

La Gaceta Literaria

iberica: americana: internacional

LETRAS ARTE CIENCIA

periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)

dirección:

E. GIMENEZ CABALLERO PEDRO SAINZ RODRIGUEZ

Mérida, 15 de Octubre de 1931 Núm. 116

Redacción y Administración:

PRINCIPE DE VERGARA, 42 y 44

Donde debe dirigirse toda la correspondencia

Se reciben suscripciones

en las principales librerías



40 CENTIMOS

España y Países
del Convenio
postal Hispano
americano... 7,50 pts.
Extranjero... 10,00 -
75 pts. la línea del cuerpo
Polizas de suscripción
Descontos: trimestre, 10
semestre, 15 %
año, 20 %

A Pedro Salinas

Madrid, abril, Salinas.

(Perífrasis)

¡Oh Salinas, qué acierto
por fin,
después de tanto libro
frustrado en tantos años!
¡Cómo conozco ahora
que los leídos eran
ensayos nada más
de libros aprendices!

En ellos
sobraba siempre algo:
demasiadas de ripio,
cuatro grados
más literatura,
una décima abierta
pronto, versos precoces.

Locos de inexperiencia
los otros
corrían los jardines
en busca de editor.

“¿Índice?” “¿Nova Novorum?”
“¿Literal?” Se probaban
“Seguro Azar”—“presagios”.

Se ponían
traje de azul de cielo
para tirarlo aprisa
porque lo había usado
un Juan Ramón reciente.

Estaban aprendiendo.
Se creían los colores
de la rosa: “¡No le toques
ya más!” Buscaban,
“fábula y signo”, ángeles
y gitanos. ¿Eran ellos?
Altolaguirres tiernos
abdicaban, huían:
para reinar muy jóvenes.

Tú, tú eres el primero.
Ni en rosa ni en azul
confiado, nunca en Venus
buscaste forma, tú,
el inventor de formas,
modelo,
poesía de ti mismo.

Entre cristales
Zeiss—exacta creación—
tú y Guillén aguardais
que florezcan poemas
en las sedas.

Un termómetro al lado
—¡cuidado, Marcel Proust!
te anunciará el momento
—y el precio: 6 pesetas—
de huir el escaparate,
de saltar a los tiempos
en la proclamación
del 14 de abril
—todos ya lo sabíamos—
que tú llevabas dentro,
¡oh Salinas,
oh Maestro,
primaveral Maestro!

ADRIANO DEL VALLE

Tú y la noche

Toda vencida de olvido
te miré en la luna llena;
alfileres de recuerdos
te pinchaban las estrellas.

Relente de madrugadas,
para la anónima espera
simpecado de silencios
de descaldas penitencias.

En vano vuelo remontas,
dardo en la noche morena:
panne de tu corazón
clavado en la carretera.

En vano trajeron nubes,
turbio cielo y noche negra,
aguas lunadas de olvido
de madrugadas sedientas.

En vano fingen los ojos
lo que la boca remeda;
cinema de noche dura
para tus lunas inciertas.

Los árboles de la noche
te dieron su centinela
y el reló clavó en tu blanco,
arquero insomne, sus flechas.

Te miré asida a la noche,
cimbrel de sombras alertas,
bajel en viento morado
bogar hacia mi ribera.

Adviento en cielos propicios
de claro parto de estrellas;
la noche abierta me trajo,
alma coja, su muleta.

XANDRO VALERIO

La Palma del Condado (Huelva).

Índice literario del Uruguay

LINEAS GENERALES

Un panorama de la literatura uruguaya, en este primer tercio del 900, abarca casi todo lo más valioso de su haber. República la más joven del continente, la última en poblarse y constituirse de las tierras de América, su historia literaria es también, entre todas, la más reciente.

Carece el Uruguay de toda literatura en la época formativa del coloniaje, durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeros lustros del XIX.

Llegada tardíamente al concierto de las colonias—como un hijo pequeño en una larga familia de hermanos mayores—, no gozó del pingüe patrimonio, ya disperso: aquel lujo culterano y gongórico, que fué gala de los antiguos virreinos del Perú y de México. Plaza militar y mercante, puerto marítimo del Plata, Montevideo no tuvo—como tuvieran Lima, Santiago, Córdoba, Bogotá—ni palacios barrocos ni justas académicas. Su cultura intelectual era franciscana, como el desnudo claustro del colegio donde se impartía.

Rota ya la tutela de la metrópoli y constituida luego en República, el Uruguay, graciosamente pequeño entre los dos colosos territoriales que le rodean—el Brasil, la Argentina—, trueca la real corona de las reglas pseudoclásicas por el gorro frigio de la libertad romántica. Pero su solar literario no es más fértil bajo el signo rojo del romanticismo que antes lo fuera bajo el clasicista, en calidad, al menos, que la cantidad no cuenta. En su tierra bravía, dominio natural del gauchaje guerricola y del ganado montaraz, crece viciosamente la maleza retórica, pero se aclimata escaso y débil el árbol de los frutos de

oro. Dada apasionadamente a la brega política—mal de las pequeñas Repúblicas—entre bárbaras contiendas de los bandos y frondosas dialécticas parlamentarias—la intelectualidad de sus varones es recia en el discurso cívico pero flaca en la obra literaria. Se escribieron entonces muchos cantos huguescos y muchas rimas becquerianas—muy gozosas de fama allá en su tiempo—, pero el viento del nuevo siglo arrasó tal floración caduca. Sólo tres nombres, de relativo mérito, quedan del siglo XIX: Acuña de Figueroa, ingenioso poeta satírico, autor de *La mal ambrunada*, creación épico-bufo que, a pesar de sus manchas, brilla con las mejores luces del clasicismo español; Acevedo Díaz, narrador epopéyico, de influencias hugonianas, que en sus novelas históricas—*Ismael*, *Soledad*, *Grito de gloria*—perfila los rasgos más notables de la gesta nativa; Zorrilla de San Martín, cuyo *Tabaré* sigue siendo, no obstante sus flaquezas, el más feliz intento de poema indígena, entre los muchos que el romanticismo abortó en esta América latina, tan rica de elementos como falta de numen.

...

El alborear del siglo—medida convencional—coincide, sin embargo, con un real comienzo de nuestro mejor período literario. Al entrar en el 900, el Uruguay asume una superior categoría por la calidad y el número de escritores que en sus márgenes agitadas se concitan. Terminado asimismo, por ese tiempo, aquella época turbulenta de las luchas políticas, normalizase la vida cívica del país dentro de cauces institucionales; coincidencia—o concomitancia—de orden psi-

El 1.º de noviembre

aparecerá

El Robinsón literario de España n.º 3



cosocial, que apuntamos, sin querer atribuirle un significado determinista (taimano) demasiado riguroso.

La generación intelectual que aparece en los umbrales del 900—la semejanza de la famosa generación intelectual española del 98—, es la más rica en talento y en obra de las que se han sucedido hasta hoy; la que ha dado a nuestro horizonte espiritual personalidades más definidas y más robustas, y a las letras una producción de más quilates. En su cuadro se agrupan, accidentalmente acaso, y cada cual con su alma distinta, a modo de viajeros de distintos rumbos que se encuentran una noche en una posada... Rodó, el primer ensayista de envergadura intelectual habido en el país, cuyo prestigio alcanza y aun rebasa contornos continentales; Carlos Vaz Ferreira, que levanta la filosofía del vago dilectantismo verbalista en que se moviera en toda hispanoamérica, a la categoría de una disciplina rigurosa; Carlos Reyles y Javier de Viana, que inician la novela realista y psicológica, dando algunas páginas de más vigoroso colorido y más sutil análisis que posean las letras platenses; Florencio Sánchez, que tras los débiles engendros teatrales cometidos hasta entonces funda una dramaturgia veraz y medular; Herrera y Reissig, poeta purísimo y artífice gongorino que ante la posteridad comparte con Rubén Darío el más alto reino de la lírica modernista en lengua hispana; Delmira Agustini, criatura genial, cuyo erotismo trágico da una de las voces más originales de la poesía femenina de todos los tiempos; María Eugenia Vaz Ferreira, alma extraña y dolorosa cuyos acentos profundos alcanzan inmortalidad poética. Y otros que ya veremos.

Todo nació, puede decirse, en este siglo: novela, teatro, crítica, ensayo, poesía lírica. Breve en el tiempo, casi repentina en su eclosión, como un milagro, la literatura uruguaya alcanza, no obstante, en estos primeros lustros del 900, una jerarquía de valores que la coloca en la vanguardia de las letras americanas. La obra de esa primera generación contemporánea se cumple toda antes de 1920. Casi todas sus personalidades mueren también, jóvenes aún, antes de esa fecha. De casi todos ellos—de Rodó, de Sánchez, de Herrera y Reissig, de Delmira, etc.—se ha dicho: *malogrados*; pues, no obstante la calidad definitiva de lo que dieron, podía esperarse mucho más de ellos todavía.

Entradas ya sus vidas en el silencio, otra generación viene, hacia 1920, a ocupar la escena literaria. Quizá no haya alcanzado aún esta segunda generación de nuestro siglo la jerarquía consagrada de la primera. Mas, compuesta de individualidades en plenitud de vida y de labor, puede afirmarse que no es inferior a la generación contemporánea de las otras regiones del continente, entre las que ocupa una posición honrosa. El puesto de vanguardia, conquistado por los escritores de la pasada promoción, es mantenido dignamente por los de la presente.

Cierto que, en el teatro, no ha aparecido otra personalidad como la de Florencio Sánchez; pero tampoco parece haberla en el resto de América. Ciertamente, que aun no ha logrado ninguno de los ensayistas actuales la nombradía y la significación que lograra Rodó en su hora; pero, ¿existe actualmente en América personalidad a tal punto representativa y prestigiosa? El género narrativo logra, en estos últimos años, tensión no menos fuerte en la obra de los escritores jóvenes. Y la poesía lírica florece con riqueza mayor que en época alguna, no sólo en cantidad, que ya dijimos no es virtud, sino en calidades y valores.

“TAM-TAM”

por TOMAS BORRAS

Un gran libro ilustrado por BARRADAS

15 PESETAS

CIAP. Librería Fernando Fe. - Puerta del Sol, 15. - MADRID

Anotemos que no es ésta tampoco, en los países europeos, de tan condensada cultura, hora de genios líricos. No hay entre la generación actual, francesa o española, cumbres soberanas de poesía, maestros universales como los hubo en épocas precedentes. Pertenecen sus figuras más notables a la jerarquía que podríamos llamar de los dioses menores. Poetas uruguayos de nuestros días, como Juana de Ibarborou, Jules Supervielle, Emilio Oribe, Osaravilla Lemos y otros, se hallan, respecto a los europeos de esta hora en plano de categoría no menor. Conviene señalar este hecho.

Conviene señalar este hecho no por ingenuo orgullo nacionalista, sino por su significado en la historia de la cultura occidental y en el crecimiento espiritual del Nuevo Mundo: el nivel del arte es hoy igual en el Plata que en Europa, ateniéndonos, claro está, a las minorías selectas. Que estas minorías sean más densas en Europa que en el Plata, y que, por ende—y por una cultura intelectual más extensa y orgánica—, los ambientes europeos sean propicios al arte en mucho mayor grado que los americanos, en nada afecta al hecho espiritual en sí mismo. Y aun pudiera agregarse que ello implica una condición en favor de los americanos, pues que si allá todo tiende a estimular la vocación y la selección estéticas, aquí, por lo contrario, todo les es adverso, colocando al artista puro en una posición heroica con relación a su ambiente. Países, los nuestros, en estado aún de formación económica y social, tierras de colonización todavía, de bajo cosmopolitismo inmigratorio y de una burguesía directiva, si inteligente en lo político, falta de cultura estética, el escritor y el artista de cierta categoría es aún planta de otro clima (de otro clima social); y tal supone en aquél un esfuerzo propio mucho más tenso. Pudiera decirse que aquí, el arte da sus frutos en pleno invierno.

El medio del artista (y el escritor) es aún el que él mismo se crea en su intimidad como una envoltura subietiva. Y es así que toda relativa popularidad se torna sospechosa en cuanto atañe a la calidad de la obra; los verdaderos valores son impopulares.

La literatura uruguaya, como la de toda América latina, ha seguido en su evolución, con más o menos sincronismo, el ritmo evolutivo de la literatura occidental, cuyo centro es aún—y por largo tiempo—Europa. Y así ha sido, hasta fines del 800, romántica en todos los géneros, y hasta en la vida; naturalista en la novela y en el teatro, parnasiana o simbolista en la lírica, durante los cuatro primeros lustros del 900; y actualmente, de un modo general, suprarrealista, término éste en que han llegado a refundirse y encausarse, pasando por el puente del ultraísmo, los varios movimientos renovadores de este siglo, y entendido ampliamente en su sentido de superación de la realidad objetiva por el espíritu del artista.

Esta rítmica evolución, al par de la europea, no significa una supeditación imitativa a lo europeo, una carencia de personalidad. El americanismo que pre-

tende una autoctonía literaria, radicalmente desvinculada y distinta de lo europeo, una originalidad continental con caracteres intrínsecos específicos, es engendro ilusorio de una pasión nacionalista, de visión histórica falseada por un sentimiento de reacción contra el servilismo imitativo de una parte de la literatura americana; sentimiento legítimo en sí mismo, pero que, en su violencia reactiva, ultrapasa los límites de toda realidad histórica, y aun de toda realidad espiritual cayendo en vacía quimera.

Tal autoctonía literaria—y, por ende, tal cultura autóctona—, mero ente verbal, no ha sido ni es posible, porque América es sólo una prolongación histórica de la cultura occidental, cuyo campo de acción efectiva alcanza a toda tierra que el hombre europeo coloniza. La cultura no tiene límites geográficos ni políticos; es supranacional y supracontinental. Semejante a un árbol que experimentara las variantes influencias de los climas, la cultura puede dar en cada comarca frutos más o menos diferenciados, mas sin romper la unidad específica que los identifica. Así, cualesquiera sean las diferencias características entre Francia, Alemania, España o Yanquilandia, les son comunes los principios y los resultados de la ciencia, de la filosofía, de la industria, del arte y de la política. Un movimiento innovador que se inicie en cualquiera parte del vasto y complejo organismo cultural vibra y repercute en las otras. Y la América latina, comprendida dentro del gran imperio de la cultura occidental, significa—y significará más en lo futuro—una variedad—o variedades—dentro de la comunidad espiritual que integra. Y por tanto su literatura, aun cuando presente ciertos rasgos nacionales propios, no puede apartarse fundamentalmente de la europea, ni en el espíritu ni en la técnica. Pues espíritu y técnica son universales.

Por lo demás, la evolución contemporánea tiende hacia la progresiva sfumación de las diferencias típicas regionales y hacia una unificación cada vez más universal de la cultura. Las diferencias pasan del ente nacional al ente individual. La originalidad del arte ha de estar en el artista y no en la nación a que pertenezca. El comercio intelectual afluye y refluye en complicada red por todos los caminos del mundo; y son cosmopolitas los factores que, en cierto momento, producen una nueva corriente estética o ideológica.

Romanticismo, naturalismo, modernismo, son estados de conciencia comunes a toda cultura occidental, grandes corrientes psicológicas producidas en determinadas épocas—fases o posiciones—cuya acción se ejerce más o menos en todo el cuerpo histórico de una cultura. Todo el Occidente euromericano ha sido, a su tiempo, romántico, naturalista o “decadente”. Que el Uruguay lo haya sido—como fueronlo los demás países de América—es un hecho de ley natural. De igual modo seguirá en lo futuro, respondiendo a todas las vivientes estados de alma de la cultura, fenómenos de su evolución en el tiempo. Si, en gran parte, su literatura carece de originalidad—y aun de propiedad—, culpa es de la flaca personalidad de los escritores, y no de la comunidad espiritual de las es-

cuelas. Carentes de virtud propia, discretas medianías, sólo logran imitar o glorificar la obra creada por el talento.

La mayoría de nuestros románticos fueron—es cierto—eco desmayado de los románticos europeos; y la mayoría de nuestros “modernistas”, remedo pueril de los franceses. Faltos de un lenguaje personal, usaron el lenguaje prestado por los maestros. Pero ello—repetimos—no es cuestión de americanismo y europeísmo, sino de falta de personalidad y talento en los individuos. Y ya es mucho—ya es milagro—que el Uruguay, dadas su pequeñez geográfica y su adolescencia histórica, cuente con una constelación de escritores notables que le confiere una posición privilegiada en América.

La novela y el cuento

Desde los tiempos románticos—desde las narraciones epopéicas de Acevedo Díaz, en el siglo pasado—la novela y el cuento han vivido nutriendose principalmente—casi exclusivamente—del motivo nacional gauchesco, en relatos que van desde la simple pintura objetivista de ambientes y de tipos, hasta el análisis de los caracteres psicológicos y sociales y la penetración intuitiva en el sentido de sus finalidades.

Tal exclusividad no es de extrañar. La vida del campo es la que, en el Uruguay, ofrece material más rico en carácter, colorido y dramaticidad. La vida de la ciudad platense aparece descolorida y sin sugerencias estéticas frente al cuadro de una naturaleza virgen y jugosa, en complicidad con las fuertes almas primitivas, de pasiones bravías, y los hábitos originales de sus moradores. Poesía ruda: de égloga en los paisajes soleados, en los cantares vagabundos de las guitarras, en las faenas atléticas de la ganadería, en las proezas de sus guerrilleros, en el mortal relampagueo de los facones. Todo en el campo ha tenido un tinte romanesco. En la ciudad, todo está regulado y disciplinado dentro de un uniforme normalismo civil; la vida es gris y automática en sus calles derechas, cerradas, de casas iguales; y las almas parecen como engrilladas y dormidas bajo la disciplina social de los convencionalismos. La ciudad es fea y prosaica, es el hecho cotidiano y vulgar que no seduce estéticamente.

¿Acaso todo arte no es una fuga de la realidad inmediata, una liberación de las limitaciones cotidianas?... El novelista y el lector buscan lo intenso y extraordinario, sea en las cosas, sea en las almas. Todo relato novelesco ha de ser una aventura espiritual para el lector, una imaginaria experiencia de su “yo”, una mágica transmigración en otras vidas. Ciertamente es función del escritor descubrir el interés profundamente humano y la sugestión estética que palpitan bajo esa apariencia gris de la normalidad cotidiana, y penetrar en la tragedia de las almas ocultas tras la máscara del convencionalismo; pero, ¿quién se resignará a trabajar la tierra dura, cuando la naturaleza ofrece pródigamente sus frutos al alcance de la mano?... Ante la sugestión estética de la vida gauchesca, el novelista americano volvió la espalda a la ciudad. La tentación de esa riqueza era demasiado poderosa. El campo semibárbaro era, además, la única realidad original de América, la sola materia distinta, propia, que el escritor podía labrar, frente a la novela europea, de carácter urbano.

De todos los escritores narrativos de cierta categoría habidos desde el siglo pasado hasta nuestro tiempo, sólo Carlos Reyles, en una de sus obras, *La raza de Caín*, toma por asunto caracteres y conflictos morales de la vida de ciudad, abordando el arduo análisis psicológico, con ribetes de eticismo. En otras obras de asunto nacional de este autor el campo torna a enseñorearse del género. Ja-

ger de Viana, a comienzos del siglo, Zavala Muniz, Montiel Ballesteros, Salazar, Espínola, actualmente, son narradores del campo. *Beba*, de Reyless—como *Pasar*, de Magariños Solsona—, son historias de campo y de ciudad; sus personajes protagonistas son tipos de caracteres y hábitos urbanos, de modo que la obra es urbana en su psicología, y en su objetividad es gauchesca, por ser gauchesco el ambiente del cuadro. Pues ha de entenderse que esta diferenciación que trazamos entre ambos elementos no se refiere simplemente a lo exterior, a las circunstancias y a los hábitos, sino a lo esencial e intrínseco, a los caracteres psicológicos y a los conflictos morales.

ACEVEDO DÍAZ es, en el último tercio del siglo pasado, el novelador romántico de la vida gauchesca primitiva, en su período de heroicidad epopéyica. Por las páginas de *Ismael*, de *Soledad* y de *Grito de Gloria* pasa la visión poemática de las montañas de lanzas tras los caudillos; el círculo hirsuto de cabezas, en torno al fogón donde se asa la res, o en torno al payador que trae en su guitarra la voz errante del desierto; la bárbara breña, entre una nube de polvo, del hombre cervileño con la bestia cerril; las gracias alvestres de los pericones bailados al ritmo de las espuelas; el jinete que cruza las soledades al galope, en la noche de luna, con la mujer raptada en ancas, rumbo a oculta guarida... La edad de oro del gauchaje.

Luego, la decadencia. Del poema pasamos al estudio social. JAVIER DE VIANA es el pintor realista de la triste abyección en que, después de medio siglo, cayó la mayor parte de la gente gaucha, convertida, por efecto de la evolución social del país, en miserable proletariado rural, abúlico y vicioso. Discípulo de Zola, a quien sigue en el procedimiento objetivista y en el criterio científico de su primera época—la más fácil al método experimental—, Javier de Viana inicia en el Plata el ciclo de la novela naturalista, trazando cuadros de una crudeza de dibujo y de un colorido sombrío, dignos de las páginas de *Naná* o de *La tierra*. Es virtud de la obra de Viana el vigor verista del trazo, así en lo que atañe al ambiente como a los tipos; sus relatos constituyen, por tanto, un documento social. Como psicólogo, es, en cambio, muy simplista y dogmático. En la mayoría de los casos sus análisis y procesos internos fallan por un prurito de cientifismo materialista, harto ingenuo. Llega hasta aderezar sus explicaciones con citas de tratados.

Viana incurrió, además, en el error de recargar excesivamente sus diálogos con modismos dialectales gauchescos, que, si bien dan mayor fidelidad y colorido a sus personajes, les hace incomprensibles e intraducibles fuera del Plata. Este error no afecta al valor intrínseco de su obra, pero le resta virtud de universalidad, reduciéndolo en mucho a la limitación de una literatura regional. De igual error se refiere, por lo demás, buena parte de la labor de otros escritores del género posteriores a Viana, que no han acertado con la medida discreta en el empleo del lenguaje dialectal campero.

Lo más sustantivo de la producción de Viana se halla en los dos volúmenes de narraciones breves ya citados: *Campo y Guri*, que datan de su primera época. Es su obra hecha para el libro. Posteriormente, y durante largos años, escribió multitud de cuentos camperos para los semanarios argentinos, alcanzando con ello extensa popularidad; pero casi toda esta producción, en que sólo explota lo anecdótico y pintoresco, es inferior a sus dos primeros libros.

CARLOS REYLES es el novelista más completo de su generación. Su obra no está exenta de reparos—de reparos graves, a veces—; pero se sostiene en un plano intelectual elevado; y aun cuando su labor no es muy extensa, ha conquistado amplia nombradía en el ambiente hispanoamericano.

El más grave reparo que es preciso hacer a toda la obra novelesca de Reyless es el prurito de tesis que se entraña crudamente en cada uno de sus libros, falseando en mayor o menor grado caracteres y circunstancias. Reyless ha obligado a girar toda su obra en torno de su ética doctrinaria, formulada en el ensayo *La muerte del cisne*, predominio de los valores del realismo vital, supremacía del egoísmo y de la fuerza, sobre las idealidades racionalistas y humanitarias.

Tal prurito sistemático no opera con igual intensidad en todas sus novelas. La más atacada por él, hasta el punto de haberse malogrado, es *El terruño*, donde los dos personajes principales son ya arbitrarias encarnaciones teóricas, con pretensiones de realismo. Sólo el fondo del cuadro es verdadero. En *La raza de Caín*, la tesis no llega, en cambio, a desvirtuar los caracteres y la acción,

sada e iba perdiendo interés literario, después de medio siglo de explotación constante. Por otra parte, la simple psicología de los caracteres no bastaba ya a satisfacer las exigencias de la estética contemporánea y a mantener el género en una categoría elevada. Zavala Muniz ha querido penetrar más hondo en la vida gauchesca, buscando, bajo las exterioridades, las raíces y desentrañando la tragedia oscura de sus destinos. Ha dado así a las letras americanas algunas de las páginas novelescas de mayor intensidad.

Su primer libro, *Crónica de Muniz*, es una magnífica biografía de su propio abuelo, viejo caudillo gaucho, evocado en todas sus facetas, públicas e íntimas, con un cuadro de ambiente histórico completísimo que es, a su vez, una de las más vivas evocaciones de todo el pasado caudillesco del país. Su segundo libro, *Crónica de un crimen*, es un agudo estudio de psicología criminal en el ambiente del campo, y contiene algunas de las escenas de más fuerte patetismo que existen en la literatura narrativa del Plata. Su libro más reciente, *Crónica de la Raza*, es también aquel en que sus virtudes intuitivas y su dominio de la expresión literaria

dramático. *El hijo del león* y *El manantial* son sus libros mejores.

FRANCISCO ESPÍNOLA ha infundido a sus personajes y escenas de ambiente gauchesco el *pathos* violento de su temperamento de escritor, buscando las emociones del horror y del misterio. Su libro de cuentos, *Raza ciega*, está cargado de un sombrío estremecimiento pasional y místico, en el que no debe buscarse tanto la revelación de una oculta realidad como una expresión lírica. Al pasar por el temperamento de Espínola la realidad gauchesca se ha encendido hasta el rojo vivo, como el metal en la fragua.

