera", cuyas acciones son hermosas y edificantes, aunque muchas veces, mujeres al fin, provoquen situaciones melodramáticas y políticas. Pero se nota ya en ellos la chispa del escritor en ciernes, sobre todo en algunos donde no es difícil notar el acierto para encontrar el resorte que más emocione o interese, tal como *Napoleón*, *En pos de la desdicha*, o en otros el rasgo humorístico que caracteriza más tarde sus escritos, tal *La pipa*, *El vino*, *Cosas de otros tiempos*, etc.

Mayor es la maestría de sus cuentos posteriores; la táctica del escritor cambia, mostrando más carácter y virilidad, al

(16) Payró, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, Buenos Aires, 1910, 355.



despojarse de ese tono sensiblero. En 1908 da a conocer *Violines y toneles*, cuentos sobre diversos temas, entretenidos y amenos, y su inolvidable *Pago Chico*, libro sobre costumbres criollas en el que demuestra toda su sagacidad y perspicacia. ¿Cómo olvidar, en efecto, aquellas famosas elecciones celebradas años atrás en ese pago imaginario, cuando no pocas veces las comprobamos en las provincias del interior? El aspecto humorístico no falta por cierto en esta interesante obra de Payró, desde la pretendida inundación del pueblo, hasta la risible aventura del españolito Ruíz, que cazó en vez de patos... ¡gallaretas! Después de la muerte del escritor en 1928, se ha publicado un nuevo volumen intitulado *Nuevos cuentos de Pago Chico*, complemento de aquéllos, en los que volvemos a reanudar relación con los personajes que nos presentara antaño, conocidos por él en sus correrías provincianas, de uno a otro de esos pueblos de geografía imprecisa y sociedad rudimentaria. En sus cuentos es precisamente donde se señala mejor, esa interpretación psicológica tan propia en él.

Un discípulo de Taine podría estudiar a Payró, sin mayor esfuerzo, por medio de los tres factores: la raza, el medio y el momento. En efecto: descendiente de catalanes, de blancos por consiguiente, es natural que le preocuparan los asuntos psicológicos: "ni un charrúa, ni un pampa se plantean problemas sociales, cuando sus padres hace apenas cincuenta años, arrasaban ciudades con malones de incendio y pillaje" (17). La raza, esa raza de Cataluña de la cual provenía, le habían legado el entusiasmo y la firmeza que la caracteriza. Trasplantada a estas tierras que se abrían a un porvenir brillante, aunque todavía faltara el arado que las roturase, las características de esa raza debían encontrar vasto campo para desarrollarse. Payró empleó su talento en indagar y hurgar en esa sociedad en formación, buscando tipos entre nuestros originalísimos productos, mezcla muchas veces de los más diversos pueblos. El medio es pues evidente que contribuyó al desarrollo de su producción, lo mismo que el momento, co-

(17) Ernesto Mario Barrera. *Breves apuntes sobre Roberto J. Payró*, en *Nosotros*, Buenos Aires, mayo 1928, LX, 178.

menzando por su *La Australia Argentina* la obra que, al decir de Zeballos, es un libro de gobierno .

Sin embargo, en cuanto al medio, hay que reconocer que en cierto modo le fue hostil; entiéndase que en nuestro país el escritor no puede aislarse y dedicarse por entero a su labor literaria: ese es el caso de Payró.

Su obra, que de por sí es vasta, hubiera sido copiosa, si no le hubiera mermado horas de trabajo la actividad periodística a la cual se dedicó, más por generosidad y afición por las cuestiones sociales que por vocación innata; así produjo su obra, entre agitaciones y contrariedades, fiel a su espíritu quijotesco y deseando siempre mejorar la humanidad, "pronto, porque sino será demasiado tarde". Parecía esforzarse por mostrarnos lo desagradable del género humano, no para asquearnos, sino para que corrigiéramos nuestros defectos, presentados por él con la delicadeza y el tacto de un hombre de mundo. De ahí que se dijera de Payró que era "un escritor de valores sociales" (18). Y esa generosidad tan peculiar en él, es lo que hace exclamar a la Eugenia de *Vivir quiero conmigo*, ante las estrofas de *Vida retirada* de Fray Luis de León: "—¡Pero eso es el nirvana! ¡Es de un egoísmo monstruoso!" (19). ¡La eterna lucha con el egoísmo! ¡Es qué está tan arraigado en el alma humana! Sin embargo, Payró intentó combatirlo con esa tolerancia filosófica que observara desde un principio; admirador de los grandes reformadores, no era, como ellos, intransigente, sino en extremo liberal, por lo que no pudo pertenecer nunca a un partido determinado. De ideas avanzadas, intervino en sus primeros tiempos en el partido socialista conjuntamente con Lugones e Ingenieros, y el 8 de agosto de 1894 daba en el local del "Centro Obrero" una conferencia sobre *Educación republicana*, que fue publicada días después por el diario *La Vanguardia* (20). Le interesaba ese problema y, en

(18) Alberto Gerchunoff, *Prólogo a El Capitán Vergara*, Buenos Aires, 1925, I, VII-XXIV. Existe una separata de este prólogo (Cfr.: Alberto Gerchunoff, *Nuestros escritores*, Roberto J. Payró, Buenos Aires, 1925).

(19) Payró, *Vivir quiero conmigo*, cit., 28.

(20) Decía *La Vanguardia*: "Para que nuestros lectores puedan conocer bien una de las características más importantes y fecundas de Ro-

general, todos aquellos que se relacionan con el pueblo: buscaba los defectos del país para captar la solución más conveniente. Pero sus miras, rara vez estrechas, abarcaban, con una visión nacionalista, a toda la humanidad con la comprensión que sólo un espíritu bondadoso puede tener. Por eso, cuando partiera para Europa en 1907 con destino a Bélgica, no fue como el turista sólo para visitar museos y contemplar bellezas, sino a vivir la misma vida del pueblo que escogiera, consiguiendo, así, abrir sus puertas, tan cerradas para el extranjero.

\*

1914... Año trágico en que el drama de Sarajevo anunciaba al mundo que los pueblos desatenderían el lema sublime de Jesucristo. La guerra más terrible que registra la historia de todos los tiempos, iba a enfrentar más de treinta millones de seres para que se aniquilaran y destruyeran; la gran guerra, engendro de tantos horrores, que hiciera exclamar a Henri Barbusse, con una visión profética del universo: "El porvenir está en manos de los esclavos y se ve claramente que el viejo mundo será transformado por la alianza que un día establecerán entre sí aquellos cuyo número y cuya miseria son infinitos".

El espíritu bondadoso de Payró debía rebelarse contra estos desastres, complicados luego con la ocupación alemana; con profunda pena vió invadida su querida Bélgica por pesados teutones y máquinas de muerte, ante la mirada atónita de los buenos burgueses que, un día antes, habían paseado su tranquilidad dominguera por las calles de Bruselas. Y si bien su

berto J. Payró, transcribimos hoy el texto íntegro de la conferencia que sobre "Educación Republicana" dió en setiembre 8 de 1894 en el local del Centro Socialista Obrero y publicada en *La Vanguardia* de setiembre 15 de 1894, año I, núm. 24. Payró fue afiliado y se retiró voluntariamente del partido. No dejó por eso de seguir con honda simpatía la obra y las luchas del Partido Socialista. Y a este respecto es oportuno recordar que dos años después de su retiro del partido escribió un brillante artículo en *La Nación* haciendo el análisis y el elogio del Centro Social Democrático de Junín y de la actuación del doctor Justo, que ejercía entonces su profesión de médico en la ciudad. (Cfr.: *Literatura y arte. homenaje a Roberto J. Payró, Educación republicana*, en *La Vanguardia*, domingo 8 de abril de 1928, col. 1-6).

condición de extranjero le eximia de participar en la contienda, se impuso voluntariamente el deber de alistarse en las filas del dolor y de la humanidad. Y comenzó entonces aquella famosa correspondencia con *La Nación*, que tuviera tanta resonancia y que le acarreará tantos disgustos. En efecto, aquel grito desesperado de horror y verdad ante los sucesos de Dinant y Tamines, no podía agradar al alto comando alemán y es así como los miembros de la *Kommandantur* enviaron, una tras otra, cinco perquisiciones a su casa de Bruselas, donde se le retuvo prisionero y rigurosamente incomunicado. Una cosa es la guerra por el hecho de aplastar los seres, y otra es la que brinda una ocupación por el enemigo. El que va al frente de batalla sabe que juega con dos cartas: o la vida, o la muerte; pero el que queda en esas pobres y desgraciadas ciudades invadidas por los otros, que tiene que soportar, con la amarguísima rabia del impotente, el registro minucioso de sus cosas más íntimas: que observa con los brazos cruzados como manos profanas violan los rincones más sagrados; que para conseguir una taza de leche o una magra ración de carne tiene que caminar tres, cuatro horas seguidas, no viendo a su paso más que rostros mamilentos, ese sufre la más terrible agonía que imaginarse pueda.

