
Artículos de Literatura, Crítica Y Escritura Dispersos

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 8993

Título: Artículos de Literatura, Crítica Y Escritura Dispersos

Autor: Horacio Quiroga

Etiquetas: Artículo, Crónica, Compilación

Editor: Brian

Fecha de creación: 26 de julio de 2026

Fecha de modificación: 12 de agosto de 2026

Edita textos.info

Maison Carrée

c/ des Ramal, 48

07730 Alayor - Menorca

Islas Baleares

España

Más textos disponibles en <http://www.textos.info>

La Novela Y El Público

Es vieja costumbre decir en un artículo: "nosotros pensamos", en vez de "yo pienso". Parece ser que la razón de esta rareza consiste en una bella modestia, sumamente útil a quien escribe. ¿Será verdad? Debe serlo. En cuanto a mí, confieso que nunca me ha parecido vanidoso el hecho de que un buen hombre, al escribir un artículo que se sabe ciertamente que es de él, diga: "yo creo", en lugar de "nosotros creemos".

Yo creo —y Dios me perdone si hay vanidad en hablar así— que esta inflada cualidad se reconoce en lo que sigue a "yo pienso u opino", y no en esta sincerísima manera de expresarse. Con un poco de humanidad no sería difícil hallar que el uso de esa fórmula personal prueba franca modestia, siendo así que uno expone únicamente su modo de ver, sin sentar verdad alguna. Como no es exclusivo, se está muy lejos de enseñar verdades a cada paso, y preciso es ser muy mal intencionado para sentir las propias ideas insultadas porque un muchacho cualquiera diga "yo pienso, creo o supongo simplemente, tal cosa". ¡Si es la mayor cortesía de un derecho! La cátedra se verá en lo que diga si la hay. Pero encontrarla ya en la primera persona del singular...

Todos sabemos perfectamente que cuando el articulista dice "nosotros", se refiere a él, nada más que a él. Si hay modestia, sería esta muy convencional, en todo caso. ¿Por qué condenar el "yo creo", que es discreto, recta fórmula de una opinión absolutamente personal, sin imposición alguna y, como tal, eminentemente altruista?

Como el que esto escribe suele dar con fastidiosa frecuencia en este modo de decir, es útil prevenir con lo anterior

posibles presunciones.

En pos de la enunciación del viejo dilema: "¿no se lee porque no se escribe o no se escribe porque no se lee?" —la generalidad de los escritores halló defensivo optar por el segundo término. Indudablemente nada más halagador. En los países nuevos, sobre todo, esta resolución se ha adoptado irremisiblemente, llegando las protestas de los escritores incomprensidos a un alto grado de indignación colectiva.

Nuestro país, por ejemplo. Es cosa muy dicha y oída que no se escribe porque no se lee. Pero, en verdad, ¿se ha escrito aquí una obra "puramente" artística que merezca un gran éxito? Es difícil creerlo. El público, como término medio forzado y natural, tiene una comprensión del arte perfectamente mediana. Se aburre lo indecible cuando no ve lo que ve el grupo de arriba, y su primera acción, al concluir el libro, es propagar la voz de su conciencia fastidiada: "es bueno, pero aburrido". Y el autor de ese libro, por poco discreto que sea, comprendiendo de sobra que su literatura es excesiva —buena o mala— no incurrirá en su lamentable niñería de enojarse.

Hace algún tiempo la novela de una señora tuvo un gran éxito, tan grande como justificado. El público halló en el libro un sinnúmero de bellezas, expresadas en situaciones llenas de encanto, ideas de ataque o defensa que él también compartía, caracteres nobles y simpáticos, y sobre todo, en una trama interesante, que es al fin y al cabo lo que se pide en una novela.

Creo que el público tiene razón. La novela aquella era la expresión —ni más aquí ni más allá— de su modo de sentir la literatura, y de ahí los agasajos que le hizo, en forma de once ediciones. Líbreme Dios de creer que su simpatía, más que a la factura, era a la obra de una mujer. Cualquier hombre que hubiera escrito ese libro habría visto sobre sí el éxito acordado a la señora

"Libro que se hace leer". Este es el imán para el público, y el norte de los desencantados del tiraje, cuya inconsecuencia es curiosa. Si ellos mismos dicen de ciertas obras escritas con talento: "Es pesada, buenos caracteres, pero no es novela", ¿qué más que el buen público se aburra con ciertos libros, no quedándole siquiera la satisfacción de decir: "¿hay por lo menos un carácter?".

La primera objeción a lo anterior sería esta: "¡pero es imposible descender hasta el público!" Ciertamente; mas, si se da por sentado que él no entiende el arte sino cuando está hilvanado en una interesante fábula, ¿a qué enojarse si no se lee?

Prescindiendo de los versos, porque es vocación y costumbre no leer muchos, quedan la novela y el cuento. Paréceme que ninguna —o casi ninguna— de aquellas ha cumplido el ideal de arte en una buena trama, que pide el público. El libro de la señora realizó estas dos cosas para él, y por eso lo leyó. Nada importaría en verdad lo de adentro, con tal de que el argumento fuera interesante. Cualquier novela tendría éxito —fueran sus caracteres los más difíciles— si se desarrollara en un argumento agarrador.

Quiero creer que el público no comprende a Sudermann en lo que vale como ancho talento humano, y aún pensaría que le saben ridículos sus hombres grandes, buenos y sin malicia —sin nuestra pequeña malicia sudamericana, sobre todo. Sin embargo, gracias a la condición apuntada, nadie se lee como él.

Todos creemos saber que Anatole France tiene más talento que Pierre Louÿs y Dostoievski tanto como Sudermann. Ninguno de ellos, sin embargo, ha alcanzado el sufragio popular del gran escritor. El primero llega apenas a 20 o 30 ediciones, límite preciso para que se le considere honroso novelista. Dostoievski está muy lejos de ese tiraje. Si esto pasa en Europa, en pos de cuarenta años de trabajo literario, ¡cómo enojarnos cuando de uno de nuestros libros no llegan a

venderse mil!

Este enojo trae consigo la evidente injusticia con el medio ambiente, dicho mercantil, burgués, americano y todo lo que es común decir de él. Posiblemente nuestro medio literario es superior al europeo, sin restricción alguna. Si el encanto de nuestro público es Féval y compañía no hacemos sino gustar de lo que llega glorificado del Viejo Mundo. Mil lectores de aquel autor, entre nosotros suponen cien mil en Europa. De mayor número de habitantes deben salir más lectores, sin duda, pero el mismo argumento debería aplicarse a los libros de vuelo que leen más que nosotros; son también más y creo que la proporción está en favor nuestro.

Stella agotó diez ediciones en pocos meses, lo que equivale a un tiraje superior a cien, allá, sin olvidar que novelas que en Europa obtienen ese triunfo, son para el público más interesantes que la de César Doyen.

El final de todo sería un poco perogrullesco: todos los ambientes son refractarios, por propia esencia, a la literatura sin fábula, y asequibles por lo mismo a la novela entretenida aunque no entiendan gran cosa de lo realmente artístico que pueda haber en ellas. Nuestras escasas novelas se han leído muy poco. El público hojeó algunas, pero no se entretuvo: le parecieron muy distintas de las que llegan de Europa, llenas de tantos y tantos incidentes. Cobróles ceremoniosa desconfianza, cuya consecuencia inmediata fue no leerlas más. Stella le ha reconciliado un poco con nuestra capacidad para entretenerlo.

Y, sin embargo, muchos de nuestros pobres libros valen más —como expresión de talento— que no pocos del millón que leemos traducidos, y que leemos mucho. Tienen trama, es verdad, y los bellos ojos del vecino de enfrente se irritan en fuerza de la profunda atención que pone en su Braemé, para ver adónde va a parar eso.

No sabemos o no queremos "novelar", es lo cierto. Nuestros

cuentos están muy lejos de ser extraordinarios, y en cuanto al teatro ya se sabe que el éxito está con él.

Todo lo anterior no supone, claro es, abdicación del ideal en aras de un aplauso general más o menos inteligente o hueco. Hoy por hoy, una novela aclamada en masa estaría muy expuesta a no ser buena por bien sabidas razones de medianía artística en el juicio popular. Pero, si se tiene conciencia de haber hecho obra decente, está de más enojarse con el vacío en que cae, exigiendo del público lo que no se le concede.

Revista Del Salto

Todo periódico al salir a luz, se traza un programa, rojo o blanco.

Es combatiente o es expositivo. Levanta la bandera punzó o rehúye toda idea que no sea tranquila, todo concepto que no equilibre.

Nuestro programa es simplemente de exposición. Abrimos estas columnas a los que en el Salto meditan, analizan, imaginan, y escriben esas meditaciones, esos análisis, esas imágenes.

A los que resuelven un sentimiento en un pensamiento, y un pensamiento en una verdad.

Nada es pensar si no se procura grabar hondamente lo que se piensa. El esfuerzo más impulsivo es impotente, si la palanca quiebra sus brazos, y el concepto iluminado se desvanece en la sombra.

Escribir, siempre que se haya concebido y se crea la gestación completa. Si el pensamiento nace ahogado o degenerado, no importa.

El aborto es siempre menos bochornoso que la esterilidad.

El que se siente precipitado está por encima del que no puede volar.

Entre nosotros, el pensamiento trabaja, pero teme la claridad. Deslumbra, como una gloria entrevista, y huye huraño, como el que tira una flor y esconde la mano.

Extiende sobre una frente silenciosa sus alas predestinadas,

y se pierde en la memoria, sin que un libro recoja su forma.

Porque una columna de sanas reflexiones es más provechosa que cien páginas inéditas.

Lo que se nos dice pasa fácilmente: lo que se lee no se olvida.

Aquello impresiona como una belleza pasajera: esto se graba con relieves de agua fuerte.

El abandono —aún para los que están eternamente condenados a solo admirar— es acusable. Pero es criminal cuando el genio vive en la sangre como una neurosis, cuando acaso con un golpe de alas se puede salvar una bruma tenaz.

La actividad tiene un broche que es el estímulo, y para romperlo, hay que dar el asalto, aun, cuando se escale torpemente la brecha.

Si no hay un terreno para la lucha, la cabeza mejor organizada, los que fatalmente llevan en sí la victoria como se lleva una herencia quintaesenciada, se consumirán, como el Gran Rebelado, en una lenta visión de laureles.

Una tierra estéril sugiere reflexiones menos dolorosas que un campo abandonado.

Extendemos, pues, las columnas de esta Revista, para los que inicien el ataque, ya como veteranos de una vieja Guardia, ya como tímidos iluminados.

La Inicua Ley De Propiedad Literaria

La circunstancia de haberse creado por tercera y última vez la sociedad argentina de escritores con fines preeminentemente gremiales, presta viva actualidad a las leyes sobre la propiedad literaria, por la cual el escritor goza o debe gozar de su trabajo intelectual, en primer término, y defender en segundo sus derechos a la labor producida. No es, por lo demás, la primera vez que nos ocupamos de esto.

Cae de su peso que la producción artística es un bien propio del escritor. Ni los editores ni las empresas periodísticas a cuyo cargo corre la difusión del producto intelectual, han dudado nunca de la legitimidad de dicho derecho. El tratado de ciencias, el ensayo de filosofía y la colección de poemas son bien, pura y exclusivamente propiedad de su autor.

¿Pero constituyen una propiedad, en el más amplio sentido de la palabra? ¿Puédese asegurar que artículo, ensayo, estudio y novela son un bien propio, ajeno a todo otro derecho, una pertenencia individual de nuestra persona misma?

Aparentemente, sí. Persona alguna, juzgando a la ligera, intentaría un segundo sopesar tal verdad. La expresión "caer de espaldas" nació evidentemente ante la actitud del primer insensato que pretendió dudar de ella.