DOTTI, en cambio, el más joven de los nuevos cuentistas, aparece con una modalidad más sobria y opaca, de una fuerza concentrada y una silenciosa profundidad. Su arte es sigiloso y sagaz, como el instinto del vaqueano: aguzó su sentido del rumbo a través de la oscuridad primitiva de las almas. Los *alambradores* es la página de un joven que empieza por donde otros, ya maduros, acaban.

La muerte de los trovadores, de CARLOS MARÍA PRINCIVALLE—escritor cuya labor se desarrolla, en su mayor parte, dentro del teatro—es, después de *El embrujo de Sevilla*, de Reyless, la única novela valiosa de carácter exótico con que cuenta nuestra literatura. Evoca aquella prematura y rauda primavera del Renacimiento provenzal, brote del mirto pagano en la cerrada teocracia medieval del siglo XIII. Es un lienzo sinfónico, rico de elementos eruditos, realizado con maestría, y en el que interesa tanto el logrado carácter de la época y las figuras como la dramática del desarrollo.

Pasar, de MAGARIÑOS SOLSONA—autor de otras obras menos felices—, es la novela del hombre de mundo, que ha dispersado estérilmente su destino, y envolviéndose en su manto de esmoquin, se resigna a su fracaso definitivo, frente a la vejez; obra nutrida de un triste conocimiento de la realidad humana y de un fino escepticismo espiritual; sin ser cosa genial, guarda una línea noble y discreta.

En *Hermano lobo* y *Otras prosas*, GUSTAVO GALLINAL ha trazado unos bellos relatos de asunto místico—los únicos, de su carácter, que existan en nuestra literatura—infundiendo a su poema de derada leyenda franciscana su sensibilidad neocatólica. En otros relatos americanos de motivo y tono realista, que integran el libro, acredita asimismo excelentes facultades para el género.

MANUEL DE CASTRO ha escrito un apreciable esbozo novelesco, *Historia de un pequeño funcionario*, ensayo acerca del ambiente burocrático de la clase media, de rasgos bien captados y con seguros perfiles burlescos; lástima que el autor no haya ahondado en el motivo; da la comedia, más no la tragedia de esas pequeñas vidas.

La didáctica

La literatura didáctica, en el más alto sentido, no ha tenido en el Uruguay cultivo muy extenso. Ha existido una vocación preferente para los géneros imaginativos, la narración, el teatro, y, sobre todo, la lírica, tan frondosa aquí como en los otros países hispanoamericanos.

Ha faltado hasta ahora entre nosotros la disciplina intelectual necesaria para las arduas especulaciones del pensamiento. Acaso haya influido en ello la deficiencia de la cultura universitaria, enfocada al utilitarismo inmediato de las profesiones y carente de órganos de altos estudios.

En compensación, posee el Uruguay dos o tres nombres de los más cimeros en el panorama intelectual de América. Y uno que ya ha conquistado la consagración continental máxima, no alcanzada ni antes ni después por otro ensayista americano. Con su pequeño libro

"PERO SIN HIJOS"

Por E. SALAZAR Y CHAPELA

315 PÁGINAS

5 PESETAS

C. I. A. P.

Librería Fe, Puerta del Sol, 15.—MADRID

siendo más bien un yuxtapuesto predicado del autor, sobre el ejemplo de lo recurrente, un comentario tendencioso al margen de los hechos. Los personajes tienen suficiente entidad real, y el proceso psicológico es, en sus líneas generales, ajustado, si bien que la novela no es "la lección dolorosa pero necesaria" que el autor declara en la dedicatoria. Lo mismo cabe decir de *Beba* y el *Embrujo de Sevilla*. La tesis anda en ellos al margen de la novela, paralelamente, pero no desvirtuándola, y aunque tal prédica pesa un poco sobre el equilibrio estético de la obra, no la afecta en lo fundamental.

Su primera novela, *Beba*, aparecida a fines del XIX, está concebida dentro de la manera realista española de Galdós o Pereda, sin que por ello sufra su originalidad. Su segunda obra, *La raza de Caín*, está ya escrita de acuerdo con los gustos del psicologismo francés "fin de siglo—corriente stendhaliana—algo a lo Bourget. *El embrujo de Sevilla*—la última, la que ha alcanzado mayor difusión y fama—es también la mejor realizada. Fruto de sus amores sevillanos, la pintura de las escenas y la dramática de los episodios—sus cualidades principales—marcan el punto culminante logrado por el escritor en su arte.

La prosa de Reyless, así en sus novelas como en sus ensayos, es de una briosa gallardía varonil, a menudo áspera y agresiva, brutal a veces.

JUSTINO ZAVALA MUNIZ es el más destacado narrador de la joven promoción de esta última década. Ha venido a renovar en cierto modo el motivo campero, dándole una mayor profundidad que sus antecesores. La objetividad pintoresca del gauchismo estaba ya un tanto abu-

—que ha ido depurando desde el primero—han alcanzado más álgida madurez. Cuadro de la evolución de la vida rural en este medio siglo, muestra una dolorosa perspectiva de destinos humanos y plantea angustiosos problemas morales. Tiende el escritor, cada vez más—hasta casi lograrlo plenamente en este último libro—apartarse del regionalismo pintoresco para entrar en la medula universal de los hechos. El material de que se vale y su procedimiento difieren de los demás escritores del género. Llama "crónicas" a sus libros porque contienen siempre una sustancia histórica, un esquema de hechos reales, operando la imaginación sólo a modo de facultad animadora y foco que va iluminando sus senos oscuros.

Los relatos de MONTIEL BALLESTEROS tienen la áspera fragante de los pastos nativos y el sabor agri dulce del fruto indígena. Gustó del realismo sensual y de la burla crítica. Lleva publicados varios libros de cuentos—*Alma nuestra*, *Luz mala*, *Cuentos uruguayos*, *Montevideo y su cerro*—y dos novelas—*La raza* y *Castigo e Dios*—habiendo demostrado mayor dominio en lo primero. Su creación más original son las *Fábulas*, imaginaciones mitológicas sobre motivos autóctonos, realizadas con ingenio y gracia poética.

VICENTE SALAZAR ha llevado al cultivo del relato—largo o breve, de ciudad o de campo—la agilidad de observación y de estilo propios del *croniqueur*, que ha sido acogido con éxito muy personal en la prensa uruguaya. Su obra está valorizada por elementos de certera crítica social y por el equilibrio con que sabe construir graduando lo pintoresco y lo

Ariel, José ENRIQUE RODÓ clavó su flecha certera en el blanco difícil de la autoridad y de la gloria. *Ariel* ha sido —como es harto notorio—, durante todo este primer cuarto del siglo, el evangelio laico de la intelectualidad latinoamericana de México al Plata. Y de Rodó puede decirse que ha sido el mentor y caudillo espiritual de una generación.

Ha sido, decimos, y el pretérito no ha de sorprender a los lectores. Pues aun cuando Rodó sigue siendo una figura eminente en la posteridad, y permanecen muchos de los valores literarios de su obra, su doctrina ha perdido ya, en gran parte, la virtud animadora y sugestiva que hizo de ella, en su oportunidad, centro y cifra de la cultura del Continente.

Discípulo de Renán—a quien celebra y glosa—su estetismo moral refleja aquella posición intelectualista de la cultura francesa; a fines del 800, que edificaba su ética sobre el vago terreno de un idealismo verbal, más literario que positivo. Su culto de los valores tradicionales—y, a veces, un tanto convencionales—del humanismo—vestido con noble gracia retórica—, era, no obstante, lo único que la conciencia de su tiempo y de su medio podía oponer al duro materialismo científico y a la moral utilitaria que avanzaba, conquistadora, desde el norte sajón.

Ariel interpretaba los anhelos de la América latina frente a la América sajona, y satisfacía la necesidad de orientación de aquella hora incierta; era la orgullosa respuesta del Sur, pobre y lírico, a la potente realidad de los Estados Unidos.

Motivos de Proteo, y otros trabajos, son sólo glosa y exégesis de la ideología de *Ariel*. Las parábolas contenidas dentro de ese segundo libro son acaso lo de mayor belleza y originalidad literaria que haya escrito su autor; y es muy de lamentar que el libro todo—a veces algo monótono y pesado, por exceso de predicación moral y prolijidad de estilo—no haya sido compuesto sólo de parábolas.

Los nuevos tiempos y la nueva crítica han ido poniendo en descubierto la flaqueza verbal de su magisterio, reduciendo la obra de Rodó a su valor literario. Mas, si el pensador ya no rige, queda el artista magistral que supo expresarse en sugestivas formas e infundir a su estilo la grave eutimia y la dulce elocuencia.

Antítesis de *Ariel*, *La muerte del cisne*, de CARLOS REYLES, publicada en 1910, es una exaltación de los valores vitales del egotismo, concretados en el poderío y en la riqueza, sobre el pálido idealismo racionalista, cuyo fracaso universal en los hechos proclama en recia prosa.

Aplicando al plano del realismo económico el concepto nietzscheano de la "voluntad de potencia", y amalgamándolo con la teoría de la selección natural y el predominio de los fuertes, adoptada por la filosofía científica de fines del siglo pasado, Reyles predica la nobleza ética del dinero y la conquista del poder como ideal positivo del hombre. Un Nietzsche de Wall Street, un filósofo de la Banca; se trasluce un tanto, tras las teorizaciones agresivas de su ideología de la Fuerza y de su metafísica del Oro, la soberbia del *gentleman-farmer* millonario, hijo de uno de los más ricos ganaderos del Uruguay, que tal fué Reyles.

En sus *Diálogos olímpicos*, publicados diez años después, con motivo de la gran guerra europea—que tanto conflagró las cabezas como las naciones—, intenta Reyles una conciliación de su energética financiera con los clásicos principios del idealismo humanista, a los que justifica como "ilusiones vitales". Forzados y sofisticados en su dialéctica, estos *Diálogos*—que oponen Apolo a Dionysos y Cristo

“ETERNIDADES”

por Juan Ramón Jiménez

5 ptas.

CIAP. Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15

a Mammón—son, empero, un magnífico alarde literario.

La tesis de Reyles—que daba la razón a Nueva York—no halló ambiente propicio en la intelectualidad latinoamericana, no dispuesta a trocar su culto oficial de *Ariel* por el de *Calibán*; al menos, públicamente... Tanto estos *Diálogos* como aquella *Muerte*, quedan sólo en su valor de expresión singular de una fuerte personalidad.

...

Tal vez no sea muy propia, en rigor, la inclusión de CARLOS VAZ FERREIRA en esta reseña de índole literaria. Mas, considerando lo muy relativos y muy vagos que son los límites genéricos del Ensayo, situado casi siempre entre la filosofía y la literatura, creemos justificado el dar aquí noticia de su personalidad, siquiera sea en modo muy somero.

Vaz Ferreira, maestro de conferencias de la Universidad de Montevideo, es el único tipo de filósofo netamente definido: el único que, apartado del dilema que ha aparecido en el Uruguay, y probablemente en la América latina; vale decir: el único que, apartado del dilematismo característico de nuestra cultura americana, ha ajustado su pensamiento a una disciplina puramente filosófica. Sus escritos carecen de sugestión literaria, siendo su lenguaje escueto y ceñidamente didáctico. Sus libros se componen de apuntes y versiones taquigráficas de los cursos y conferencias dictados en su aula universitaria. Pero, por su medula, esos libros—*Lógica viva* y *Moral para intelectuales*, principalmente—contienen lo más serio y lo más sólido que, en tal terreno, se ha producido en estas tierras.

Vaz Ferreira se perfila con una personalidad propia en el cuadro de la evolución filosófica contemporánea. Su posición ideológica colinda por un lado con Stuart Mill y por otro con Bergson. Ha llevado el empirismo lógico a su máximo grado de rigor, marcando un largo paso más allá de la lógica inductiva del inglés, y entrando en el plano de la que llama "lógica viva", esto es, ceñida a la experiencia, al hecho. Declara falso y vicioso todo sistema ideológico, pues toda sistematización intelectual—falaz en sí misma—se funda en paradojas verbales. La lógica, la razón misma, no pueden ser sino aprendizas y servidoras de la vida; y la vida, en su profunda multiplicidad, no puede reducirse a fórmulas. Hay una razón "hiperlógica" (intuitiva) que decide e impera en los problemas de

orden práctico. La moral ha de ser un "estado vivo de la conciencia", y no una formulación sistemática de reglas. Su filosofía tiende a armonizar libremente y en curva abierta los dos grandes principios de lo intelectual y lo intuitivo (la vida y la razón), quitando a lo uno y a lo otro todo sistematismo dogmático. Ha aplicado este criterio a los problemas de la pedagogía, siendo, en tal sentido, quien más profunda y certeramente los ha tratado en América. Aparte de este dibujo esquemático de su obra, el pensamiento de Vaz Ferreira es de los más ricos en aristas y sugerencias "fermentales" de toda índole.

Son dignos, asimismo, de especial mención, en el género del Ensayo: *Teseo*, de EDUARDO DIESTE, teoría y crítica de las artes plásticas, de una noble agudeza; *El criterio fisiológico*, de SANTÍN CARLOS ROSSI—psiquiatra y sociólogo—, que intenta establecer una ética y una política sobre la concepción puramente física del hombre (siendo de señalar su espíritu apologético sobre Epicuro); *La emoción como imperativo*, de HÉCTOR ROSELLÓ, médico también, pero adepto del intuicionismo bergsoniano, obra caudalosa de estilo en que se exalta la emotividad como centro y norma de la vida moral, reconociéndole al "yo" subliminal, rol preponderante en nuestra personalidad; *Tragedia de la imagen y La expresión heroica*, de VICENTE BASSO MAGLIO, breve exégesis, de forma un tanto embolística, de la propia estética, muy personal, que informa su obra de poeta; *La dama de San Juan*, *Paráfrasis* y otros opúsculos, de ROBERTO SIENRA, psicólogo sutilísimo y escritor de huraña aristocracia, que glosando algunas obras cimeras—como el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz—traza páginas de honda sabiduría lírica; *Poética y plástica*, de EMILIO ORIVE, en que el poeta ha vertido, con vasta apoyatura erudita, sus meditaciones acerca de los problemas estéticos fundamentales; *Estética del noventa*, de ALBERTO ZUM FALDE, tres conferencias sobre filosofía del arte contemporáneo y la cultura latinoamericana, dictadas por el autor en 1927 en la Facultad de Humanidades de La Plata.

La crítica literaria.

En densidad menor aún que el Ensayo, la crítica literaria, propiamente dicha, ha sido cultivada en el Uruguay.

Propiamente dicha: con arreglo a un criterio estético sapiente y fundada en disciplinas intelectuales. Lo que ha abundado siempre, hasta hoy, en diarios, en revistas y hasta en volúmenes—aparte las gacetillas, que no cuentan—es la glosa impresionista o el artículo improvisado, equitativamente repartido entre la hipóbole ingenua de cofradía o la agresiva detracción alacranesca.

La crítica sería aparece hacia la entrada de este siglo con VÍCTOR PÉREZ PETIT, propugnador primero de la renovación realista contra el vetusto romanticismo recalcitrante, y muy luego del movimiento modernista; campañas ambas en que se batió crudamente contra los malos escritores de su tiempo, que, como siempre ocurre por acá, no eran pocos ni estaban desvalidos. Lo mejor de su labor crítica de aquel período forma el volumen de breves estudios titulada *Los modernistas*, rico de cultura y de estilo.

Dotado excepcionalmente para la alta crítica literaria, Rodó la cultivó, sin embargo, raramente. Sus famosos estudios sobre Rubén Darío y sobre Montalvo son dos capítulos, magistrales en su género, desglosados de una ideal historia crítica de la literatura hispanoamericana, que él mejor que nadie pudo y debió escribir, pero quedó en barbecho.

Han escrito también sobre letras nacionales, con mayor o menor acierto en el juicio, pero con rectitud de normas: LUISA LUISI (*A través de libros y autores*); GUSTAVO GALLINAL (*Crítica y Arte y Letras uruguayas*); CRISPO ACOSTA (*Trabajos sobre Darío, Rodó, Reyles, y otros*); ALBERTO LASPLACES (*Opiniones literarias y La buena cosecha*); ALVARO y GERVASIO GUILLOT MUÑOZ (*Lautreamont y Laforga*); JUAN M. FILATTIGAS (*Literatura nacionalista*), y otros opúsculos. El autor de esta noticia ha publicado, en 1930, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, en tres volúmenes, obra en que se realizan una ordenación y valoración totales de las letras uruguayas sobre el plano de la evolución histórica de nuestra cultura. A ella han de recurrir quienes se interesen por un conocimiento, al respecto, mayor que el de esta reseña.

El teatro.

El teatro, como la novela, ha vivido desde sus rudimentarios engendros iniciales, a principios del siglo pasado, hasta los días presentes, de la doble y distinta motivación del ambiente gauchesco y del ambiente urbano, siendo en este segundo más abundante que la novela. La comedia urbana proviene, en sus modalidades, de la comedia culta europea, cuya misma evolución de escuelas ha seguido a través de las épocas. El "drama criollo", en cambio, es de origen popular, y se forma espontáneamente en los espectáculos ecuestres del Picadero, con la ingenua y bárbara escenificación del *Juan Moreira*, *Juan Soldado* y otros engendros, entremezclados con bailes y cantos gauchescos. El héroe de esos dramas es el gaucho caballeresco y belicoso perseguido por la Justicia.

Por tal distinta genealogía—y por aquellos otros factores ya apuntados respecto al campo y la ciudad al tratar de la novela—compréndese que el teatro campero haya sido en mayoría más original e interesante que el otro. Aparte del mayor colorido y seducción poética de las pinturas gauchescas, son gauchescas también las figuras más definidas y los caracteres más vigorosos con que cuenta el teatro uruguayo.

Acaso sea una compensación del destino: lo gauchesco, que desaparece en la realidad, deja impresa en el arte su imagen perenne; lo urbano, que aun está en formación y devenir, no ha madurado todavía completamente en el arte:

Segunda edición de

“La agonía del cristianismo”

por Miguel de Unamuno

5 ptas.

CIAP. Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15

sus frutos han sido hasta hoy algo faltos de sazón.

Con todo, el teatro vivía en el Uruguay—y en el Plata—una existencia mediocre, hasta que apareció el talento de FLORENCIO SÁNCHEZ, coincidiendo con el advenimiento del realismo y del teatro de ideas. Así, pues, el drama de Sánchez es de modalidad crudamente realista—en lo pintoresco y en lo psicológico—y de tendencias ideológicas revolucionarias. Sánchez era, en su definición doctrinaria, un socialista anárquico, como muchos de los mejores intelectuales de su época.

Su realismo teatral se emparenta íntimamente con los autores nórdicos—Ibsen, Suderman—y también, en parte, con los italianos—Braccio, Robetta—. Se asemeja a éstos en la pintura de ambientes y caracteres; a aquéllos, en la dialéctica de los problemas morales. Pero tales semejanzas no obstan a la originalidad de su labor, pues sobre todas las influencias estéticas y doctrinarias operaban su propia sensibilidad emotiva y su aguda facultad de observador. Su teatro está todo vivificado con una corriente generosa de sentimiento, que llega desde la rebeldía más encendida hasta la más delicada ternura. Aun en aquellas obras donde ha puesto más la intensidad de una "tesis"—luchando contra prejuicios y convencionalismos del mundo; tales: *M'hijo el doctor*, *Nuestros hijos* o *Los derechos de la salud*—, la verdad emocional, honda y fuerte, se sobrepone al artificio ideológico y predomina en el conjunto. Como pintor realista llegó a la perfección de su arte objetivo: sus cuadros son tan precisos de dibujo y tan jugosos de color como los de los mejores maestros del género, ya tengan la frescura poética de *M'hijo el doctor*, ya la crudeza brutal de *Los muertos*. Sus obras culminantes son *Barranca Abajo* y *Los derechos de la salud*, tragedia aquélla del viejo gaucho vencido, símbolo de su raza, tragedia ésta del instinto y la pasión vitales, pasando por sobre el dolor y la muerte. Florencio Sánchez fué, en su vida, un bohemio impenitente, no obstante haber alcanzado en ambos países del Plata el más soberano prestigio. Murió de tisis, en Milán, a los treinta y seis años, habiendo producido toda su obra en el primer decenio de este siglo.

ERNESTO HERRERA, que parecía venido a recoger la antorcha del talento dramático caída de las manos de Sánchez, fué otro bohemio de vida lamentable, cuyo destino glorioso malogró la muerte prematura. Sólo alcanzó a dejar—entre otros ensayos más juveniles—una obra de alquimia: *El león ciego*, drama del caudillaje y de la pasión guerrera, la fatalidad del gaucho platense, realizado con una sobriedad y una energía de procedimientos verdaderamente admirables que acusan su poderoso instinto para el teatro.

En estos últimos años se han significado por la calidad de su labor: JOSÉ PEDRO BELLÁN, autor de *Dios te salve*, *La ronda del hijo*, *El centinela muerto*, *Interferencias* y otras obras menores, siendo la mejor de ellas la primera (primera también en el orden cronológico de sus estrenos), por la profunda humanidad emocional y por la fuerte simplicidad de sus escenas; FRANCISCO ISHOF,

comediógrafo culto y literario, de corte benaventino, cuyas piezas, *Cantos rodados*, *Las dos llamas*, *Eutanasia*, de ambiente mundano y de tesis moral, marcan una reacción muy laudable contra la plebeyez guaranga, de origen porteño, que se había enseñoreado del teatro platense en estos últimos diez años; CARLOS MARÍA PRINCIVALLE, escritor que une a su saber literario, probado asimismo en otros géneros, un depurado sentido de la dramaticidad, habiendo dado ya piezas de tan noble textura como *El toro*, *El higuero*, *El blasón*, *Cain y Abel*, en las cuales maneja, con maestría igual, la emoción y la ironía; EDUARDO DIESTE, autor de *El viejo*, obra ésta de las más intensas en la dramaturgia platense, así por el grave problema moral que entraña como por el recio y claro juego escénico; JUAN LEÓN BENGIO, fino y ágil comediógrafo, de gusto francés; SALVAGNO CAMPOS, uno de los más jóvenes, cuyo esfuerzo de depuración—ya atestiguado en varias comedias de creciente vigor constructivo—le garantiza un puesto destacado en el próximo porvenir de nuestro teatro; EDMUNDO BIANCHI, cuya más reciente obra, *El hombre absurdo*, significa uno de los más se-

vasiones y los flujos con la violencia de los aluviones inundatorios; está representado por los cenáculos literarios de los cafés y las entusiastas y efímeras revistas juveniles, entregados al culto fervoroso y exclusivista de las novedades y de los radicalismos. Así, verbi gracia, el ultraísmo (síntesis de los diversos movimientos afines habidos en la Europa de postguerra) ha encontrado en tal ambiente su más propicio caldo de cultivo. Mas, en el plano de las individualidades, esas influencias han obrado mucho más discretamente, depurándose de todo lo grueso, estridente y superficial, al entrar en la órbita espiritual de la personalidad consciente. Y, como al fin de cuentas, es esto lo que vale y queda—siendo aquéllo ruido plural que se desvanece—, conviene tomar en cuenta para nuestro juicio sólo la expresión de los valores personales.

Tres tiempos o tres zonas estéticas cabe señalar, aunque de caracteres muy variables y límites no muy precisos: de 1900 a 1920—más o menos—imperó, soberano, el modernismo; hasta 1925 domina la tendencia nativista; y en este lustro más reciente crecen y señorean las modalidades suprarrealistas. La primera

grandes de América, va creciendo en fama a medida que los años transcurren, única garantía definitiva del verdadero valor; que en vida muchos son "grandes" y ya sabemos cómo la posteridad va enterrando falsos títulos de grandeza.

El autor de *Los peregrinos de piedra* está a punto de consagrarse como el artífice más maravilloso de la poesía de lengua hispana habido después de Góngora, y como uno de los líricos más puros y sutiles de todos los tiempos. Enajenado y lúcido a la vez, al sabio hermetismo de la forma aduna el hechizo creativo de la imagen; y en el vaso precioso de su barroca orfebrería vierte el vino de las astrales embriagueces.

Este lirismo emocional y mágico diferencia su poesía de la de otros artífices de la forma, tan cimeros, pero acaso tan sólo cerebrales. El romántico decadente que había en el fondo suyo no se enfriaba ni se esteriliza al pasar a través de los alambiques mentales de su arte—aprendido sin duda de Mallarmé y de Góngora—; se depura, sí, de toda enfática vulgaridad, se refina hasta la suma aristocracia.

Romántico por su emotividad, parnasiano por su lapidaria preciosidad verbal, simbolista por su lenguaje hipermetáforico, músico y arquitecto al par, Herrera y Reissig está situado en el vértice de las escuelas. *El teatro de los humildes*, *Los peregrinos de piedra* y *Las lunas de oro*, contienen lo mejor de su producción. Cultivó preferentemente el soneto, en cuyo ritmo clásico y perenne están corporizadas las *Euforcías*, poemas íntimos de pasión y de melancolía; las *Eglogánimas*, estampas pastorales, de una gracia lírica infinita, y las *Clepsídras*, visiones exóticas y legendarias de una magnificencia oriental. La influencia de Lecomte y de Heredia, que se evidencia en estos últimos, así como la de Samain en los primeros, están de tal modo filtradas a través de la subjetividad de Herrera que recobran valor original. *Desolación absurda* y *Tertulia lunática*—compuestas, por singular capricho, en décimas—muestran el otro aspecto de la poesía de Herrera, quizá el más personal: el lado sombrío y misterioso, el de los enigmas metapsíquicos y el dionisismo musical delirante. En ellas, Herrera aparece como un precursor genial del "creacionismo", pudiendo decirse que ningún otro poeta—ni antes ni después—ha llegado tan lejos en la expresión de la oscuridad subconsciente y en el simbolismo algebraico del lenguaje.