Es el caso de Payró. Su actuación en la guerra es bien conocida. Desde los primeros disparos, su voz de protesta llegó a América, indignada, hasta que el famoso artículo de Louvain, puso en guardia a los ya prevenidos alemanes, los que prohibieron en absoluto toda correspondencia con los que vivían allende las fronteras.

Imposibilitado de comunicarse con el extranjero, quedó largo tiempo sumido en las tinieblas. Sus amigos de Buenos Aires llegaron a inquietarse; noticias alarmantes comenzaron a circular de uno a otro corrillo y no sin razón se llegó a suponer que muy probablemente su figura romántica había desaparecido para siempre. Fueron tantas las versiones, que, para aclarar la situación, un diario de la capital, publicó un extenso artículo, en el que se explicaba la verdadera situación del escritor hasta ese momento, aunque dejaba abierto el interrogante sobre su suerte ulterior (21).

(21) En el citado artículo se explica que en mayo de 1915, el gobierno argentino comenzó las gestiones para mejorar la situación de Payró.

¿Qué hacía Payró en la acosada Bélgica, mientras sus amigos se desesperaban ante el angustioso dilema?

Tratar en lo posible de mejorar la situación del pueblo que le acogiera en su seno. No es desconocida su adhesión a esa especie de masonería que estableciera en Bélgica la infortunada miss Cavell. Respecto a ésto, pasó horas de verdadera angustia, alojando secretamente en su casa hasta cinco heridos belgas y franceses, cuyo solo hallazgo le hubiera costado la vida. En una de las perquisiciones, la primera, sentado en su escritorio mientras tomaba "tranquilamente" una taza de té, miraba a hurtadillas como, sobre la chimenea, unos pliegos de papel le acarrearían dentro de breves instantes, la muerte, y con ella la ruina de su familia. Ese día los soldados revolviéronlo todo, escudriñaron todos los rincones, fiscalizaron los lugares más apartados, pero a ninguno se le ocurrió mirar la chimenea. Y así salvó, gracias a una distracción, su vida y la de muchos infelices que hubieran sido denunciados, de haberse hallado los

consiguiendo un año más tarde que se le dejara en libertad. Payró no usó de este derecho, hasta que a principios del 17, las autoridades alemanas en una perquisición le encontraron ciertos papeles que le valieron una multa de 500 francos. La legación argentina protestó, consiguiendo en junio de 1917 un salvo conducto y en agosto la promesa de que no se molestaría nuevamente al escritor argentino, permitiéndole su salida al extranjero. El 10 de agosto consiguió el pasaporte de manos del señor Molina, ministro nuestro en Berlín, pero no fue aceptado por Payró, alegando éste que no podía ofender al ministro argentino en Bélgica, señor Blancas, aceptando un pasaporte que viniera de otras manos que no fueran las suyas. Con fecha 7 de setiembre, Blancas dice: "Payró me ha reiterado que si el gobierno argentino no le ampara exigiendo los pasaportes para salir de Bélgica y no un permiso para pasar a Alemania, prefiere seguir considerándose prisionero. Por lo tanto, mal puedo concordar con el ministro argentino en Alemania." El 8 de noviembre se pidió informes a Blancas sobre el asunto. El 13 contestaba que Payró rechazaba el permiso para ir a Berlín, pero que aguardaba los pasaportes. El 22 de enero de 1918 el ministro Blancas remitía una carta que le había enviado Payró, explicando su situación y pidiendo la inmediata repatriación. El 5 de agosto el gobierno argentino dirgía un telegrama a Berlín, pidiendo la renovación del pasaporte. A continuación lo transcribo: "Renueve las gestiones obtener pasaporte si es posible directo Bruselas-Buenos Aires, regreso Payró haciendo entrada en Alemania si es necesario". Y aquí termina la información del periódico citado. (Cfr.: *El caso Payró*, en *La Epoca*, núm. 960, domingo 8 de setiembre de 1918, 1. col. 6 y 7).

papeles. ¡Curiosidades del destino! Mucho antes, Edgard Poe había escrito algo análogo. ¡Y parecía tan fantástico!

Tiempo después, deshecha la trama, miss Cavell sería descubierta, y fusilada ante la angustia muda de toda Bélgica.

No obstante lo difícil de su situación, Payró ya en ese tiempo comenzaba a preparar su material para *El capitán Vergara* que daría a conocer más tarde, en 1925, y que sería la primera de sus novelas, históricas, aunque en realidad hubiera dado a conocer ya en 1905 otra de contenido igualmente histórico: *El falso Inca*, a la cual ya aludimos (22).

Con esto, completó su vasta personalidad, seducido por el inefable encanto que trae la evocación del pasado; bajo su pluma, esos viejos personajes de los años idos renacieron "al soplo de su genio creador"; los tiempos pretéritos sugestionaron su espíritu soñador, haciendo que se entregara con entusiasmo al trabajo de reanimar esa época de cuchilladas y de intriga. En *El capitán Vergara* volcó todo ese caudal de fantasía que atesonara cuidadoso, pero expresado en un léxico sen-

(22) Me parecen muy explicativos estos párrafos de una carta de Payró, aparecida en la revista *Nosotros*, a raíz de la publicación en ella de su artículo *Las ciudades quiméricas*: "Ahí van las notas prometidas, que no son, por cierto, el boceto de las novelas históricas que he emprendido bajo el nombre de *Crónicas romancescas* comenzada por el tremendo Martínez de Irala, o sea *El capitán Vergara*, al que en breve seguirá *El Mar Dulce de Solís*. Mis bocetos, en general, tienen desde un principio la misma — y a veces mayor — amplitud que la obra ejecutada, de manera que son impublishables, salvo que se quiera dañar a esta última, quitándole toda novedad al presentar su cuerpo vestido de guiñapos

Reuniendo material y estudiando aquella época heroica y bárbara, me encontré, a lo mejor, con un sinnúmero de apuntes y resolví redactarlos al correr de la pluma, como descanso de otras tareas. Como es natural, dado su origen y sus fines, ofrece bien poco que sea de mi cosecha propia, si no es hacer cosecha propia espigar en libros y documentos antiguos y modernos. Pero con todo, el conjunto me parece que resultará interesante para algunos. Si creen ustedes, como yo, que es oportuno facilitar a otros este "instrumento de trabajo" — pues no es otra cosa — ahí le tienen a su disposición, pero eso sí, les pido que expliquen previamente su gestación a los lectores de *Nosotros* para que vean desde luego que no pienso darles gato por liebre". (Cfr.: *Roberto J. Payró a Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti*, Lomas de Zamora, 18 de marzo de 1927, en *Nosotros*, LVI, 453).

cillo libre de todo el gramaticalismo y la retórica de su tiempo. Es con todo, un escritor castizo: el mismo lo ha afirmado en un reportaje que le hiciera Ernesto M. Barreda: "Creo que he honrado el idioma, escribiendo en el español más puro" (23).

*El capitán Vergara* fue compuesto del 14 al 18 durante los años terribles de la guerra mundial. Terminada ésta, volvió en 1919 a Buenos Aires, donde fue calurosamente recibido por sus amigos que habían creído no volverle a ver: se le obsequió con un banquete al que asistieron escritores argentinos y uruguayos y poco después volvía a Europa donde quedaría hasta 1923, año en que regresó definitivamente. En 1927 el diario *La Nación* publicaba en folletín *El Mar Dulce*, crónica romancesca del descubrimiento del Río de la Plata, que fue acogida elogiosamente por la crítica, y en abril de 1928, después de una penosa intervención quirúrgica, dejaba de existir.