Pues bien, estamos en un error. Ni el insensato aludido, ni el otro, ni el editor, ni el director, ni usted ni yo pensamos acertadamente. Creíamos todos poseer una idea nítida, si no curial, de lo que es la propiedad. Nos equivocábamos. La propiedad no consistía en el goce de un bien legalmente adquirido, y transmisible. A los efectos de nuestra causa, la legalidad aquí sobraba, puesto que la producción intelectual

es algo más que un bien legal y otorgado: es sangre de nuestra sangre y vida de nuestra médula.

Tercer error. Un bien con un peso o un millón de ellos, una boquilla, un Rembrandt, una vaca, una salida de baño, una farmacia, un Stradivarius, un libro ajeno, un latifundio, una caña de pescar.

Cualquiera de estas cosas constituye un bien, homogeneizadas por un augusto carácter que las consagra como tales: su transmisibilidad.

La mitad de ellas nos vienen de nuestros padres, de nuestros abuelos mismos. Tan sagrados han sido para la ley como eficaz es nuestro goce de propietarios. La otra mitad la debemos al esfuerzo y al trabajo propios: tales la boquilla, la vaca, la caña de pescar.

Pero grandes o pequeños, heredados o ganados, todos estos bienes son tan nuestros que podemos estar seguros de que, a no mediar una cesión extraña a nuestra voluntad o un cataclismo imprevisto por la ley, nuestros descendientes gozarán de ellos hasta mucho más allá de la cuarta generación.

Pues bien: lo que la ley concede por inalienable derecho al centenar de centavos, al latifundio, a la caña de pescar, lo niega al más íntimo, puro, hondo, doloroso y sagrado de los bienes humanos: el del trabajo mental.

Para nuestras leyes la propiedad literaria no constituye un bien, puesto que niega su transmisibilidad. La ley del Estado, cuerda y rápida para asegurar "ab eterno" el goce de un bien insignificante, estéril o dañino, limita la propiedad literaria a sólo diez años después de muerto su autor.

Para nuestras leyes, al libro de versos fáltale sin duda algo para alcanzar la honorabilidad de la usina metalúrgica o el taco de billar. El Estado priva de su bien a la mujer y los hijos del intelectual fallecido, justo a los diez años de producida su

muerte.

De tal legislación sufren la Argentina, el Uruguay, Chile, Brasil y gran parte de los países civilizados. Entendemos que otras naciones, cinco veces más cultas que las nuestras en respeto artístico, extienden hasta cincuenta años la propiedad literaria. Pero diez, cincuenta o trescientos años, lo mismo da ante esta comprobación monstruosa: que el único bien indiscutiblemente puro, que la única propiedad entrañable a la par de un hijo, caduca a los diez años de muerto su poseedor.

De todos los bienes enunciados en larga lista, el de nuestro trabajo mental, nadie lo ignora, es el más duro, difícil y largo en reportar satisfacciones. Más fácilmente mitiga el hambre de sus hijos un lustrabotas que un artista de buena fe. La importancia de su trabajo, como el de la paciencia, sólo se revela a largo plazo. Trabaja tenazmente porque ha nacido para ello, mal vestidos él y su mujer, mal comidos sus hijos, confiando al futuro el bienestar que casi siempre la obra lenta y fatigosa de los años suele conceder.

No hay ironía que este hombre no haya soportado en su vida, por el género de su actividad mental; no hay de nuestro que no haya sufrido, por su incapacidad para proporcionar a su esposa el desahogo que el almacenero y el tendero de su cuadra consiguen sin tantos aspavientos. El escritor, sordo y firme en su trabajo, prosigue luchando con la pobreza.

Todo tiene un límite —hasta la desgracia. Por la acumulación del esfuerzo, del mérito y la nombradía, llega un instante en que la obra intelectual comienza naturalmente a rendir lo que entre todo le es más difícil: dinero. Pero, naturalmente también, en esos instantes el escritor muere.

Este hombre ansió, soñó y previó el desahogo en que empiezan por fin a hallarse su mujer y sus hijos tras treinta años de espera. No está al alcance de mercader alguno la tremenda fe que ese hombre puso en la punta de su pluma

para arriesgarse a arrastrar con ella a su familia.

Pero lo que no previó —y aquí es donde debemos ayudarlo— es que las leyes del Estado cortarían, más duramente que una vida, su ilusión de alimentar dignamente a su familia con su trabajo mental.

Fuerza es que un autor muera para que se aprecie su obra. El artista —el escritor— es quien goza en primer término del lúgubre privilegio. Sólo cuatro, cinco, diez años después de muerto se solicitan sus obras. Pero la ley de propiedad literaria interviene entonces y priva bruscamente de su pequeña renta a la familia del escritor.

Expuesto así el caso, dan ganas rabiosas de creer que estamos mintiendo: tan monstruosa es la ley que dicta y ejecuta esta iniquidad.

¿Por qué la protección al bien oscuro, a la propiedad dudosa, al legado insignificante, no alcanza a la obra literaria, empapada las más de las veces en sudor de agonía que ha durado toda una existencia?

Porque sancionando esa ley se ha querido evitar que los descendientes del escritor puedan sustraer a la circulación una obra acaso de trascendencia suprema para la cultura artística. Con el fin de asegurarlo, se faculta al primer llegado para que, transcurridos diez años desde la muerte del autor, imprima, edite, trafique y obtenga pingües ganancias con las obras de aquél. En vida del escritor, esa persona no creyó útil a sus intereses lanzar a la difusión pública un tomo de versos de cuya problemática ganancia debía entregar un diez por ciento a su autor. Pero, muerto éste, sonado su nombre, solicitados sus libros, ven aquélla llegada su hora. Y libre de trabas para el tiraje, y sobre todo libre de derechos de autor, a la sombra de la despojada familia del extinto y protegido por la ley, cumple fructuosamente los fines de cultura artística que aquélla le libró.

Sólo por desidia o falta de coraje en quienes legislan, puede explicarse la estabilización de esta monstruosa ley de propiedad literaria. La libertad de editar las obras de un autor fallecido puede conservarse, si se quiere; pero nunca desposeyendo de sus derechos a la familia de aquél. No es posible que la ley prosiga hostigando con el hambre a los propietarios de un bien sagrado, para enriquecer con él al primer venido. El derecho de autor no puede extinguirse. La percepción del tanto por ciento habitual por los herederos, o la intervención del Estado para percibir y distribuir esos derechos, remedia en un solo día este inicuo absurdo.

El Eterno Traidor

Muchas veces me ha llamado la atención la semejanza de espíritu y tarea que existe entre críticos y traductores. Por regla general, unos y otros andan a caza de un tercer espíritu que a la vez que arranca su admiración, exalta sus propias dotes creadoras, en detrimento casi siempre del autor admirado. Esta emulación artística se manifiesta de igual modo en críticos y traductores: erigiendo en ídolo a un honrado y serio escritor, con el muy visible objeto de lucir su propia inocente literatura, en el crítico; de lucirla también, pero malvadamente, en el traductor.

La inocencia artística del primero es manifiesta y perceptible aún para el profano, que llevado o no a admirar las galanuras de estilo del crítico, nada llega a saber del autor juzgado, puesto que él no fue otra cosa que un pretexto para crear arte.

Distinta es la tarea del traductor. Su obra engañosa y maléfica no es apreciada en todo su alcance sino por las gentes del oficio, profesionales y aficionados de gusto conciso. Maldad inconsciente, sin duda, a modo de aquella sentenciada por un Jurado de Honor Artístico, que eximió de culpa a un plagiario, en atención a la admiración que hacía la obra robada había demostrado el autor ladrón.

El traductor habitual, puesto a la tarea, prescinde casi siempre de su honradez de escritor. Para no asustar a sus infinitos lectores, cabe aclarar un poco estas líneas.

El arte de escribir consiste en hallar, para cada idea, la palabra justa que la expresa; y en disponer estas palabras con el summum de eficacia expresional.

La idea es naturalmente lo esencial en el arte. Al acto de sentir las suele llamársele "Tener algo qué decir". De aquí que el tener ideas, primero, y la suerte luego de hallar las palabras que las expresen definitivamente, son las dos facultades maestras del escritor. La disposición de estas palabras —lo que suele llamarse estilo— es condición secundaria, considerada como una sola fuerza. Con ideas y palabras que las expresen sin menos ni más todo hombre es un gran escritor, y por lo tanto un gran estilista. Con estilo solo —siempre en su pobre acepción vulgar— se puede simular con algún efecto la carencia de "algo qué decir". Los oradores y escritores muy elogiados por su estilo, no dicen por lo común gran cosa.

Cumple pues respetar y envidiar al escritor de raza su misteriosa facultad de hallar las palabras justas para expresarse; pero esta admiración nuestra exige de aquél un respeto por su propio arte, que no siempre conserva al traducir.

La gramática ha creado para holgura de estudiantes la sinonimia de términos. Triste y melancólico, apacible y pacífico, rabioso e iracundo, serían palabras sinónimas de igual significado. El escritor sabe, sin embargo, que esto no es verdad. Si el alumno y el lector corriente no perciben diferencia en la sinonimia, el escritor conoce perfectamente sus grados y matices, y no ignora que esta idea profundamente expresada, aquel efecto emocional maravillosamente obtenido, se lograron por la sutilísima elección de tal verbo, tal adjetivo, entre sus infinitos sinónimos.

Esta recóndita virtud de la palabra justa campea en la belleza de ciertos cuadros descriptivos o narrativos, cuyas misteriosas fuentes se empeña en descubrir el lector sagaz. Aparentemente, en nada se diferencia la magistral descripción de una fría exposición de colores puesta a su lado.

"He releído diez veces el cuadro" —concluye el lector por decirse desalentado—, "y no sé de qué medios se ha valido el autor para evocar la naturaleza con esa fuerza."

El truc es muy sencillo, sin embargo: consiste en que las palabras elegidas por el autor son justamente las precisas, y no otras, ni las de más allá, ni ninguna de las otras cien mil palabras de la lengua.

Ningún escritor lo ignora. Y ninguno —sin excepción— recuerda al traducir en verso o prosa que la substitución de una frase, un giro, un verbo, un simple adjetivo, es una absurda tarea para el arte, mezquina para la honradez del traductor, y criminal para con el autor falsificado. Los poetas que traducen, al verse a su vez traducidos, conocen perfectamente esto.

Ignórase hasta hoy qué razones de peso bastante para excusar esta tarea de miseria, dan los traductores de versos. Que puede quedar de un verso —obra por excelencia de concisión—, si tachamos cuidadosamente el par de verbos que lo exaltan, para reemplazarlos por pobres sucedáneos que el traductor considera las más de las veces superiores a los del original.

Corre por todas las manos una antología traducida de poetas franceses, donde campean estas excelencias que hemos apuntado. Por tratarse de poemas conocidísimos, transcribiremos algunos para edificación de los lectores.

La primera estrofa de "El Albatros" de Baudelaire, está así traducida:

Souvent, pour s'amuser,
les hommes d'équipage,
prennent des albatros,
vastes oiseaux des mers,

qui suivent,
indolents compagnons de voyage,
le navire glissant
sur les gouffres amers.
La gente marinera,
con "crueldad salvaje",
suele cazar albatros,
grandes aves marinas que siguen a los barcos,
compañeras de viaje,
"blanqueando en los aires
como blancas neblinas".

Baudelaire no habla de la crueldad salvaje de los marineros. Quien conozca al poeta medianamente, sabe que en su espíritu, y para esa situación, no cabía tal grito de condolencia. Tampoco nos habla nada de que los albatros blanquearan en el aire como blancas neblinas. De los cuatro versos de la estrofa, la mitad del primero y el cuarto en su totalidad, pertenecen al numen propio del traductor, Y con tales cambios, supresiones y rellenos, no se concibe cómo Baudelaire hubiera llegado a reconocer su célebre soneto.