Vivió el poeta una pura vida de ensueño y de arte, ajeno al mundo, exilado en su Torre de los Panoramas. Habló una vez de su "arcilla fosfórica y sonámbula, errante sobre un empedrado de trivialismo de provincia..." Toda su obra—varios pequeños tomos—fué editada después de su muerte, acaecida en 1909, a los treinta y seis años.

DELMIRA AGUSTINI es el más extraordinario caso de intuición metafísica que

"Los Estados Unidos de hoy"

por André Siegfried

Sólo leyendo este libro puede el lector penetrarse de la realidad política, social, económica y de costumbres de los Estados Unidos

7 ptas.

CIAP. Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15

Obras escogidas de

SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA

X VOLUMEN DE LA SELETA COLECCIÓN «LOS CLÁSICOS OLVIDADOS». ESTUDIO, EDICIÓN Y NOTAS DE JOSÉ... MARÍA DE COSSÍO ...

CIAP. Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15.—Madrid

rios esfuerzos de nuestra literatura dramática.

La poesía lírica.

Especie más fina y nerviosa, hecha de una materia más subjetiva, inquieta y voluble como la imaginación—mujer al fin, diría un escéptico...—, la poesía lírica presenta en este primer tercio del siglo mudanzas tales de forma y expresión que, la novela y el teatro—más corpóreos, más pesados, más objetivos—no han experimentado. Novela y teatro no se han apartado mucho en sus modalidades del realismo del tiempo de Sánchez y de Herrera (Herrerita); son hoy, quizá, o tienden a ser, menos analíticos en sus procedimientos, pero su evolución se opera lenta, por estar acaso muy agarrados a las cosas, a los hechos. En general, no han salido todavía de la zona objetivista.

La poesía, en cambio, ha efectuado virajes y desplazamientos radicales. Todas las corrientes estéticas, más sutiles, más audaces, han afectado la vibración de sus antenas sensibles, y todos los movimientos revolucionarios de estos últimos tiempos han repercutido en el ritmo trasatlántico de sus mareas.

Hay dos índices para clasificar el movimiento lírico de una nación: el de su generalidad y el de sus personalidades. El primero ocurre en el terreno llano, adonde llegan fácilmente todas las in-

época está representada por poetas tan culminantes como Herrera y Reissig, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, bien distintos los tres, empero, dentro del relativo común denominador de la época. El "nativismo" ha dado, entre una pléyade de culto de toda laya, dos o tres individualidades representativas y distintas entre sí, naturalmente; tales: Alonso y Trelles (*El viejo Pancho*), Silva Valdés y Leandro Ijuhe. La actual corriente suprarrealista (o creacionista, si se prefiere... pues se trata de guarismos convencionales, para entendernos, abreviando) en que predomina la subjetividad pura y en que se han abolido casi las tradicionales formas del verso, cuenta con figuras tan valiosas como Juana de Ibarborou, Jules Supervielle, Emilio Oribe, Basso Maglio, Casaravilla Lemos, Maeso, Ibáñez y otros que ya diremos. Por lo demás, las clasificaciones estrictas—que aquí no pretendemos—sólo son aplicables a la mayoría mediocre; las personalidades trascienden siempre, en mayor o menor grado, a esas clasificaciones, siendo solamente una parte de ellas—la parte formal o histórica—la que entra en el límite relativo de las definiciones plurales. Enfoquemos rápidamente algunas figuras.

JULIO HERRERA y REISSIG, el más grande poeta uruguayo y uno de los más

EL ROMAN LITERARIO DE ESPAÑA

CONSTITUYE LAS LETRAS DE ESTA REPUBLICA DE LAS LETRAS
CONSTITUYE SU ESPEJO DE AGUA SALINA
CONSTITUYE SU JUEZ DE PAZ
UN DIA CONSTITUIRA SU BIBLIOTECA

existe en la poesía hispanoamericana. Hija de un hogar burgués, niña criada entre mimos, como planta delicada de "serre", y sin cursar enseñanza universitaria alguna, posee desde la adolescencia el sentido de las abstracciones platónicas y de los profundos enigmas. Al publicar sus primeros poemas, a los veinte años, los más graves críticos manifiestan su asombro, diciendo que es completamente inexplicable, no ya que pueda escribir sus versos, sino que pueda entenderlos. Diríase, en efecto, que los concebía en un estado de sonambulismo hipnótico, mediúmnico, como las pitonisas antiguas, y en todo caso en un trance misterioso de éxtasis lírico. Sábese que para escribir sus poemas se aislaba en absoluto; y declaró que no podía sufrir ni la presencia de una persona en la estancia vecina.

Lo más significativo de su obra es de motivación pasional-erótica. Pero su erotismo—desnudo y flamígero como una espada...—casi nada tiene de la simple sensualidad pagana: es un erotismo... trascendente. Se la ha comparado con Safo—tópico obligado—; pero se olvida que con Safo sólo tiene de común una faz: la pasión amorosa, pero en sus límites humanos. Y Delmira es algo más que humana; su carne y su vida son puentes heroicamente tendidos al más allá de su pasión y del deleite (en el sentido que Nietzsche decía que el hombre es un puente para el superhombre); a aquella región metafísica de *Las madres*, de que se habla en el segundo Fausto. Eros faustico el suyo; sí; la voluptuosidad es en su poesía un tormento divino, y su *pathos* no es para las criaturas reales y mortales, sino para los fantasmas de sus sueños.

Era una rosa latina criada en brumas germánicas; y, en cuanto puede medirse, un fenómeno muy americano. Casi todo cuanto dió a la poesía hallase reunido en el libro que tituló *Los cálices vacíos* (conteniendo también una selección de los anteriores). Sus poemas más culminantes—y representativos—son *Visión* y *Plegaria*. Murió asesinada por su marido—en 1914—a los treinta años de su edad.

MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA ha dejado en su único libro, *La isla de los cánticos*, el testimonio vivo de su tragedia interior. Si hay alguna poesía confesional en el mundo, es la suya; la creación estética está aquí ligada al documento psicológico, de tal manera que sólo se comprende y se valoriza enteramente cuando se la considera como expresión directa y humana. En tal sentido no hay, tal vez, poesía más viva y más humana en la lírica contemporánea. Tener su libro entre las manos es tener su propia alma sublime y miserable, derrotada e invencible.

La tragedia de María Eugenia se tiene del orgullo heroico de la juventud a la estoica soledad de la madurez. Alma olímpica, puso su amor ambicioso en lo extraordinario, con desprecio infinito de todo lo simplemente humano... Los hombres le parecían pequeños y vulgares: su prometido era el superhombre. Dura y soberbia, semejante a una walkyria, erigíase sobre la roca diamantina de su virginidad, armada de lanza y escudo, coronada de alado casco de argento. Sus versos tenían entonces una sonoridad metálica de trompetas.

Como la fiera hija de Wotan, condenada a sufrir la humillante condición humana, pide un círculo de llamas que la defiendan. Pero esta Brunilda americana no encontró su héroe libertador, y su sueño sobre la piedra se trocó en irredimible dolor de soledad. Desde entonces vagó sobre la tierra como una sombra extraña, ajena a los humanos y lejos de lo divino. Su boca no gustó el sabor del fruto terrenal; no le abrió el cielo las puertas

del consuelo místico. Y en su desolación no tuvo más amiga y confidente que la Noche, ni más esperanza ni camino que la Muerte. Pocas veces la poesía lírica ha alcanzado acentos de tan intensa emoción como en aquellos poemas *Invocación* y *El regreso*, en los que María Eugenia dice gime su pena enorme.

Después de la noche tempestuosa y mágica de Delmira, después del crepúsculo de ceniza de María Eugenia, la poesía de JUANA DE IBARBOURU es como una mañana fragante de rosas y musical de pájaros. Como una criatura primitiva y silvana—en la inocencia pagana de la naturaleza—aparece celebrando el don pristino de la vida, en las mieles generosas del fruto y en el gozo del amor desnudo. Y sería el suyo sólo un canto físico de gozo, si el pensamiento agudo de la muerte no tendiera sobre su erotismo un hemisferio de sombra. Su amor a la vida le sugiere el terror de la muerte—muerte sin ultratumba, muerte atea—; y de esta mezcla del sabor amargo del morir con la alegría sensual del día efímero resultan sus más bellos poemas de la primera época, contenidos en *Las lenguas de diamante* y *Raíz salvaje*. En aquél, la nota tónica es el amor; en éste, la naturaleza. De ambos, *Vida-Garfo* puede considerarse lo más completo.

Años después publica la poetisa un nuevo libro: *La rosa de los vientos*. Una transformación se ha operado en su alma. Es este canto del atardecer. Ahora, su curso viaja por aquel hemisferio de sombra que antes hacía la contraparte de su día. La vida objetiva, poderosa en sus primeros libros, se vela aquí en una aterciopelada penumbra espiritual; y la vida interior cobra entonces imperio. Libro de subjetividad, su modo expresivo es también más abstracto y simbolista. Los influxos suprarrealistas de la época han obrado sobre él, en feliz concordancia con el natural y espontáneo proceso de su lirismo. La poetisa alcanza en este libro algunas de las imágenes más bellas de la lírica americana.

Existe una cierta afinidad y paralelismo entre esta poetisa uruguaya y la francesa Ana de Noailles. Acerca de sus semejanzas y de sus diferencias—muy largas de definir aquí—consúltese el capítulo respectivo en nuestro *Proceso intelectual del Uruguay*, etc.

ARMAND VASSEUR y EMILIO FRUGONI han sido los poetas, de cierta categoría, que han cultivado en el Uruguay la llamada "poesía social". Infundió aquí un tono sabio y profético a sus *Cantos augurales*, con pasajes de fuerza, pero harlo recargados de didactismo, así en la concepción como en el lenguaje. Dió éste a sus *Himnos* un carácter más tribunicio y popular, mantenido en el plano de la elocuencia.

Ideólogo revolucionario y uno de los poetas y publicistas de más sólida cultura del Uruguay, Vasseur ha dejado de lado, más tarde, los temas sociales ideológicos, publicando *Cantos del otro Yo* y *El vino de la sombra*. Libros éstos de subjetividad dolida y solitaria, con heces de amargura y de ironía, contienen algunos poemas de verdadero acierto.

Frugoni se apartó asimismo un tanto del verso tribunicio—aunque no de la tribuna política—y publicó *Poemas monotévidianos* y *La epopeya de la ciudad*, conjuntos de composiciones descriptivas e interpretativas de la tragicomedia urbana, en los que, al rasgo típico, fielmente captado, sucede la visión del dolor y del esfuerzo humanos, al modo de Verhaegen.

El movimiento que hemos llamado

"nativista" se inició por reacción contra el doble vicio literario que había degenerado la poesía modernista en el Plata: el exotismo libresco de la sustancia y el manido bizantinismo de la manera. Fue una vuelta saludable a la realidad americana y a la desnudez vital de la expresión. Los motivos nacionales—caídos en execración estética por los modernistas—, se valorizaron nuevamente, como en la época romántica, pero sin el énfasis retórico y sentimental de los románticos; al contrario, con un exceso, tal vez de la simplicidad, que ha llegado a caer a veces por el declive opuesto en el prosaísmo.

EL VIEJO PANCHO (J. Alonso y Treilles), había cultivado desde su mocedad, a fines del siglo pasado, una clase de poesía (o de subpoesía) pseudogauchesca, imitación retórica del antiguo cantar payadoresco. Como en otros cofrades aficionados al género, en él esta manera no pasó de un mero diletantismo más o menos ingenioso, pero sin valor poético propiamente dicho. La literatura de *El fogón*—cenáculo y revista de los pseudogauchescos—fue sólo cosa recreativa. Mas, en su última época, depurando sus motivos y su lenguaje—el Viejo Pancho logró huir de la trivialidad de su cofradía y escribir algunas composiciones de legítima expresión poética, así por la hondura emocional y humana del contenido como por el ajustado manejo de la forma. *Paja brava*—título de su único libro, que fue enriquecido en ediciones sucesivas—contiene mucho relleno de cosa floja y vanal, de la primera época, pero también unos diez o doce poemas notables, en que la antigua guitarra de los payadores retoña renovada por el tono lírico. Es seguro que influyó mucho en la segunda manera del Viejo Pancho la poesía regional de los españoles Gabriel y Galán y Vicente Medina. Pero el carácter original no pierde por ello.

SILVA VALDÉS proviene, en cambio, de la nocturna orgía de la decadencia. Y sale de ella, al amanecer, neurasténico y espectral, camino de la clínica. Sus dos primeros libros, juveniles, son de un rubendarismo parisiense algo trasnochado. Luego, curado de sus tóxicos y de sus tópicos "decadentes", efectúa un viraje cerrado hacia el nativismo. *Agua del tiempo* y *Poemas nativos* tocan, con escueta reciedad de forma que llega al realismo más directo, los viejos motivos del repertorio tradicional: el rancho, el poncho, el mate, el pericón, el indio, la pelea—enriquecido con nuevos motivos de ciudad, pero de típico sabor rioplatense. Posteriormente, en su libro *Intemperie*, aborda también el motivo del inmigrante—la fuerte raza que viene a repoblar y renovar el campo americano—, y aunque logra rasgos muy felices, es evidente que su sensibilidad poética está más en lo otro, en lo tradicional: su tierra es la de sus muertos.

La virtud más notable y celebrada de sus poemas es la gracia jugosa del colorido y el acierto gráfico de la imagen. Pero posee también—aunque menos reconocida—virtud lírica, emocional, que da a algunas de sus mejores composiciones más intensidad que lo simplemente pintoresco. Hay correlaciones entre la poesía nativista de Silva Valdés y la pintura nativista de Pedro Figari.

PEDRO LEANDRO IPUCHE ha querido supervalorizar el motivo nativista infundiéndole un sentido trascendental, un estremecimiento metafísico. En tal arduo empeño ha logrado, a las veces, felices hallazgos expresivos; pero comúnmente su labor resiente de una enmarañada rebúsqueda verbal, con recargo de adjetivación retórica, a menudo de mal gusto. Este vicio, que le ha impedido en mucho llegar a una completa madurez de su arte, es, probablemente, en parte, resabio de su primera manera poética juvenil, muy enfática y florida; pero acaso débase, en mayor parte, a una incorregible tendencia de su temperamento. Sus

poemas mejor realizados—es decir, no sólo más intensos, sino también más aminorados de esos defectos—hallanse en sus dos últimos libros: *Tierra honda* y *Júbilo y miedo*.

VICENTE BASSO MAGLIO y CARLOS MAESO TOGNOCHI han animado un módulo de poesía, a la que cabría llamar ultrasimbolista, por cuanto—más allá del simbolismo mallarmeano—las palabras pierden en ella todo contenido físico y concreto para asumir un sentido puramente subjetivo y metafórico. La expresión llega, por ende, al máximo límite de la oscuridad lírica, en la frontera misma de lo ininteligible y de lo intransferible, que, a menudo, traspasa, perdiéndose en el íntimo misterio de lo personalísimo. Un psiquiatra diría que ese lenguaje tiene mucho de *esquizofrénico*.

En Maeso (*El penal de la piedra*), tal singular manera se presenta más densa e intrínseca, más dionisiaca; en Basso (*Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes*), más disciplinada, intelectualmente, más técnicamente elaborada.

El supragongorismo de este lenguaje poético—de alcurnia estética indudable, cualesquiera sean las objeciones que suscite—es, sin embargo, a fuer de oblicuo, peligroso, que si a veces da frutos de belleza profunda, queda sólo, otras veces, en juego de ingenio, escamoteo sutil, ardua perifrasis. De ambas cosas hay en la obra de estos admirables artistas cuya modalidad ha ejercido viva sugestión en los poetas noveles, contando con fervorosos catecúmenos.

EMILIO ORIBE es el poeta platense que ha llegado a unificar en más armoniosa y limpia línea estética los dos reinos de lo intelectual y de lo lírico. Hallase en él un constante elemento conceptual bien definido, un fuerte lastre de reflexiones filosóficas; pero todo como sumergido en una atmósfera de espiritualidad lírica que los embebe, tornando vagos y azulados sus contornos, y los convierte, casi siempre, en poesía pura. El milagro es tanto más singular cuanto que su poesía es de una forma tan sobria, tan austera, tan desprovista de toda sonoridad y colorido brillantes, que, a las veces, tiende a acercarse a las matemáticas. Muestra cierta afinidad con Paul Valéry. Por ello suele parecer a la mayoría de la gente, un poeta demasiado frío y "cerebral".

Oribe ha ido llegando a tal punto propio, a través de un sostenido proceso de depuración. Comenzó a andar, a los veinte años, bajo el signo crepuscular de Darío y de Herrera y Reissig, a quienes seguía. En años sucesivos evolucionó desenvolviendo sus virtudes originales. Ha publicado hasta ahora seis o siete colecciones de poemas, siendo los mejores los titulados: *El halconero astral*, *El nunca usado mar*, *La colina del Pájaro rojo* y *La transfiguración del cuerpo*.

SABAT EREASTY, discípulo de Walt Whitman, posee potencialidad lírica y pensamiento inspirado. Pero conspiran contra esas sus virtudes la extensión, a menudo difusa, y el verbalismo redundante, que son sus defectos. Diríase que el panteísmo cosmogónico de la mayoría de sus temas, embriagándole de enormidad, le inhibe el sentido de la forma estética. Sus poemas, con muchos pasajes vigorosos, ideas profundas y magníficas imágenes, son siempre frondosos y oratorios en demasía, a menudo monótonos y pesados. En vez de concentrar, se extiende; en vez de seleccionar, multiplica. Le falta a Sabat el don necesario de la síntesis, y ello resta ciertos valores a su obra, a pesar de todo muy respetable. Ha publicado: *Pantheos*, *Poemas del*

hombre, *Vidas, El vuelo de la noche* y otros menores.

En CASARAVILLA LEMOS el pensamiento filosófico asume categoría puramente intuitiva, es decir, esencialmente poética. Tiene la inspiración metafísica y la potencialidad lírica de Sabat, pero con el dominio de la forma estética que hallamos en Oribe. La idea y la imagen nacen en sus poemas siempre unidas, consustanciadas en la misma entidad, y sin asomo de didáctica ni de discurso. Habla un lenguaje de imágenes, encendido y plástico a la vez, enérgico y delicado. Caracteriza su psicología—de poeta y de hombre—una dualidad muy humana: alternativamente místico y erótico—cristiano y pagano, como Verlaine—; su arte, recorriendo una gama compleja, y a menudo, aparentemente contradictoria, alcanza con igual imperio los dos polos expresivos de la espiritualidad y del diognismo. Lo más duro de su obra está en *Las formas desnudas*.

...

Aun cuando ha escrito casi todo en francés JULIO SUPERVIELLE es uruguayo, no sólo por el accidente biográfico de su nacimiento, sino por el íntimo sentimiento evocativo y nostálgico de americanidad que palpita en su obra. El autor de *Debarcadéres* y *El hombre de la Pampa*, lleva en sus ojos brumosos, a través del esplendor cosmopolita de París, la visión lejana del paisaje nativo; y ello es lo que da a su poesía esa misteriosa vaguedad de lontananza emotiva, esa ensonada melancolía de horizontes de música. Su lirismo, de sabia estilización, tiene una tonalidad gris-plata. Poeta y novelista—poeta siempre—, su fina modalidad surrealista le confiere un lugar destacado entre el grupo de los actuales poetas franceses.

MARIO FERREIRO es el "Charlot" del humorismo lírico en el Uruguay. Burlesco y sentimental, su ingenio metafórico llena el film urbano de nuestra literatura con la expresividad paradójica de lo absurdo. Detrás de su creacionismo humorístico hay siempre una dolorosa agudeza de visión real, y bajo el divertido traje de colores del circo, una humana tristeza; apenas disimula ambas tras la máscara y la mueca. Su libro *El hombre que se comió un autobús* ha sido uno de los grandes escándalos literarios del país, y, por ende, uno de los grandes éxitos.

PEREDA VALDÉS, uno de los iniciadores del movimiento ultraísta en el Plata, ha cultivado luego, especialmente, el motivo negro, que el jazz y Josefina Baker pusieron de moda en París y en toda Europa. Aquí, en el Plata, ese motivo no es, sin embargo, una moda de París, un snobismo; tiene entronque tradicional en el antiguo esclavaje, de típico colorido, que Figari, por otra parte, ha evocado con notable acierto en sus *candombes*. Las negrerías líricas de Pereda Valdés han dado una de las notas de más gracia y originalidad en la actual poesía platense.

La generación lírica más joven cuenta con individualidades tan vigorosas como ROBERTO IBÁÑEZ (*La lanza de los horizontes*), de admirable equilibrio entre la libertad metafórica de este tiempo y la severa conciencia intelectual, entre lo eterno del sentido vital y humano y la estilización novísima de la imagen, a las que sabe refundir y dar síntesis propia. Dueño de un ajustado control estético sobre las corrientes renovadoras, dirige intrépido su nave hacia las Islas Afortunadas de la Poesía. JUAN CARLOS ABELLÁ (*Andém*), temperamento meditativo y melancólico, cuyo dejo romántico se acriolla y revaloriza dentro de la moderna sobriedad constructiva. PRUNELL ALZARBAR (*Raíz honda*), que ha echado a volar desde el monte nativo bandada de altos pájaros tornasoles. JULIO J. CASAL, director y editor vitalicio de *Alfar*, una de las cunas del ultraísmo en España,

traída luego al Uruguay en sus maletas consulares; poeta de transparente emoción personal y depurado gusto literario. HUMBERTO ZARRILLI, digno de toda atención en su intento de dotar de nueva autonomía rítmica al verso libre—fuera de rima y metro—orientado hacia una condensación formal, de que da testimonio en parte su *Libro de imágenes*. SANTIAGO VITUREIRA, cuya sensibilidad espiritual va logrando, en evolución superativa, expresiones de honda pureza lírica. CARLOS SCAFFO, caudaloso de metáforas y tenso de lirismo, que en *El astro de los vientos* marca uno de los vuelos más audaces y conscientes de la poesía novísima. FUSCO SANSONE, que en *La trompeta de las voces alegres* y en *Preguntas a las cabezas sin reposo*, aparece como un joven tritón que sopla en las playas eter-

nas de la vida las notas de la más pura alegría del recomienzo. Y otros, de figuras menos definidas, que llegan, en tropel, desde la penumbra del futuro...

Entre las nuevas poetisas cabe mencionar especialmente a ESTER DE CÁCERES (*Las insulas extrañas*), MARÍA ELENA MUÑOZ (*Lejos*) y SARAH BOLLO (*Nocturnos del fuego*), acordes en el tono espiritualizado y en el apartarse de la ruta del erotismo, ya transitada por los sátiros de la vulgaridad, para dar expresión a las cosas del alma; mas, sin perder la gracia esencial de la feminidad, con el más fino instrumento.

ALBERTO ZUM FELDE.

1931.

En el eje de América

(Revista de revistas de Méjico, Antillas y Nicaragua.)

En Buenos Aires, los hombres más destacados de la cultura y las ideas redentoras de la gran República del Sur han integrado un Comité para rendirle un homenaje continental al ilustre patricio cubano D. Enrique José Varona, considerado con justicia como uno de los espíritus más altos y luminosos del pensamiento cívico de América. El homenaje consistirá en un libro en honor del maestro, que se le entregará este año, con motivo de celebrar el cincuenta aniversario de la cátedra. A tan magno suceso han sido invitados a colaborar los más salientes pensadores, escritores y poetas, que pueden enorgullecerse de conservar limpios sus títulos de ciudadanía indoamericana.

La figura de Enrique José Varona es la figura austera del apóstol. Desde los días dolorosos en que Cuba sufrió la opresión, el excelso Varona consagró, al lado de Martí, a luchar por la independencia de la Isla. Luego de ver triunfante la causa de la libertad y en los momentos más críticos para la vida de la nación, unas veces intervenida ilegalmente por las fuerzas poderosas de los Estados Unidos o desviada hacia el caos por la pasión personalista de los políticos ambiciosos, su actitud de libertador ha respondido a sus ideales de cubano, apareciendo ante la conciencia de América como un baluarte formidable de defensa moral frente a la amenaza de la soberanía en peligro. Pocos hombres de América, y también del mundo actual, pueden exhibir tan pulcramente sus timbres de patriota como Varona, pues ahondando serenamente en su vida pública se confirma que ni los cambios de las ideas que han ido evolucionando con el tiempo ni los atractivos dorados de las grandes posiciones oficiales que ha ocupado, ni las mismas crisis económicas personales, han hecho torcer el rumbo de este virtuoso varón del trópico.

La consigna de Varona ha sido siempre: ¡Cuba libre!, y así, con esa bandera, ha escalado la serenidad de los ochenta años, absuelto de toda culpa, como el albo maestro de la libertad cubana, sin manchar sus manos con las miserias terrenales de la política a sueldo del Extranjero.

Varona ha sido, durante más de medio siglo, uno de los ejes espirituales de América, de nuestra América. Su palabra honrada, su pensamiento generoso y su acción liberal han sembrado en las jóvenes conciencias indohispanas semillas de decoro. Su vida toda ha sido el ejemplo más elocuente de la dignidad del hombre americano. Frente a todos los conflictos políticos e internacionales de nuestros pueblos, frente a la lenta y segura penetración yanqui en nuestras tierras dóciles, su intervención ha sido decidida y amplia, con ese oportuno sentido de responsabilidad de los grandes apóstoles de la historia, que, vigilando siempre el destino de las generaciones en que viven, sienten el deber de defenderlas y salvarlas. Gran hispanoamericano, este austero sacerdote del ideal continental ha vivido quemando mirras en los altares de la raza; y la cétedra ha sido para él el ágora impoluta de donde ha difundido hacia nuestros pueblos los más puros principios de democracia.