Sólo queda para completar su personalidad de escritor, su teatro. Se le ocurre escribir para el mundo de las bambalinas, a raíz de cierto episodio de *Tierras del Inti* que había sido teatralizada por un escritor italiano. Leída la obra por Payró, vió que no había sido comprendida en su verdadero concepto, y entonces, celoso de la propia producción, se encargó él mismo de llevarla al teatro, surgiendo de este modo *Canción trágica*, estrenada en el Apolo en 1900. A raíz de este estreno, Darío Nicodemi, que escribía bajo el nombre de Steel, publicó en el diario *El País* un extenso artículo en el que expresaba que la obra marcaba la fecha de evolución en nuestro teatro.

A esta producción le siguió *Sobre las ruinas*, drama en cuatro actos, en el que se plantea la lucha entre el progreso y el espíritu conservador del paisano de nuestras tierras, arisco enemigo del "gringo" que se patentiza en la exclamación despreciativa de uno de los personajes, Don Pedro: "— . . . Toros con aro en el hocico, vacas tamberas. ¡Cos'e vascos!" Esta obra, que fue publicada en la revista *Ideas* que dirigía Manuel Gálvez (h.), se estrenó poco después en la Comedia, el 21 de setiembre de 1904 (24).

(23) Ernesto Mario Barreda, *Breves apuntes*, cit., en *op. cit.*, 177.

(24) Payró, *Sobre las ruinas*. . . en *Ideas* Buenos Aires, mayo y abril de 1904, III, 193-296. Se le agregó una nota de la redacción a pie de página, que decía: "Esta obra no ha sido representada. En nin-



Le sigue *Marcos Severi*, drama en tres actos, estrenado en el teatro Rivadavia, hoy Liceo, en agosto de 1905. Comentando el estreno, Juan Pablo Echagüe dice que con estas dos últimas producciones queda fundado por Payró nuestro teatro de ideas (25). En *Marcos Severi* se trata el problema del inmigrante que rescata por el trabajo su pasado turbio y dudoso.

En 1907 *La Nación* publicaba otro drama, *El triunfo de los otros*, luego estrenado en 1908, en el teatro Odeón por la compañía de Enrique Borrás. Es un drama desconcertante, réplica a las *Ilusiones perdidas* de Balzac; es muy posible que haya volcado mucho de sí mismo, en esas escenas, refiriéndose a su enorme labor de periodista, perdida en el anónimo de las imprentas.

La producción teatral se interrumpe y puede decirse que cuando la renueva es totalmente distinta: a los dramas, suceden las comedias, en las que sin embargo se transparenta una acibarada experiencia.

La primera es *Vivir quiero conmigo*, estrenada en el Liceo en 1923 por la compañía de José Gómez, comedia donde se plantea el eterno problema del egoísmo; le sigue una nueva producción, *Fuego en el rastrojo*, presentada al público en el citado teatro en 1925, obra de ambiente rural, cuyo argumento aparece en *Nuevos cuentos de Pago Chico*, con el título de *El gozo de envejecer*; es la angustia de los años que han pasado, pero dejando, a su paso, la amargura de los recuerdos ingratos. Poco después, en 1924, *La Nación* publicó su único sainete *Mientraiga*, interesante, movido y lleno de color local. En abril de 1928 entregaba a Florencio Parravicini su última producción *Alegría*, estrenada el 18 de mayo, mes y medio después de su muerte. Su asunto es un complemento de *La Australia Argentina*, y no su teatralización, como reza el comentario que se ha corrido erróneamente. Con esta obra cierra su labor teatral, producción en la que según Ingenieros, podría hermanarse con Florencio Sánchez. En una carta que le en-

gano de los teatros nacionales tuvo méritos bastantes, según el criterio de empresa para su llevada a escena. *Ideas* la acoge en sus páginas, honrándose al publicarla".

(25) Juan Pablo Echagüe, *Una época del teatro argentino*, (1904-1918). Buenos Aires, 1926, 273.



viara en agosto de 1905, le dice que ambos deben complementarse y termina con estas palabras: "Son dos genios hermanos, pero distintos, ninguno inferior al otro. Leonardo y el Ticiano, ¿pueden valer más o menos que Bach o Beethoven? Trabajen juntos, triunfarán juntos" (26).

Todos los personajes de Payró están trazados sin convencionalismos; le agrada desentrañar caracteres y fijar tipos. En sus obras teatrales no se encontrará nunca, ni el "gringo" ni el "gallego" de nuestro teatro nacional, ni empleará para hacer hablar a los muñecos de su farsa, el léxico grosero y enrevesado de nuestra tierra, que hace gala de aquello "cuanto más mal, mejor"; con lo que no se quiere afirmar, que no presente en sus obras, personajes típicos, de caracteres propios, copiados de esa realidad, a la cual era tan fiel, y muchas veces de insignificantes y simples individuos. Sus mujeres son siempre buenas, sencillas y delicadas; el pueblo, sincero; no pinta gauchos de chiripá y melena, sino paisanos identificados con la tierra, ni pone a los actores que representan sus obras, en el delicado trance de embadurnar su cara, ideando *machiettas* grotescas. Cuando describe un tipo dado, lo hace con sencillez, pero de un modo magistral. Ahí está para confirmarlo, la descripción de Laucha; la del padre Papagna, "bajito, gordinflón, muy narigueta", terminada con una agudeza: "yo no se si han notado que hay gente que se diría que no se afeita nunca: pero entonces ¿cómo es que siempre tienen cortos los pelitos de la barba? . . ."; la del viejo Cipriano, filósofo y perspicaz; la del capitán Vergara, ceñudo y reservado, y la de tantos otros que desfilan en toda su producción, llevada al papel con esa escritura serena, libre de toda tachadura, segura de su avance, que le era tan propia. Así llenó cuartillas y cuartillas, hasta hace tres años, en que la muerte nos arrebatara a este trabajador infatigable y fecundo, que, a pesar de los años transcurridos, conservaba todavía la pujanza de los veinte años.

\*

(26) El diario *Crítica* publicaba en 1930, conmemorando el segundo aniversario de la muerte de Payró, algunos fragmentos de la citada carta. (Cfr.: *Payró fue un precursor de nuestro teatro, se cumple hoy el 2º aniversario de su muerte, sus obras en Crítica*, núm. 6010, sábado 5 de abril de 1930, 16, col. 1 y 2.

Aun cuando me haya extendido demasiado, creo conveniente anticipar algo de la obra inédita que se publicará en breve.

Además de *Cuentos del otro barrio*, interesante serie de narraciones de ambiente belga, que se ha publicado en estos días, aparecerán en breve *Charlas de un optimista*, recopilación de crónicas satíricas, algunas de ellas publicadas ya en periódicos y magazines; *El diablo en Bélgica*, cuentos folkloristas cuyo tema son las diversas leyendas que sobre el diablo se cuentan en las aldeas flamencas, y otros que se darán a conocer, una vez ordenados sus papeles.

Al morir tenía en preparación un interesante libro sobre la actuación de los negros en la América del sur, especialmente en la República Argentina, cuyas papeletas han sido devoradas por las llamas, según el deseo de sus familiares, y la obra que venía pensando desde los años de la conflagración, el libro de la guerra, trabajado y madurado, muy en el fondo de su propio espíritu: "Su apreciación de la ocupación alemana en Bélgica". Las notas ordenadas y escritas con escrupulosa minuciosidad, han corrido igual suerte que las anteriores, ¿para qué guardarlas, cuando faltaba el cerebro que las había gestado? Se precisaba su cabeza para realizar la obra que había sido forjada y sentida por él, pero era necesario que se enfriara el espíritu, caldeado en esos cuatro años de luchar continuo; por eso, cuando su esposa le preguntara, tiempo antes de morir, porqué no la escribía, contestó: "Me he puesto varias veces, pero siento que todavía me queda algo de pasión". La muerte no quiso esperarle, cortó los hilos de su existencia, dejándonos la dolorosa incertidumbre: si se hubiera prolongado su vida unos años más, ¿no habría sido ésta, acaso, su mejor obra?