De la canción décimo tercera de "Serres Chaudes", de Maeterlinck, queda lo siguiente:

J'ai cherché trente ans, mes sœurs, où est-il caché!
J'ai marché trente ans, mes sœurs, sans m'en rapprocher...
J'ai marché trente ans, mes soeurs, et mes pieds sont las,
il était partout, mes soeurs,

et n'existe pas!!...

L'heure est triste enfin, mes soeurs, otez mes sandales, . le
soir meurt aussi, mes soeurs,

et mon âme a mal...

Vous avez seize ans, mes soeurs, allez loin d'ici,

prenez mon bourdon, mes sœurs, et cherchez aussi...

Yo busqué treinta años, hermanas, ¿Sabéis dónde está?

Caminé treinta años, hermanas,

sin poder llegar...

Caminé treinta años, hermanas, y no puedo más; dondequiera
hallábase, hermanas, y no existe ya...

Mis sandalias quitad, hermanas, la hora triste está,

ya agoniza la tarde, hermanas, y me siento mal..,

Id lejos, dieciséis años ajustasteis ya;

empuñad mi báculo, hermanas, y también buscad...

Las canciones de Maeterlinck son apenas traducibles en
prosa. Ni aún haciéndolo palabra por palabra; de tales
elementos sutiles, y exclusivamente: de la lengua francesa,
están formados esos poemas. Véase lo que queda de
Maeterlinck en la transcripta traducción. "Sans wen
raffrocher" está tan lejos de "Sin poder llegar", cómo "Vous
avez seize ans", de "Ya ajustasteis dieciséis años". En fin...

"Los conquistadores" de Heredia ofrecen ejemplos más
definitivos:

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal, fatigués de
porter leurs misères hautaines, de Palos de Moguer, routiers

et capitaines partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal que Cipango mûrit dans ses mines lointaines, et les vents alizés inclinaient leurs antennes aux bords mystérieux du monde Occidental,

Chaque soir, espérant des lendemains épiques, L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques enchantait leur sommeil d'un mirage doré;

où, penchés à l'avant des blanches caravelles, ils regardaient monter en un ciel ignoré du fond de l'océan, des étoiles nouvelles.

Cual "bandada" dealcones la alcándara "feudal", a Palos de Moguer, "hartos" de altivas penas, "dejaban" de capitanes y "labradores, llenas" las "almas" de un ensueño "hazañoso" y brutal,

Á conquistar "salían" el "mítico" metal que "corre" de Cipango por las "fecundas venas", y los vientos alisios "llevaban" sus antenas al borde misterioso del mundo occidental.

Cada noche, esperando "crepúsculos utópicos", el azul "chispeante" de la mar de los trópicos encantaba su sueño con un "matiz" dorado; o a "proa", de sus naves "viendo" las "blancas huellas"

"atónitos" miraban por un cielo ignorado del fondo del océano subir nuevas estrellas.

En este soneto, todas las expresiones entre comillas son ajenas a Heredia. Natal ha sido substituido por feudal; miserias, es el caso algo que penas; partían ha sido reemplazado por dejaban; soldado, por labrador; ebrio, por alma llena; heroico, por hazañoso; salían, por iban; fabuloso, por mítico; madurar, por correr; minas lejanas, por venas fecundas; inclinaban, por llevaban; épico, por utópico; fosforescente, por chispeante; mirage, por matiz.

El traductor ha substituido "penchés à l'avant des blanches caravelles", por "a proa de sus naves viendo las blancas huellas". Toda el ansia de la conquista está en el verso de Heredia. Los conquistadores del traductor, en cambio, se solazan mirando desde proa la blanca huella que dejan las carabelas. Esta vez, ni el sentido del poema se ha salvado.

Cabe suponer, con todo lo anterior, que las traducciones en prosa, de la prosa, se ajustarán honestamente al original. Veremos otro día que no es así.

Aspectos Del Modernismo

El pensamiento, a igual que el sentimiento, evoluciona con los tiempos y las épocas. Bajo el imperio de un cerebro poderoso, pero desequilibrado, la idea deja de ser severa para ser brillante, ilumina más de lo que enseña; deslumbra más de lo que ilumina. Llegada coloreada a lo interno, pasando a través de la imaginación.

Las generaciones desarrolladas en ese medio, obran y reaccionan conforme a esa tendencia que el genio imprime a un siglo entero.

En nuestras edades, el pensamiento bucea siempre, mina siempre la verdad; pero más a menudo vuela. Y esta repetida elevación de cabeza nos sume en constante vértigo. Acabamos por deslumbrarnos, prefiriendo un golpe de alas a un golpe de piqueta; la reverberación de una imagen a la serenidad de un aforismo.

Somos más artistas que pensadores; gustamos más de un sofisma resplandeciente que de una verdad fríamente expuesta.

Nuestra imaginación hiperestesiada, incapaz a veces de absorber una sencilla sentencia, llega a la más grande exageración sensitiva, a las concepciones más simbolistas, delicuescentes, coloristas, decadentes —fiel resultado de una consunción nerviosa, irritada y pruritida a través de los siglos por el abuso que de nuestras emociones han hecho los genios artísticos; y, en los últimos tiempos, por una exagerada resurrección de aticismo.

Hemos degenerado en vigor, pero hemos utilizado nuestra delicadeza. Preferimos los matices combinados y de efecto,

al blanco, que ilumina plenamente.

Estamos gastados, pero a manera del diamante.

La imaginación es nuestra fuerza, y la quinta esencia, el motivo y fin de la literatura moderna.

La reflexión se esconde en un símbolo, como un poema en unos puntos suspensivos. Las metáforas claras y abiertas se resuelven en absurdos gramaticales, donde solamente nuestra intervención refinada puede hallar un estremecimiento estético.

La literatura no declina: evoluciona. Y evoluciona con nosotros, con nuestro modo de ver, de pensar y de sentir. Reprensible y bastarda en otras épocas, es lógica en nuestro tiempo. Es hija de nuestro siglo; y acusarla, es como acusar al lobo de que es hijo de lobo. No culpemos a nadie.

Literatura de los degenerados; éste es el justo nombre que se ha pretendido convertir en culpa.

¿Quién no ha perdido el equilibrio de sus facultades, quien cree conservar la pureza del tipo fisiológico?

El sentido común da paso al sentido refinado, que es el de los elegidos, de los que han abierto la carrera al Modernismo, y que pronto será el de la masa mediana, por la precipitada extenuación de nuestro sistema nervioso.

Carta Abierta Al Señor Benito Lynch

Esta carta que le dirijo —y abierta, por ignorar en un todo dónde pudiera hallarlo— tiene el objeto, extraordinariamente grato para mí, de contarle la profunda emoción con que he leído «Los Caranchos De La Florida». Debo ante todo decirle que no tengo el menor detalle sobre su persona, y desde luego sobre su personalidad —fuera del muy hondo que me ha proporcionado su libro.

Yo vivo en Misiones, en pleno bosque, y desde hace varios años. Conservo muy contado cambio de ideas con ésa, y paso asimismo meses enteros sin que me llegue un libro de allí. Tal es el caso con «Los Caranchos». Ha venido a mis manos anteayer, y pocos impulsos en mi vida han sido tan violentos como el que me hace escribirle en seguida, sin saber quién es usted, dónde vive, y aún si vive usted en realidad. —Vaya, pues, esta suposición idiota, para afirmar el absoluto desinterés de mi carta— cosa, dicha sea de paso, a que no estamos exageradamente acostumbrados.

En primer término, debo confesarle que muy pocas veces hallé en relatos de la vida de campo cosa alguna que me satisficiera. No es, como usted sabe, porque no se nos hubiera martillado los oídos con venganzas de jóvenes, rencores de viejos, idilios de una y otra edad, todo sobre un fondo de siestas, inundaciones y sequías.

Pero yo no veía en tales psicologías nada característico y pujante, ni en las enumeraciones (no me atrevería a decir descripciones) del fondo, veía el campo, que bien que mal conozco. ¿He sido yo el único descorazonado? Creo que no. Y aquí cobra cierto valor el grito nuestro —digamos— ante «Los Caranchos De La Florida».

Las dos grandes sensaciones que me ha dado su libro son éstas: honradez muy grande y muy extraña para ver, y potencia igual para sostener un carácter. La primera virtud se traduce, desde luego, en la verdad del paisaje, y la brevedad concomitante de la impresión. Porque no se nos escapa, a los que tenemos ojos, que en toda brusca visión de campo o lo que fuere, sólo dos o tres cosas saltan vivamente a la vista, que son las que resumen y nos dan la sensación total del paisaje; de lo demás no vale la pena hablar. Y no creo que haya error en lo de brusca: Toda visión, a efectos de la ídem que se quiere sugerir al lector, es necesariamente brusca, u original, o instantánea —como se quiera. Y es por esto que los que leemos nos sentimos desagradados cuando el autor, trepado a una torre de molino, se empeña y suda en ver todo lo que está al alcance de su vista, para enumerárnoslo prolijamente. Él, luego, llama a esto descripción— o lo que es más peregrino: sensación de campo.

Un solo ejemplo: el caballo enredado en la soga de sus «Caranchos», sugiere en sí más sensación de calor, sueño y negligencia de siesta, que cuanto haya leído en mi vida al respecto.

Después, la segunda potente virtud: la garra tenaz para trazar y sostener un carácter, bien marcado en «Don Panchito». El tipo le ha salido tal que, en mi opinión, ahoga completamente a los otros. Y no que estos sean mayormente débiles; pero el aguilucho aquel es una cumbre.

La misma honradez aquí para sentir que para ver: siendo el cuento suficientemente brutal, nada le hubiera sido a usted más fácil que extremar la nota, y hacer una tragedia para los ojos. Pero usted evitó, como el fuego, dos cosas fundamentales: contar directamente el penúltimo encuentro de padre e hijo, y hacer que éste matara a aquél de un tiro, en la escena final. Tampoco se le escapará a usted cuán grande efecto de escenario se podía haber obtenido con un poco menos de pudor artístico.

El talento suyo para el diálogo —derivación de su virtud psicológica— no me ha sorprendido, por el mismo mérito. Pero sí, su potencia de martillo es admirable. Y algunos trozos de la charla de los protagonistas —camino de la escuela— son de una verdad tal, y tan rara entre nosotros, que me recuerdan algún comentario de la literatura francesa sobre el primer diálogo de Wronsky y Ana Karenina: «pero si no se dicen otras cosas que las que se dice todo el mundo!».

Bien sé que quisiera extenderme sobre estas cosas, pues no impunemente se pasan los años esperando un libro como el suyo. Acaso muy pronto lo haga. Vaya, entre tanto, mi homenaje a su talento, inequívocamente de varón, con la seguridad en mí de que si algún día hemos de tener un gran novelista, ése va a ser usted.

Aquella Noche...

Hay frases ya hechas, fórmulas de expresión triviales cuya fuerza poética es tan grande que se resisten a la vulgaridad de un uso diario y constante, sin perder la sugestión ardiente del instante en que se las creó. Tales son "Al pronunciar el nombre" (o "su" o "tu") y "Una tarde...".

¿Por qué misterio resisten dos o tres palabras al embate sin tregua de lo trivial, como si la nimia razón gramatical que las une hiciera de ellas un ramillete inviolable, cuyo perfume surgió al crearse la frase, y continúa evaporando su poesía original, sin agotarse nunca?

Nadie lo sabrá, por dicha. Pero mientras el hombre sea hombre, y la palabra sea algo más que un sonido, habrá siempre un instante y una mujer cuya influencia fue tan grande, que el alma entera de un hombre puede comenzar a girar su vida como un disco, a la sola evocación de estas palabras: "Una tarde...".