El homenaje, pues, que se prepara a Enrique José Varona es de una eintonación moral tonificante, sobre todo en estos momentos en que casi todas nuestras patrias sangran bajo la presión de la garra político-económica de la absorbente nación del Norte y en que los gritos de rebeldía de los nobles apóstoles contemporáneos de nuestra independencia llegan a las conciencias de nuestros pueblos enfermos sin encontrar la resonancia saludable.

Todos los informes que se han venido rindiendo sobre Puerto Rico durante el último siglo y medio están contestes en una cosa: que la masa del pueblo vive en espantosas situaciones de pobreza. Siempre, empero, no ha sido la misma clase de pobreza. Fray Iñigo Abad, en 1870, el coronel Flinter, en 1783, Henry K. Carroll, en 1899, hablan todos de viviendas miserables, ausencia absoluta de comodidades y conveniencias; una agricultura primitiva entre las masas. Pero Abad observaba que abunda la comida en forma de frutas y vegetales que crecen prácticamente sin necesidad del cultivo; Flinter tropieza con una clase de pequeños labriegos—propietarios y arrendatarios—a quienes es más difícil conseguir la subsistencia, pero que todavía disfrutan de bastante ocio y buen humor para mecarse en las hamacas, fumar puros y rasgar sus tiples; en tanto que Carroll, escribiendo para el presidente Mac-Kinley, observa que están desapareciendo los pequeños labriegos, que la situación en las poblaciones es tan mala casi como en el campo, y no habla de canciones. Hoy, entre la masa de la población reina extrema pobreza, a pesar del tremendo desarrollo comercial alcanzado bajo el régimen norteamericano. Hablan de una disminución mayor aún del pequeño grupo de labriegos, y tampoco mencionan nada de canciones.

Esta secuencia de informes indica que la evolución de la isla ha sido de pobre y dichosa a pobre y desdichada, y que cualquier política está obligada a considerar la manera de reducir la pobreza no sólo como una fría proposición de diagrama y poder adquisitivo, equitativamente distribuido, sino tomando en consideración, con la más amplia simpatía, el fondo cultural del pueblo portorriqueño.

Es en el fracaso de comprender esto que los autores del último estudio (Brookings, 1931) no han estado a la altura de las potencialidades de su empresa. Conciben ellos a Puerto Rico como un problema de eficacia dictatorial, política y económica; como un lugar en que los hombres pueden contentarse con ser engranajes insignificantes de una máquina de producción con la esperanza de aumentar sus ingresos gracias a la eficacia de sus amos. Puerto Rico, desde luego, no es lugar semejante.

La industria azucarera, que abarca 237.000 acres del mejor terreno de la isla, ha llegado al límite de su expansión territorial, y que lo mismo puede decirse de las otras cosechas principales para exportación. Observan que el pequeño campesino va desapareciendo; que la producción de las cosechas de artículos de primera necesidad disminuye (hecho de importancia tremenda en un país

agrícola pobre que se ve obligado a comprar dentro de la muralla arancelaria norteamericana); que la propiedad en manos de ausentes saca de la isla más de diez millones de dólares al año (es obvio lo que esta cifra significa para el programa de industrialización del gobernador Roosevelt); que la producción de subsistencias de la isla puede aumentarse considerablemente, como se hizo bajo la presión de la guerra, sin inferir con las cosechas mayores, y que el desarrollo de las facilidades para la producción y el mercado cooperativo sería una ayuda indubitante para este fin. Observan correctamente todos estos hechos, pero ¿qué conclusiones sacan? Que la industria azucarera debiera libertarse de las trabas inútiles que hoy constituyen las reivindicaciones morales del pueblo portorriqueño; que las operaciones agrícolas monopolizadoras deben fomentarse basándose en el principio de la efectividad de la producción en gran escala, y que el pueblo portorriqueño no debiera ser privado del grado de democracia necesario para cooperar, en términos de igualdad digna, con el pueblo norteamericano a la solución de sus problemas.

Los líderes del pueblo portorriqueño, aceptando los datos hoy recogidos en el informe Brookings, han convenido desde hace años en que la expansión de la clase de pequeños campesinos, fomentada sin perjuicio serio para las inversiones capitalistas que hoy funcionan con éxito en la isla, es la estrategia económica básica que la isla necesita (este es también en gran parte el punto de vista del gobernador Roosevelt), puesto que tiende a retirar hombres y mujeres del sobrecargado mercado de brazos, y a aminorar de tal suerte el desempleo, a enriquecer el fondo de salarios y aumentar el poder adquisitivo que hay que utilizar en el mercado altamente protegido de los Estados Unidos, haciendo decrecer al mismo tiempo el costo de la vida hasta el extremo de que en el propio Puerto Rico podrían producirse y venderse eficazmente los artículos de primera necesidad. Los datos presentados por el estudio del Instituto Brookings justifican esta posición de los líderes portorriqueños. Sólo al hecho de que la ciencia y la condición de estadista no suelen encontrarse reunidos en el mismo individuo puede atribuirse que los investigadores hayan utilizado los anteriores datos como base para recomendaciones, que conducirían a la transformación de Puerto Rico en una Empresa administrada por ausentes y que contratara a una población entera que, por tradición histórica, sabe apreciar, sin duda alguna, los beneficios del individualismo tanto como los Estados Unidos continentales.

Por decreto presidencial de 23 de julio próximo pasado, ha sido creada en la ciudad de Santo Domingo una Academia de la Historia, cuyo objeto será "hacer investigaciones y estudios sobre la historia dominicana; buscar, ordenar y clasificar datos y documentos relativos a nuestro pasado; estimular la producción de trabajos sobre la materia y emitir voto consultivo cada vez que oficialmente sea solicitada su opinión o su informe". Los miembros fundadores de la nueva Academia son el Dr. Américo Lugo, el Dr. Federico Enriquez y Carvajal, el licenciado Manuel Ubaldo Gómez, el Sr. Emilio Tejera Bonetti, el licenciado C. Armando Rodríguez, el licenciado Arturo Logroño, el licenciado Emilio Prudhomme, el licenciado Leónidas García, el Dr. Alcides García y el Sr. Ramón Emilio Jiménez, todos ellos intelectuales dominicanos de alto relieve. Esta lista de nombres garantizaría por sí sola la seriedad de la nueva Academia, y por ello se impone el creer que habrá de ser en nuestra América un foco más de difusión cultural que contribuya a destacar ante propios y extraños los valores positivos en que abunda nuestra raza. Es motivo para felicitar al Gobierno dominicano por la sabia medida que ha dictado.

Tratado Bryan-Chamorro.—Este afrentoso pacto es ilegal y completamente irrito, ya que para que las obligaciones que sean reconocidas y surtan efectos en derecho es necesario, es indispensable, que tengan objeto lícito y no vulneren intereses de terceros. Este mal llamado y malhadado Tratado tiene un objeto monstruoso, inhumano, como es la enajenación de la soberanía y de parte del territorio de un pueblo débil a otro poderoso, con el fin de que éste ejecute

una obra gigantesca con un declarado objetivo guerrero, cuando ese mismo pueblo, por otro Tratado, éste sí luminoso, universal y válido, ha declarado a la guerra fuera de la ley.

Además, el Tratado Bryan-Chamorro hierre derechos de terceros al pretender entregar para base naval de los Estados Unidos de Norteamérica el Golfo de Fonseca, del cual son ribereñas y condóminas las Repúblicas de Honduras y El Salvador, y porque, por otra parte, puede privar a Costa Rica de sus derechos de libre navegación en el fronterizo río de San Juan.

Estos flagrantes atentados contra derechos vitales de esas tres naciones, que no sólo no han intervenido sino que han protestado contra ese infame pacto, ha sido condenado por la Corte de Justicia Centroamericana, supremo Tribunal definidor en el Derecho en esa parte del Continente.

Y por si todo esto fuera poco, el inaudito instrumento adolece de un vicio que en Derecho civil se denomina *Lesión enorme*, y que por sí solo basta para invalidar un convenio. Dar tres millones de dólares para la soberanía de Nicaragua y por parte de su territorio y por el Golfo de Fonseca y por la exclusiva para construir el Canal, es tan absurdo como querer dar tres centavos por la ciudad de Nueva York, y tan nefando como la venta por treinta dineros del Divino Maestro.

Un nuevo Tratado.—Si las necesidades no ya de la guerra, sino los imperativos del progreso humano hacen necesaria la alteración de la Geografía, modificando nada menos que la obra de Dios, ¿qué duda cabe de que el Canal de Nicaragua debe construirse? Pero, entendiéndose bien, después de una franca licitación mundial a la que acudan todas las naciones que se sientan con alientos y recursos para tamaña empresa. Si en esta licitación, hecha con todas las garantías, triunfan el capital y la técnica norteamericanos, sean ellos, en buena hora, los que construyan el Canal; pero ha de ser sobre la base de constituir una empresa con fines esencialmente pacíficos; salvando la independencia intangible de Nicaragua, y dejando a cubierto, de manera equitativa y justa, los derechos legítimos de esta nación y de las otras de la América Central.

Cuestiones generales relacionadas con el Canal de Nicaragua.—Parece evidente de toda evidencia la importancia que no sólo para la América, sino para la humanidad, tiene la nueva ruta que acercará a las razas y a los pueblos. Se trata de una obra mundial, porque, por serlo, no puede caer bajo el dominio político de una sola Potencia. Respetando exquisitamente la soberanía de Nicaragua sobre la integridad de su territorio, y quedando el dominio puramente civil y económico sobre la obra del Canal para la nación o consorcio de naciones que la hayan realizado, se evitarían celos y recelos, motivos de encono, incubadores de la guerra entre los pueblos poderosos.

Nada debe construirse para la guerra que todo lo destruye. Si el nuevo Canal va a ser para la guerra, muera en proyecto el nuevo Canal.

El corte gigantesco que vuelva a poner en comunicación otra vez a los océanos debe estar destinado a unir a los hombres de buena voluntad. Nada de fortificaciones. Nada de puntos estratégicos de ataques y defensas. La obra colosal debe ser realizada por la ingeniería civil, no por la ingeniería militar. Y por el Canal deben tener paso libre las naves de todas las banderas; y gratuito, ade-

más de libre, con los mismos derechos que los de la nación o naciones constructoras, las de Nicaragua, Costa Rica y de las otras naciones centroamericanas que directa o indirectamente hayan contribuido a la realización de la obra.

Los problemas obreros y económicos que susciten la construcción y el mantenimiento del nuevo Canal deben resolverse con arreglo a la legislación de Nicaragua, aplicada por sus tribunales, pudiendo apelarse a la Corte de Justicia Centroamericana; y, en última instancia, a la Oficina Internacional del Trabajo, cuyo fallo sería inapelable.

Dos ciudades toltecas acaba de descubrir Eduardo Noguera en las montañas de Sierra Gorda, estado de Querétaro, República mejicana. Las ruinas están en Toluquilla y Ranas, distantes entre sí unas veinte millas. Las dos ciudades, construidas sobre promontorios casi inaccesibles, fueron encontradas bajo una gruesa capa de vegetación. Las ruinas son de antiguas poblaciones construidas por los toltecas, raza que dominó Méjico antes de la llegada de los aztecas. En las ruinas de Toluquilla descubrió el arqueólogo mejicano dos "patios de baile", o sean grandes áreas rectangulares circundadas por muros de piedra, similares al "patio de baile" de Chichén Itzá en Yucatán. En el mundo arqueológico priva hoy la noción de que los toltecas invadieron y conquistaron el Mayab siglos antes de la venida de los españoles, imprimiéndole a la civilización maya marcas toltecas que a la presente ostentan los monumentos del Yucatán. La arquitectura de las dos ciudades es de tipo definitivamente tolteca, pero también se registran características de la cul-

FOTOGRAFADO C. I. A. P.

Clichés rápidos, irreprochables, económicos

Una llamada a nuestro teléfono y un empleado pasará a recoger sus órdenes

Príncipe de Vergara, 42 y 44 - Teléfono núm. 57964

pero risueñas, perdidas en un rincón de las montañas, se adornaban con el mejor grito de sus cuerpos; así iba de alma en alma la buena nueva de la Revolución, la canción que era nuestra palabra bautística, y que iniciaba, por el solo hecho misterioso de su existencia, un cambio profundo en el punto de vista nacional y sus relaciones con la realidad ética, económica y estética de Méjico. La historia de la Revolución se hacía, pues, en forma de tradición oral cantada.

La Revolución no se hizo acompañada por un himno determinado, sino que, siguiendo una especie de designio, nuestra lucha social encontró su justificación y su apoyo en las canciones populares, gritos a la altura de la angustia y del hambre.

ble de la "Adelita", levantada sobre la queja de las guitarras y sobre los alaridos intermitentes de uno que otro en "quinta".

Paralelamente a esta especie de canción revolucionaria, muy personal dentro de la canción nortea, nos encontramos con otra clase de cantar, que fué producto de la gente del Norte, del Bajío y aun de algunos estados del Sur. Se diría, al pasar de las unas a las otras, que vamos sintiendo el cambio geográfico en las canciones; de la aridez del desierto o la sierra villistas, y de la textura primitiva de esas regiones hospitalarias, vamos pasando a los nudos de montañas, circuitos de montes y de ríos, sitios belados unos, otros cálidos, pero la mayor parte dotados de un paisaje admirable en color y amplitud—"región transparente de aire", paisaje orgiástico en los amaneceres, rotundamente luminoso cuando las tardes, con noches de luna largas como sueño; estamos hablando de las regiones más interesantes del Bajío, Jalisco, Guanajuato y aun de algunos Estados del Sur, Oaxaca, Morelos, puntos por donde anduvieron en canciones Demetrio Macías y Emiliano Zapata, allá por donde se cantaba y bailaba cuando la toma de Tlatizapán o las noticias de las victorias de Villa en el Norte. La lección diaria de voluntad con que el hombre daba la vida era la temática de los cantares.

Estas canciones del Sur son más sentimentales, más melodiosas, se antojan un poco femeninas, aunque ciertamente apretadas de ingenuidad en los versos. La "Valentina", que fué una canción gritada en el Estado de Morelos, es de las más significativas.

Hay dos clases de canciones: canciones agrarias y canciones obreras, aunque en Méjico éstas son más sencillas en su técnica y en su exposición, y son más gustadas las primeras que las segundas. Estas canciones agrarias, en general, abrigaban los mismos temas en el Norte, en el Bajío y en el Sur. Pero conservan en todos los casos su carácter preferentemente individualizado, considerando al héroe no sólo como símbolo, sino como eje de la vida social tomado del marco revolucionario de una época.

Juega un papel preponderante en estos cantos el factor sentimental, como manifestación, quizá, de la índole o postura subjetiva del campesino de Méjico. Se encuentra casi siempre la idea de una mujer fresca y sencilla unas veces, brusca en otras, y le son peculiares virtudes, tales como la abnegación, la lealtad y la ternura, principalmente la solicitud en la mayor parte de esos relatos poéticos. Y esto es, siempre, el tipo espiritual de la mujer campesina de Méjico, permaneciendo desligada de las inquietudes capitalinas y de las solicitudes actuales del medio burgués que la despersonalizarían; conserva el valor emocional, las costumbres de trabajo, sacrificio y honestidad integral de la india o nuestra criolla, que es más inteligente. Pueden recorrerse grandes extensiones de terreno en el Bajío y en el Sur de la República, regiones en que sólo se puede viajar con caballos o en macho, y se encontrará este buen tipo humano, malicioso y despierto, al cual se refieren las canciones. De este modo, las canciones resultan sencillas en cuestión amorosa, siempre ingeniosas, sensuales sin intelectualizarse, con la idea de impostergabilidad que llena la vida del hombre.

LA CORRESPONDENCIA PARA
El Robinson Literario de España
DIRIGIRSE A CANARIAS 41

Acaba de aparecer:

"Por qué te engaña tu marido"

por Wenceslao Fernández Flórez

5 pesetas

CIAP. Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15

tura totónaca, un pueblo que dominó las márgenes del río Pánuco, en la costa oriental mejicana.

En efecto, se han encontrado en Ranas magníficos *espécimens* de yugos de piedra, que son cosa netamente totacana. Esto arguye en favor de la teoría de que ahí fué el punto de contacto entre culturas tolteca y totónaca.

Los primeros días convulsos de la Revolución mejicana aparecieron envueltos en una red espesa de canciones; los "corridos" habían ido lanzando al viento los nombres de los héroes populares; las canciones venían desde varios años preparando en el espíritu sencillo del indio el camino brusco de la Revolución; canciones clavadas en el alma popular en una simulación de avanzadas; llenos se vieron montes y lomeríos de la heroicidad musical del pueblo, de la canción estoica del pueblo; las rancherías misérrimas,

La canción revolucionaria tiene una especial psicología; desde luego, se significa por el tono sentimental y romántico común a los compositores anónimos; además, el sentido estoico y el gesto de desposeimiento de los protagonistas, estrictamente mejicanos rurales, nos entrega el volumen espiritual que los distingue. Pero, aun dentro de estas líneas generales, caben también una serie de matices.

Las canciones del Norte, más conocidas con el nombre de "tragedias", fueron una mera relación de la vida y muerte de los héroes caídos en la contienda. El tono de la "tragedia" es agudo, vibrante, monótono; dejamos perdida un rato nuestra atención, y al volver a escuchar la "tragedia" está en el mismo tono; diríase una canción redonda, tanto así se repite. A este tipo pertenece "la cucaracha" villista y la célebre "Adelita".

La "Adelita" es violenta y dulce a la par, tiene significado puramente rural, porque no hay que olvidar que la clase rural, de preferencia, fué la que hizo posible la Revolución, al menos en su primer tiempo. La literatura de la canción es sencilla, matinal diríase; tiene los barbarismos muy nuestros—muy mejicanos—, correspondientes a nuestra clase pobre, y es triste y alegre a la vez como ella, y es melancólica la música como ella, carece de aquella aspereza de la "tragedia" nortea, que es también áspera, como la mayor parte de la gente de esas regiones.

El anhelo romántico sería que el extranjero pudiera asociar el paisaje verdaderamente estupendo de Méjico suriano, paisaje de montañas y ríos enormes, variado y atrevido, a la idea clara y sentimental de esta canción arrojada sobre los montes y las riberas en que acampó brevemente lo que más que ejército fué horda revolucionaria; sólo de este modo podría obtener, conociendo un poco la indumentaria gay o miserable de los rebeldes, la impresión exacta e insustituí-

Compañía General de Artes Gráficas (S. A.)

Libros, revistas, folletos
y toda clase de impresos

PRINCIPE DE VERGARA, 42 y 44
Teléfono 53742
MADRID

Estética marxista

La edición de las obras completas de Franz Mehring (Soziologischer Verlag, Berlin), bajo el título *Contribuciones a la historia de la literatura*, demuestra la necesidad de ocuparse profundamente de la cuestión de la estética marxista. Tanto más cuanto que el editor de las obras, August Thalheimer, en su prefacio, ignora el problema principal. Mehring, educado en las ideas de la estética de Kant, llega a conocer, como marxista, las flaquezas y límites de éstas; por eso nace su restricción: "...mas no existió una pura sentencia del mismo gusto, quiero decir, que esta doctrina de Kant (lo que es hermoso hace placer sin algún otro interés) siempre ha sido corriente en una manera limitada por la historia". (Mehring, 218: "...noch nie hat es ein reines Geschmacksurteil gegeben, soda auch mit andern Worten Kants Satz (das Schöne gefällt ohne alles Interesse) nur in historisch bedingter Weise sich durchgesetzt hat.") Esta intención confusa de Mehring durante el mismo tiempo (1909), cuando Lenin ya se había arreglado definitivamente con la filosofía kantiana (Lenin: *Materialismo y empiriocriticismo*) viene a ser explicada por la situación del movimiento obrero de aquellos tiempos en Alemania, que aun no había desarrollado ningún punto de vista profundamente marxista. El mérito de Mehring, creando los rudimentos de una crítica de literatura a base marxista, no viene a ser reducido. Pero se trata de ocuparse de manera crítica con sus explicaciones.

Tampoco hoy se niega la consideración de Kant (actividad, dialéctica), pero hay que reconocer que la filosofía de Kant era un regreso en comparación con los filósofos del siglo XVIII (Lessing, Diderot). Ninguno de estos filósofos niega la consideración de la forma, pero el arte es legado con la sociedad, la política, la moral. Kant ha abandonado este punto de vista burgués y llegó a ser un defensor del mundo reaccionario, del feudalismo, lo que en Alemania ya había concluido su época. Produjeron la doctrina de "lo que es hermoso, haciendo placer sin otro interés", y plantaron la frase "en las bellas artes, la forma es la esencia". La tabla de las obras desapareció, las artes llegaban a ser "asuntos de divertimento", un "juego de la imaginación" (*Kritik der Urteilskraft*). Por eso el arte fué desligado de todas las obligaciones de la época. La idea del arte puro del "l'art pour l'art" triunfaba. Pero detrás de esta máscara, el dominio absolutista preparó sus maniobras políticas.

Era el mismo Hegel, restableciendo como primero la relación entre la idea y la realidad en su obra *Totalitäts-Philosophie*. La apariencia es esencial; a ser verdad no existiría, si no apareciese. (Hegel, *Estética*, I, 12.) Pero de esta manera la obra artística viene a ser legada de nuevo a su tabla, y esto es esencial para ella. "El centro del arte es la armonía de la tabla depositada en sí misma, a la cual dan la forma debida" (II, 3: "den Mittelpunkt der Kunst macht die zu freier Totalität in sich abgeschlossene Einigung des Inhalts und der ihm schlechthin angemessenen Gestalt aus"); o, en otro, luego: "es la sustancia que decide en el arte como en cada obra humana" (II, 240: "der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet"). El arte viene a ser insertado de nuevo en el proceso social. "Son las obras artistas, donde los pueblos han plantado sus ideas e imaginaciones, las más sustanciales." (...in den Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt"). (Pág. 21).

Ya demuestran estos pocos extractos, cómo Hegel, si no en el territorio de la estética, lleva la ventaja a Kant. Con mucha razón pidió Lenin "La organización de un estudio de Hegel, manejado por la doctrina marxista" (Lenin, artículo de inauguración de la revista *Unter dem Banner des Marxismus*).

Para ejecutar tal estudio es preciso hacer armoniosas a nuestra imagen las diversas frases de Hegel. La obra artista es un fenómeno pintando la vida. Según Hegel, es la tarea del arte: "de hacer memoria de los supremos intereses del espíritu..."; estos "intereses espirituales determinan para la tabla del arte ciertos puntos fijos" ("diese geistigen Interessen setzen der Kunst für ihren Inhalt bestimmte Haltepunkte fest...").

"La misma ley destina las mismas formas. Ellos tampoco no nacen por el lance de fortuna. No conviene cada forma de ser a la expresión y a la representación de estos intereses, de recogerlos y de traducirlos, pero a cada tabla conviene una forma correspondiente." (Hegel: *Estética*, I, 35.) Hegel presenta tres particularidades: "los intereses del espíritu (con los cuales Hegel quiere decir: intereses de la época), y las tablas diversas, viniendo por estos intereses y las formas, destinadas por las tablas". El primer punto es confuso por la imagen idealista de Hegel, y es menester de interpretarlo en manera marxista. Haciéndolo se viene a saber que el mismo Hegel tenía el acierto, significado en otro; luego "las grandes luchas de la Revolución francesa", como los grandes intereses de la época. Wittfogel, en su *Estética marxista*, da muy clara la definición marxista de la fórmula: I. Las grandes luchas sociales y políticas, destinadas cada vez por el estado de las fuerzas productivas y la manera de la producción correspondiente a ella.—II. La disposición artista sobre los temas: la "tabla" y la materia de las obras.—III. La manera de tratar el tema: la "forma" y la representación.

Por esta explicación resulta, sin más hablar, que cada arte ha de ser arte de clases, tanto tiempo cuanto existieran las clases. "La lucha por la ratificación y por hacer salir las tablas de una a otra clase es una expresión de la lucha de clases en la esfera del arte" (Wittfogel).

Tales consideraciones demuestran que no la cuestión de la forma, sino la cuestión de la tabla, es el carácter decisivo. Pero esto no se puede separar de la estructura económica. "Para considerar la correspondencia entre la producción espiritual y la material, especialmente, es preciso ver la última, no como categoría general, sino en una forma histórica. Por consiguiente, corresponde a la producción capitalista; por ejemplo, una u otra manera de producción, como a la manera de producción de la Edad Media." (Marx: *Teorías sobre el aumento del valor primitivo*, I, 318.)

Por la comprensión que lo esencial del arte sea la tabla, resulta la causa de la inacción y el pudrimiento de las fuerzas

artistas en la sociedad capitalista de hoy. La sociedad porta sólo hasta un cierto grado la verdadera reflexión de su estructura; pues las obras artistas llegan a predicar contra la sociedad dominante y animan a precipitarla. Por esta razón tenemos grandes obras artistas en la primera época del capitalismo, como las novelas de Balzac y Dickens, pintando verdaderamente los estados. El adelgazamiento de los contrastes de las clases hace peligrosa tal descripción sobre la verdad de la sociedad. Hay que encubrir, desviar, hay que corromper a los artistas, participando los obedientes en los provechos de los explotadores. Estas consideraciones demuestran también que como contrapolo se desarrolla ya en la misma sociedad capitalista un arte proletario, en contraste a la doctrina trotskista, sobre la imposibilidad de un arte tal.