HAYDÉE E. FRIZZI.

## NOTAS

AL MARGEN DE UNA TRADUCCION (\*).—En 1919, apenas aquietado el torbellino de la guerra, Paul Morand, que hoy es posiblemente el autor más leído entre los de su categoría, iniciaba su carrera literaria, tan rápida y brillante, con una breve colección de poemas: *Lampes à arc*. En 1920, otra colección, asimismo poemática, *Feuilles de température*, difundía su nombre dentro del ámbito, todavía ceñido, de una élite casi exclusivamente francesa. Al año siguiente, *Tendres Stocks*, tres relatos en prosa, interesaban al público denso.

Dos circunstancias, sobremanera propicias, agraciaron al libro. Este aparecía editado por la *Nouvelle Revue Française* que era entonces, como ahora — y, acaso más que ahora —, índice apasionante, casi siempre polémico, de las inquietudes nuevas. Además—y fácil es sospechar la importancia decisiva del hecho—el volumen iba precedido, a manera de prólogo, por unas páginas de Proust.

El padre literario de Swann, de Odette y de Vinteuil aún no irradiaba, es cierto, ese prestigio ofuscante que hoy le sirve de halo, y sólo meses después la gloria se abatiría, con la muerte, sobre aquel suscitador, tan frágil, de criaturas eternas. La hazaña creadora del antiguo dandy, príncipe del Todo-París fin de siglo, empezaba a sospecharse, sin embargo. La leyenda de su retiro, a un tiempo mismo obligado y heroico, sobrevolaba ya, aunque en alas de parloteos mundanales, un poco por todas partes.

Sus lectores, en un principio, habían sido escasos, pero representativos en su diversidad violenta. Durante la guerra, en pleno infierno, mientras Jacques Rivière, el soldado fervoroso, gustaba evadirse, místicamente por los senderos de Dios, o leyendo "por el camino de Swann", en la fluencia trémula, en el giro ondulante del estilo proustiano, André Gide, ese hedonista perennemente impune, ya sabía encontrar—son sus palabras—"un lago de delicias". Desde entonces, algunas capillas literarias iniciaron su culto.

(\*) *Poèmes* (1914-1924). "*Lampes à arc, Feuilles de température, suivis de Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*" *Au Sans Pareil*, París, 1924. Se alude aquí a algunas de las composiciones entresacadas del citado repertorio, y cuya versión castellana, autorizada por Paul Morand, figura en este número de VERBUM. *De Poèmes*, además de la edición citada, existe otra con acuarelas de Georges Gaudion, Tolosa, 1928. De *Lampes à arc*, hay edición de Lujo de Kieffer, con litografías de Frans de Masereel, París, 1926.

En 1919, apenas formalizado el armisticio, la Academia Goncourt, en encrespada disensión con la prensa, postergaba un bello libro de guerra, *Les croix de bois*, de Dorgelès, para preferir, en votación inequívoca, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Y si esto no era la fama, era en verdad su preludio.

Tras la minoría francesa, una vez más monitora, poco tardaron en movilizarse, unánimes, las minorías de los otros países: con beligerancia crítica unas pocas, con admirativo rendimiento casi todas. "En Inglaterra—recuerda Quint—Arnold Bennett, Conrad, Virginia Woolf, habían descubierto su genio. Scott-Moncrieff lo traducía. En Alemania, Curtius, entre los primeros, hablaba de él. En Estocolmo la Academia de los Nueve hacía conocer su obra. Los periódicos de Holanda, de España, de Italia, de Yugoslavia, de Persia lo discutían". . .

En 1921, un libro prefaciado por Proust no podía, pues, sino multiplicar lectores, máxime si, como ocurría con *Tendres Stocks*, el autor aportaba, junto con la sorpresa de su juego estilístico, lógico y desconcertante, las virtudes, un tanto insólitas, de su arte de cuentista.

Así ocurrió, en efecto. "*Tendres Stocks*—comentaba Crémieux—nos ha hecho comprender, de golpe, lo que es la era de los bars, de los dancings y de los aeroplanos. Hasta ahora no conocíamos más que el decorado de esta época moderna: Morand nos ha descubierto el alma trágica, sin dejar de sonreír". Pero no obstante ese valioso aporte, y aun a despecho de tan sugestivo padrinazgo, nuestro autor no se impondría a la curiosidad internacional, a la turba lectora, sino en 1922, con *Ouvert la nuit*.

A partir de esa fecha, editorialmente aventajados entre nosotros por la ulterior producción narrativa, los *Stocks* y, en modo particular, los *Poemas*, no han logrado, ni siquiera por leve aproximación numérica, el mismo auge. Ello se explica, y no tanto por la varia calidad de esos escritos, cuanto por nuestra cómoda displicencia porteña. Incapaces de acompañar a las personalidades significativas en sus gestas aurorales, terminamos—y es a veces nuestro castigo—por aplaudirlas en su ocaso. Nunca han faltado aquí—aquí más que en otras partes—quienes, escasamente señores de los buenos modales críticos, no aciertan a frecuentar un autor, sino cuando el pobre rueda ya, entre diarios y revistas, expuesto, lastimosamente, al universal manoseo. Para muchos, por eso, la personalidad paulmoranesca despunta recién en 1922, sobre las luces, risueñas y dramáticas, de sus "noches" europeas. Para otros, en cambio, data de fecha más reciente. Acaso, si no exageramos, desde sus conferencias en "Amigos del Arte".

No hay que extrañar, frente a esos motivos, si pocos comentaristas, aquí o en el extranjero, han reparado en esto: que en *Lampes à arc* y *Feuilles de température* (como muy luego en *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*) ya está prefigurado todo Morand. El Morand de *Ouvert la nuit*, el de *Rien que la terre*, el de *Bouddha vivant*.

Aquellas colecciones, tras la simple lectura de los libros citados en segundo término, se nos muestran, en el claro lineamiento de sus partes, como la mejor introducción temática a la literatura morandiana. Gracias a

la rara condensación ideológica de trozos como *Espérer*, *Plaque indicatrice*, *Boule-Panorama* o *Profits-et pertes*, fácil resulta captar, en rápida síntesis, en ancha perspectiva, las preocupaciones espirituales que luego, variamente matizadas, retornarán, una y otra vez, en los relatos posteriores.

Casi siempre manifiestas tras la alusión lírica, la reticencia irónica o la travesura metafórica, con ser consubstanciales al autor, puesto que se dan en su particular modalidad expresiva, esas preocupaciones también nos pertenecen, en cuanto son las mismas que hoy nos impone, incierta, la hora presente. Si más allá de lo circunstancial, de lo pintoresco o episódico, Morand no supiese centrarnos en un orbe poético—simultáneamente trágico, festivo y humorístico—*Lampes à arc*, *Feuilles de température* y *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*, por sus temas, su coordinación y su tono, se nos antojarían, en conjunto, obra de ensayista y no libro de poeta.

En una época que en materia de arte ha conocido, como la nuestra, la negación dadaísta —“el diluvio después del cual todo recomienza”—, los balbuceos del surrealismo, la literatura deshumanizada y la poesía pura, pocas composiciones, en verdad, menos frívolas que éstas.

De los *Poemas* citados, y particularmente de su técnica que halló eco en algún escritor argentino—en Oliverio Girondo, por ejemplo—, queda todo por decir.

A. J. BATTISTESSA.

CLARISA, DELFINA, AURORA.—A su hora Morand ha recibido el influjo colectivo del “espíritu de inquietud”, expresado en la revisión de los valores filosóficos y literarios tenidos por inmovibles hasta antes de la guerra. Ha sentido el deseo, la necesidad de romper con el orden social, de partir hacia la aventura para lograr la conquista de sí mismo.

Hay dos modos de intentar el abordaje de esta exótica tierra del yo —rey legendario, poseedor de tesoros fabulosos e ignorados—: viajando en espacio geográfico, en longitud superficial sobre los mares del planeta, o en profundidad espiritual, internándose en el río del espíritu, en busca de sus fuentes remotas. El viajero, cualquiera sea el vehículo elegido, busca el mismo tesoro.