Siendo yo muy chico leí El Ruiseñor de Buffon, cuando el naturalista comienza: "Al pronunciar el nombre de este pájaro, acude a la memoria el recuerdo de una de esas hermosas noches de primavera...".

Pues bien; ni antes ni después he vuelto a sentir una impresión poética más vasta que la que me sugirió el autor con su célebre capítulo. ¿Qué elementos de evocación, a su vez, tenían estas dos o tres líneas para abrir tan inmenso panorama de poesía ante el simple corazón de un muchacho? Estos dos solamente: el acto de traer toda una vida vivida o por vivir ante las puertas de la evocación que abre la fórmula "al", y una noche de primavera.

La misma impresión he vuelto a sentir un poco más tarde con *El Sueño De Una Noche De Verano*, título de Shakespeare. El que esto escribe no ha leído nunca la comedia. Y ha hecho bien, porque la poesía de no importa qué comedia no podrá igualar jamás a la que sugirió su título a un chiquilín, del mismo modo que no es sensato volver a ver a la tiernísima novia de un infantil amor, aunque ella haya valorizado ahora su vida con cuatro robustos hijos.

Pues bien: el cinematógrafo ha tenido la dicha de uno de esos hallazgos que son por sí solos un triunfo. No es más que una frase usada en las leyendas de los filmes, una sola, corta, sin comentario alguno, y que llena toda la pantalla.

Esta frase es "Aquella noche...". Nada más. Supóngase ahora el lector el drama menos apasionado, la comedia menos sentimental, la pieza más desprovista de interés. Por destañada y acuosa que ella sea, llegará un momento en que un corazón sufre y un carácter está a punto de romperse en tensión. Pues bien: "Aquella noche...".

¿Qué pasa? ¿Se salva la heroína? ¿Solloza con los puños en las sienes el hombre de carácter? Cualquier cosa; el destino está allí, embozado hasta la hora final, hasta que el autor lo empuje adelante. Y "aquella noche...".

Luego, a la memoria de una enérgica obra de un hermosísimo par de ojos que comenzaron por enloquecer al protagonista, va unida la visión indeleble de una breve frase negra en la pantalla. Quien esto escribe no es una criatura; pero puede jurar con la mano en el corazón que muchos hombres como él han abandonado el cinematógrafo pensando en cosas que poco tienen que ver con la seriedad de la vida. No es el menor de sus sueños sentirse actor de cine junto con determinada actriz, en el momento capital de las cintas de amor, cuando los protagonistas quedan solos en la pantalla, con el final que todos conocen.

¡Bello sueño! Y mientras nuestro hombre camina silbando

despacio, siente que su alma está en blanco como la pantalla, mientras en una esquina de esta van surgiendo en miniatura las caras que él conoce demasiado bien porque no es esa la única noche que ha salido silbando despacio; la Vernon, la Phillips, la Billie Burke, la Clifford...

Todas norteamericanas, como se ve. Su vida también está en blanco. Y sueña así:

¿Qué cosa más fácil que hacerse enviar a Norteamérica por un diario, con el fin exclusivo de reportear a las estrellas de cine? Por poco que se sepa escribir, el interés actual por el cinematógrafo es tal, que el éxito de aquellas crónicas está descontado.

Se va, pues, y busca a la Vernon, cuyos ojos son sin par en el mundo desde que éste existe. Obtiene sus confidencias, se enamora mucho, logra hacerse querer un poco. ¡Los ojos de la Vernon! Por muchísimo menos puede uno volverse idiota, y por menos aún muchos se han casado.

¿Casado con la Vernon?...

"Aquella noche..."

La cabecita en la esquina del lienzo ha cambiado ahora: la Billie Burke. ¡Ah! La pequeña rubia repleta de gracia y monerías, con garganta de paloma. Muy inteligente, además, vale decir, antojadiza. Por lo que no dejaría de hacerle gracia un primer diálogo así:

—Señorita Burke: ¿usted sabe que he venido del fondo del Plata para verla?

—¿Dónde es eso?

—Más allá del fondo del Amazonas, la Argentina.

—Ahora sí. ¿Usted vino a esto?

—Sí.

—Mucho viaje.

—Tenía ganas de verla.

—Pues bien, aquí estoy.

—Es que usted me gusta mucho más viéndola ahora.

—Amable. ¿Así se dice?

—Así. ¿Qué clase de locura se le ocurre que podría hacer yo para gustarle?

—Expeditivos, en el Plata... Buenos Aires, ¿sí?

—Sí. ¿Y bien?

—Y usted empieza así una... ¿A ver, de qué color tiene los ojos?

Nuestro silbador tiene los ojos pardos, negros o azules; cualquier color. Lo capital es que la señorita Burke ha dado muestra de un vaguísimo interés. Y un tiempo después el amor —infinitamente más antojadizo que una estrella de cine— hace perder pie a la serenidad de la pequeña rubia, y una mañana nuestro héroe, acodado a la borda del transatlántico que lo vuelve al Plata, no acaba de sorprenderse de sentir una cabeza rubia recostada a la suya —la de miss Billie Burke, su esposa.

Y "aquella noche...".

Y van dos matrimonios. Pasa un instante. La pantalla, de nuevo en blanco, torna a oscurecerse en una esquina con la miniatura de la Phillips. Ella ha sido su más fuerte pasión artística por una temporada. Es asimismo muy inteligente, y tiene un don de ternura único entre sus congéneres. Esta ternura que le disuelve los labios en un vivo mimo, y cuyo calor pasa de la pantalla al corazón del lejanísimo

transeúnte, es el más grande encanto de la Phillips. No cabría con ella, pues, sino una grave emoción en un diálogo sin jugueteo psicológico; algo en esta forma:

...No, imposible ya. La soledad de la calle, el frío, él mismo silbar despacio, concluyen presto con la ilusión. Dejemos. La vida tiene ocho o diez horas diarias más serias que el sueño de un hombre que ya no es un chico. Pero una que otra vez volveremos aún a salir del cinematógrafo con toda nuestra vida en blanco, como una pantalla, mientras una pequeña mano luminosa de estrella transcontinental, va escribiendo lentamente: "Aquella noche...".

El Impudor Literario Nacional

Cuando mi buena estrella me pone en los bolsillos diez centavos que puedo gastar sin mayores trastornos económicos, suelo detenerme ante los carteles que en cada calle del centro anuncian la producción literaria nacional. Hago esto con reposo e íntimo orgullo de ser, al fin y al cabo, compatriota de los autores ensalzados. Mi pasmo es siempre grande, y mayor aún mi indecisión. Yo quiero leer, ciertamente, y comprar una novela nacional. ¿Pero cómo orientarme, a cuál dar la preferencia?

Leo, por ejemplo, en el mismo zócalo del almacén: "El niño, por el más genial de los brillantes autores jóvenes...".

Más arriba:

"¿Quién desea, por poco precio, el vestido de una mujer hermosa? Leed La mujer desnuda, del más insigne de nuestros literatos."

Más arriba aún:

"Podrán perderse el amor, el honor, la dignidad, la vergüenza, el pudor y el arte mismo; pero vivirá siempre Bombón barato, del celeberrimo novelista..."

Todavía más alto:

"La muerte del presidente Irigoyen. Sólo un clamor semejante puede compararse al que levantará la novela La percantita llorona, del ya consagrado genio"...

Y contra el cielo mismo, por fin, a través de toda la calle:

"¡Contrato monstruo! El más grande de los novelistas

geniales contemporáneos"...

Todo esto es lo que leo en cada esquina de cada calle del centro, y mi pasmo aumenta. ¡Pensar —me digo en voz baja— que uno vive como un ente entre todos estos hombres de genio, sin notarlo siquiera! Y leo entonces las extraordinarias obras de estos autores. Pero ¡ay de mí! Leo, y no encuentro, busco y no hallo. ¿Puedo yo, por pobre diablo que sea, equivocarme tan profundamente sobre esas novelas? Yo he leído a Homero, a Shakespeare, a Tolstoi, si bien, como lo he dicho, sea yo un pobre hombre. Pero así y todo he sentido el soplo de genio que pasa por sus obras. Y en las obras nuestras, anunciadas también como geniales, no he sentido realmente soplo alguno. Y son genios sus autores, ciertamente, porque así lo aseguran los carteles; y quiero creer que dichos autores han leído —y consentido, desde luego— la impresión de los mismos.

Entonces —medito— esos jóvenes no tienen genio y lo saben y redactan o hacen redactar los anuncios a guisa de simple propaganda comercial, tal como me lo explica cumplidamente un joven que me honra con su amistad, y que aunque no ha escrito hasta ahora novelita alguna, lo hará de seguro.

—¡Con buenas me viene usted! —me ha dicho burlón el futuro genial novelista—. ¿Desde el fondo de qué época nos viene? ¿Usted es de los que creen todavía en la torre de marfil, el arte por el arte, y todas las pamplinas que hicieron morir de hambre a los escritores? No, amigo. Eso ya pertenece al pasado. Con el último novelista que usó de almohada los doscientos cincuenta volúmenes de su edición íntegra, murió también la tontería de sus descendientes. Un libro es un producto en venta, ¿sí o no? ¿Aspira su autor a vivir, cueste lo que cueste, de su literatura, o escribe solamente por escribir? Es un libro un artículo comercial, una mercancía a colocar, o no es nada. Es una mercancía, claro está, expuesta en los escaparates y en los quioscos, para la cual usted solicita comprador. ¿Entendido? Luego, pues, anuncie su producto, si quiere que se venda. ¿No quiere que se venda?

No lo exponga, imprima su libro y ofrézcalo gratis. Pero usted no pretende esto, sino venderlo. ¿Y cómo anuncia y propicia usted la venta de una mercadería? Con carteles, muchos carteles y letreros detonantes: Jabón "Klic-Klic", la maravilla de los jabones... Use usted el cepillo de dientes "Papirusa" único en el mundo... ¡A todas las madres! Si no queréis ser causantes de la muerte de vuestros hijos, limpiadlos con la esponja "Sin Rival"...; y aún la forma imperativa: "¡No más calvos!" que se traduce por "¡Lea usted tal cosa!" ¿Percibe usted? Así es como se anuncia una mercadería que se quiere vender. Y un libro, amigo mío, que debe darle a usted para vivir, pues de otro modo no es negocio, es apenas una esponja, un jabón o un cepillo de dientes... ¿Su libro es sólo un modesto libro, y usted no lo ignora? ¿Y pretende asimismo vender cien mil ejemplares? Pues entonces, fije usted carteles que adviertan en grandes letras: "¡Cuidado, la esponja 'Sin Rival' está infectada!... El cepillo 'Papirusa' hace caer los dientes... ¡El jabón 'Klic-Klic' ensucia lo que estaba limpio"... Magnífico reclame, ¿verdad? Pues tal éxito obtendrá si permite que el público se entere de que su libro tiene el pobre valor que usted mismo le otorga. Y no venderá un solo ejemplar. Y como usted ha elegido el oficio de escritor para vivir de él, y no para que él lo mate, anuncie e insista en carteles sucesivos: "El famoso novelista... Del genial escritor... Contrato monstruo"... Como el público pide siempre rebaja, comprará su libro, desconfiando de que usted sea tan gran escritor. Acaso también tire su novelita apenas comenzada su lectura; pero usted ya habrá colocado a diez centavos un producto que le costó cuatro, y aquí está el éxito de su oficio. ¿Entendido?

Yo no entendí nada, ciertamente, y abandoné a mi triunfante amigo. Pero camino de casa iba pensando, aunque no sin recelo:

¿Es posible que un libro, una novela, una obra de arte, en fin, no sea otra cosa que un mondadientes patentado, una gomina excelente o una turbia pasta de jabón? ¿No existe diferencia

entre un hombre cuya misión es crear belleza, y un engrudador de paredes, a tanto el ciento? ¿No hay algo a que pueda llamársele vergüenza, que haga titubear la mano de un joven no viciado, cuando se anuncia a sí mismo como un Shakespeare? ¿No existe en los jóvenes escritores una pizca de pudor artístico, cuando al final de sus pobres y fáciles palabras, anotan ellos mismos: "Obra genial, digna de Dante"?