Los contrastes entre el proletariado y la burguesía, adelgazándose continuamente, permiten sólo al proletariado hablar sin temor sobre la verdad de la época. Por consiguiente, sólo la obra artista del proletariado puede llegar a ser una verdadera obra artista, expresando todos los destrozos de la época y acusándola. Por consiguiente, viene a ser obra de tendencia. Permanecerá a un grado primitivo, tanto que no observa las contrafuerzas escondidas en la lucha de clases del proletariado revolucionario. La acusación sola es pintura de pobres, de la miseria; unida con la lucha, viene a ser la verdadera obra artista.

De otra parte, la burguesía intenta disimular su tendencia, y es nuestra tarea la "de desenmascarar esta tendencia, no sólo como tendencia, sino como tendencia reaccionaria embustera, tendencia de una clase juzgada a la pérdida" (Wittfogel).

Las posibilidades para el arte proletario, eminentemente crecido desde la

época de antes de la guerra, cuando era fuertemente inhibido por la postura indecisa de los partidos socialistas. De una parte han nacido en todos los países fuertes partidos revolucionarios, siguiendo en manera clara la política de la caída violenta de la sociedad capitalista; de otra parte, quedan al beneficio de los otros países los sucesos culturales de la revolución rusa, aumentando especialmente la fe en la misma fuerza de la clase obrera; además, por sugerencias concretas: tropas de agitación y de propaganda (Agitpropgruppen), correspondencias obreras en los periódicos revolucionarios, novelas, films, etc. Hoy, el artista obrero—sea un escritor, dibujante o actor—puede desarrollarse.

Durante la época de la dictadura del proletariado, el arte proletario llegará a ser el arte de la clase dominante. El opuesto punto de vista trotskista nace por su opinión antileninista sobre la duración del tiempo de la dictadura del proletariado, mirándole como una breve época de transición. Dice que la nueva cultura vendrá en la época del socialismo, y el arte con ella: el arte "afortunadamente socialista, y no proletario" (Trotzki: *Literatura y revolución*). Con su falso parecer político sobre la época de la dictadura del proletariado, que según Lenin estará una entera época, desploman también sus teorías artistas. Completamente mecánica es la interpretación que el proletariado haya a la fuerza de vencer en el campo político y económico, pero en el campo cultural no puede producir. "Rudimentos" olvida que la construcción cultural se desarrolla junto con la construcción material. Nosotros venimos a saber que, a pesar de todos los defectos en las diversas creaciones artistas, las ejecuciones artísticas en la Unión Soviética son la fase principal de una inmensa época artista.

R. KALTOFEN

CUBA LITERARIA

(MI FICHERO)

Ahí están, revueltas en la memoria reciente, esas frentes pálidas, pero espíritus heroicos, de los nuevos literatos de Cuba. No quiero ordenar mi fichero; no quiero darle rigidez, dogmatismo, categoría. Son mis amigos, ¿qué orden más admirable que el que sale por sí solo, como a borbotones, de los filtros del alma? En mí todos son iguales, y yo no puedo hablar nunca de nada si no es parcialmente, apasionadamente.

Además, casi toda su obra está en potencia; está en ellos, saliéndoles de las manos, pero sin acabar de salir. La van soltando, poco a poco, gota a gota, en la revista, en el diario y en el recuerdo del que los trata. Un día llegó allí un supuesto literato argentino que nadie conocía; no hacía falta; todos le abrazamos. Así es como ellos se sienten hacia todo, con los brazos abiertos, bajo el reino de Martí, pero muriendo de cara al sol. Algunos muriendo al nacer, comidos por el deber o la obligación. Y luego viene Machado y entra a palcos con ellos, hasta que ya no nos queda sino la rebeldía martiana de un Marinello, o la rebeldía gandhiana de un

Irisarri, o la rebeldía grecorromana de todos los demás. Pero entonces ya no queda una sola letra viva, de literatura viva, y los literatos llevan su obra en sí mismos. Ellos son su obra; casi toda la historia literaria cubana es, ante todo, una historia de almas. Junto a cada verso, la posibilidad—la imposibilidad—de un verso mejor. Pero es que cada verso está allí forjado a martillo de vida y calor de sol.

En 1927 se publicó allí la primer revista de vanguardia. Yo trabajaba entonces de chófer y la comenté con otros chóferes en la piquera: nadie la entendía. Llevaba a Cuba un aire cosmopolita y europeo que chocaba junto con un cuento dantesco de Rafael Pocaterra, el venezolano. Los críticos resabiosos y trasmanados comenzaron a morderle las esquinas. Sus editores "se compraron un lio", se metieron en un corral lleno de espinas y descualos. Ellos siguieron adelante, con la cifra del año por título, con rumbos desconocidos, y se llamaron a sí mismos nautas. Todos habían navegado algo. Uno de ellos era un catalán, Martí Casanovas, que en seguida se aplanó en el país, y todos los que no le oían hablar lo creían cubano. Luego le dió por irse a México, donde no sé si todavía está. Criticaba la pintura, y lo criticaba todo con gran seriedad, pero con gran dureza. No le llegué a conocer. Los otros sí, que se unieron luego: José Z. Tallet, Jorge Mañach, Juan Marinello, Félix Lizaso, Francisco Ichaso. A todos los leía y los escribía cartas más tarde. Un día los mandé un poema proletario, el primero de este tipo que publicaron, y me dieron la mayor alegría de mi vida. Para que un trabajo pudiera entrar en la revista se procedía por votación; todavía ignoro quiénes dieron el voto en contra o en favor. Tallet era el más revolucionario. Había estudiado para cura y estaba casado—o se casó más tarde—con la hermana del comunista Martínez Vilella, el primer "leader" del obrero cubano,

ACABA DE APARECER:

“ESPAÑA”

POR SALVADOR DE MADARIAGA

7 pesetas

CIAP. LIBRERÍA FERNANDO FE, PUERTA DEL SOL, 15

que ahora está en Rusia con un pulmón comido por su vida de combatiente. Tallet escribía poemas de líneas interminables, en forma de cartas y remembranzas, entre sardónicas y nostálgicas. Nunca se había visto aquello en la Academia Nacional de Artes y Letras, que preside el doctor José Manuel Carbonell. Aquello no era poesía, porque allí había palabras gruesas y alusiones a personajes reales y a cosas de todos los días. ¡Un cura, un cura hablando así! ¿Se hacen ustedes cargo? Pero todo aquello flotaba en una luz poética y honda que obligaba a volver a la lectura. Y ocurría que la prosa de sus versos, de tan prosa, de tan directa y suya, se mordía la cola, es decir, la poesía. Y resultó que Tallet era el más fuerte y original de los nuevos poetas, y sus versos dentelladas de vida sana interior. Porque el santo que no había querido ser cura estaba y está en Tallet, y ése era el que le daba poesía a su prosa.

Tallet es un hombre raro, silencioso y fuerte. A veces usa barba, una barba rubia y rizada, como su pelo, pero a veces se la quita. En su bolsillo hay siempre una cajetilla de cigarrillos del Norte, que ofrece a los amigos. En su biblioteca, todos los libros ingleses y norteamericanos que realmente valen la pena. Es traductor en *El Mundo*, y cuando escribe prosa tal parece que está traduciendo. Tan pronto como vuelve al verso, vuelve a ser Tallet. Hasta ahora no ha publicado ningún libro. Cuando está de humor le hace un poema a Montenegro, o a Fernández de Castro, o a cualquier otro, y lo guarda con intenciones de publicación. Cuando yo salí lo fui a ver y me enseñó un rimero de cuartillas que darán par de tomos espesos. Me dijo que no los publicaría hasta que la situación social cubana dejara de ser un poema trágico.

Pero yo no conocí a Tallet hasta que ya era mi amigo de los demás directores de la *Revista de Avance*. En 1929 se había separado de ellos, pero cordialmente, no sé por qué. Quedaban los cuatro. Antes firmaban las directrices con este nombre: "Los Cinco". Después eran "Los Cuatro". Mañach fué el primero que saludé mano a mano. El había sido quien diera la batalla en favor de mi poema. No me explicó cómo aquel desahogo plebeyo pudo llamarle la atención, pues Mañach era entonces un escritor verdaderamente difícil. Había que coger el diccionario. En la Prensa diaria, donde comenzó a batallar —Mañach es un batallador—, fué la suya una nota única. Fué el primero que introdujo en Cuba el sentido de la responsabilidad crítica. Se situó en un plano independiente y comenzó a juzgar las cosas—las cosas y las letras y la pintura, sobre todo—con un rigor que a muchos infundió temor y a muchos desalentó y a muchos dió valor: según. Fué el ávido que puso a prueba los valores. Y había muchos valores falsos que se revolieron contra él, y le cogieron ojeriza. Una ojeriza compensada con la estimación de los fuertes.

Nunca le he preguntado a Mañach por sus andanzas por Europa; algunas—pocas—me las ha contado por accidente. Hablábamos de arte y de cultura; sin embargo yo he llegado a pensar con mi imaginación que si yo moría primero él escribiría mi biografía, y que si moría primero él yo la escribiría. Este era un pensar nada más; cuando llegaba junto a él era para pedirle su opinión acerca de un cuento o de un poema. A veces me regañaba, pero siempre terminaba por alentarme. Un día me hizo una caricatura y me quitó varios años de vida.

Porque Mañach es también pintor. Estudió este arte de joven en España, antes de pasar a Francia a beber el *sprit*, de donde salió, después de haberse bañado en el lago de Lamartine, con unos deseos enormes de hacerse boxeador. Una noche tuvo un encuentro con un apache en el Barrio Latino, y advirtió que tenía condiciones. En seguida saltó a los Estados Unidos, donde lo cazaron para meterle en la superburguesa Universidad de Harvard. ¡Doctor en Filosofía y Letras! Tradujo a Shakespeare, a Calderón y viceversa. Escribió un drama en inglés y varios cuentos y ensayos. En sus ejercicios entraba también el francés, sin olvidar a los clásicos castellanos. Todos sus estudios los hizo allí con becas, y conserva muchos diplomas. Sin embargo, al arribar de nuevo a Cuba se encontró con la realidad de que, para vivir, tenía que doctorarse en Leyes, y se hizo abogado.

La carrera le sirvió para hacerse fiscal de Audiencia. De la Fiscalía pasó a jefe de Publicidad de una casa comercial. Allí puede verlo el que guste, trabajando de siete a seis, y, a pesar de todo, con bastante espacio en sí

para su ardua labor de periodista y ensayista. Por el momento parece haber abandonado la novela y el drama; prepara una biografía de Martí.

La pintura, la novela, el cuento, el drama: esas son las cuatro etapas que ha dejado atrás. Últimamente se dedicaba a la Filosofía; estudiaba alemán. Su drama "Tiempo muerto" le valió un gran premio establecido por una compañía teatral argentina. Sus cuentos han vencido en los concursos. Pero su trabajo más serio es un opúsculo sobre el "Choteo". Tiene un libro, "Estampas de San Cristóbal", que no se parece a los demás. Es una finísima interpretación de la vida habanera. Otro, "Glosario", ya es más orsiano, aunque sin dejar de ser completamente suyo. "Goya" da su medida máxima como crítico de arte. "La crisis de la alta cultura en Cuba" le valió su primer gran salto. "La pintura en Cuba" es la depuración de los valores pictóricos de la isla. Tiene una novelita, "Belén el Aschanti", de ambiente colonial y fervor primerizo. Todo esto parece haberlo olvidado él mismo, ahora que se prepara para sus mejores tareas.

La biblioteca de Mañach, varia, cuatrilingüe, es a la vez un museo. Allí, en aquel ambiente cordial y sano, nos reuníamos últimamente, cuando la vigilancia oficial se extremaba, además de los ex editores de la suspenso *Revista de Avance*, Mariano Brull, Luis Baralt, Eugenio Florit, Emilio Ballagas y, accidentalmente, algún otro. Allí se hablaba de arte y de política. A veces se abría la puerta y asomaba allí un pequeño Jorge Mañach, de melena rubia, que interrumpía la discusión. Mañach entonces lo sentaba en su rodilla y decía:

—Esta es mi mejor obra.

En estas últimas juntas, celebradas los martes, siguiendo la tradición de cuando existía la revista, el centro era Marinello. Marinello había salido de la cárcel y era perseguido. Sobre la mesa había todavía algunas revistas a repartir, algún libro enviado a 1930. Se procedía al sorteo. Luego todo quedaba olvidado en aras del santo político del momento. Los amigos discutían acaloradamente, tan sólo para darse un abrazo de despedida.

Al principio, Marinello comenzó siendo poeta postromántico. En su libro "Liberación" es ya un poeta que se levanta sobre sí, que levanta los brazos y pide libertad. Nervo lo domina todavía. Nervo y Martí formaron sus dos pilares espirituales. Pero sobre esos pilares está ya un hombre que no puede ser sino Juan Marinello. Ahora acaba de unir su misticismo revolucionario con el misticismo gandhiano de Irisarri, en la publicación de una revista de combate. Ambos están actualmente en la cárcel, por el delito de amar lo que es justo. En la cárcel, Marinello escribe versos difíciles, donde el gran drama vital se transforma en aliso lírico partido contra los ángulos del encierro. Contemporáneos, de México, acaba de publicar su última palabra sobre legislación poética, con motivo del libro de Florit, "Trópico". Sus otras obras son opúsculos sociológicos sobre las realidades cubanas, en las cuales batalla amando, pero amando con el ideal.

Y, en cambio, yo creo que sus mismos enemigos lo aman a él. Hay algo que irradia bondad y sencillez en este hombre, por otro lado, difícil. En La Habana hay muchos griegos limpiabotas; Marinello va a pulir sus zapatos negros y habla con ellos en griego antiguo, en el griego peripatético que ellos apenas entienden. En la Universidad era profesor de idiomas antes del primer encuentro con la policía, en el cual murió el estudiante Trejo y fué encarcelado él. Luego cerró su bufete de abogado. Un día le oí decir que prefería abandonar la carrera antes de ayudar a quitarle el techo a un pobre. Y así la abandonó y se puso a escribir en los periódicos contra el machadato.

Mañach y Marinello tienen algo de semejanza y de desemejanza. De lejos, Marinello tiene más calor de batalla, porque Mañach tiene demasiada universidad en sí; pero cuando nos acercamos a ellos ambos nos enamoran. La frialdad de Mañach es de forma nada más. En sus cuerpos se parecen también un poco. Mañach tiene siempre en su mesa una lata de picadura rubia y varias pipas; Marinello no fuma. Cuando salíamos del bufete de Marinello, donde se celebraban las juntas de editores, nos íbamos a tomar un Daiquirí y nada más. Luego tomábamos un "taxi"—un fotingo—y el chofer, que era amigo de Marinello, llevaba cada uno a su casa. Estas juntas son como relatos de Paul Morand, y un día cualquiera les hablaré de ellas.

Y otra vez les volveré a hablar también de Mañach y de Marinello y de Tallet y de todos los demás, porque todos están enlazados, y las cosas que yo sé de ellos forman un rosario en mí, desgranado en mí, por haberse roto los engarces. Si se me permitiera los engarzaría también con algunos literatos españoles, para que ustedes los vieran más de cerca—todo mi afán está en esto—. Mañach tiene mucho de Marichalar, y viceversa. A Marinello no le encuentro correspondencia exacta; por dentro es un poco Unamuno y otro poco César Falcón—¿no es ya Falcón español?—, sin dejar de ser también Lorca, por su romanticismo superado, y por su atención a la negro de la piel. Cuando habla lo hace en tono amoroso y apostólico. Tiene algo de don Fernando de los Ríos. Todo ello en una trabazón marxista empataada con José Carlos Mariátegui, el gran impedido del Perú, que tenía Leguía, y que concluyó, al fin, por matar. Un día me dijo: Lo que Mariátegui ha hecho en el Perú quisiera hacerlo yo en Cuba, añadiéndole un poco de lirismo al margen. Y se quedó pensando. Estábamos en la librería Minerva, de la calle Obispo, donde yo hacía fichas... Marinello llevaba un sombrero jipi, panamá, y su combatividad se había fortalecido en la cárcel. Luego entró Alberto Lamar Schwyer, el apologeta de Nietzsche y también un poco de Machado, y se pusieron a discutir sin saña. Marinello no puede tenerla. Yo me lo figuraba dando una carga a machete en la manigua y luego abrazando a su enemigo.

En la cárcel, yo vi a Marinello entre apristas y comunistas. Tenía a Cotoño, el pobreto comunista, a un lado, y a Maziques, el aprista ex codirector de *Atuel*, a otro. En el mismo castillo estaba también, desde hacía muchos años, el formidable cuentista Carlos Montenegro, cuya vida es una gesta, y de la cual tendré que hablar. Le pregunté a Marinello qué tal se sentía, y me dijo: Bien; hemos mejorado un poco. En mi celda hay un retrato de Martí con grillos en los pies y en las manos: nosotros no hemos llegado a eso todavía, aunque no es difícil que lleguemos. No le habían rapado la cabeza y tenía entrada en la biblioteca. Los visitantes nos apretábamos contra la barandilla, sedientos de su palabra y de su sonrisa. Y todo aquello era amor.

LINO NOVAS CALVO

Madrid, septiembre 1931.

Una carta sobre conflictos checoslovacos

Sr. D. Ernesto Giménez Caballero.

Director de LA GACETA LITERARIA.

Madrid.

Muy señor mío: encuentro en su renombrado periódico, en el número 113, del 1.º de septiembre de 1931, el artículo "Slavkov, Napoleón y Galdós", de la pluma de D. Ginés Ganga.

El informe del Sr. Ganga es de una manera propia para despertar equivocaciones sobre el estado real de las circunstancias, sobre hechos históricos y sobre la relación de las naciones que pueblan el territorio del Estado checoslovaco. Me asombro de los informes que da el autor del artículo "Slavkov" a los lectores de su apreciado periódico que viven lejos de aquí y que no pueden examinar la veracidad de sus indicaciones, a los cuales queda, naturalmente, oculto que se trata en muchos casos de ficciones llenas de interpretaciones viciosas, no exactas y contrarias a la historia. ¡Sería muy interesante averiguar la fuente a que el Sr. Ganga debe sus informes!

La República checoslovaca es un Estado en el que viven muchas nacionalidades: checos, polacos, eslovacos, alemanes, rusos, húngaros. De éstos, los más numerosos son los checos y los alemanes. Cada nacionalidad tiene sus nombres propios para las ciudades, ríos y montañas, en su propia lengua. Es falso afirmar que los alemanes (austriacos) quieren abolir violentamente los nombres checos más antiguos y más viejos, sustituyéndolos por nombres alemanes.

El Sr. Ganga cita ejemplos para su afirmación; pero esos ejemplos no resisten a una crítica objetiva. Quiero demostrarlo en los mismos casos citados por el Sr. Ganga.

Una y la misma ciudad se llama con el

nombre checo Usti y el nombre alemán Aussig. Ahora bien, en esa ciudad viven un 84 por 100 de alemanes y solamente un 16 por 100 de checos. ¿Por qué los alemanes tendrían que renunciar a llamar su ciudad con su propio nombre? La misma ocurre con Carlsbad (en checo Karlovy Vary), donde viven unos 96 por 100 de alemanes y solamente 4 por 100 de checos, y lo mismo con la montaña Riesengebirge (en checo Krkonose), un paraje en el que viven solamente alemanes y ningún checo. Los nombres geográficos alemanes son, por lo menos, tan viejos como los checos, y algunas veces más. El radical del nombre del río Moldau (en alemán Vltava) (en checo) no es alemán ni checo. Este nombre tiene raíz céltica, pues en los tiempos primitivos vivían aquí los celtas. De la misma palabra celta ha nacido el vocablo alemán Moldau y la palabra checa Vltava. Ninguna es más vieja que la otra, ambas tienen el mismo origen.

El informe sobre la germanización supuesta del nombre de la ciudad de Bratislava (en checo), Pressburg (en alemán), es divertido. No ha existido hasta el año 1918 nunca una ciudad con el nombre de Bratislava. Se ha llamado por todos los siglos siempre Pressburg. No hay en toda la Edad Media y en toda la época moderna ningún testimonio histórico, ningún documento, ningún escrito en que se encuentre el nombre Bratislava. Tan sólo desde 1918 existe el nombre Bratislava. Es lo mismo que Nueva York, que fué fundada como Nueva Amsterdam, y se llamó Nueva Amsterdam, y recibió su nuevo nombre inglés cuando los ingleses robaron a los holandeses sus colonias en la costa oriental de América del Norte. El mismo caso ha ocurrido en el caso de Pressburg-Bratislava. La ciudad se llamó antes siempre Pressburg, por los húngaros Pozsony y por los checos Prespurk. (Precisamente la forma Prespurk indica claramente el origen alemán de la palabra Pressburg.) Bratislava no es un nombre histórico, sino un nombre artificial, construido. Sin embargo, viven en Pressburg—con diferencia a Nueva York—todavía más gentes que hablan alemán que no el checo. Por eso el uso del nombre alemán es justo y no perecerá quizá nunca.

Todavía unos de los falsos ejemplos del Sr. Ganga. Hay en la República checoslovaca una ciudad, Olmütz, que los checos llaman Olomouc. Pero también la versión Olomouc es de origen alemán. Porque Olomouc tiene su origen en el antiguo nombre germano Alamundus (Alamoth), como puede recordar cualquier historiador, incluso los checos. El radical es germánico y no eslavo. Viven allí alemanes desde que fué fundada la ciudad. Y ya varios siglos antes vivían tribus germánicas en el país.

Sin duda, la ciudad de Slavkov no es una ciudad alemana, sino checa. En eso el Sr. Ganga tiene razón. Pero se equivoca también en este caso cuando cree, erróneamente, que el nombre alemán Austerlitz, que no tiene ninguna relación lingüística genética con Slavkov, sea inventado e impuesto para reemplazar violentamente la designación checa. Austerlitz ha nacido de Neusedlitz; así se llamó una colonia que se fundó en Slavkov. Los checos siguieron usando el nombre Slavkov, mientras que los alemanes Neusedlitz, y más tarde Austerlitz.

Le remito a usted, señor director, esta rectificación objetiva a lo expuesto por el Sr. Ganga, y le quedará muy agradecido si se dignase darle publicidad. Nos satisface que los millones de personas que leen español se interesen por nuestra situación nacional y cultural; pero nos sería más grato encontrar un punto de vista objetivo y severamente de crítica histórica y no tratar de callar hechos o volverlos al revés para lograr subrepticamente la aprobación de una de las partes.

Con la expresión de mi reconocimiento, quedo de usted atento y s. s. q. e. s. m.,

DR. PAUL WINTER.

El Robinson Literario de España

EQUIVALE A UN LIBRO DE 300 PAGS.

Léalo tranquilamente, lector

Consérvelo, lector.

DESPUES DE LA MUERTE DE OSCAR WILDE

Los cuartos números 7 y 8 del Hotel d'Alsace.—El mausoleo en el cementerio Père Lachaise y las protestas que produjo a la época de su inauguración.

Recuerdo que hace algunos años, al salir del cementerio de Père Lachaise, me detuve en un puesto de tarjetas postales a preguntar por fotografías del mausoleo de Oscar Wilde.

—On ne vend pas de cochonneries!—fué la respuesta indignada de la mujer a cargo de la tienda.

Era el 30 de noviembre del año 1925, veinticincoavo aniversario de la muerte del Rey de la Vida. Su tumba había sido cubierta esa mañana de coronas traídas al cementerio por manos desconocidas. Las coronas tenían cintas color púrpura con inscripciones anónimas grabadas en letras de plata y oro: *A mon oncle Oscar Wilde, A notre frère, In memoriam*. Pero los alrededores del mausoleo estaban desiertos.

El primer lugar de enterramiento

Oscar Wilde fué enterrado primero en el cementerio de Bagneux. Más tarde, los restos pasaron al de Père Lachaise. Con objeto de facilitar el cambio de tumba se le hizo al cadáver una preparación con cal viva. Este mismo procedimiento se había empleado para preservar el cuerpo del prisionero de *La balada de la cárcel de Reading*. La cal viva, opinaban los doctores, a pesar de destruir la carne, conservaría intacto el esqueleto. Sin embargo, años más tarde, en el mes de julio de 1909, cuando Robert Ross, acompañado de un hijo de Wilde fué a Bagneux para ordenar el traslado definitivo a Père Lachaise, descubrió que la preparación había conservado admirablemente la carne en lugar de destruirla. Todavía era posible identificar la cara de Wilde. Sólo le había crecido un poco la barba y el pelo.

Al comienzo, la tumba sólo tuvo la reja convencional de los sepulcros y una cruz modesta. Luego se le hizo al escultor norteamericano Jacob Epstein el encargo del actual monumento.

Protestas, polémica y escándalo

La erección del mausoleo produjo en París, a la época, una verdadera tormenta. El prefecto de Policía y las autoridades del cementerio negaban el permiso para la entrada de la obra al camposanto. Exigían cambios radicales en el carácter del monumento. Epstein rehusaba hacerlos. Mientras tanto subía la marea de los artículos, de las protestas y de los insultos.

Por último, en 1912, la obra traspasó los umbrales del cementerio. Pero todavía quedaba pendiente una resolución final al respecto.

En espera del juicio definitivo se cubrió el monumento con una lona y se puso a un gendarme al frente, día y noche, de punto fijo.

Los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes entraron al cementerio y, a pesar del gendarme, se llevaron la lona.