En 1921, Morand escribió sus *Tendres Stocks* (\*). Tres retratos de mujeres; de mujeres modernas.

Clarisa, la sombra coloreada con tonalidades distintas a las de sus compañeras; sólo semejante a ellas en el perfil familiar.

Delfina, la señalada con el tono más desvaído. Y, por su historia, la hermana.

Aurora, la silueta más próxima y fiel. La pureza de la juventud. La fuerza lozana adquirida en la unión efectiva con la naturaleza.

\*

Nos hundiremos, siguiendo la huella de Morand, en el laberinto donde están encerradas estas tres mujeres. A la puerta del lugar, dándole aspecto

(\*) Paul Morand, *Tendres Stocks*. Edición de *La Nouvelle Revue Française*, París, 1921.

de turístico esparcimiento, hay un quiosco, atendido por el dulce Marcel Proust de las confesiones terribles y maravillosas, cuyos servicios podéis utilizar.

Para no perderse en esta peligrosa morada, es bueno ir provisto de un hilo, único modo de volver a encontrar la salida. Este hilo lo vende Proust para el laberinto de Balbec, pero si insistís un poco puede que os ceda otro (a título de prólogo) para el de Morand.

Clarisa es una pelirroja fuerte y ancha de espaldas: va despreocupada, indiferente y desdenosa, con un aire que dice: "Soy más fuerte que usted". No es libresca. Disfruta de una renta que no le obliga a congenerar con nada útil, y pasa su tiempo con tres o cuatro personas casi elegantes y sin entusiasmo, todas dominadas por su afeminidad aparente.

Tímida, ha encauzado su sensualidad en la delectación gongorina que le ofrecen sus *bibelots*. En el inventario de su colección figuran en cantidad prodigiosa vidrios de color, macetas, tapones de garrafa, cristales, animales en vidrio hilado, picaportes, clavos, etc. Los admira, los palpa y goza al través de su juego de luces, con sensualidad prematernal.

Dotada, por tanto, de un sentimiento antirrealista frente a la vida y las cosas, lo que la rodea no le ofrece significación en su estado natural. Como un democrático des Esseintes—el magnífico y estrafalario personaje del *A rebours*, de Huysmans—sólo consigue evadirse de su tedio apelando a la falsificación. Llega, nos lo dice Morand con naturalidad sospechosa, sin el ¡oh! socializante de Huysmans, a teñir sus gatos. Emplea la falsificación como una mostaza que, a ratos, da sabor humorístico.

Clarisa se fastidia, como el invitado a una fiesta a quien no se le franqueara la entrada. Así es el mundo para ella. Entretanto, procura distraerse en los umbrales o en la acera, sin que las puertas y ventanas de la comprensión respondan a su llamado. ¿Acabará alguien por recibir el mensaje de ternura de Clarisa?

Delfina es una niña discola. Como no tiene—por así decir—hogar ni familia, los prejuicios sociales no le inspiran respeto. Inteligente y hábil, está orgullosa del ascendiente sobre las de su edad, que admiran el paradigma de su liberalidad en las ideas.

Delfina hubo de tener unos fríos ojos grises, de mirada sagaz, represiva y orgullosa. De esos que cercenan con un despótico final, de irritante castidad, los exiguos momentos de placer tras los cuales corren, como cordillos insatisfechos, los que la rodean.

Su sentimentalidad desvaída, de niña soñadora, abandonada de afectos, da la impresión de un deslucido peplo de joven griega. Intuyendo lo indefensa que se encontraría, sola con su sentimentalidad, Delfina necesita protegerse con una corteza de cautela, frialdad y contención. A Delfina la veréis borrosa, como una acuarela pintada en pleno ardor romántico. En efecto, os suena a tan romántico el que Morand relate lo que ha pasado "cinco años después", que os parece como si en realidad hubiera dicho "cien años

antes". Las decoraciones y los personajes recuerdan demasiado al drama en la pasada centuria.

Temerosa de sí misma, Delfina había aceptado a un hombre dócil e ingenuo que no hiciera peligrar su débil voluntad.

Luego, aislada de la tan necesaria tutela de los que la rodeaban, está pronta a perder la estabilidad que creyera consolidar en un falso convento.

El fruto maduro y en sazón, no teniendo una mano que recogiera su pulpa de ternura—la corteza áspera mentía acidez o amargor—cayó, obedeciendo a la gravedad, abandonado, pisoteado, en el cieno de Londres. La última página puede sostenerse, sin pestañear, al lado del patético final de la locura en "El hermoso Brummel".

Después de las tinieblas de la noche, cargadas de mitos, la claridad del día naciente.

Aurora tiene un cuerpo fuerte. Es una canadiense selvática, a la que su padre acostumbró, desde pequeña, a la vida agreste de la caza. Aurora es como el perro perspicaz y veloz que entrega, bajo los ojos sonrientes del cazador, la víctima que trae apresada entre los dientes.

Las gentes la intimidan, haciéndola preferir, ya huérfana y mujer, el hundirse en la selva para dar caza a las fieras.

Su alma, desprovista de pasado, es tan limpia como su cuerpo. Pero Morand se lamenta: "¡Tantos accidentes que han dejado cicatrices en su magnífico cuerpo de espartana, y ninguna aventura!".

Aurora lee—quizá Marco Aurelio, libros de viajes o de filosofía—. En las espaldas se le ha posado, produciéndole vivísimo escozor, una hormiga, que ella pretende quitarse, apelando a un movimiento infernal, instintivo y sin inteligencia, parecido a una danza.

En las reuniones "ultra" la solicitan desde la orilla para que divierta con sus bailes de pobre mujer que se ahoga en la piscina de la neurastenia.

Tres mujeres desesperadas, corriendo, dos de ellas, tras la imposible satisfacción: Clarisa, espiritualmente; Aurora, viajando. Delfina, en cambio, cree conocer demasiado la vida y ser escéptica, ya no busca nada. Resignase a desaparecer. Si tuviera, en vez, un oscuro y entusiasta sentido del deber, enfrentaríamos a Irene, la de *Lewis et Irène*.

Hay, además, en *Tendres Stocks* la historia de un cuarto personaje: la del pronombre de primera persona. Es la descripción de la lente que ha fotografiado las imágenes de Clarisa, Delfina y Aurora, tomadas con un paisaje de fondo inglés, paradójicamente frívolo. Un personaje tan real como los otros, pero de quien al igual de los de la serie proustiana, se ignora la identidad. Es un espíritu que se desliza en la vida de estas tres mujeres, informándose de sus condiciones e historia, interrogándolas para luego transmitirnos la opinión que de ellas se ha formado.

Conocemos la adolescencia de este pronombre de primera persona, cuando se lo sitúa en la Turena, como compañero de juegos de Delfina, cuando era, en su candor, un mundo admirado por su mesura e inteligencia.



Un joven rollizo y sensual, intimidado por la despótica frialdad con que Delfina se defendía, como ante un incesto. Ella le exigía que fuera de un tipo menos realista, al pedirle que usara unos intelectuales anteojos de carey.

Un tiempo después el espíritu asiste a la lenta y dramática iniciación de Inglaterra en el pleito europeo, conociendo a Clarisa. La define como una mujer, que despierta un deseo insuficiente: "Es como Londres, que no satisface por completo, y que, sin embargo, deslucé a todas las demás ciudades". Para ella, él "quedaría bien en su salón chino".

Más tarde, a mediados de la guerra, conoce a Aurora. Maravillado por su vida selvático-circense, se inscribe para una temporada forestal. La naturaleza premia su heroísmo condecorándolo con una angina. Entonces —fauno quejoso— reflexiona a la manera de un sexagenario de veintidós años: "No, Aurora no me influirá. Me divierte, nada más. Ella pasará y yo me quedaré, solo, a dormir en lo hondo de mis grasas cetrinas de viejo Buda. . ."

Finalmente nos recuerda sus estudios en Oxford, participando, al principio, en el holgorio juvenil: regatas, fiestas, cabarets. . . Luego se retrae, creciendo en seriedad. En ese momento Delfina vuelve a aparecer —viuda ya— habitando en Londres. El yo la visita, dándole, como un hermano mayor, sus consejos: inútil apuntalamiento que no logra contener el derrumbe final, en la aurora de la paz europea.