Continúo triste con estos pensamientos, hasta llegar a casa. Y al tropezar con mi hermana le digo:

—¡Oh hermana! Si fueras hermosa, verdaderamente hermosa, ¿pasearías por la calle con grandes letras en el vestido anunciando tu belleza?

Mi tierna hermana se ruboriza de placer.

—¡Oh, Aquilino —me responde—, si fuera hermosa como dices, no sé qué haría!...

—Pero eres fea y lo sabes, pobre hermana. Y fea y todo, ¿te atreverías a anunciar con iguales letras e igual vestido, una belleza que no tienes?

—¿Yo? ¡Ah, eres cruel! —me dice llorando amargamente.

¡Gracias a Dios!, me digo entonces alejándome. Por lo menos en una muchacha fea se hallan la vergüenza y el pudor que no encontraba en aquéllos.

Satisfacciones De La Profesión De Escritor

Cuando un hombre, un bueno y pobre hombre, alcanza a ser propietario de un auto, una finca o una boquilla de ámbar, agradece a Dios el bien adquirido, porque está seguro de que todas las leyes divinas y humanas protegen su posesión. Sabe que puede gozar de su bien hasta que muera, y que después de muerto las mismas leyes protegerán a sus herederos; quienes, hasta la eternidad de los siglos, podrán gozar de la propiedad del auto, de la finca y de la boquilla de ámbar adquiridos y legados por el ancestral genitor.

Bien. Esto en cuanto al feliz poseedor de dichos bienes. Pero quien posee ahora no es un pobre y simple buen hombre, sino un intelectual, sin par, un escritor consagrado por el dolor y el genio. Este artista ha luchado por la vida desde su primera infancia. No hay miseria que ignore, ni tormento que desconozca. En pos de quince, veinte años de lucha, infunde en un libro la llama de su genio. No se hallan en su libro rastros de imitación. De tal modo es su exclusivo bien; tan personales han sido sus sufrimientos, que el poema brilla fúlgido y aislado con luz hasta entonces desconocida. La fortuna amenaza por fin con serle propicia. Angustias de la miseria, hambre de sus pequeñuelos —todo quedará pronto alejado—.

El hombre no tiene sino cuarenta años. Pero la vida, más dura para él que para otro cualquiera, lo abandona. No posee nervio ni hueso que la vida no haya golpeado duramente. El hombre piensa: "Voy a morir, pero he cumplido mi obra. Y mis tiernos hijos se alejarán pronto de la miseria". Dicho lo cual, muere.

Transcurre el tiempo. Como lo previó el artista, la gloria —póstuma aquí como en la mayoría de los casos— acaricia su nombre. Con la renta que ya producen sus libros, sus débiles hijos conocen ahora lo que es poseer ropa caliente desde principios mismos del invierno.

Pero he aquí que pasan diez años. Y las criaturas —la mayor es apenas adolescente—, caen de nuevo en la miseria.

¿Por qué? Porque han perdido ya todo derecho a las obras de su padre. La herencia no duró diez años. Desde ese instante cualquiera puede beneficiarse de la herencia, editar, vender y ganar una fortuna, aún cuando falte hasta el pan diario a las criaturas del escritor.

¿Por qué esto, de nuevo? Porque las mismas leyes que autentificaron y protegieron a perpetuidad la posesión de la boquilla y la finca, limitan a sólo diez años la propiedad de un trabajo inaudito, condensación de una vida entera; trabajo honrado, personal y augusto como no hay ejemplo en obra otra alguna.

"Los derechos de propiedad de las obras literarias —dicen las leyes— fenecen a los diez años de muerto su autor. Pasado ese tiempo, los herederos han perdido ya todo derecho a las obras del causante."

¡Causante! Tanto hubiera valido decir criminal.

Creemos entender que las razones alegadas para esta legislación se basan en el siguiente concepto:

"Dados los trastornos que a la humana cultura podría ocasionar la ocultación, por parte de los herederos, de ciertas obras literarias, concédese a cualquier librero o impresor la facultad de editar, corregir, modificar, mutilar, explotar y traficar con estas obras de arte, a despecho de la miseria en que pueden hallarse los hijos del autor, y a beneficio de la cultura general, siempre y toda vez que dichos libreros o impresores puedan atestiguar, con

documentos fehacientes, que el autor causante ha fallecido con anterioridad a diez años."

Tal es el espíritu de esta legislación, que una vez más acaba de proponerse en el Uruguay, posiblemente porque el resto del mundo ha legislado con igual concepto dicha propiedad. Pero si en verdad las razones aducidas para esta fúnebre legislación son las que exponemos, no alcanzamos a concebir cómo el Estado, tan celoso de la cultura en general, no ha hallado otra fórmula para honrar el arte, fuera de la de llorar siempre tardíamente a sus artistas, y quitar el pan a sus hijos.

No vemos qué podría oponerse a esta pequeña modificación a las leyes antedichas:

"El Estado, considerando que las obras literarias no pueden ser en modo alguno retraídas al dominio público, adquiere sus derechos de publicación a los diez años de fallecido su autor, bien por compra definitiva de dichos derechos a sus herederos, bien administrando su publicación, mediante una tasa o porcentaje impuestos a los editores, en beneficio de los herederos de dicha propiedad".

¿Muy complicada esta legislación? No lo parece. De cualquier modo ella implica un honrado reconocimiento de la propiedad, si es que esta palabrilla, sagrada para defender y legar con ella una finca turbiamente adquirida, no es más que una expresión retórica cuando se le aplica a la obra de un artista de genio.

La Bolsa De Valores Literarios

Desde hace mucho tiempo atrás hemos pensado en la utilidad que a las bellas letras reportaría la Bolsa de Valores Literarios. Personas bien informadas nos aseguran que su instauración es un hecho en este año que comienza. No podemos sino congratularnos de un tal acontecimiento, que iniciará una nueva era en nuestro mundo de arte.

Las crecientes necesidades, en efecto, de diarios, revistas y casas editoras; las aún más crecientes necesidades de nuestros escritores; las viejas e ineludibles leyes de la oferta y la demanda, propician urgentemente esta institución, cuyos favores saltan a los ojos de los más ciegos.

Bien sabido es cuán duras y escabrosas, cuán lentas, difíciles y reticentes se tornan las relaciones entre los directores de revistas y los hombres de letras, apenas se toca el tema de retribución, como se estila en algunos órganos, o simplemente pago, como se estila en otros.

Ambas palabras expresan lo mismo, por decoroso y halagador que sea para los artistas el matiz que las distingue. Hay escritores de genio vivo, fantasía exagerada y orgullo manifiesto desde el instante de pisar la dirección. A estos se les retribuye su trabajo. Hay otros más tranquilos, de mirar y hablar saludables, que tienden sus poemas como quien ofrece una mercancía. A estos se les paga. Y como a aquéllos, bien o mal, según desde el punto de vista que se mire.

Los directores, simples mortales a su vez, poseen ideas fantásticas o bonachonas sobre sus clientes. De aquí que las relaciones entre unos y otros, fatalmente económicas, se

desenvuelvan en un ambiente malsano para las actividades del arte.

La Bolsa de Valores Literarios, que preocupa nuestra atención, suprimiría este y otros inconvenientes del actual mercado.

Mercado... Pasemos la palabra. Hay en efecto en estas artísticas transacciones un aspecto pobre y vulgar de permuta, un neto y concienzudo intercambio de valores, que afirma la expresión apuntada.

Rosas por dinero... Poemas por deleznable billetes de banco... ¡Ay! El trueque no es menos forzoso ni menos urgente por lo común. Ciertos escritores, es verdad —muy pocos—, gozan ante la vida diaria de tales privilegios que ignoran estas pueriles necesidades. La torre de marfil no es un mito, aunque el material de la torre varíe...

Pero para el resto de los hombres de letras, los comprendidos en el nombre genérico de colaborador, la palabra mercado no ofrece otra sorpresa que la ya desvanecida del primer ensueño de marfil.

Comprendido, pues, nuestro pensamiento, proponemos a los escritores del país la creación de un mercado oficial de la literatura, de acuerdo a las siguientes bases:

1º Créase la Bolsa de Valores Literarios, con el objeto de facilitar la colocación de los productos artísticos en venta.

2º La Bolsa es el único mercado literario. Ella exclusivamente cotiza los artículos poéticos y prosaicos del ingenio nacional, y a ella deben acudir los editores y directores para adquirir los derechos de publicación e inserción.

3º La Bolsa cotiza los valores una vez por semana.

Saltan a la vista las incalculables ventajas de este sistema. No habrá ya colaboradores altivos ni directores bonachones.

Las redacciones quedarán desiertas, y los hombres de letras no se verán forzados a sonreír sino cuando mediten temas humorísticos.

Cada autor apreciará, el día de la cotización, el valor exacto de su trabajo; esto le proporcionará goces inefables.

Podrá contemplar, desde su butaca de la Bolsa, el ceño fruncido de los directores de revistas disputándose sus poemas a golpes de billetes de banco, con el infierno dentro del alma.

Gozará del divino deleite de ver depreciados y por el suelo los valores del poeta rival.

Llegará por primera vez en su vida con el pecho alto a casa de su novia, donde una voz emocionada leerá en las cotizaciones literarias del periódico:

"Valores X —Primera rueda, hasta las 16,45: 50 el poema. Segunda rueda: 175."

Delicias como ésta, pocas conocemos.

Las cotizaciones tendrán lugar, como hemos dicho, una vez por semana. Podrá haber, naturalmente, corredores de Bolsa que pregonarán los valores de su preferencia, y otros corredores que comprarán por cuenta de las empresas. Y esto con las voces súbitas y airadas, particulares de las Bolsas de Comercio y los de menor cuantía. Pero los escritores animosos —casi todos— serán siempre quienes pregonen directamente sus trabajos, al tenor del siguiente reclamo:

—Vendo "Hugo" (supongamos). ¡"Hugo", último poema!

—¿Cuánto?

—Treinta pesos.

—Compro.

La demanda de ciertos valores sobrepasará a su oferta. Algunas novelas cortas se venderán a un precio superior en dos y tres veces a aquel en que fue ofrecido, y por otras no habrá quien dé cinco pesos. Estas alternativas constituirán, como bien se comprende, la delicia de los escritores.

Recordando, pues, que los trabajos literarios serán casi siempre ofrecidos directamente por sus autores, cabe admirar la trascendencia y el "chic" de estas cotizaciones semanales, que fijarán inconcusamente el valer, el valor y la renta cerebral de nuestros hombres de letras.

La entrada a la Bolsa será libre.

Los profanos podrán asistir a ella, e igualmente las madres y hermanitas de los escritores, para quienes se reservarán asientos de preferencia.

Puede asimismo organizarse un Mercado a Término, reservado naturalmente a los novelistas largos, tomando por base las "obras en preparación" que propician generalmente la primera página de las novelas. Los autores, con la agresiva voz peculiar en estos casos gritarán:

—¡Novela, vendo! ¡A entregar en octubre!

—¿Título?

—¡No lo tiene todavía!

—¿Páginas?

—¡Trescientas noventa!

Con lo cual, los editores proseguirán hablando entre ellos como si fueran sordos de nacimiento.

Infinitos son los sectores hábiles de una Bolsa como la que nos ocupa. Creemos haber enunciado algunos, y no de los

menos útiles. Mencionaremos, sin embargo, antes de concluir este esbozo, uno de los fenómenos posibles, que, por caracterizar a las Bolsas de Finanzas, no podemos dejar en olvido: el crack.