Las autoridades hicieron entonces colocar en la estatua una hoja de parra lúndida en bronce. Pero la hoja de parra desapareció también una noche misteriosamente. Días más tarde, un emisario del Barrio Latino entraba al Café Royal, de Londres, llevando la hoja de parra de la estatua colgada al cuello por una cinta.

El embroglio iba poco a poco pasando de la tragedia al sainete. Las partes interesadas terminaron por firmar un pacto: Epstein accedía a introducir algunas

modificaciones y las autoridades acordaban el derecho de instalación de la obra.

El mausoleo tal cual existe hoy día

Jacob Epstein considera el mausoleo de Oscar Wilde uno de sus mejores trabajos. El monumento, en sus líneas fundamentales, se deriva de la arquitectura asiria. La base es un cuadrilátero de piedra maciza. Luego un cuerpo desnudo con las alas extendidas en un movimiento que es a la vez de reposo y de vuelo. La figura central tiene la cabeza coronada por una tiera con bajorrelieves simbólicos.

Al respaldo del monumento, estas palabras de Job grabadas en la piedra: *Verbis mei addere nihil audebant et super illos stillabat elocium meum*. (No osaban añadir nada a mis palabras y sobre ellos caía mi verbo.)

A continuación la estrofa siguiente de *La balada de la cárcel de Reading*:

Y lágrimas extrañas llenarán por él la urna de la piedad rota desde hace tiempo porque sus dolientes serán hombres fuera de la [sociedad] y los desterrados siempre lloran.

Y al final de la inscripción:

Esta tumba, obra de Jacobo Epstein, fué obsequiada por una dama en recuerdo de su admiración por el poeta.

El Hotel d'Alsace

París conserva todavía intacto otro recuerdo físico del poeta de la flor de tornasol: los cuartos que hasta su muerte ocupó el Rey de la Vida en el destierro.

Las habitaciones números 7 y 8 del Hotel d'Alsace corresponden en realidad a un solo cuarto dividido por un tabique. El compartimiento del interior era el dormitorio de Oscar Wilde, y la división, en primer término, hacía las veces de sala de recibo. Los hoteleros actuales han transformado las dos habitaciones en cuartos dormitorios. La mesa y la cama del primer compartimiento son las mismas que Wilde usaba en los últimos meses antes de su muerte. Sobre la chimenea hay un reloj de péndulo cubierto por una campana de vidrio: el mismo reloj que había a la época de Oscar Wilde. El resto del mobiliario es posterior.

La habitación está ubicada en el primer piso, tiene dos ventanas que se abren sobre un pequeño patio y, en general, es pobre, triste, vulgar y oscura.

Sería curioso hacer la historia de las personas que después de la muerte de Oscar Wilde han pasado por este cuarto. El poeta dinamarqués Hans Hartvig Seedorf, cuando viene a París, siempre ocupa las habitaciones números 7 y 8 del Hotel d'Alsace.

Seedorf le quitó un día la campana de vidrio al reloj de péndulo y con los dedos movió alrededor los punteros hasta colocarlos en la una y cincuenta de la tarde.

El reloj de péndulo no anda desde hace años, y ahora sólo marca la hora exacta en que por la puerta de la miseria y del olvido abandonó este mundo *The King of Life*.

ARMANDO ZEGRI

París, 1931.

El Robinson Literario de España

APARECERA MENSUALMENTE

(Si las circunstancias y la salud del autor no lo impiden)

POSTALES IBERICAS

GIJÓN

Tras Ortega y Gasset ha llegado Eugenio Noel. El autor de *España nervio a nervio* goza de hondos afectos en el solar de Jovellanos. Hace más de tres lustros que la voz de Eugenio Noel, voz cálida, torrente en curso permanente de sentimientos hispánicos y devociones científicas, se oyó ampliamente en esta confinada ciudad ibérica, llena de sueño redentor y extraordinariamente hospitalaria del pensamiento.

A principios de 1913 andaba el ilustre escritor enzarzado contra la torería y la política de plazuela en auge. La novedad que entrañaba sus prédicas y su errabundismo peninsular despertó suma curiosidad en los pueblos dinámicos. Gijón fué de las primeras urbes que llamó, así, que llamó, a Eugenio Noel para que expandiera dentro de ella y por sus contornos las generosidades e ímpetus de su juventud. Mas no se crea que lo hizo el Ateneo, aunque del Ateneo, en efecto, partió la idea de demanda. Quiero expresar que no tuvo carácter oficial, al estilo de hoy. En otras "postales" hemos reflejado ya que el Ateneo era por aquel tiempo, en cuestiones de espíritu, un Centro sin vertebrar. Poscia, si, los gérmenes. Y éstos, puestos en plan de realizar, fueron los que trajeron a Noel, a cuyo lado convivieron unas semanas, bien aprovechadas, por cierto, de siembra y degustación intelectual.

Al siguiente año—1914—los mismos elementos prepararon una gran velada en honor de D. Joaquín Costa, corriendo la disertación a cargo también de Eugenio Noel, quien, como la vez anterior, difundió en los distintos alvéolos de la ciudad las magnificencias del arte y de la ciencia. Entre estos jóvenes, células vivas del Ateneo, y Eugenio Noel, quedó sellada una amistad indestructible. Y ellos fueron los que empezaron a socavar el viejo armazón de Casino, con que se denominaba en segundo término la Casa cultural gijonesa, e hicieron de su tribuna un arco voltaico de sugestión luminica, constantemente proyectada. Los intelectuales que entran y salen en el Ateneo ignoran que cuanto ven y perciben, monetariamente, es obra en su arranque exclusivamente de los amigos de Noel. Ellos marcaron la pauta llevando las conferencias a las cavidades teatrales y sostuvieron ardorosas disputas porque se pagaran, cual se hace con otra clase de trabajo ordinario. ¿Hay nada más lógico que retribuir la inteligencia en funciones?

Luego estuvo Noel en 1919 desplazándose a disertar a Congas de Onís y Sama, al igual que hiciera antes a Villaviciosa, Avilés y Trubia. Y en 1923 fué Gijón quien le empujó hacia el Nuevo Mundo. A su regreso pisó de nuevo este pueblo, donde descansó unos días de los avatares ultramarinos.

Ahora ha pasado veinte días. Diez de ellos disertando. La primera semana explicó conferencia por día. Dos en Gijón, aparte la del Ateneo—Casa del Pueblo y Calzada—, y las demás en Oviedo, Mieres, Sama y Turón. Después habló en Grado. Este Ateneo y el de Sama organizaron una segunda velada, visto el éxito de la primera. Considérese el esfuerzo personal que esto representa. El andar diariamente de un punto a otro, saltando de valle a valle con las maletas, bien en trenes o en diligencia. Avanzando hoy y retrocediendo mañana. Y charlando sin cesar.

Pero esta clase de vaivenes, de agitación hotelera, de llegada y despedida continua, la lleva, como morbo en la sangre, el popularísimo escritor. Son muchos años empleados en viaje para que le asuste ni le haga mella el zarandeo. Sin duda, que es una necesidad, voraz apetito, del cuerpo y del espíritu. Reparemos en que este cruzar de rutas y de otear campos y pueblos; este sentarse diariamente frente a personajes distintos; de escuchar con agudeza variantes idiomáticas entre sorbo y sorbo de cerveza; el concurrir a comidas servidas en figones donde salta ufana la chispa del tipicismo de las regiones y estalla la canción alegre y melancólica; este sorprender y atisbar a las gentes en su verdadero estado de ánimo, es lo que va formando esa su grande y pasional alma racial que conocemos y nos sobrecoge y lo que eslabona la donosura y el aletazo severo que destaca en sus producciones literarias.

¡Edificante, Noel! ¡Cromo singular, pululante por sierras, ciudades y campos españoles! ¡Realidad de España con todas sus ansias y colores!

El día que se intentó hacer la historia del revivir hispano para la cultura, habrá que colocar como primera enseñanza el esfuerzo gigante de este admirable viajero y roturador en el yermo panorama de la espiritualidad patria. Porque Eugenio Noel se adentró en 1911 como encendido pionero por el alma en sombras de la raza. El opuso al berrido mitinesco la autoridad y excelencias de la conferencia matizada de imágenes ilustrativas. Y obró sostenido sólo por la fe y la luz de su propio destino.

EUGENIO DOMINGO

Los toros en la poesía española

Por JOSÉ M.ª de COSSIO

DOS TOMOS

16 PESETAS

C. I. A. P.

Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15.—MADRID

FRAGMENTOS

LA VOLUPTUOSIDAD

(GLOSA DE BRADOMIN)

Cuando Bradomin aparece en este siglo xx, no hace si no recordar, ¿cuándo fué la vida de este hombre singular? Quizá en el siglo xix, en medio de los románticos excesos, quizá antes, a través de sus memorias su vida es remota, tan remota que tiene esa vaga irrealdad que dan los siglos a los hechos, tiene pátina. Sería curioso imaginar cómo hubiera vivido Bradomin en la actualidad, pero esto no sería posible; la atmósfera romántica que Bradomin respira es su atmósfera esencial, algo así como el agua para el pez. Conformémonos, pues, con verle alejado; después de todo, es así como mejor se ve a los héroes.

Al comienzo de sus memorias, el marqués de Bradomin hace esta advertencia: "Soy—dice—un don Juan, feo, sentimental y católico." La frase, puesta al pie de su escudo de familia, es como su ejecutoria individual. De seguida el marqués se interna en sus evocaciones y recuerdos.

Efectivamente, los recuerdos del marqués de Bradomin—sus memorias—, aparecen transidas por un hilo de amor; un suave effluvio de amor se va desprendiendo a lo largo de sus aventuras. Como en el de don Juan, en el curso del marqués de Bradomin, el perfume más intenso lo pone el amor.

Pero hay una diferencia, y es que lo que en don Juan es amor, en el señor marqués de Bradomin es voluptuosidad. Representémonos a don Juan; físicamente es un hombre arrogante y fuerte, el admirable Xavier es un hombre que declina; lo que en don Juan es euforia, es voluptuosidad en Bradomin.

La euforia es un deleite por negación; consiste en no sentir lo físico; la voluptuosidad, en sentirlo con deleite; es algo morboso por exceso de sensibilidad. Ordinariamente, la sensibilidad—física y espiritual—cumple su función estricta, como medio de nuestra comunicación anímica con el exterior. Por la sensibilidad ingresan las cosas en nuestra conciencia y allí se ponen en virtual contacto con nuestra alma; así queda cumplida la misión sensible y principia nuestro ejercicio anímico; pero sucede que Bradomin no utiliza la sensibilidad moralmente como intermedio del mundo exterior con su alma, sino que se deleita simplemente ejercitando la sensibilidad. Más que medio, es fin; el fin de su vida. La sensibilidad al deleitarse con su simple ejercicio desplaza su vida; ésta se sitúa en los sentidos; esto es la voluptuosidad. Así, pues, la vida consciente del magnífico Xavier radica en su sensibilidad hiperestésica; toda su sensibilidad no es más que sensualidad. Ordinariamente, una imagen tiene más importancia que una sensación, porque sólo la imagen es capaz de herir nuestro sentimiento; pero en Bradomin vale igual, porque en la sensualidad localiza su vida. Después de leer todas sus memorias, nos quedamos sin saber qué algo inmaterial pueda haber dentro de la piel del estupendo y orgulloso marqués de Bradomin.

Pensemos ahora que lo que él dice de sí mismo, de ser sentimental; es, como era lógico, un gesto de marqués ampuloso e inútil.

Ahora bien, Bradomin no es un sentimental, pero es un marqués; quiero decir un aristócrata.

Fantasma del guerrero y del marqués

El aristócrata es un tipo social perfectamente definido; es la segunda parte de una línea que tiene dos segmentos: el aventurero y el aristócrata. En ambos tipos, la vida no pasa de la sensibilidad física; ésta, necesariamente, ha de ser extraordinaria. El antepasado del aristócrata (el aristócrata es un ser que fatalmente desciende) utiliza los sentidos de una forma decisiva. Se pueden cultivar el intelecto o los sentimientos con sentidos medianamente eficientes; la aventura, no. El guerrero o el pirata que funda la rama aristocrática tiene una mirada larguísima, perdida siempre en la lejanía del mar o del campo enemigo, un oído atento, una mano que empuña con vigor la espada. Todo él, por decirlo así, se sale a su perife-

ria, implanta su vida en el mundo sensible; de las cosas no le interesa su significación, su interpretación, sino sus superficies.

Pero sucede que el hijo del conquistador cambia de pronto la vida guerrera por una vida sedentaria, el mar y el frente de batalla por el salón, el tacto de la espada por la caricia del puño del bastón y de la tersura femenina. De pronto el aristócrata se encuentra con un terrible exceso de energía sensual. He aquí el primer paso hacia la voluptuosidad, o sea hacia el placer de gastar sensualidad acumulada.

Yo no sé si en la actualidad habrá auténticos aristócratas; lo probable es que no; al menos Valle-Inclán, excelso creador de aristócratas novelescos, cuando se refiere al mundo histórico lo hace siempre a épocas pasadas: hidalgos castellanos, el décimo-octavo siglo francés, etc. Igual les sucede a otros escritores próximos, desde Barbey D'Aureville a Ruben Dario, por ejemplo. Valle-Inclán nunca se refiere a la época actual. Sus personajes se mueven entre "pavanas y gavotas que imaginó el siglo galante", en el aire aristocrático de las Cortes de los últimos Luises de Francia, aquellas Cortes de los siglos xvii y xviii. Nos imaginamos los palacios de entonces, rebosantes de sensualidad, algo así como el champagne desbordando la copa. En estos palacios se acoge al más voluptuoso de los seres, que es el abate. En el abate confluye el cúmulo de energía erótica con la sensualidad; por eso todo su ser no es más que un puro latido de voluptuosidad. Cuando uno de aquellos abates pasa su mano pulcra por el lomo de un gato, débiles descargas eléctricas tiemblan en el aire. La imagen no es caprichosa, el gato en aquel tiempo es uno de tantos utensilios aristocráticos, algo así como el perro ahora. Richelieu tiene un gato a quien adora; Valle-Inclán dice en una de sus novelas—no sé cuál—esta frase: "Los gestos de aquella mujer eran inquietantes como las caricias de los gatos." No se olvide que el gato es un animal aristocrático, su antepasado hubo de recorrer la suerte azarosa y salvaje del tigre; ningún animal distiende los miembros con esa pereza voluptuosa de los gatos. Esa pereza que recuerda estremecimientos medulares; por eso sus caricias nos inquietan, según dice Valle-Inclán.

Lo bonito

Veamos ahora cómo las memorias de Bradomin están compuestas solamente con destellos que las cosas arrancan a la piel del protagonista. Es decir, su ámbito no es una copia del mundo externo, ni un trasunto psicológico; es sólo como una lluvia blanda y templada que moja las mejillas, el aire que se respira, la fronda verde, etcétera, algo así como un regalo vertido en los sentidos.

Pudieramos resumir este carácter diciendo que Valle-Inclán practica el culto a lo bonito. Más propiamente que Valle-Inclán, dijérase Bradomin. Valle-Inclán no sólo crea aristócratas, sino también guerreros. En su obra, el hombre sensual, impetuoso e inconsciente, el hombre orgulloso, como él dice, vive sus dos fases: el aventurero y el marqués. De la misma entraña de la plebe nace el aventurero de Valle-Inclán; esta clase de aventuras—aventuras típicas como aquellas de nuestros bandidos—, si bien se mira, ya en pocos sitios puede vivirse; uno de ellos es América. En el resto del mundo culto serían casi imposibles. En Centro y Sudamérica todavía se da este espécimen de guerrero auténtico; guerrero no impuesto por las circunstancias, sino por su temperamento. Estos hombres están maravillosamente recogidos en sus novelas por Valle-Inclán. Los ha traído de América precisamente; allí, a estos aventureros se les llama cuando triunfan "tiranos"; sin duda en esta denominación se alude a esa característica suya de asentimentalidad e ímpetu turbulento; así es, por ejemplo, "Tirano Banderas", hombre de una crueldad y de un valor imponentes.

Pero decía que el que verdaderamente ro-

dea toda su vida de una exquisitez y delicadeza fastuosas es el marqués de Bradomin. Bradomin es—él mismo lo dice—carlista sólo por estética. ¡Ah! Le sería imposible verse rodeado de liberales y de republicanos plebeyos. Bradomin practica exclusivamente el culto a lo bonito. Vive en palacios, ama a mujeres pálidas y perfumadas, y en sus exaltaciones aspira sólo a ser el confesor de princesas adolescentes, esas princesas de los cuentos fantásticos, de trenzas de oro, de ensueños románticos y de bellos nombres armoniosos: María Fernanda, María de los Dolores...

Lo bonito es aquello en que gastamos sólo nuestra energía sensual. En el arte, el arte decorativo. Hasta sucede que la mujer bonita no nos despierta inquietudes eróticas ni sentimentales; son bonitas las mujeres en ese tránsito de la pubertad en que parecen barnizadas de encantos; es decir, sus encantos, como el barniz, no son más que epidérmicos y superficiales. La mujer bonita nos invita a no profundizar su ser; una mujer excesivamente bonita es difícil que despierte un interés sentimental; sucede más bien al contrario, que el interés sentimental acarrea el agrado físico; esto lo saben todos los hombres dedicados a la psicología del amor, por ejemplo, Stendhal; en sus obras puede leerse: lo bonito no es ni siquiera imagen, se queda en sensación.

El marqués de Bradomin ama a estas mujercitas adolescentes y bonitas, gusta de aspirar su perfume, de sorprender su mirada ingenua, y, al fin, de horrorizarlas un poco con sus salidas sacrílegas; sólo para esto—para en ciertos momentos sentir la emoción del sacrilegio—es católico Bradomin; el pecado le sugiere; cuenta Stendhal que una duquesa italiana está una tarde calurosa tomando un helado; la frescura del hielo le produce un gran deleite; entonces exclama: "¡Qué lástima que no sea pecado!". Efectivamente, ciertos actos vulgares toman por el solo hecho de ser pecado un matiz de perversidad que encanta a ciertas personas. Pero seamos justos: Bradomin no prefiere las bellezas incipientes; gusta más bien de esa última juventud de

las mujeres (una vez que sorprende amor pretérito de una de sus amantes, lo dice: "He preferido siempre ser el último amor a ser el primero.") Prefiere el otoño a la primavera; la razón, después de todo, es obvia; un hombre que vive de sensaciones como Bradomin, es lógico que haya llegado a esos recónditos matices que sólo captan los sentidos tras una depuración larguísima; sus caricias han de tener un tono de exquisitez que sólo pueden gustar mujeres de copiosa historia de amor; la "pobre Concha" amanece siempre desencajada y brillan en los brazos del marqués diabólicos. Una de las veces llega al límite la exaltación voluptuosa de Xavier; es en mitad del mar, en uno de sus viajes a América. Xavier ya está un poco viejo; hace entonces el amor a una criolla exuberante: la niña Chole; pero la criolla apenas se fija en él. Bradomin sorprende una larga mirada de ella que va a clavarse en un efebo de veinte años. Bradomin también mira al muchacho, y un pensamiento cruza su mente: "¡Ay, me faltaba un placer!" Pero este pensamiento le queda por primera vez un poco asustado e indeciso, sin duda tiene un límite su perversidad; él en otra ocasión ya lo advierte: "He preferido siempre ser el marqués de Bradomin a ese divino marqués de Sade."

¿Pero no es esto pueril?

¿Pero no es todo esto un poco pueril? El marqués de Sade ingenuamente se cree Satanás. Bradomin, también; pero Bradomin, mientras suspira recordando, sonríe; este es el secreto: hacer histórico y remoto lo que siendo actual resultaría cursi; esto es también el humorismo. La literatura actual es sólo eso: humorismo y lírica es decir, remembranzas. En el humorismo y en la lírica, fundamentalmente, la realidad es lejana a nuestra alma.

C. DELGADO OLIVARES

Octubre, 1931.

ESCRITORES GITANOS

No es frecuente que ningún viajero visite en Rusia la República de Moldavia, territorio fronterizo junto a la rumana Besarabia. En esta República, que es la más pequeña de la Unión Soviética, y en su capital, Tiraspol (hoy en vías de rápido crecimiento), ha surgido una fuerte vida literaria, después de que la política de las nacionalidades en la Unión Soviética ha garantizado la libertad de la propia lengua y la propia cultura.

Los moldavos son descendientes de los gitanos; su lengua no tenía escritura ni forma literaria. Hacia 1924, fecha de la unión con Rusia, la lengua se fijó y estabilizó. En este tiempo apareció el primer diario moldavo, *Plugarol Rosch* (rojo campesino). En 1930, este diario se transforma en *Moldavo Socialista*. Existe, además, el órgano de la juventud *Komsomolisti Moldovi*, fundado en 1930. Y dos revistas, una literaria, *Moldova Literar*, desde 1928, y *Chispa de Lenin* o *Rayo de Lenin*, revista infantil fundada en 1930, ambas en lengua moldava.

La publicación de libros ha comenzado en el año 1925, y la producción se eleva rápidamente. La publicación de libros en la nueva literatura gitana comenzó por veinte libros en 1925, y en 1930 llega a 400 libros anuales, de ellos 40 obras originales y traducciones el resto.

En 1930, los autores moldavos fundan la Asociación *Reserit* (despertar), con 32 miembros, todos colaboradores de *Moldova Literar*. El tema de la nueva literatura es, ante todo, la aldea y sus fuerzas en movimiento (colectivismo, construcción de la comunidad). Además, tratan temas históricos de la historia de Besarabia, del terror de la policía rumana ("Sigurenza"), de la esperanza en una Besarabia grande y libre... En el estilo se deja sentir la influencia del realismo proletario de los escritores rusos.

Entre los autores se han formado tres tendencias: 1.°, escritores proletarios; 2.° escritores proletarios-agrarios, escritores de la juventud. Estos grupos se diferencian, ante todo, en la selección de temas. Los primeros

prefieren el proletariado ante todo; los segundos, más limitados, se preocupan por pintar y perpetuar la vida de la aldea, aun dentro de su paso al socialismo. El último grupo es de un proletariado atenuado.

Los temas históricos gozan de la predilección de Andriewski, autor de *¿Cómo se estaba en los tiempos pasados?*, serie de cuentos sobre 1905 y su revolución en Besarabia. Milev, también autor de cuentos sobre las revueltas de los campesinos besarabios, bajo los títulos *Goriza* e *In Sor Dise*, en su último libro toma como tema la lucha de los kulaks o campesinos ricos contra las socializaciones "Las abejas", o sea los kulaks que zumban, irritados.

Mataiv se destacó primeramente como poeta. *Acero viviente* y *Tinieblas en la claridad* son cuentos de Mataiv, en los que describe una aldea fundada en 1922 sobre la base de ideas religiosas y antisocialistas. Hay dos prosistas, Peskar y Markov, que se ocupan de la lucha de clases en la aldea, principalmente en sus obras *Kommuna Majaka* y *En la sombra de la noche*. Autores de poemas son Kaftanati y Korufeld, autor el primero de *Primavera* y el otro de *Poemas diferentes*. Ambas, obras líricas.

El jefe de todos los autores moldavos es hoy Lechtzier, crítico literario en *Moldova Literar*, y autor de *La tierra en llamas*, libro de poemas.

Sus mejores libros son los de la dramática trilogía, que tiene como asunto la lucha de clases en Besarabia. La primera parte, *Kotvian*, describe la revuelta de campesinos en Besarabia en el año 1870. *Katowski* (la segunda) trata del movimiento revolucionario en 1905. Y la última parte, *Katjanka*, demuestra la lucha de los campesinos ricos contra la socialización.

Son gitanos que escriben libros. Jóvenes que crean de la nada una literatura nacional nueva del moreno pueblo oriental. Novelistas y poetas "cañis".

R. KALTOFEN

Política y revolución

1. *El toro anarquista.*—El desbordante ardor de Proudhon inunda su pensamiento de salud robusta y sin límites, llevándole a construir, valiente, sin titubeos, elevadas macizas verdades. Su bárbara entereza y la embestida de vindicadora hostilidad agona y hace temblar muchas cosas. Hay Proudhon tumultuoso, fuerza avasadora, agresividad ardiente y combativa, soberano fanatismo, voluntad rectilínea, fantástica inteligencia; y todo ello—sólido y poderoso como un peñasco, impetuoso como un toro—puesto sanamente al servicio de un implacable y generosa justicia.

2. ¿Qué equivocación del anarquismo que juzga demócrata? El anarquismo es la asperación del amor por la libertad. ¿Tranquilidad con la democracia si atentara contra ella? La democracia posee la opción al anarquismo. Ser libre es humano, pero que el gobierno la masa es abyecto. La humanidad marcha hacia la libertad. Acaso la máxima proximidad a ella sea la suprema glorificación histórica. Pero la democracia está en decadencia. ¿Cómo resolverá el anarquismo semejante conflicto? No siendo un partido materialista y económico, regido puramente por exigencias estomacales, su programa pertenece a la máxima espiritualidad del hombre, que es su eterno ensueño de libertad; su programa es un infinito preñado de porvenir. Su gesto negativo y censor, he aquí lo que significa: dentro de la libertad, todo; no el ideal del mendrugo, no el *decorum*; no el establo comunista, no el hombre libre. ¿En qué alma noble se repercutirá esta severa admonición? ¡Si lucha por la libertad—por el vuelo del espíritu sin trabas ni límites—viene a ser el abstrato de todo el proceso histórico! Por libertad, todo. ¡Viva la anarquía!