Si hay intención irónica en la pintura de estos seres, ridículos por lo incompletos—igual que para el niño un individuo deforme—no nos aventuramos a asegurarlo. Depende del grado personal de suspicacia el sentido cómico que encontremos en la reiteración abultada, en Clarisa, de la adquisición de *bibelots*. Surge el mismo "¿hasta cuándo?", "¿para qué tanto?" que estalla, en exultante absurdo socrático, en "*La Velocidad*", del mismo Paul Morand. O el lamentable romanticismo de Delfina y su efímero esposo. Más aún: Aurora, la niña-perro, ridiculizada asimismo por el trasplante en un medio social, o en un bosque (Epping-Forest) hecho como de encargo.

Se trata de cosas muy sutiles, para las cuales nos remitiremos al dictamen prefacial de Proust: "Las aproximaciones de imágenes no se cuentan".

C. FERNÁNDEZ LANGLOIS.

ORIENTE Y OCCIDENTE.—Desde hace algunos años, pocos temas han apasionado tanto la opinión como el problema Oriente-Occidente. En estas palabras, así reunidas, se ha querido presentar, simbólicamente, el duelo a muerte de dos culturas milenarias.

Voces poderosas, sobre todo después de la guerra, han cundido pregonando la decadencia de Occidente, el ocaso de la cultura europea. El momento era propicio. La guerra había mostrado que Europa tenía su merecido por haber pospuesto ciertos valores morales, que eran su gloria, en beneficio de otros puramente utilitarios. Europa se sentía morir y se buscó



una teoría que explicara por qué Occidente agonizaba. Y no sólo fue fácil demostrar—todo es demostrable—que Europa moría, sino que moría de muerte natural. Paul Morand ha destacado, socarronamente, el hecho de que casi todas esas teorías hayan nacido en Alemania.

El remedio, creyeron muchos, estaba en curar a Europa de su exceso de actividad, y las miradas se volvieron muy pronto hacia el Oriente estático. Pero he aquí que la civilización europea, sino su cultura, ha contaminado ya a aquellas lejanas tierras. Los sacerdotes budistas, ha escrito Morand, viajan hoy en automóvil, y a 80 kilómetros por hora. ¿Qué sentido tienen entonces estos términos de Oriente y Occidente? ¿Hasta dónde son antagónicos? ¿En qué medida son reductibles el uno al otro?

El citado autor francés, en una de sus novelas más sugestivas, *El Buda viviente* (\*), nos muestra el contraste de esos dos mundos. Sus diferencias arrancan de los opuestos valores que ambas culturas conceden a la vida. El Occidente la exalta, el Oriente la niega. Aquí la vida es sombra y apariencia; el verdadero ser es un sumirse en el Nirvana, un no sentir, un no querer. Jâli, el príncipe oriental de la novela de Morand, no comprende la tragedia de la agonía de su amigo Renaud, que se debate angustiado por asirse a la vida y que se desespera pensando en lo que no hizo. Jâli, de pie junto a la cama, inmóvil, chato, oscuro como una estatua de bronce y diciendo a su amigo, a modo de amable invitación a la muerte: "Le plus tôt possible, Renaud, le plus tôt possible" . . . es el Oriente, su calma hierática, su desprecio por la vida. Renaud, en cambio, es el Occidente, con su afirmación de los valores vitales.

Europa nos presenta así una larga y admirable tradición de cultura que jerarquiza todos sus valores de acuerdo con aquellos otros, para ella fundamentales. La cultura europea es ante todo una cultura que se ha preocupado por vivir, y si no faltaron en la época de mayor efervescencia cristiana almas purísimas de ascetas que cruzaron incorruptibles por esta vida, la mirada en lo alto para no ver sino lo puro, las manos abiertas y rígidas para no tomar nada de lo que la tierra ofrecía, si no faltaron almas cristianas que desatendieron las necesidades más urgentes de esta vida, ello fue, al fin de cuentas, para mayor gloria de la otra. Una u otra vida era el imperativo de aquella época; la elección era forzosa.

De estas dos vidas, el europeo ya no cree, o por lo menos no se interesa, sino en la inmediata. Por eso, desesperadamente, intenta agotarla en todas sus posibilidades. Por eso también el culto de la moral o de la inteligencia ya preocupa menos que el culto de la utilidad. La economía ha desalojado las pasiones espirituales, pero sin conseguir, con ello, que los hombres sean más felices.

Jâli no podía, pues, aclimatarse espiritualmente en un país occidental; siente la nostalgia de su patria, recuerda la quietud de sus jardines. De despecho predica el budismo, pero a la gente esto no le interesa. Esas teorías prosperan en los países amodorrados o que se aburren. Y Europa se divierte,

(\*) Paul Morand, *Bouddha vivant*, Edición Grasset, París, 1927.

o quiere divertirse. Tampoco tiene Jâli fortuna en sus aventuras amorosas. Amilanado, vencido por la fuerza aplastante de Occidente, vuelve a su patria, turbada la paz de su corazón por el deseo insatisfecho de asimilarse a la vida occidental.

Oriente no puede tomar sino lo peor que en la hora actual tiene Occidente; podrá asimilarse su civilización material, su rigor técnico, pero no su cultura propiamente dicha. Un astrónomo oriental predijo, con la fría rigidez científica de un europeo, el momento, calculado en centésimos de segundo, en que iba a producirse un eclipse de sol. Pero esto no le impidió que momentos antes de observarse el fenómeno, tocara el tambor, para impedir, con ingenuidad supersticiosa, que el sol se tragase a la luna. El Oriente no puede asimilarse la cultura occidental, es decir la actitud europea frente a la vida, sin negarse a sí mismo. A Europa le ocurre lo propio con respecto al Oriente.

Pero el Oriente ha tomado no pocos aspectos de la civilización europea, y por eso acaso sea ahora cuando realmente la lucha Oriente-Occidente esté planteándose. Ya hay quien anticipa la posibilidad de una guerra.

Si así fuese, cuando veamos a Oriente y Occidente destrozarse en los campos de batalla, pensemos que han comulgado en una misma fe, o de otro modo que ya los mueven las mismas tristes preocupaciones. Es absurdo pensar en una lucha de culturas. Sólo cabe, y casi siempre por olvido de la propia cultura, una lucha de intereses. Admitido esto, que ambos partidos valoren aquello que se disputan.

AMALIA H. RAGGIO.

GLOSA.—Reseñar un libro es encerrarlo arbitrariamente en el marco favorecedor de nuestra atención. En cuanto una novela se encuentra sobre nuestra mesa se percata de su momentánea importancia y empina insolente ciertas virtudes que reclama como propias. Pero si rompemos el engañoso marco y consultamos el panorama literario, descubriremos que muchas de tales características son solamente aires de familia que la época va imprimiendo sobre todas sus producciones. Entonces la verdadera actitud crítica es quitar sucesivamente esas múltiples películas que envuelven la obra, hasta llegar al contenido esencial de ella. Un ejemplo: en Proust encontramos superpuestas una serie de actitudes literarias, pero no vale la pena ir a sus libros a leer al costumbrista o al humorista; lo valioso en él es su ángulo visual que al ponernos en contacto con un mundo que no interesa a nuestros hábitos utilitarios, destruye la normal visión del universo.

Bien; si con esta disposición leemos *Campeones del mundo* (\*), descubrimos el paradójico hecho de que en Morand lo que menos interesa es su cosmopolitismo; y que si Morand es un valor típico de nuestro tiempo, ese valor no depende de su cosmopolitismo sino de otra cosa, luego diremos cuál.

En efecto, basta exponer la novela de Morand a plena luz para ver palidecer lo que se ha considerado como su máxima característica. Al lado

(\*) Paul Morand, *Champions du monde*. Edición Grasset, París, 1930.

del internacionalismo vigoroso de escritores de marcada tendencia social, el internacionalismo de Morand es algo debilucho e intrascendente. Por no distinguir al turista del internacionalista es que se ha afirmado—¡qué disparate!—que la obra morandiana es el primer ensayo de internacionalización de Occidente. Para encontrarnos con los auténticos representantes de la solidaridad mundial debemos dejar el plano literario de Morand; y acaso tengamos que migrar de la misma literatura francesa.