Los cracks literarios tendrán lugar cuando los valores de un novelista, un poeta, caigan por el suelo sin causa ostensible que la haga prever. No contamos así los casos de crack editorial en la Bolsa a Término, por defunción de un autor que había vendido magníficamente sus diez o doce novelas en preparación pregonadas en su último libro. Ni tampoco el otro crack, eventual y contagioso a la par, que sobreviene cuando un autor es acusado de plagio.

El crack a que aludimos, el crack eminentemente literario, se produce cuando un autor en baja compra a la sordina sus propios valores para levantarlos.

El efecto se adivina con una simple ojeada a las cotizaciones del día:

"Valores X —Hasta la última rueda de ayer: \$27.90 por cuento. Primera rueda de hoy \$200. Última rueda: ¡\$450!"

Ante la tremenda angustia de ver adquiridos por una empresa rival los valores X, los editores compran. Compran cuantos relatos del autor se lanzan al mercado. Y evitado el pánico, respiran por fin.

Pero el pánico recibe otro nombre cuando los famosos cuentos aparecen desnudillos en letra impresa a lucir su altísima cotización. Dios los perdone. Son los mismos cuentos de antes, las mismas novelitas a \$27,90...

Las consecuencias se adivinan también, como adivinamos el efecto.

Durante meses y meses, toda vez que un autor —el más serio, el más grave, respetado y respetable de nuestros escritores— ofrezca su poema, cuento o novela, los editores,

sentados en fila, tan serios como aquél, responderán,
mirándolo fija e imperturbablemente:

Pesos 27,90...

La Crisis Del Cuento Nacional

Tiene este enunciado cierto aspecto paradójico, precisamente en instantes en que los diarios, revistas y publicaciones semanales luchan con ahínco por recoger, ofrecer y exaltar en su programa literario el mayor número posible de cuentos y novelas breves.

La producción no flaquea, según se ve. Lo que flaquea y está en plena decadencia es el resultado artístico de esa producción. Felizmente su causa es ajena en gran parte a la capacidad de nuestros cuentistas y novelistas breves. Un ligero examen de estas expresiones lo hará comprender mejor.

Un cuentista es, por definición, el hombre que sabe contar. Nada como el ejemplo ofrecido por Tolstoi da idea completa de esta capacidad.

Reúnense cuatro chicos a referirse historias. Como la acción pasa en Rusia, como es de noche y hace frío, los lobos actúan en preferente lugar.

Tres de los chicos, con el recuerdo de historias oídas a sus mayores, han compuesto historias fantásticas en que tal o cual lobo, dotado de poder especial, comete fechorías sin fin, tan y de tal modo exageradas, que los pequeños oyentes no sufren emoción y quedan fríos.

El cuarto chico toma un camino distinto. Cuenta simplemente el encuentro que ha tenido con un lobo al caer de una noche del invierno anterior. Cuenta la doble impresión sufrida —la suya y la de la fiera— al encontrarse de súbito frente a frente. Recuerda la fuerza con que oprimía el palo en la mano, y el aplastamiento gradual y progresivo de las orejas

del lobo, mientras lo miraba su enemigo de hito en hito. Cuenta cómo él, que durante largo rato se había mantenido sereno, sintió de pronto terribles ganas de gritar, y comenzó a lanzar alarido tras alarido, mientras el lobo daba un salto atrás y se echaba con el hocico entre las patas a observarlo...

Pues bien —concluye Tolstoi—. El hombre que a ejemplo de ese muchacho es capaz de interesarnos con el relato de un hecho cualquiera, que posee el don de despertar en nosotros el estado de ánimo en que él mismo se halla; que logra hacernos sentir las impresiones de sus personajes y ver el paisaje en que se mueven, ese hombre, ocúpese de lo que se ocupe o escriba como quiera, es un cuentista nato.

Tal triple capacidad para sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos, halla su expresión literaria en el vehículo exclusivo de la intensidad: estilo sobrio y conciso, y se resuelve por lo que hemos convenido en llamar cuento corto, que es el cuento de verdad.

El cuentista nace y se hace. Son innatas en él la energía y la brevedad de la expresión; y adquiere con el transcurso del tiempo la habilidad para sacar el mayor partido posible de ella, en la composición de sus cuentos.

Un escritor dotado de aquellas cualidades nativas será un cuentista desde su primer torpe ensayo. Tal otro, privado de ellas, se esforzará en vano por narrar con intensidad, aunque descuelle en cualquier otro género.

Tan preciso es este límite de aptitudes, que nadie ha podido salvarlo con gloria. Ni Tolstoi, ni Dostoievski, ni Zola, ni Conrad, ni novelista alguno de garra ha descollado en el cuento corto. Pero tampoco ni Bret Harte, ni Maupassant, ni Chejov, ni Kipling han expresado más en la media tinta de sus novelas que en el aguafuerte de sus cuentos.

El cuentista tiene la capacidad de sugerir más que lo que

dice. El novelista, para un efecto igual, requiere mucho más espacio. Si no es del todo exacta la definición de síntesis para la obra del cuentista, y de análisis para la del novelista, nada mejor puede hallarse.

La extensión de 3.500 palabras, equivalentes a doce o quince páginas de formato común puede considerarse más que suficiente para que un cuentista se desenvuelva en ellas holgadamente. Los más fuertes relatos conocidos no pasan de esa extensión. Y si no es posible poner límites a la concepción de un cuento, ni juzgar de su eficacia por el número de sus líneas, se puede en cambio exigir que un relato, evidente y visiblemente concebido para ocupar breves páginas, no alcance a una extensión triple de la que requiere su condición.

Desde algunos años atrás las publicaciones diarias y periódicas solicitan con empeño altamente honroso, novelas breves. No cuentos: novelas breves.

La razón de esta exigencia debe verse, no en el alto concepto que del género tengan las publicaciones, sino en la decorativa ostentación de arte que se consigue ofreciendo dos, tres y cuatro novelas —la palabra tiene gran prestigio— en un solo ejemplar.

Pero la novela breve, desiderátum del arte narrativo, cuando logra aunar a la intensidad del cuento, el "acabado" de la novela larga, es una cosa extremadamente difícil. Lograrlo una vez por año, o una sola vez en la vida, colma ya con creces las aspiraciones de un honrado autor. Y no es posible entonces que semana tras semana podamos gozar de quince o veinte novelas breves que merezcan nombre de tales, fuera del título.

En casi todos los casos se trata de simples cuentos, eficacísimos tal vez, de haber tenido breves páginas, pero fatigosos y fatigantes al exceso por la extensión a que ha debido llevarlos el autor, forzado por las exigencias del

órgano en que escribe.

En un cuento diluido, como en un perfume muy licuado, no se percibe la intensidad esencial que constituía su virtud y su encanto.

Suele llamarse relleno a las descripciones, diálogos y circunstancias completamente innecesarias a la historia que se cuenta. Nuestros cuentistas, privados del ejercicio de su condición narrativa, se han convertido en novelistas a fuerza de relleno.

Ni en la teoría la belleza de un relato gana con su extensión. La conocida frase: "Nunca segundas partes fueron buenas", ayuda a comprenderlo. A los órganos de publicidad, pues, y su anotada exigencia, debe imputarse la decadencia actual del cuento que agoniza, arrastrando con él la desesperanza del que escribe y el cansancio del que lee.

No siempre ha pasado así, sin embargo. En un tiempo se pecó por lo contrario; y Luis Pardo, entonces el jefe de redacción de "Caras y Caretas", fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad.

El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras.

No es menester ser escritor para darse cuenta del tremendo martirio que representa hacer danzar muñecos dramáticos en esta brevísima cárcel de hierro. En tales condiciones de ejecución, no debía al cuento faltar ni sobrar una sola palabra. Sobrar no sobraban, desde luego. Y como faltar, faltaban casi siempre las cien o doscientas palabras necesarias para dar un poco de aire a aquella asfixiante jaula.

Tal disciplina, impuesta aún a los artículos, inflexible y

brutal, fue sin embargo utilísima para los escritores noveles, siempre propensos a diluir la frase por inexperiencia y por cobardía; y para los cuentistas, obvio es decirlo, fue aquello una piedra de toque, que no todos pudieron resistir.

El que estas líneas escribe, también cuentista, debe a Luis Pardo el destrozo de muchos cuentos, por falta de extensión; pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido.

Una publicación moderna que cuida el efecto visual de sus páginas simples y dobles, de la distribución y tamaño de las ilustraciones —de la presentación, en suma— no prefiere forzosamente un relato vigoroso, "aunque" breve, a una historieta cursi, "aunque" larga. Mientras tales normas imperen es inútil nos esforcemos en ser sobrios y aprender a escribir.

La Oligarquía Poética

En otro tiempo, el continente americano no poseyó virtud más recóndita y loable que su virginidad. "La virgen América" fue por largas décadas un binomio inalterable, una combinación tan íntima como la del Supremo Hacedor y El Pueblo Soberano. No era posible referirse siquiera a los productos naturales del continente, sin hacer mención de su virginidad. "La virgen América". Y en los sonetos de amor, dicha virtud continental era tema de honesta exaltación.

Un día, sin embargo, alguien protestó de esta obstinada ceguera de las gentes de lira, haciendo notar que desde muchísimos años atrás tal virginidad había sido mancillada por varias docenas de tiranuelos más o menos continentales. Y que en el actual momento podía ya considerarse a América como una respetable matrona plena de virtudes, pero sensiblemente ajada por los malos tratos.

Desde ese día, la virginidad de América ha pasado a la historia. Nadie la recuerda. Ni se menciona siquiera la virginidad de sus selvas. Como la "virgen América", la "selva virgen" no excita ni siquiera a los poetas, creadores de la primera virginidad.

Hoy, los mismos poetas han hallado un binomio más complejo, más misterioso, más vago y más moderno: "El pensamiento de América", o "El alma de América", o "La conciencia de América".

¿Qué se quiere expresar con esto? ¿Qué significado preciso tiene esta fórmula tan escueta y rotundamente afirmada?

Nosotros entendemos muy bien a qué se denomina pensamiento, pues con mayor o menor frecuencia hemos

tenido la impresión de poseer alguno. Conocemos el pensamiento de una que otra persona; aún el de algunas sociedades organizadas; conocemos todavía el pensamiento de pueblos enteros, clamado por sus más numerosos individuos; pero no tenemos idea de cuál pueda ser el pensamiento de un continente cuyas naciones, todas en formación, no conocen, no ya su pensamiento, lo que es mucho pedir, sino el grado de rapacidad por el bocado, que todavía está devorando a sus hijos para salir de su sangrienta infancia.

¡Pensamiento de un continente exclusivamente geográfico!
¡La conciencia de América! Si se nos hubiera dicho: "Acaso, acaso andando los años sea posible notar en las naciones americanas una aspiración común, una tendencia solidaria al imperialismo, al socialismo, a la renuncia, al enriquecimiento a toda costa", entonces, entonces habiéramos comprendido algo, a un largo plazo de interés.

Pero en el momento actual, cuya lírica yace exclusivamente en los renglones trancos de sus poetas, el alma y la conciencia de América son curiosidades calenturientas de intelectual, pero no de hombre de sentido común.

Parafraseando en mínima escala a France, cuando dijo, moviendo la cabeza, que la guerra era una cosa demasiado seria para confiarla a los militares, podríamos decir que la conciencia de todo un continente es también una cosa demasiado seria para ponerla en manos de los poetas.

Cumple advertir aquí, que al decir poetas no nos referimos a los individuos, sino a la casta; del mismo modo que ellos, al hablar de los hombres del llano, se refieren a la masa, la plebe, el montón.