3. Un partido revolucionario, si quiere ser apto y consecuente, ha de romper con el pasado. Ha de cortarse heroicamente la retirada prendiendo fuego a la Historia, como Hernán Cortés quemó sus naves. Ha de considerarse nacido sin el gravamen de ninguna gratitud ni deuda históricas (históricas aquí el pasado), sino hecho de voluntad totalmente nueva, por sí mismo y con sólo obligaciones para el porvenir. Ignorancia, omisión completa del pasado. Un revolucionario no necesita estudiar Historia, ni aun para impugnarla. Es la negación del pretérito. Su único deber es el futuro, y su voluntad un acto de creación, de remozamiento en la Historia, tal como si ésta comenzase en el mismo punto por vez primera. Obligación primordial del revolucionario es no retroceder y prohibirse todo terreno para ello, y le debe ser, por el contrario, perentorio avanzar sin apelación, ansiosa, ávidamente.

4. Los hombres que se incluyen en los partidos de redentoras tendencias sociales—sobre todo aquellos que desempeñan desafortunadamente su papel—deben llevar por dentro—por grosera y callosa que sea su epidermis—el bochorno intolerable y la sospecha encarnizada de ser pobres criaturas comidas de envidia, rencor, impotencia o vanidad. Rencor a los fuertes, envidia de los afortunados, impotencia para la generosidad y el triunfo en la vida y, sobre todo, vanidad, la más huera de todas las vanidades (porque es la ficción o comedia de la más santa e inasequible de las realidades), la vanidad de ser más buenos, más morales, de más exquisita textura ética que aquellos que no tienen la suerte de pertenecer a la manada más o menos compacta y maloliente de sus secta o partido. No pueden actuar sin este supuesto, que les pone terriblemente en ridículo: que usen mejor corazón, más humanidad, más espíritu de sacrificio y abnegación, una conducta más pura y más correcta que el resto de los mortales. En el orden artístico y mental, el supuesto falso de tener mejor gusto o más talento segrega esa divertida criatura bautizada con el nombre de *filisteo*. Pero en el orden moral (y éste es nuestro caso) se produce ese fenómeno, por igual risible y odioso, que se llama *fariseísmo*. Entre los grandes sacrificios que ofenden los hombres a sus ideas no debe olvidarse éste de cargar sobre los hombros con tan infamante y despreciable sospecha o acusación. Precisamente la sensibilidad moral (y más aún, la buena y aun la mediocre conducta—no hablemos de la santidad que—todavía más que el genio—es un mito), se ha repartido entre los hombres en porciones mucho más parcas que, por ejem-

plo, los dones artísticos o mentales. De suerte que hacer del altruismo una bandera es la más estrepitosa de las farsas; por consiguiente, la que pone a sus secuaces en más vergonzosa evidencia. Más aún, pretendiendo cínicamente monopolizar una bondad imposible, vienen a ser unos sacrilegos y blasfemos del bien, la justicia y la humanidad. Vienen a ser—después de todo—algo menos que eso: unos maleantes o malhechores de infima cuantía de esas santas cosas, pícaros al por menor de la bondad. Claro está que estos problemas morales no competen a la numerosa cohorte de tontos que forman el grueso de todos los partidos. Ni tampoco a las dos o tres raras personalidades gigantes, de vital impulso superior—algunas de ellas de sublime genialidad moral—que concibieron y dieron a luz—como verdaderos creadores que eran—una secta. La espionosa cuestión reza tan sólo con la *burguesía* o *clase capitalista* del partido, que es también su *clase intelectual, sacerdotal* y—sobre todo—*farisaica*. La que hace este sacrificio ético de su más íntimo pudor en aras del partido y—claro está—del porvenir de la Humanidad.

5. No oigo hablar a nadie verdaderamente el lenguaje de la revolución. Desde el zopenco regionalismo (que no es más que un regular de zascandiles hacia el cavernarismo de la tribu) hasta la dictadura del proletariado (que es también el retroceso a una especie de teocrático despotismo carcelario), no se profieren más que burradas antirrevolucionarias, pues en todo ello no hay auténtico sentimiento de unidad y libertad—en que consiste el verdadero espíritu de revolución—, sino repugnantes impulsos de odio y tiranía. Todos, falsarios y cebones, comulgando en un solo instinto de bestias carnívoras o animales de rapiña: en el instinto de la violencia y la sangre. Negros y colorados, todos se han amortajado el mismo rojo vestido: el de la venganza. Unos y otros apestan a lo mismo: a mercachifles y a verdugos.

6. Se lucha por la justicia y por la libertad. Pero la justicia está por encima de la libertad. Por ejemplo, no hay libertad para vivir a costa de otro, pues la justicia lo condena. Existe el derecho al trabajo (quiere decirse, al trabajo propio, libre); pero esta libertad es también un deber. Allí donde la libertad vulnera la justicia, deja de ser considerada como tal libertad para convertirse en crimen, iniquidad o delito. Esto es lo que justifica a su vez la revolución. La revolución habla más en nombre de la justicia que en el de la libertad, porque viene a exterminar crímenes; crímenes que no deben ser consentidos, para los que no puede haber libertad, porque son, a su vez, tanto la negación de ella como de la justicia. Tales son la explotación del hombre por el hombre, la miseria, el hambre, la ignorancia, el derramamiento de sangre, la tiranía. ¡No debe haber libertad para ellos! Tal es el grito de toda la revolución legítima, liberal.

7. El auge de la política proviene de lo que tiene de primario. Por eso los pueblos más toscos—como los occidentales—son los más políticos. Los refinados pueblos de Oriente nunca fueron políticos.

8. Lo más ejemplificador, lo que arrastra más, son los hechos. A la eficiencia de ellos no alcanzan libros, periódicos ni discursos. Porque los hechos incitan provocativamente el instinto más levantisco del hombre: el instinto de imitación.

9. Hay dos suertes de política: la política del señor y la del pueblo—la aristocrática y la democrática. ¿Qué persigue cada una de esas políticas? Su propio provecho. Pero nos falta una tercera: la política de la Humanidad. La única que podría dar cuenta de aquellas dos.

10. Liberal, pero no demócrata.

JUAN VILLA.

Irene quiere ser dramaturga

Irene tiene una gran afición al teatro. Es una apasionada de la escena. Quiere ser una gran dramaturga (¿). Y, además, una gran innovadora del arte teatral. Por lo cual no va nunca al teatro.

Esto no tiene nada de ilógico y ella lo explica a su manera: “¿Qué es lo que debe hacer todo innovador? Buscar su propia originalidad. ¿Cómo se cultiva la originalidad? No cultivándose. O sea: permaneciendo virgen. ¿Cómo se puede permanecer virgen? No dejándose influenciar por nadie. ¿Cómo se evitan las influencias? No leyendo ni viendo nada ajeno”.

Esta es una falsa teoría—de haberla seguido, Irene sería ahora, ¡gracias a Dios!, analfabeta—que ella toma por verdad. Pero no importa. ¿Vale la pena discutir? Dejémosla con su Verdad.

Para permanecer original—que aquí es lo mismo que permanecer analfabeta—lo primero que hace Irene es cultivar el contacto con la calle. Vivir en plena calle. (El único modo de no verla. Pero ¿vale tan poco la pena discutir?) Y en la calle, naturalmente, no encuentra nada y se encierra en su “estudio”. El estudio está situado en el treceavo piso de un rascacielo, y desde allí, ya ve algo más claro Irene. Más, cuanto más cierra las ventanas.

Hasta allí sólo llega el ruido lejano de la realidad. “Hiperrealidad” llama ella a esta realidad lejana y transformada. Irene medita en la alta torre merliniana de su “estudio”. Ha dado, de pronto—o ha creído dar—, con la *innovación* y se dispone a escribir. ¿Un drama en dos actos, en tres actos, en ocho cuadros? No nos anticipemos. Vayamos leyendo lo que escribe, ya que lo que escribe nunca lo veremos en un teatro.

Muy escolástica, excesivamente clásica la primera frase que ha trazado su mano sin una vacilación:

“A modo de prólogo explicativo, solamente para el director de escena y actores que habrán de encarnar la presente obra, aunque también, en parte, puede ser leído al público.”

Según vemos, Irene huye de las especificaciones. Y lo argumenta: “Sólo un mal pintor necesitó poner debajo de un cuadro: Esto es un gallo”.

Sigamos leyendo... Demasiado enérgicos esos trazos de su letra para que no respondan a un rabioso tono de dómene...

“Este real espectáculo escénico—más propiamente sueño *hiperreal*, puesto que es una realidad germinada allí donde no puede llegar la realidad misma—no se divide en actos, cuadros o escenas, ni se ajusta en modo alguno a las reglas establecidas para regular un proceso teatral. Entiendo que el nuevo arte teatral, siguiendo un justo proceso biológico, ha de surgir de una muerte, de una tumba. Por tanto, el mejor autor será aquel que posea buenas tijeras para cortar ligaduras—las ligaduras de Lázaro redivivo”.

Demasiado escolásticas, demasiado apodícticas, estas oraciones también, sin que veamos el objeto, claro está. Si no nos hubiéramos propuesto no discutir, cabría preguntarle a qué esta lección teórica, cuando lo que ella trata de escribir es un espectáculo escénico, no un volumen de crítica. Pero tampoco vale la pena. Con tal de que los personajes no sigan hablando de crítica... Con tal de que no se conviertan también en dómene... O en profesores...

Atención; Irene escribe otra vez:

“Atenta yo a este principio, parto de un funeral, de una tumba. Yo coloco el principio donde otros pusieron el fin. Donde otros indicaban “telón” yo ordeno a mis tramoyistas: “alzad la cortina”. Este espectáculo escénico será el epílogo que ningún dramaturgo se atre-

vió a dar a sus dramas; esa escena final que el espectador solitario *escribe* para sí en lo más recóndito de su soledad y, sin la cual, toda tragedia quedaría inconclusa; esa escena que el espectador *presencia* cuando se levanta de su butaca después de terminada la representación.”

¡Cosa sabrosa nos aguarda! Sigamos, sigamos a Irene, venturosamente inspirada ahora:

“Por eso este epílogo, esta escena final será infinita. Podrá multiplicarse como las estrellas del cielo y las arenas de la mar; como todos los dramas que han sido en el pasado y los que en el futuro serán; como todos los innumerables senderos que conducen a la vida y a la muerte.”

¿No resulta demasiado clásica, demasiado engolada y metafórica esta Irene para ser perfectamente original? Siempre habíamos creído que la originalidad era más partidaria de mostrarse íntegramente desnuda y escueta que recargada de joyas y abalorios. ¿Vendrán todos esos adornos de bazar a decir que, debajo, sólo hay un maniquí, o unos listones entrecruzados, como ocurre con algunas imágenes (iconos)? (Sin discutir.)

“Por eso también, en este epílogo—o epílogos—de dramas, no hay voces discordes, no hay choques de pasiones, no hay polos eléctricos opuestos. Las disonancias, los choques pasionales, las tormentas eléctricas quedaron atrás; pertenecen al drama. Aquí sólo hay monólogo, un monólogo unícorde, invariable, sempiterno, aunque entonado por distintas voces.”

¿Unícorde? ¿No habrá querido usted decir monótono? Es una lástima que, por haberme propuesto no discutir, no pueda decirle ahora lo que siento, Irene. Esto: “Va a tener usted un soberbio pateo el día del estreno”. ¿Que no piensa usted estrenar? Es igual; el pateo se lo darán a usted individualmente los lectores. ¿O es que cree usted que, porque no se oiga, no se patea la lectura de los libros? Ya lo creo. Y muy ruidosamente.

Pero, atención: Irene ha trazado una línea de puntos suspensivos—¿Para qué?—y unas mayúsculas que forman la siguiente palabra:

“RECOMENDACION.”

“Actores: no es el verbo solo el vehículo de las emociones. No es la palabra sola la portadora del arte puro. El arte puro, para transmitirse, necesita eliminar formas concretas. Mientras los humanos no hallen para expresar el arte un idioma abstracto, mientras vuestras bocas, actores, no sepan modular el lenguaje del violín y de la flauta, sólo tendréis un camino: recurrir al gesto y recorrerlo—como una escala cromática—en todos sus matices; recurrir al grito articulado, al extor, a la palabra incoherente. A esa palabra que expresa por su falta de expresión. Director de escena: Deja al arte que se muestre sin ligaduras. No ates, no coartes, no seas tú una ligadura más. Entiende, comprende, penetra y haz llegar a los públicos las más puras emociones. A ti no se te perdonarán tus pecados porque en la luz y en el color tienes el idioma abstracto que necesitas.”

¿Todavía más? No, no. Irene ha creído—y nosotros también—que para teorizar—en una cosa que sólo pide práctica—ya está bien. Ahora no falta sino cortar el retal a la medida del patrón. Ajustarse al programa. (Cosa difícil para todo aquel que no sea político.)

Cree también Irene que por hoy es bastante trabajo éste de haber esbozado un programa, que se ha merecido unas horas de asueto y... se va a la calle. ¿A estudiar “realismo”? No; simplemente a hacerse inconsciente actriz de drama o

de comedia que, por cierto, no tiene nada de Divina.

Y ahora estos puntos suspensivos, que no los ha hecho Irene. Los he hecho yo. ¿Para qué? Como están trazados por mi mano, puedo dar una explicación: para rellenar unas fechas en blanco. Cuarenta, cincuenta, seiscientos. En ellos puede caber hasta el infinito.

Y todas estas fechas en blanco—o puntitos suspensivos—pueden ser igualmente las cuartillas, también en blanco, que aun esperan el no iniciado drama de Irene...

¿Impotencia? ¿Miedo de reincidir en lo viejo? ¿Imposibilidad de—encerrada en su programa teórico—deshumanizar lo humano?

Misterio.
En la cuartilla que está—desde... ¿cuánto tiempo hace?—sobre la mesa, Irene ha escrito:

"EMPIEZA LA REPRESENTACION."

Pero, hasta ahora, no ha empezado todavía.

ROSA ARCINIEGA

LIBROS REBELDES

En una nota anterior comentaba el deseo de evasión de los libros sociales o simplemente novelescos de mayor difusión. Luego destacaba algunos libros que hacia Oriente y hacia España huían del enojoso espectáculo de una Europa ambiciosa y egoísta moralmente agolada. Hoy le toca el turno a los libros de franca y resuelta rebelión. Con siete reacciones de opuestos o divergentes ideales pero de idéntico afán de contradicción al optimismo de la teoría "el arte por el arte".

Ernst Toller. Nueva York-Moscú.

Las dos ciudades del mundo que tienen dentro de sus límites municipales un sentido de universalidad. Presentadas sintéticamente en una serie de estampas finas, certeras, concisas. Nueva York, metrópoli del individualismo—hecho en molde, bazar de ropas hechas psicológicas, ciudad de la resignación. Y Moscú, metrópoli del colectivismo a base de emulación en las brigadas de choque, ciudad de protesta. La primera, cumbre y sede del capital, es el sitio en que el trabajo, azulado, ha realizado sus más gigantes construcciones. La segunda, meca del trabajo, es a la vez, y paradójicamente, el eje del sistema capitalista gracias a las necesidades del intercambio—trigo y algodón por máquinas a que la fuerza el plan quinquenal.

Nueva York crece hacia arriba en progresión ascendente del dinero, los pisos y el idealismo sentimental de blues o cine de héroes bonitos. Moscú crece lateralmente en barriadas, propaganda leninista, música alargada de notas y pesimismo materialista que sirve de acicate a la acción. Nueva York y Moscú son los dos hemisferios del cerebro universal de hoy. En medio apenas quedan los restos de lo humano, o sea de lo personal y tribal, del sentido antropomórfico de la vida. Tendencia poderosa pero sin centro.

De aquí el enorme valor de este libro que por vez primera presenta juntos a Moscú y Nueva York. El autor es alemán. Fué el jefe de la revolución bávara en 1919. Es un gran escritor—desde luego apasionado por su tendencia netamente comunista—. Poeta y autor dramático. Ha escrito casi todas sus obras en prisión, donde estuvo casi permanentemente desde la guerra, ocasión en que rehusó ir a la guerra por caso de conciencia. Así su rebelión es la más perfecta y completa porque es la negación fría pero obstinada a la que nada ni nadie aparta de su cauce.

Pietro Nenni. La lucha de clases en Italia.

Pero no hay rebelión perfecta sin el exacto y científico conocimiento de aquello contra lo cual hay que rebelarse. Y como la fuerza más conservadora, más antirrebelde es precisamente el fascismo, resulta que un libro documental so-

bre el fenómeno fascista debe ocupar un puesto de honor en esta reseña de obras rebeldes.

La intención de su autor es, desde luego, puramente social. Presenta a Italia como el ejemplo más característico de la crisis democrática y del conflicto entre la plutocracia y el proletariado. Incluye, además, una minuciosa historia de la vida política italiana desde su unidad en 1860, y es el primer libro que presenta completos todos los antecedentes del fascismo. El deseo de Pietro Nenni es destacar el hecho de que Italia sirve de campo de experiencias al fascismo, pero que, siendo éste una tendencia social, puede extenderse a otras naciones, y conviene conocer sus orígenes y tendencias para impedir una posible expansión. Y cree que sólo en el cultivo del socialismo está el remedio.

En realidad, el fenómeno político y social italiano pasa y sobrepuja el problema concreto del socialismo democrático; no se disputa en Italia el futuro de la Segunda Internacional ni la mejor forma de control del Estado sobre la producción—ideal común a fascistas y socialdemócratas—. El problema italiano es el de saber si en la patria del humanismo, es decir, de la adopción del patrón hombre como canon de toda la belleza y todo el trabajo del mundo, va a predominar el sentido mecánico de la vida que reduce al ser humano a un tornillo o lo más a la caricatura de una hormiga, de una abeja. Si vale la pena de haber vivido ocho mil años de civilización mediterránea para que en la ciudad "meridional" del mundo moreno impere el sistema de considerar a los hombres como piezas de un fichero. Contra ese nuevo imperio romano, contra ese faraonato rapiña, reconquistar el sentido de la vida como algo gozoso que debe vivirse cada día a pleno aire y a todo sol.

Stefan Zeromski. Viento del Este.

El perfecto libro de la perfecta rebelión es esta espléndida novela polaca. La actitud del intelectual más completo—es decir, del formado en el choque con la vida y en el entrecruce de las culturas más diversas—frente al fenómeno social más puramente, más estrictamente social—el bolcheviquismo ruso, cuyo enorme valor cultural proviene no de su ideología económica ni menos de su concepto maniqueo de la lucha de clases—una buena y otra mala, como si dijésemos Visnú y Liva—sino de su ideal de partido internacionalista no supeditado a ningún nacionalismo, a ningún prejuicio de casta o color, a ningún deseo de jerarquía. El bolcheviquismo es la mayor garantía que el mundo moderno posee como antídoto contra una nueva guerra imperialista. Por ese carácter de instrumento de pacificación armada y centro máximo de propaganda antinacional cuenta el comunismo leninista con la adhesión de muchos hombres de letras a quienes

no satisface como ideal, pero que creen es el rincón que puede descargar a la Humanidad del peso y la intoxicación de que el capital la ha llenado. Creer que el ideal bolchevique no es el perfecto destino de los pueblos, las razas y los individuos. Desear, sin embargo, que triunfe, porque se presenta como oposición al ansia de oro de las altas capas parisien-ses, londinenses o neoyorquinas, aplastadoras del mundo entero. Actitud mental que se refleja en Romain Rolland, en Bernard Shaw, en la intelectualidad del Islam... Actitud del protagonista de *Viento del Este* que, debiendo al Soviet sus mayores dolores, acaba por pasarse a él movido de un superior deseo, humanitario y auténticamente sincero. El viento del Este viene de Rusia y va derribando falsos altares de toda especie de ídolos. Y hay que seguir la dirección del viento porque la tierra ya no sirve de apoyo. La tierra es ya ajena. He aquí la tesis real de esta gran novela: Marchar con el viento.

Kurt Lamprecht. Los voluntarios del Reichstag.

En la literatura alemana actual la política ha arrastrado todas las preocupaciones estéticas, filosóficas y eruditas. Esto tiene la ventaja de permitir una endosmosis más intensa entre el artista y la realidad que le rodea. Esta identificación del artista con el ambiente no corresponde a la identificación del artista consigo mismo; hay en él una tendencia que tira hacia la inconsciencia más absoluta, desesperación con ojos cerrados que se aferra a la primera esperanza en el orden del tiempo, aunque no sea la mejor posible; hay en contra otra tendencia consciente que se resuelve en crítica y se justifica por la educación escolástica que desarrolla la auto crítica y, por tanto, paraliza la acción. El nuevo régimen no ha llegado aún a tener prestigio, el pasado ha perdido todo el que tenía y la rápida descomposición económica no da tiempo para aferrarse a cualquier sistema reciente, viejo ya apenas nacido.

Entre toda esta confusión acaso sea el principal defecto de los alemanes el del colosalismo, que les hace buscar en la revolución el mismo ímpetu frenético que buscaban en el imperio. Y hasta el mismo sentido práctico del profeta judío Marx lo convierten en una cábala a fuerza de rodearle con comentarios. Triste espectáculo el de un pueblo envenenado por la erudición que malogra sus más violentos esfuerzos hacia la libertad. Perfecta visión de esta impotencia la que da el libro de Kurt Lamprecht sobre la guerra civil entre republicanos y espartaquistas en la primera postguerra de Liebknecht y Rosa Luxemburgo; en él se ve la actuación bélica de un regimiento improvisado de milicianos voluntarios, compuesto de soldados profesionales que no quieren dejar su destino y de oficiales escépticos que sólo piensan en hacer fortuna. Gente desmoralizada de la que depende todo el porvenir republicano. Y Werch, el protagonista, es el más perfecto ejemplo de la desmoralización en la Alemania de postguerra, donde los jóvenes no creen ya en nada.

Aliño Garcitoral. El paso del Mar Rojo.

Esta inconsciencia desesperada de la Alemania actual se reproduce más o menos atenuada en la juventud de todo Occidente, y al llegar a España reviste una forma de nomadismo interior a través de su propio espíritu. Este tipo de joven intelectual y revolucionario aparece—retratado con mano maestra—en la última novela de Aliño Garcitoral, cuyo protagonista es un periodista político, casi conspirador, que quiere sacrificar su amor al deseo de la lucha. Tipo de hombre indeciso y lleno de energía

que por querer derramarse sobre todos los caminos no profundiza hasta el fondo en ninguno.

Esta es la diferencia entre el escéptico español y el escéptico europeo: el escéptico español vive en caravana, sufre la atracción del "pathos" ibérico que lanza la metafísica por las carreteras. El poema del Cid, la sugestión de los Reyes Magos y Alejandro, el inquieto Arcipreste, Santillana, el Romancero todo, los juglares—andalucismo árabe que pasó a Provenza por Castilla—, Don Juan y Don Quijote, Teresa de Jesús, Valdés, Vives, Camoens, Ercilla, la picaresca, la historia en forma literaria de Cabeza de Vaca, los cronistas de Indias..., Gervasio, "Azorín", Baroja. Instinto nómada que da a la literatura española su fuerte realismo subjetivo que se hace amontonando datos ópticos. Realismo desnudo que convierte toda desilusión en combate y bandería.

Así los intelectuales guerrilleros y monologuantes de *El paso del Mar Rojo* tienen una verdad casi fotográfica y resultan el primer resumen de nuestra "intelligentsia" políticoliteraria. Cocida en la propia hoguera de la estepa madrileña, presentada aquí con ese aire reconcentrado y pasivo de los reforestados poblados bereberes—que esperan impávidos el paso del enemigo culpable—, aire que el modernismo burgués de sus barrios orientales—Salamanca, Castellana—logra tapar, pero no destruir. Rebelión callada y fatalista que no sabe lo que quiere—igual que la rebelión alemana precedente—, pero que espera confiada que el destino acabe por inspirárselo.

Román Goul. Savinkov.

La anterior desesperación fatalista contrastaba violentamente con ese cansancio fáustico del europeo que se refleja en el libro de Lamprecht; contrasta también con otro libro de Román Goul en que aparece la desesperación bajo la forma "oriental" del nihilismo ruso. Pruebas evidentes de que España, África y el puro Mediterráneo no son Oriente ni Occidente, sino una tercera fórmula de humanidad, de más violenta naturaleza, basada en el sentimiento reducido y concreto de la persona. La desesperación de Román Goul es el nihilismo, traducción al ruso del budismo, que niega la realidad de todo, excepto del mal y del dolor, religión sin Dios la de toda Asia, religión sin el pavor del demonio. Religión que junta a Dios y demonio en un solo hombre. Ante la inmensidad ilimitada de la naturaleza asiática, el ruso, el chino y el indio no paren sus dioses y su ideal en esa inmensidad aterradora de bosques y estepas, sino que hacen nacer las fuerzas divinas—buenas y malas—dentro de sí.

Este nihilismo imperaba en los rusos del período zarista. Expuesto soberbiamente en las páginas de una novela anteriormente comentada—*Azef*—, termina aquí el relato minucioso de este período tan profundamente dostoievskiano. Una y otra novelas, *Azef* y su continuación, *Savinkov*, contienen toda la historia del terrorismo ruso apoyado en la metafísica nihilista y presentado en forma de doble novela con los nombres auténticos de sus principales miembros. Uno y otro libros llevan el título común de *Los lanzadores de bombas*, y en ellos se ve revivir la personalidad desilusionada de los nostálgicos estudiantes místicos que Tolstoi y Dostoievski han incorporado a la gran literatura universal. Savinkov, el verdadero protagonista de los dos tomos, es un maravilloso tipo de desorientado que bordea a veces los abismos sin fin de la paranoia.

Ramón J. Sender. Teresa de Jesús.