Después de la infame, de la estúpida guerra del 14, surgió un cálido oleaje de fraternidad humana. A medida que agonizaba un mundo se fueron oyendo las voces alborales de una nueva organización social. Escritores se pusieron a crear una conciencia mundial, a responder al llamado de las masas que no habían deseado la guerra pero que fueron arrojadas a ella por la marcha desatinada del capitalismo. Era un nuevo estado espiritual que se elevaba sobre las vallas políticas de la nacionalidad y sentía al universo unificado, como una metrópoli fantasmal donde las rutas europeas son calles. Lo ha expresado así Morand: "A menudo, cuando camino por los alrededores de la Opera, me digo: "Londres está al extremo de la calle La Fayette", o bien, delante del Palacio de la Legión de Honor: "Para ir a Madrid no tendría más que descender esos escalones y en seguida continuar derecho".

Pero mientras en unos escritores ese sentimiento universalista era un impulso hacia un nuevo orden social, en otro plano literario—en el de Morand—se reducía a una pintura divertida y resignada de las costumbres de la postguerra. Morand, cuyo hogar espiritual está en los hoteles, las embajadas y los estadios de todo el mundo, es un falsificador de internacionalismo. Respira el aire nuevo—es inevitable—pero acompaña a una sociedad en su caída. Ha puesto su música en dos tiempos distintos y este malestar que sentimos leyéndolo, es la disonancia de dos coros, uno que se apaga vencido, el otro que crece promisor.

Sin embargo, sucede que quienes están con el auténtico internacionalismo, y aun con el proletariado—yo, por ejemplo—no quieren saber nada con la mayoría de los literatos de izquierda. ¿Por qué? Pues, por la técnica.

Generalmente un escritor con vocación de apóstol es un señor privado del sentido humorístico, que nos abrumba con una asfixiante ideología de confección. Cree ese señor que hay que decirlo todo. Cree, también, que el arte tiene que ser algo más que arte. El resultado es que los que tenemos una sensibilidad más o menos fina, huímos a otra literatura, a la de Morand por ejemplo, que en vez de arrojarnos uno tras otro los angustiosos problemas del presente, se limita a insinuarlos en rozamiento sutil, dándonos el regalo de unas breves y traviesas instantáneas.

¿Nada más que instantáneas? Pues bien; nada más, sólo que estas instantáneas no son fotográficas, periféricas, sino que llevan escondidas una concepción del mundo. Sobre un fondo cualquiera Morand hace asomar unas agudezas que como los dientecitos de un piñón, al engranar con el espíritu del lector ponen en movimiento su pesada filosofía. Es por esto que en manos de Morand, la imagen, la agudeza, dejan de ser elementos

decorativos o utensilios de un virtuoso, para cobrar un nuevo sentido; las imágenes, aquí, son nada menos que un juego mecánico de resortes que súbitamente extraen de nosotros mismos todo un sistema orgánico y coherente de convicciones. Es la imagen que vuelve a ser instrumento, conjuro: que vale, no por los mundos que acerca sino por los que pone en movimiento: . . . Se dispara un resorte y ya tenemos a Norte América extendida ante nuestros asombrados ojos: "País donde cada cosa no se mantiene en la superficie más que multiplicada por sí misma, sostenida por esos balones de oxígeno que son los ceros puestos en serie, país donde la cruz representa solamente el signo más".

ANDERSON IMBERT.

## COMENTARIOS — CRÓNICA

VERBUM.—Según ocurre casi siempre con las publicaciones de carácter no comercial, la aparición de VERBUM nunca ha sido estrictamente periódica, ni aun en los buenos tiempos en que la revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras gozaba los beneficios, ya lejanos, de una añorada subvención universitaria.

Como esos tiempos han pasado—esperemos que no irremisiblemente—, ahora quedamos libres, en cuanto a ese retardo, de toda exculpación de circunstancias. Ya es confortante que sin siquiera renunciar al imprescindible decoro tipográfico de una revista de esta índole, VERBUM, tan herida por el brusco cercenamiento de un apoyo que imaginaba vitalicio, no se haya resignado a morir. No han faltado, en el trance difícil, quienes no han querido consentir esa muerte. Tal vez porque entienden—sin pagarse de ingenuos o de culpables optimismos—que nuestras manifestaciones culturales no son tantas ni tan exquisitas como para pasarnos, en alarde de criolla indiferencia, sin lo que, desde hace tiempo, y por lo menos en el ámbito de lo casero o inmediato, significan estas páginas.

Con la subvención, preciso es decirlo, muchas posibilidades le han sido restadas a la revista que, ya adulta y veinteañera, hubiese podido intentar no sólo más frecuentes salidas, sino, a buen seguro, iniciativas mayores.

Lamentamos que las atendibles—aunque no supremas—razones de una insólita economía, o de un nuevo orden universitario, tengan privado a VERBUM de aquel módico apoyo, que le era, por causas diversas, punto menos que indispensable. Mas, como lo esencial—es decir, la revista misma—por el momento queda a salvo, no pensamos quejarnos. Y hay dos motivos. Primero, porque de todas las especies líricas la que menos nos gusta es la elegía, y luego porque, mientras no falte el aporte cordial de los mejores, acaso el franciscanismo de los recursos venga a consolidar la espiritualidad de los fines.

LUCIEN SIMON.—El rigor del espacio no consiente que aludamos, ni por modo somero, a las diversas actividades últimamente desarrolladas en la Facultad. Omitiremos así, entre otras noticias, las referentes a las

conferencias de los profesores extranjeros, que este año han logrado—cosa infrecuente tratándose de género tan efímero—inusitada eficacia.

Algunas líneas, con todo, debemos al paso entre nosotros de M. Lucien Simon, lo que se explica si se considera que, con el conferenciante, nos ha interesado el artista. Lucien Simon se ha referido aquí a los últimos cincuenta años de la pintura francesa. Supimos por él de los académicos y de los naturalistas; del impresionismo y de la tendencia decorativa; del grupo de la "Bande Noire" y del movimiento novísimo. Narró con frase evocadora la hazaña de picassiana y la rebelión, hirsuta, de los "fauves". Esbozó figuras pintorescas y animó perfiles desvaídos. Recordó a Bastien-Lepage y a Puvis de Chavannes. Redijo el encanto de Fantin Latour, el sortilegio de Monet y la finura de Renoir. Habló de Carrière y de Forain, de Roussel y de Jacques Émile Blanche. Notició—y era la primera vez que eso ocurría en nuestra casa—el arte de Cézanne y la técnica de Gauguin.

Su juicio, juicio de crítico y de experto, fue ofrecido al público amablemente entremezclado con toda suerte de anécdotas y recuerdos, ya que por razones de vocación y de oficio, Lucien Simon viene frecuentando desde hace medio siglo la familiaridad de los más calificados pintores franceses, entre los cuales cuenta. Sus cuadros, objeto de estimable codicia por parte de muchos particulares, hoy son admirados en no pocos museos de Europa y América. Los hay—si no erramos—en Rouen, Lyon, Vitré, Roubaix, Lieja, Bremen, Colmar; los hay también en Budapest y Venecia, en Estocolmo y Manchester, en Filadelfia y Pittsburgo, en Chicago y Buenos Aires. En la capital de Francia, el repositorio del Luxemburgo conserva algunos de esos cuadros, lo que no sólo supone la máxima consagración para un artista viviente, sino además la posibilidad gloriosa, aunque póstuma, de las salas del Louvre. En nuestra ciudad, sin contar *La poursuite*, ese milagro de gracia que es dado contemplar entre los ejemplares más valiosos del Pabellón del Retiro, deben señalarse, por su calidad e importancia, las telas, croquis y dibujos de la galería Llobet.