Y véase cómo es de confusa y frágil el alma humana. La casta de los poetas —por lo menos de los que llevan la voz cantante en América— es aristocrática; y exaltada de patriotismo hasta hacer llorar.

Dentro de esta devoción a la patria, dichos poetas abominan de la masa, la plebe y el montón. La patria, según ellos, la encarna una casta; militar o universitaria, lo mismo da. El resto es la chusma.

Bien. Si por patria se entiende puramente un símbolo, una bandera, un principio histórico, un mapa, los poetas tienen razón. En cualquier momento dado, sólo uno de ellos con un discurso en la mano personifica a la patria.

Pero si la patria es un elemento vivo, no un dogma escolar; si existe como función humana, cumplida por infinidad de seres que trabajan en un enorme anonimato, los poetas no tienen entonces nada que hacer en ella, porque la masa, la plebe y el montón son quienes la constituyen.

Entretanto, América puede trabajar en paz, sin alma ni pensamiento alguno que la martiricen. Cuando en el transcurso de algunos siglos sus naciones se hayan enriquecido al punto de convertirse en una amenaza hacia cualquier lado del cuadrante, América habrá entonces adquirido conciencia de sí, para mayor gloria de sus poetas.

Un Poeta Del Alma Infantil

Una caricatura reciente nos muestra a un niño doblado con gran preocupación sobre un aparato de radio, que se esfuerza en sintonizar.

—Vamos al circo, ya es hora —le dice su abuelita, entrando en la pieza. A lo que la criatura responde, encogiéndose de hombros:

—Anda tú, abuelita, si eso te divierte...

La caricatura, al servicio de un fino espíritu, tiene felices aciertos. En la que nos ocupa, se halla expresado con sutil eficacia el singular estado de alma de nuestra infancia actual.

No es nueva la utilización del niño precoz para sintetizar con un rasgo de su psicología determinado estado social. Pero pocas veces como en ésta el niño ha prestado tema para la caricatura de su presente descomposición vital.

Una criatura que ha perdido la imaginación para soñar con imposibles, el ansia de ver nuevas y lejanas tierras, y el fuego para anhelar otros ambientes, otros océanos, otras tempestades que no se sabe adónde conducen; cuando una criatura —imaginación, ansia y fuego— se encuentra vaciada de todo esto, e inmóvil y envejecida pone al servicio de un complicado mecanismo un esfuerzo mental no menos caduco por infantil, puede creerse que la humanidad que engendra y fomenta tal infancia, se halla amenazada de decrepitud en sus más tiernas fuentes.

Los niños no deben absorberse en el estudio de los sutiles aparatos que el progreso pone a su alcance. No deben conocer todas las marcas de autos ni perder el color doblado

sobre un circuito de radio. Ellos llevan en sí, y en germen, la dedicación a tales estudios, y a su edad madura perderán el color, la fortuna y el alma tras aquello que hayan erigido en ideal.

Pero, entretanto, una criatura sólo debe soñar con lo que no está a su alcance: tierras, misterios y dichas aún inaccesibles para ella. Debe ansiar mucho más de lo que conoce y ve, pues apenas si más tarde la realidad le permitirá ejercitar sus fuerzas ya maduras en el uno por ciento de sus lejanos sueños.

Es lamentable cosa ver a los niños alejados de su propia infancia; verlos aburrirse en el circo y ensimismarse en la complicación de misteriosos mecanismos. Durante un tiempo hemos creído que a las peculiaridades de la gran vida urbana debía inculparse esta atrofia o desviación del alma infantil, y que en los pueblos podía aún hallarse incólume al niño que hemos conocido.

Nuevo error, a lo que parece. También en las ciudades pequeñas las criaturas han dejado de ser tales para convertirse en pequeños hombres, con los mismos cortos anhelos de los grandes, y sin más ideal que llegar a tener la fortuna de ellos para adquirir a su vez una radio de ocho lámparas y un auto de carrocería Suprema Alteza o Antílope Azul...

Es sólo treinta años, ¿es posible que el alma infantil haya dejado de ser lo que era para ser otra cosa? ¿Hemos pasado ya por crisis semejantes que el tiempo transcurrido y las ignorancias nos impiden conocer? ¿Está a punto de perderse aquella curiosidad ansiosa, aquella exaltación del ensueño a que dimos el nombre de poesía del alma infantil?

De un agitador de esta alma, acaba de festejarse el centenario, y los niños de hoy, inconscientes de lo que su nombre significa para las generaciones que los precedieron, han visto con indiferencia a hombres de tez curtida por los

años recordar tiernamente los libros de Julio Verne.

Agitador de la poesía infantil: tal creo que fue el destino y la gloria de este hombre.

A despecho de sus recursos de pequeña retórica y de su no siempre fiel erudición, Julio Verne poseyó como el mejor de los novelistas el arte de contar. El primer ciclo de sus novelas, particularmente, alcanza un desiderátum de emoción narrativa que bien quisiéramos para nosotros muchos de los que nos empeñamos en este arte. Pero es esto muy poco: la sola sugestión de sus epopeyas al esfuerzo, a la potencia moral, al tesón físico, al desenvolvimiento de todas las energías del individuo ante el desamparo y la desolación, sólo ello bastaría para concederle, como poeta, lo que sus debilidades literarias le restan.

Tenemos la convicción de que no se ha concedido aún a Julio Verne el puesto que le corresponde entre los escritores de gran influencia dinámica. A su amparo soñaron con el heroísmo generaciones de criaturas y adolescentes. Y muchos, sin haber llegado a héroes, le deben sin duda el sacudón inicial de una fecunda vida, por ser muy fuerte el destino que en un temperamento de pioneer ejercen siempre los poetas épicos de la acción.

Caillé, probablemente el explorador más enérgico con que cuenta la humanidad, debió su vocación a una influencia semejante. Y todos sabemos que Conrad se sintió a los ocho años marino, a la conclusión de un relato cualquiera desarrollado en las islas polinesias.

Hoy los chicos no sueñan porque han erigido en ideal las diversiones de los hombres, que no pueden obtenerse sino con dinero. No debe así atribuirse la exclusión de Julio Verne de la biblioteca de los jóvenes a la vejez de su nombre como autor, ni tampoco a un mayor refinamiento del gusto infantil. El amor a la aventura, a las lejanías, a las grandes glorias—incluso la de un gran bandido— constituyó en todas las

edades la característica del niño. Hoy, extraviada por los deleites urbanos que ve a cuantos le rodean anhelar y perseguir, el alma del niño no alcanza ya a traspasar en su ensueño los límites de su calle, y ni siquiera los de su misma cuadra: en ella, y sin penuria alguna, hallará todo lo que ansía.

Un amigo mío, criado en el campo, construyó con grandes esfuerzos una choza no más alta que él, a la sazón de diez años. La obra fue llevada al cabo con gran sigilo. Nadie, ni en su casa ni en el pueblo, conocía la existencia de aquel refugio, levantado en un salvaje páramo. Para nada servía la choza por su minúsculo tamaño, ni su propietario pretendía tampoco vivir en ella, Pero cuando el tiempo amenazaba tormenta, el chico corría a su choza. Y allí, acurrucado, con las piernas forzosamente en el pecho, se mantenía por varias horas inmóvil, bajo la lluvia que azotaba el país.

A la misma edad, yo gustaba de ir hasta un estrechísimo y sombrío barranco, muy distante de nuestra quinta, donde, por efecto de la humedad, conservada en su fondo, crecían grandes helechos y plantas de extrañas formas, que con la caída del crepúsculo cobraban lóbrego aspecto.

Muchas veces, en las grandes horas de sol, habíamos alcanzado hasta allí a cazar lagartos. Pero al entrar la noche, y en la soledad y el silencio del lugar, bien podían asomar entre las piedras, para un chico de diez años, otros animales.

Una tarde, la caída del sol me sorprendió en la garganta, ex profeso.

Abrí un cortaplumas, y fijando los ojos en los peñascos del precipicio, sin perder de reojo la fosca vegetación a mi derecha, me mantuve durante una hora inmóvil como mi amigo; él, ante su tempestad de Robinson; yo, ante los peligros de mi selva en miniatura.

Ni mi amigo ni yo hemos tenido ocasión de probar nuestras fuerzas en las vicisitudes de los grandes viajes.

Pocos, contados son sin duda los hombres criados desde el setenta al novecientos que han logrado ver y sentir lo que anhelaron en su tierna juventud.

Pero todos ellos, hombres hoy maduros, guardan fresquísima la emoción verniana de aquellas aventuras, de aquellos esfuerzos que realizaron de verdad cuando su alma infantil era bastante pura para conformarse con la sola y rica poesía del soñar.

El Ministro De Instrucción Y Los Poetas

Cuando en el curso de un debate, en la Cámara de Diputados, el actual ministro de Instrucción Pública fue solicitado días atrás a dar cuenta de una partida de gastos destinada a un libro que, sobre la Historia de la Literatura Argentina, debía escribir el señor Alfredo Marquina, el Ministro expuso que aunque, en efecto, dicha partida, consistente en quince mil pesos, había sido entregada por adelantado al autor en cuestión, éste no había devuelto ni un solo ejemplar. Agregando, luego, a guisa de máxima, estas palabras:

"Naturally, tratándose de un poeta, no se obtuvo de él sino palabras."

Frase que el doctor Adolfo Dickmann, presente en el debate, reforzó con esta exclamación:

"Y ¿a quién se le ocurre adelantar quince mil pesos a un poeta?"

Bien. Ambas frases despectivas no son nuevas; no cabría, pues, sorprenderse de un nuevo sarcasmo hacia los poetas. Tanto el Ministro como el doctor Dickmann no han querido sino hacer un chiste: pasablemente espiritual en el primero, y fuertemente grueso en el segundo.

Nada importarían, sin embargo, uno y otro sarcasmo, si la circunstancia de ser emitidos uno detrás del otro en el Parlamento de la Nación, no despertara la presunción de responder ambos a un concepto general sobre los escritores alimentado en las altas esferas de la política, compartido y expresado sin trabas por un ministro de Instrucción Pública y un diputado de la Nación.

El derroche de los quince mil pesos y la interpelación a que ha dado lugar, conjuntamente con otros motivos, ha irritado al doctor Sagarna, al punto de descargar la culpa sobre la casta entera de los escritores. El culpable, sin embargo, no es en modo alguno el señor Marquina, sino el ministro de Instrucción, del momento que antes de confiar los dineros públicos a un poeta, debió hacerse informar ampliamente de la capacidad del candidato, si sus tareas no le permitían tener impresiones personales sobre el movimiento literario.

El señor Marquina no tiene preparación conocida para historiar la literatura argentina. Su conato de escribir tal obra, y su negligencia en hacerlo, no prueban seriedad en él. Habiendo —o debiendo— haberlo reconocido así el actual Ministro, por las informaciones subsecuentes, de más estaba su dura y desenfadada opinión sobre los escritores.

Si los escritores, y los que hacen versos en particular, no tienen sino palabras, ello se debe a un don más eficaz en el progreso y la dignidad de la Humanidad que el parecer del doctor Sagarna, don que constituye su único bien.

Si son pobres, es porque el ejercicio de ese don no les proporciona sino lo indispensable para no morir de hambre.

Si forzados alguna vez por la necesidad han faltado a su palabra para poder comer, no es cuerdo imputar a la especie entera los delirios de algunos de sus individuos.

"¡A quién se le ocurre confiar quince mil pesos a un poeta!", dice el doctor Dickmann. Ni a un poeta ni a nadie. El olvido de las promesas no es patrimonio exclusivo de los poetas. Si con quince mil pesos se pueden comprar las palabras de un hombre que no lo es, se puede con igual cantidad comprar el silencio de muchos que no lo son.

Si el doctor Dickmann tiene en realidad esa opinión de los escritores, creo que éstos no se van a sentir ofendidos con él.