Si el anterior libro reflejaba la desesperación máxima, el grande magnífico

bro de Sender refleja la máxima esperanza. Dejando a un lado el valor literario clásico y la ideología religiosa de la heroína de este relato—cuyo exacto y auténtico título es: *El verbo se hizo sexo*.—Teresa de Jesús—destaca el valor de rebeldía íntima que tuvo en el seno de la Iglesia católica del siglo XVI la actitud auténticamente cristiana de Teresa de Jesús—lejano antecedente castellano de Gandhi el hindú, hombre de estepa, como mujer de estepa era nuestra escritora mística—. La reforma ardiamente humana de Teresa de Jesús fué el único intento perfecto de crear una religión peninsular cristiana. Intento esencializante en su esencia si no en sus propósitos. Esto por lo que Teresa tenía de ibérico. Porque lo rebelde le venía de que inconscientemente tenía ella de musulmana—¡y era mucho, manes de benarabí!

Ramón J. Sender ha hecho el primer libro castellano sobre la santa castellana. No rebajando al verbo; sino elevando al sexo, que es al misticismo lo que el

corazón al sentimiento romántico. Santa Teresa, que pensó y escribió con todo el sexo, fué, sin embargo, íntegramente pura. Es que en ella el sexo se había espiritualizado y desempeñaba papel de alma. No en vano era hija de esa maravillosa tierra castellana donde los labriegos ponen con el más concreto y preciso vocabulario sexual la fuente de la voluntad y la conciencia psicológica en la misma fuente de la generación.

En esta cadena de libros rebeldes desempeña el de Sender el enorme papel de representar la verdadera rebelión, que es aprender a dominarse espiritualmente para vencer al mal con la negación de él. Superioridad de Séneca sobre Kant y de Gandhi sobre Sorel. Imposibilidad de guerra cuando todo soldado de una y otra parte arroja las armas. Recuerdo de que Roma venció a Espartaco en armas y fué vencida por los más desarrapados rabinos. Mayor eficacia de la huelga sobre la estéril blasfemia.

GIL BENUMEYA

OCCIDENTE

Índice de Arte y Literatura

MUCHEDUMBRES NORTEAMERICANAS

La primera literatura norteamericana se aspiraba en el calvinismo de los puritanos, que empezó en ascetismo y terminó en respetabilidad burguesa. El calvinismo creía en la predestinación y en la necesidad del mal. Por eso no se combatía contra él, sino que se le ocultaba en lo más profundo del ser y no se permitía la más leve alusión a la pasión. Así alcanzaba el máximo apogeo la represión freudiana de los instintos más naturales. Y lo reprimido fermentaba en forma de desasosiego y movimiento continuo. Esta agitación de dar vueltas sin parar para no verse a sí mismo ha desaparecido con la llegada y el triunfo de los novelistas sociales y rebeldes—Sinclair, Lewis, Ludwig, Lewisohn, Teodoro Dreiser, Waldo Frank, Sherwood, Anderson...—. Ellos le dieron un puñalón a la respetabilidad y levantaron la tapa que cubría el pozo maloliente.

Pero... al destapar el pozo, los olores se esparcieron por todas partes. La rebelión se ha racionalizado y el yanqui pone todo su orgullo en ser un poco rebelde. Es una "pose" como la del señorito chulo en España. Demostración clara y evidente de que el superrealismo o el romanticismo, es decir, toda forma nihilista, sólo son reversos de la cultura bajo la que sufren. Y la rebelión, al diluirse entre todas las clases de la población, ha perdido su fuerza al perder concentración sirviendo de "agente provocador", bien contra la voluntad de sus iniciadores.

Así surge el realismo americano, que consiste en que cada norteamericano desposeído proteste contra su vida, pero prestea del nihilismo en lo social, consolándose de ser una parte de ese conjunto enorme que se llama Estados Unidos. El mendigo que vive junto al puente Brooklyn se siente orgulloso de ser neoyorquino y perdona sus harapos con tal de que su país tenga los mayores millonarios del mundo. Optimismo del "record", cuidadosamente fomentado por el cine como derivado a una posible rebelión verdadera.

FRANCIA Y LA NOVELA POPULAR

Zola es el rey de las bibliotecas públicas francesas. Después vienen los otros autores realistas. Los grandes folletínistas luego. Y los novelistas de aventuras. Es decir, que el gran público del vecino país busca en el libro el estremecimiento dramático y huye a producción novelesca de las capillas que cultivan el arte puro. Divididos los libros de éxito por grupos, triunfan estos autores. Folletín: Eugenio Sué, Montepin, Ponson du Terrail, Descourcelle, Hécator Malot, Soulié, Zaccane, Richeburg, Merouvel. De

aventuras: De Foe, Stevenson, Josef Conrad, Claude Ferrere, Mac Orlan, Fenimore Cooper, Gustave Aimard, Gabriel Ferry, Louis Bousenard. De Historia: Paul Féval y Dumas. Policíacos: Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Edgar Wallace. Sentimental: Henri Greville, Georges Ohnet, Octave Feuillet, Cherbulez. Jules Mary. Contemporáneos varios: Marcel Allain, Marguerite, Vautel, Dekobra...

¿Por qué busca el público estas novelas? No es por su mayor o menor valor literario, sino por su fuerza de realidad, por su exacta representación de la vida, a veces exagerada, pero siempre dramática, es decir, esencial. Como la masa vive tranquilamente, busca en el libro un reflejo de su vida para contrastar su dolor con otros y consolarse viéndose en muchedumbre. La evasión y la negación quedan para zonas aparentemente más altas, en realidad aire más enrarecido. Esta es la ventaja de la literatura popular, y su defecto es la tendencia a la repetición a la especialización acentuada que hace a cada autor de venta repetir bajo otras formas la novela que ha tenido éxito. La "racionalización" de la producción mata al autor del libro popular.

PARALELISMO FRANCOALEMÁN

Entre la literatura francesa y la literatura alemana ha existido siempre un fuerte paralelismo. A pesar de las aparentes divergencias—solamente políticas—, así lo afirma "Les Nouvelles Littéraires". Clasicismo, racionalismo, romanticismo, naturalismo, simbolismo... se han sucedido simultáneamente a los dos lados del Rin. Movimientos que aparecen exactamente en el mismo momento en cada país y sin que se pueda atribuir la iniciativa a uno o a otro. No es tanto influencia como concordancia.

Concordancia, que es hoy rotura de fórmulas y escuelas. La fórmula, el "Schlitzwort" ha guardado, sin duda, el interés de un grito de concentración; pero ya se llama "Expressionismus" o "Surrealisme", ya se despoja de la sentimentalidad en moralista a lo Stendhal, a lo Nietzsche, o en deportivo a lo Montherlant, esto sólo son las manifestaciones de un deseo común a los alemanes y franceses jóvenes de espíritu de encontrarse un cuerpo y sentidos libres, luego una libertad de la atención, abolir en ellos lo que en el siglo XIX terminaba en obsesión, en posesión. Hay allí un fenómeno de desasimilación que habrá comenzado desde antes de 1914, en los dos lados a la vez. En Francia era la oposición de André Gide, el famoso "milieu" de Taine y Barrés. La evasión de su "Enfant prodigue" sigue siendo el símbolo de las evasiones del individuo aniquilado por la familia burguesa, evasión continuada por Roger Martin du Gard, Philippe Loupault y los hermanos Berge.

En Alemania, tras el alzarse nietzscheano de la personalidad, vino el paricidio simbólico de los Werfel y los Hasenclever, convertido entre los compañeros de edad de Glaeser en desasimiento, frialdad mortal. Todo lo que era basura bajo formas de nación, clase, familia, individuo, política y economía, ciencia, arte y moral, se encuentra hoy arrojado.

POSTGUERRA ALEMANA

Toda la literatura alemana actual es una consecuencia de la postguerra. La primera reacción fué una negativa absoluta de todo lo existente. El frenesí que se empleaba en la guerra siguió empleándose en la paz, derivando hacia otros horizontes. El primero fué echarse fuera de lo que acababa de pasar buscando una literatura de absoluto contraste de esteticismo puro; es la época del dadaísmo. Luego se va a la protesta contra lo que pasó, madurada después de recordarlo durante varios años de análisis y de buscar la perspectiva lejana que conduce al éxito de visión completa. Es el período de Remarque, Reun y Glaeser rebeldes, sueltos y sin programa, de tipo netamente nihilista.

Luego, sobre esta segunda tendencia monta la tendencia documental que aparece en Arnold Zweig con su *Sargento Grischa*, en Doehlin con *Berlin*, plaza de Alejandría, y en Roberto Neumann, con *Diluvio*. Estos libros son protestas que explican minuciosamente la causa de las protestas, presentada en forma objetiva. A esa tendencia triunfante parece seguir ahora la literatura "hitleriana", animada de un misticismo heroico, que en contraposición al colectivismo—o mejor al muchedumbismo—de las anteriores novelas, buscan destacar el hombre de excepción, el caudillo. Parece que ésta no es la última tendencia, y que sobre ella triunfará la aún naciente literatura comunista, basada en la exaltación del trabajo y el ritmo de la producción; pero esta tendencia sólo se apunta en algunas revistas y grupitos exclusivamente limitados a la descripción del interior de las fábricas, sin nexo con la lucha proletaria ni con la cultura en general. Para exposición sin tesis.

BIBLIOGRAFÍA LINGÜÍSTICA ROMÁNICA

El Instituto de Cooperación Intelectual está creando una oficina central de la bibliografía lingüística románica. Esta oficina se encargará de reunir y agrupar todos los datos bibliográficos de todos los centros regionales o nacionales para publicarlos en cuadernos y volúmenes. La labor de organizar y administrar esta oficina central y ayudar a la formación de los centros nacionales ha sido confiada al secretariado de la Sociedad Internacional de Lingüística Románica, cuyo secretario general es M. Terracher, rector de la Academia de Dijon.

El campo de acción de la lingüística románica no sólo abarca todas las lenguas salidas del latín, sino también los elementos sueltos de origen latino que figuran en otras lenguas. Todo ello estudiado en su pasado y su presente, literario o popular, y seguido en su expansión determinando su influencia sobre los otros grupos de idiomas. Hasta ahora realizaba esta labor la Sociedad Internacional Lingüística Románica, fundada en 1924; pero las buenas voluntades individuales no podían suplir la necesidad de una colaboración internacional repartiendo el trabajo entre diferentes grupos nacionales especialmente constituidos. La Comisión del Instituto de Cooperación Intelectual ha organizado esta labor, pudiendo cubrir los 115.000 francos del presupuesto de gastos por subvenciones solicitadas de los países directamente interesados; el primero que la ha concedido es España, cuya Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado ha otorgado ya 10.000 francos franceses como subvención. La nueva oficina está adaptando a un tipo "standard" de ficha la bibliografía ya existente como base de futuros trabajos.

CENTENARIO DE GOETHE

En marzo de 1932 se celebrará solemnemente en toda Alemania el centenario de Goethe. El día 20, fecha de su muerte. En Francfort, sobre el Mein, ciudad natal del pensador, se abrirá el museo goethiano—muy ensanchado—ante representantes de todas las naciones. Al mismo tiempo ten-

drá lugar en Francfort, sobre el Mein, una serie de exposiciones, conferencias y representaciones teatrales.

La otra ciudad germánica que celebrará el Centenario con especial veneración y esplendor es Weimar, donde el olímpico Wolfgang desplegó toda la multiforme grandeza del genio desde la teoría del Estado hasta la investigación de los colores, desde las más sublimes visiones poéticas al estudio de la mineralogía. La casa que él habitó en la graciosa ciudad de Turingia, y que fué agrandada por primera vez en 1913, lo será por segunda vez para permitir la colocación de numerosas obras de arte que forman parte de la herencia del inmortal pensador, obras de arte que hasta hoy habían permanecido amontonadas en almacenes por falta de espacio.

El nuevo edificio de Weimar comprenderá dos plantas. En la planta superior se encontrará una sala capaz para contener 600 personas, sala destinada a festejos, conferencias y sesiones de la Sociedad Goethe. Además se preparan para el centenario numerosas e importantes publicaciones, especialmente una colección de fragmentos, algunos de los cuales proceden del primer viaje a Italia. También se han encontrado y van a publicarse algunas cartas inéditas dirigidas desde Alemania a amigos y conocidos de Weimar.

GIORGIO DE CHIRICO

Chirico, que apareció en la pintura con sus maniqués arqueológicos, sus desnudos luminosos y quietos, sus blancos caballos petrificados frente al mar espumoso de Grecia fantástica, ha vuelto a Italia, después de terminar su formación parisiense. Y ha vuelto ausente de nuevas "maneras". Siguen sus cabezas de mujeres robustísimas e inertes sofocadas por una arcaica melancolía. Sin embargo, se está iluminando y esclareciendo la gama verdosa y terrosa de sus viejas pinturas; al fondo de tintes fríos sustituye un juego de tonalidades encendidas y sanguíneas, con la precisa función de subrayar y sostener la forma mientras que la modulación se ha hecho más minuciosa. Sigue siempre la nostalgia romántica de la cultura muerta, nostalgia animadora de todo el pintor.

De él se ha destacado, sobre todo, el origen intelectualístico, el moverse de la inspiración a través de una red de delicadísimas y decadentes alusiones a un mundo de formas estéticas, resueltas con la ironía parodística, al tratar los elementos dispersos. Chirico trata todos los seres como naturaleza muerta, todos los hombres y mujeres como maniqués. Para tener una idea del enrarecimiento intelectual, al que Chirico ha llevado sus temas predilectos, basta ver su gran cuadro de los "arqueólogos", maniqués increíbles cuyos cuerpos gigantescos dejan descubrir en su interior una serie de propileos y ruinas de templos paganos (la antigua Grecia interpretada superrealísticamente). O ver sus grandes caballos clásicos plantados en las riberas de un mar todo verde, un motivo arcaico que sirve de pretexto a una escenografía trascendental. Gusto singular por el color intenso y abstracto privado de toda referencia a lo real de la sensación. Todo hecho comedia según el sentido italiano de hacerlo todo tramoya y apariencia, nueva "comedia dell'arte" en el color y la línea.

LOS ESLAVOS Y EL ARTE ITALIANO

La Universidad de Perugia ha emprendido el estudio sistemático de todas las influencias artísticas de la península romana sobre los pueblos eslavos. En Rusia se nota principalmente la influencia de los pintores italianos de los siglos XIII y XIV sobre la pintura de los iconos. Y luego, en tiempos de Pedro el Grande, el desarrollo del arte barroco, que llegó a su apogeo bajo Isabel, fué debido, sobre todo, a los italianos Trezzini, Chidveri, Michetti y Bartolomé Rastrelli. Luego vino el desarrollo de la arquitectura clásica (bajo Catalina II, con el estilo Luis XVI, y bajo Alejandro I y Nicolás I, con el estilo Imperio), y fué el triunfo de otros italianos: Rinaldi, Quarendi, Brenna, Rossi... al influjo directo de Roma se debe la monumentalidad de Petrogrado.

Pasando a Polonia, puede dividirse en tres períodos el arte nacional. De los orígenes al fin del siglo XV, el Renacimiento, la época de Estanislao Augusto. En estos tres perio-

La Gaceta Literaria

dos es evidente la huella italiana manifiesta en el primero con el predominio de románico (iglesias de San Adalberto y Santa María, en Cracovia, plaza del mercado de Cracovia). En el Renacimiento, con el castillo real de Wawel y la labor de Della Lora, Berecci, Castiglioni. En el tercer período triunfan los arquitectos Chiaveri Merlini, Monaldi, Corazza, Fontana, Marconi y los pintores Bellotto y Bacciarelli.

En Checoslovaquia fué el apogeo. Desde el 1500 dominaron los artistas italianos. Bohemia, donde se trasladaban familias enteras de artistas italianos, desde Lugano y Corno. Hasta mucho después de 1700 el 90 por 100 de las casas checoslovacas tenían aire italianísimo.

Escaparate de libros

MANUEL BUENO. "PONIENTE SOLAR"

La novela del 98. La España del 98. Todo el espíritu de la vida peninsular en aquel año. Cómo vivían, sentían, pensaban y obraban los españoles en el momento de derrumbarse su imperio colonial. Esto es el libro de Manuel Bueno recientemente aparecido. Un resumen perfecto de la época más decisiva en nuestra historia intelectual contemporánea.

En su forma exterior, aparente, es *Poniente solar* la novela de un adolescente provinciano en el Madrid de la majeza, el Madrid romántico, ya en sus últimos gestos artificiosos del desplante falsamente patriota y la erudición memorística. Pero, en realidad, Juan Herrera, el protagonista, tiene el valor de un símbolo de inquietud ante la realidad de España, inquietud que caracterizó a toda una generación de infinitos españoles entonces jóvenes, que ante la falsedad del ambiente sólo podían reaccionar en forma totalmente negativa. Nihilismo pasivo que, a través de una Europa intermedia y ajena, iba a establecer paralelismo con otro nihilismo exclusivamente relativo de Rusia. Distinto en los rieles, idéntica dirección en la ruta... Generación masa de la que debían emerger las cumbres literarias de aquel año, que sólo se explican por la aportación de los humildes en el medio ambiente y el deseo. Musa que, hasta ahora, carecía de un retrato fiel, y que ahora resucita Manuel Bueno en una evocación novelesca.

La España de *Poniente solar* es la del coído, las patronas, las pensionistas, los militares retirados, los políticos profesionales, los estudiantes que no estudiaban, las reuniones "de cachupín", los recomendados y recomendantes a los destinos públicos, los proletarios de majeza y desplante (más calderonianos que marxistas), nobles ociosos, cómicos de la legua o torerillos de invierno, unos y otros sin asociar. Cafés con sofás de rojo terciopelo y espejos sin límite, guaridas intelectuales o eróticas de Jacometrezo y su zona... y aquellas maravillosas casas de huéspedes en que dogmatizaba Pío Cid y Picasso buscaba los modelos de sus primeros cuadros negros con esas damas de grandes ojos alejandrinos. Escepticismo en todo, hasta en el amor, que ya no es la furia de capa y espada, y no es aún la pasión tectónica, deteniéndose en la lujuria fría, premeditada, de Trigo. El Madrid de la calle de Sevilla y los mantones de la China, aburrido e incrédulo, pero bonachón y fatalista. Verdadera invasión de todo lo español por el berberismo descuidado y despreocupado de la Puerta del Sol.

L. DE F.

"CANCIONES DE MAR Y TIERRA"

Conoci a Concha Méndez Cuesta en el mar. Se me apareció como una sirena, en una mañana mediterránea de sol, en medio de una selva de brazos, muslos, torsos. La vi nadar más ágil que un pez. La vi correr, saltar, reír; la vi clara y sonriente y después leí su poesía... No se me apareció como otras mujeres poetas con una actitud preconcebida o con un aire de misterio; se presentó como

es: clara y pura, libre y marinera. Y a mí, que soy consuelo, no me exhibió otro pasaporte que sus canciones marinas prendidas de las olas verdinegras.

Me habló de muchos puertos, de la familia, de los amigos, de nuestro común Ricardo Viñes, mensajero invisible de nuestra amistad, y desapareció de pronto, entre una ola alta, para reaparecer de nuevo entre nosotros.

Ahora, después de algunos meses del acabado estío playero, leo y releo su hermoso y límpido libro *Canciones de mar y tierra*.

Todo en este libro respira claridad. Una sola canción a través de un coro de muchas voces—los innumerables ruidos del mar—y una solista que canta en la borda se oye en él, y es en cada puerto y en cada ciudad donde cosecha Concha Méndez Cuesta la flor de su poesía.

Canciones breves, canciones como saetas, que se prenden en el alma y dejan un eco de honda poesía que persiste. Es una vibración que no se olvida; es una canción simple y a la vez honda, tejida en el cordaje de los mástiles y con resonar de concha marina, y es que desde el fondo del mar esta dulce sirena nos trae la canción que nos cautiva como a los compañeros de Ulises, y bajo el influjo de su canto fresco y meridiano recorreremos la pista de nuestros sueños aventureros.

Se ve el mar, se sienten los puertos a través de las canciones de Concha Méndez Cuesta. ¿Qué otro galardón puede anhelar un espíritu sano y joven? Ya es bastante que ella nos traiga la música innumerable y polifónica del mar y el resonar estridente de los silbatos portuarios.

Bien venida al Río de la Plata esta espontánea representante de la joven poesía española, a la que debemos recibir con la simpatía que despierta en América el espíritu de la España actual que se está forjando en el crisol de una neo-raza.

ILDEFONSO PEREDA VALDES

Montevideo, junio de 1931.

Comentarios al mejor libro del mes

El del mes de julio: "Efectos navales"

Por Antonio de Obregón

Ramón Gómez de la Serna, entre otras muchas responsabilidades, tiene la de haberle dado a la metáfora un auge desmesurado. La metáfora que siempre fué un algo complementario se infla en Gómez de la Serna y se convierte en artículo de primera necesidad. A partir de Ramón, la metáfora se hace esencial en literatura. Y todo ese concierto que se produjo en el orto de Gómez de la Serna no fué otra cosa que el efecto de haber apuntado con su manga y haber rebañado a todos con chorros de metáforas.

Acaba de aparecer:

"Poniente solar"

por Manuel Bueno

5 pesetas

CIAP. Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15

A partir de este momento, el ansia de originalidad hace hincapié en la metáfora. Y la metáfora aparece entonces como chispazos de locura arrojados por todos aquellos que—de este modo paradójico—deseaban demostrar originalidad.

La gran acumulación de metáforas que se traduce en la autoselección de las mismas, por categorías. Y la calidad de un libro se determina por la calidad de su contenido metafórico.

Consecuencias: quedamos en que las metáforas son chispazos de locura. Por consiguiente, todo aquello que exigía un tanto de construcción, se había de venir abajo. Y, en efecto, la novela se cayó, destrozándose, por falta de base.

La novela exige siempre un minimum de realismo. Uno de los postulados de la novela es el realismo. Sin realidad, sin mundo, no se puede dar la novela. Porque la novela no es más que fábula, y la fábula es un producto humano, hombre, mundo.

Los "metaforizantes" comprendieron esto. Que la novela exigía un mundo real. Pero ¿cómo apoyar una metáfora hecha fábula en un mundo real? Creando un mundo metafórico. Y entonces aparece una novela—¿suprarreal?, bueno—con una serie magnífica de bondades, pero que no es novela. ¿Benjamín Jarnés, Antonio Espina?... Bueno, pero este grupo de nacarados caracoles, segregando babas de metáforas, queda al margen de la verdadera novelística.

Antonio de Obregón nació en 1929. Aquí, ante mi vista, tengo su fe de bautismo: "El campo, la ciudad, el cielo". Antonio de Obregón es un magnífico poeta. Al principio aparece un poco amadurado, un poco versallesco cuando ofrece el cielo, la ciudad, el campo, el mar. Luego, poeta fuerte, vigoroso en sus poemas duros y blancos como el mármol.

A los dos años de vida, Obregón lanza un grito: "Efectos navales". Todos escuchamos su grito, hermoso, menos que hermoso, lindo, atemorado. Yo recojo su grito como una pelota, y lo examino en mi mano. Luego resulta que es el mejor grito del mes.

Pero llegó un momento en que el prosista se cansó de ser bueno. Y entonces pensó en herir. Y entonces, también, inventó la metáfora. En la noche del orto, la metáfora, en las manos del escritor, platea, lunada, como un cuchillo.

Hasta este punto se conformaba con halagar simplemente la carne de la sensibilidad, y la sensibilidad se había acostumbrado a ese halago tibio, cari-

ñoso, frívolo, del prosista. Encontraba placer en dejarse envolver, como si fueran gasas, en los párrafos. Unos párrafos haldudos, amplios, que la cubrían sin sofoco.

La sensibilidad pasaba una mano por la prosa, como por una mesa, y la notaba suave, humilde, sin hipocresía.

Pero el prosista inventó la metáfora. Nuevos vestidos crueles cubrieron la sensibilidad. La sensibilidad supo de un traje tejido con zarzas. Y tembló al mirar cómo corría su primera sangre, roja caliente, por su propia carne desgarrada.

Llegó el día en el que la sensibilidad pasó la mano por la prosa, también como por una mesa, y la encontró llena de pinchos que le despellejaban la mano.

Cada párrafo fué una boca hidrófoba que sólo buscaba donde poder morder.

Hoy es el día claro. Fresco. Rubio. Hay tibieza de primavera. La euforia se columpia repantigada, en el día. La luz no entra por un ventano que da a un solar abandonado y sucio. Es esta misma luz aérea, suelta, que aurbarniza los objetos todos. Yo miro con melancolía afuera y no sé por qué añoro un pasado absurdo que jamás he vivido. Después, cansado, desfallecido, me pongo a escribir. Yo no sé qué arabesco hará la luz en este momento sobre los pelos de mi occipicio; estoy de espaldas al ventano. Tampoco sé cuántos papeles arañan el solar en este minuto, empujados por el vientecillo ligero de hoy. Ni cómo se despazuran las nubes, poco a poco, en el cielo. Fuera de mi mundo, no siento nada. Sólo, a veces, el dolor de mi propia carne acuchillada, despellejada, mordida. Las huellas que dejaron en mis hombros las espigas de una túnica, hermosa y codiciable, tejida de zarzales.

HERNANI ROSSI

Wenceslao Fernández Flórez

"El Malvado Carabel"

Una gran novela humorística

5 PESETAS

C. I. A. P.

LIBRERÍA FERNANDO FE

PUERTA DEL SOL, 15

MADRID

COMPañía GENERAL DE ARTES GRÁFICAS