A pesar de que su estilo data ya, en buena parte, de 1890, nada hay en la obra de Simon que parezca anticuado o que no condiga profundamente con nuestras actuales apetencias artísticas. Podemos estar atentos—*on est toujours de son siècle*—a actitudes y maneras plásticas de fecha más reciente, incluso a modalidades pictóricas que tienen más de intento transitorio que de realización definitiva. Todo ello, al fin de cuentas, no hace sino exaltar, por saludable contraste, el gusto hacia obras como ésta, tan sincera, tan bien construída, tan humana. Mostrarlo—recordarlo siquiera sea mediante el gráfico subterfugio de una especie de exposición diminuta como la que figura en otro lugar de VERBUM—no es sólo un homenaje al artista ilustre que acaba de visitarnos. Es un deber, una necesidad que no parecerá ociosa al lector inequívocamente culto, siempre ganoso de comulgar, así sea a través del trasunto apenas aproximativo del grabado, con obras de tan alta y significativa belleza.

Del programa cotidiano del hombre atento a las cosas del espíritu, de ese programa que según Goethe debe incluir una frase discreta, la audición de un canto, la lectura de un poema y la contemplación de un cuadro hermoso, restamos casi siempre, despreocupados porteños que sin embargo decimos ocuparnos de estética, el último número de la lista.—B.

1931. . . —La historia contemporánea—Anatole France lo sabía—no puede ser escrita sino con intención irónica—traviesa, humorísticamente. No vamos, pues, a aludir, para encontrarnos a tono con la extraña seriedad imperante, a aquel revuelto maremágnum de pasiones que aún no hace mucho combatían, tanto en sentido propio como en sentido figurado, la barca zozobante, hoy serenísima, de la Universidad porteña.

Place dejar constancia, sin embargo, que mientras en otras casas de estudio las pasiones lograban, bruscamente, las más detonantes conmociones, esos mismos impulsos, no por ello menos pujantes, conseguían aquí, en este siempre apacible y filosófico recinto, el socrático desahogo —¡platónico, mejor dicho!—de nuestras charlas vespertinas. No faltaron, con todo, ni el sibilante estallido doctrinario, ni las deserciones briosamente inútiles. Durante días, el diálogo polifónico de los pasillos alternó así, heroico, casi homérico, con el tenue soliloquio magistral, acústicamente amplificado por la oquedad de las aulas, claras y soledosas. "Nunca la voz de los profesores—advirtió algún chistoso—ha conseguido más eco".

Peró salvo el momentáneo desencuentro—urge señalarlo y sea dicho para honra de los unos y los otros—, profesores y alumnos retomaron aquí, con loable ademán, sin resquemores ni reproches, la alterna, cotidiana tarea. Y una vez más—la historia se repite—se terminó la huelga y recomenzaron los cursos. En eso estamos. En eso y en . . . *Decíamos ayer.*

## MEMORIA DE LA COMISION DIRECTIVA. PERIODO (1930-1931)

Con algún retraso, motivado por los notorios sucesos universitarios, el 6 de junio próximo pasado efectuóse la renovación anual de las autoridades del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras.

El presidente saliente, señor Francisco Nóvoa, luego de leer la Memoria del período y su respectivo Balance, hizo entrega del Centro a las nuevas autoridades.

La numerosa asamblea tuvo para el señor Nóvoa, como asimismo para las personas que lo acompañaron en su desempeño, muestras calurosas de beneplácito, tanto por la prosperidad alcanzada, cuanto por la ecuanimidad de la gestión cumplida.

Seguidamente, descontando comentarios innecesarios, y de acuerdo con lo establecido en el artículo 56 de los Estatutos, reproducimos dicha Memoria:

Buenos Aires, 6 de junio de 1931.

*A la Asamblea general ordinaria del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras.*

Señores socios:

La Comisión Directiva del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, cumpliendo la disposición del Estatuto, presenta a la Asamblea general ordinaria la Memoria y el Balance de sus actividades en el periodo 1930-1931.

No está demás declarar que la Comisión que hoy termina su mandato ha procurado con todo empeño, y por todos los medios a su alcance, cumplir con los fines de la Asociación que nos agrupa, realizando aquellas iniciativas que pudieran reportar beneficios a los señores asociados, particularmente en el orden cultural. A continuación se enumeran las principales gestiones y los diversos actos llevados a cabo en el transcurso del periodo. Por su parte, los señores Directores de la revista VERBUM y de la Biblioteca del Centro ya han dado cuenta de la eficacia de su labor en sendas notas.

ACTOS CULTURALES:

*Conmemoración del romanticismo.* El centenario de la primera representación de *Hernani* de Víctor Hugo, fue celebrado por este Centro de Estudiantes con los siguientes actos:

- 1) *Recital poético*, a cargo del eminente actor francés M. Víctor Francen y de su compañía teatral.
- 2) *El romanticismo literario*, conferencia a cargo del profesor José A. Oria.
- 3) *La música romántica*, conferencia a cargo del profesor Rafael Alberto Arrieta. El programa musical estuvo a cargo del distinguido pianista D. Aldo Romaniello.
- 4) *El romanticismo en las artes plásticas*, conferencia, con ilustraciones luminosas, a cargo del profesor José León Pagano.
- 5) *La literatura española en el romanticismo alemán*, conferencia a cargo del profesor Mauricio Nirenstein.
- 6) *El romanticismo desde el punto de vista argentino*, conferencia a cargo del profesor Ricardo Rojas.
- 7) *La acción política de los románticos argentinos*, conferencia a cargo del profesor Emilio Ravignani.

Las disertaciones de los señores Oria, Arrieta y Pagano han sido impresas en el número 79 de VERBUM, consagrado, asimismo, a la celebración del centenario romántico.



2.<sup>o</sup> *Milenario de Virgilio*. Esta fecha, de tanta significación en la historia de nuestros estudios, fue conmemorada por este Centro, gracias a la colaboración prestigiosa del profesor Clemente Ricci, quien en esa oportunidad hizo conocer su ensayo sobre el poeta latino.

1.<sup>er</sup>. *Centenario de Mistral*. Celebrado no ha mucho, el primer centenario del gran poeta provenzal encontró nuevo eco en la conferencia que el ilustre crítico francés M. Pierre Lasserre dedicó al Centro de Estudiantes.

*El 25 aniversario del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*. En ocasión de cumplir un cuarto de siglo de existencia, nuestro Centro, uno de los más antiguos de la Universidad, celebró esa fecha con una ceremonia conmemorativa. El profesor Carmelo M. Bonet, antiguo socio de esta institución, leyó sus recuerdos de vida universitaria. El "Cuarteto pro arte" desarrolló luego un programa de música clásica.

#### OTROS ACTOS E INICIATIVAS:

*José Carlos Mariátegui*, conferencia a cargo del señor Luis Emilio Soto.  
Concierto de clave, a cargo del señor Fernando Randle.

*La poesía norteamericana de hoy*, conferencia a cargo del señor Francisco Soto y Calvo.

De acuerdo con una de las prácticas tradicionales de este Centro, la Comisión Directiva organizó un ciclo de conferencias de extensión universitaria, en diversas asociaciones, contando con el concurso de varios profesores de la casa, a los cuales, una vez más, expresa su reconocimiento:

Alberto J. Rodríguez, en la "Casa del pueblo": *El sentido de las revoluciones*.

Cristofredo Jakob, en el mismo local: *El hombre futuro*.

Jorge Cabral, en la "Sociedad Gral. Urquiza": *Goya*.

David Alberti, en la "Biblioteca Sarmiento": *Mecanismo del pensamiento*.

Emilio Ravignani, en la "Biblioteca popular del Municipio": *Rosus y Lavalle*.

En el homenaje a José Ingenieros—antiguo profesor de la casa—el Centro se adhirió encomendando su representación al profesor Juan Canter.

Costeado por el doctor Carlos Noel, este Centro organizó un curso suplementario de griego. Dicho curso estuvo a cargo del profesor Alejandro Pulman.

El Centro apoyó un pedido de varios estudiantes de los últimos cursos, para que los alumnos del viejo plan de estudios puedan gozar las franquicias y ventajas del ahora en vigencia.

Con el objeto de facilitar a los alumnos de primer año el estudio del curso de introducción a los estudios históricos, la Comisión Directiva solicitó al profesor Rómulo Carbia la confección de una guía.

El Centro recibió diversas donaciones de útiles y libros. Merece destacarse, por su importancia, un nuevo cuerpo de biblioteca ofrecido a esta institución por el exdecano doctor Emilio Ravignani.