Mas estamos seguros, volvemos a repetirlo, de que ni el

Diputado ni el Ministro se han expresado en serio. Ambos han hecho sólo un chiste.

Pero un ministro no debe hacer chistes hirientes, y mucho menos en contra de una casta intelectual muy superior a la suya como político, que ha festejado su burla. El doctor Sagarna tendría una idea aproximada de la gratuidad de su insulto, si oyera a los poetas (algunos debe de haber) que exclamaran, en justa represalia:

"¡Y quién va a creer en las palabras de un ministro!"

Antinomia esta tanto más curiosa cuanto que es notoria la protección que el doctor Sagarna ha dispensado siempre a los poetas, y que constituirá, sin duda, su mayor timbre de gloria cuando haya dejado el Ministerio.

Un poeta, pues, y no un hombre ajeno al arte de versificar, debiera haber sido quien relevara esta incidencia. Pero siendo el distingo entre poeta y prosista muy vago, si bien se mira, y el honor de escribir uno solo y muy grande, hago mío con placer el deber de llamar la atención del Ministro sobre su desdichada máxima, con lo cual verá el doctor Sagarna que los escritores tienen algo más que solas palabras.

La Propaganda Literaria

Se entiende por profesión el ejercicio de toda actividad de la que su autor vive. El escritor que arranca a su literatura los medios de subsistencia, el médico cuyo tratamiento solicita la humanidad paciente, el filósofo que recaba de sus conferencias mundanas el dorado pan de su existencia, éstos y todos aquéllos que han solicitado a su arte, su ciencia, su seducción, los recursos de cada día, son profesionales del bien vivir y esclavos, por tanto, de las leyes y contingencias a que está sometido el ejercicio de su actividad.

Son estas leyes las mismas que rigen el mercado mundial, en todos sus órdenes, desde la demanda de un hectolitro de trigo, a la oferta de una poesía firmada en elogio de un perfume. Pues una obra de arte, una sabia receta, una gentil conferencia, pierden su aristocrático desinterés desde el momento que su creador se ha decidido, no sólo a vivir de ella, sino a vivir bien.

Por razones de concomitancia con la prensa, suprema divulgadora, y por su mismo carácter excitante, la literatura ha manifestado un cierto impudor en la oferta de sus productos, a que no han alcanzado los profesionales de otros órdenes intelectuales.

No se ven comúnmente grandes anuncios de un ingeniero asegurando que sus represas son las ÚNICAS que ofrecen garantías de solidez, ni los carteles callejeros de un agrónomo, en que anatematiza todos los fertilizantes conocidos, porque su fórmula es la ÚNICA que fertiliza.

La fábrica de materiales con que fue construida la represa X, y la usina de abonos agrícolas, cuya fórmula halló el

agronomo Z, se apoderan ciertamente de la página entera de un gran diario para exaltar sus productos; pero puede darse por seguro que el nombre de aquellos profesionales no lucirá, preferentemente, porque el industrial y el comerciante se bastan a sí mismos con su trabajo y su ganancia.

El editor, en cambio, también industrial y comerciante, vive del renombre de sus autores editados. De aquí la necesidad de agitar la prensa, las calles, la opinión pública, las conciencias, la torpe curiosidad, con la gloria —en cada caso ÚNICA,— del autor que acaba de editar.

—Yo no tengo la culpa— dice un autor consultado. —Es la propaganda, y nadie debe sorprenderse de esta legítima reclame para valorizar un artículo. Puesto en el mercado, un libro pierde del todo la preclara individualidad que tenía en el manuscrito. Se convierte en un artículo de venta, asimilado, por su carácter de tal, a un peine, un par de calcetines o un ungüento medicinal. Hay que venderlo. Y para vender, hoy en día, se ha hallado la propaganda. Nada sufre con ello mi probidad artística; ella actuó, se volcó y cristalizó, pura y virgen, en el pobre manuscrito que entregué al editor. El valor íntimo de ese manuscrito, sólo Dios y el numen de un artista pueden conocerlo. Pero allí concluyó mi obra. El editor responde de lo demás. Es decir, de la propaganda.

Pero los autores que así se explican no tienen razón. Puede asegurarse que no abriga editor alguno una idea sutil, por sutil que sea, en el plan de propaganda de un libro, de que su autor no esté también sutil y perfectamente enterado. Cuando el editor lanza a los cuatro vientos de la publicidad la más gran-de novela del más grande de los novelistas, su modesto autor no duerme, ni está ciego, ni sordo. No se suscribe editorialmente elogio, ditirambo o tontería sobre un libro, sin que su autor lo ignore. Puede no haberlos solicitado, ni aconsejado, ni siquiera sugerido. Pero lo ha aceptado. La expresión, pues, "Son cosas del editor" con que el autor excusa modestamente la hipérbole de la propaganda, no

tiene otro valor que el que quiere otorgarle la malicia del lector.

Nada, así, ni libro, ni faja abdominal, ni terreno, puede hoy venderse sin propaganda. Pero ¿en qué consiste ésta? ¿Obra por convicción, suscitada por el elogio perseverante, por una hábil dialéctica, o es simplemente un fenómeno de reacción contra la insistencia visual, la repetición obsesionante, que nos lleva muertos de fatiga a comprar el artículo para librarnos de una vez de su propaganda?

Por todos estos motivos, sin duda alguna, según sean la mentalidad o el sistema nervioso de cada víctima.

Para los que atribuyen el notorio efecto de la propaganda a un simple fenómeno de obsesión acumulada, para éstos la mentira dialéctica, el detonante y burdo elogio no tienen razón de ser, pues el persistente anuncio de una marca de sardinas concretado en estas palabras: COMPRE "LA MOJARRITA". NO HACEN NI BIEN NI MAL, o el cartel de un libro así concebido: ESTA NOVELA NO ES MEJOR NI PEOR QUE LAS QUE USTED HA LEÍDO, con tal atónita propaganda sostenida hasta la consiguiente y necesaria fatiga, la sardina y la novela Z se venderían profusa y fatalmente.

Partiendo del principio fundamental de la propaganda, por el cual se establece y comprueba que la venta de todo artículo de comercio está en proporción directa de los gastos ocasionados por su propaganda, que cubre siempre con holgura (de no ser así, no existiría la propaganda), podría asegurarse que los autores son tanto más ricos, cuanto mayor ha sido la reclame hecha a sus libros.

Nuevo error, pues esto tampoco es cierto, ni aún tratándose de obras literarias del mismo nivel.

Las razones a que obedece la venta de un libro escapan a todo examen. Nada influyen en aquélla la capacidad de un autor, ni su renombre literario, ni el gusto con que se le lee,

ni motivo otro alguno de orden estrictamente artístico. Tal autor muy solicitado por el público en sus ensayos, relatos o versos publicados en revistas y diarios, no halla lector para sus libros. Tal otro, de firma casi anónima en el mismo mercado, ve vender sus libros por millares.

Este autor, a quien se hace una propaganda que sería eficacísima para cualquier otro colega, pasa en silencio. Este otro autor, de un valor artístico semejante al primero, igualmente probo e igualmente gustado por el lector, agota sus ediciones.

¿Qué es esto, pues? ¿Qué impulsos indescifrables lanzan a un lector a una librería a comprar la novela de un hombre cuya prosa no le satisface, y le detiene con las manos en los bolsillos ante el libro de un autor cuyos relatos saborea con placer?

Apartamos ex profeso las razones arbitrarias que pueden influir en la venta de un libro: nombre social de su autor, fortuna deslumbrante, curiosidad morbosa, escándalos confiados al asunto. Entre dos libros depurados de cualquiera de estos excitantes, de igual valor artístico, de igual interés e igualmente divulgados por la propaganda, el uno obtendrá doscientos compradores, y el otro, doce mil. ¿Por qué?

Porque hay autores, pese a los principios de réclame anunciados, sobre los cuales la propaganda no tiene influencia alguna, ni para su venta, desde luego, ni tampoco para su descrédito.

Hay razones de simpatía misteriosa por las cuales no se compra el libro de un autor, aunque se guste de su literatura, y que llevan a comprar el tomo de otro que apenas interesa, pero por cuyo nombre, o por la impresión que nos sugiere, o por una insignificancia cualquiera, sin nombre, nos es simpático.

La propaganda hecha a un hombre que posee esta virtud

entre la masa obscura de los compradores, da siempre sus frutos. Pero en balde se esforzará en colocar la edición de este otro autor altamente considerado, estimado y gustado: no es simpático al comprador. Se le quiere como escritor, pero no despierta calor en nuestra alma. Se le admira, pero no se le ama.

Tratándose de estos casos en que la propaganda falla, puede decirse que el autor, cuya literatura inquieta, porque esconde un valor que no alcanzamos a percibir, no llama a nuestro corazón. Esta reserva artística, por disimulada que se halle, impide, como un muro levantado entre distintas castas, la solidaridad entre el nombre del autor y el sentimiento del lector. La propaganda, en este caso, es tiempo y dinero perdidos.

Pero, como ya lo anotamos, esta comprobación tiene su reverso simpático: La fe en un autor a quien se estima aunque no se ama, es inquebrantable. Si la escasa venta de un autor fuera un criterium de su torpeza artística, ha tiempo que muchos nombres sagrados en la literatura hubieran desaparecido de nuestra corta memoria.

El Cuento Norteamericano

Bret Harte, consultado por cierta publicación sobre los orígenes del relato breve en Estados Unidos, cuya creación se le atribuía, informó que mucho antes que él aportara al género sus cuentos de ambiente minero, era ya vasta la producción de novelas cortas en aquel país. Desde Nueva Jersey a California misma, los relatos de escasa medida dominaban en la literatura a entera satisfacción de las clases cultas. Solamente que en dichos cuentos no se hallaba un ápice de sentimiento artístico nacional.

En su inmensa mayoría, remedan ellos pobre y afanosamente la literatura inglesa. La acción de aquellos relatos se desarrollaba sin duda en la tierra natal; pero ni en sus temas se hallaba un reflejo de la exasperación vital de los Estados Unidos de entonces, ni sus personajes tenían nada que ver con los instintos, apetitos, y rudos ideales de los hombres que formaban la nación. Ladies sentimentales, cuyo idilio truncaba la expatriación del amante; enredos amorosos del tiempo de la emancipación; jóvenes militares ingleses, fusilados por traspasar las líneas enemigas en busca de su amada patriota; héroes nacionales sacrificados en aras del amor, por motivos semejantes, tales eran —nos informa Bret Harte—, los personajes y el asunto de las novelas breves norteamericanas al promediar el siglo xix.

Causa profunda extrañez que la literatura, reflejo habitual del estado del alma de un país, haya sufrido tan grande atraso respecto de la tumultuosa vida de aquellos hombres que se desarrollaba a tambor batiente. Poca cosa era en verdad la pintura amanerada de nobles y vetustos caracteres en novelas confeccionadas de chic, cuando desde los Alleghanies a la Sierra Nevada los Estados Unidos eran una

forja de caracteres nuevos, templados al rojo vivo de todos los apetitos. País nuevo, hombres nuevos y trabajo también nuevo por su intensidad y comprensión; había allí para el arte una mina mucho más rica que el oro de California.

Haberla descubierto es la obra de Bret Harte y de los que como él supieron trasmutar la acción en poesía. La vida desarrollábase allá con energías no vistas aún, y por primera vez quizá el hombre asimilaba con orgullo a su conciencia vital, la maldición de ganar el pan con el sudor de la frente. Esa conciencia no podía hallar otra expresión literaria que la tranche de vie, el relato conciso y tajante como la vida y el lenguaje de sus hombres.

No exige poco esfuerzo recusar la lengua adocenada de ladies, generales y jóvenes patriotas, para reencontrar poesía en la expresión pintoresca de los hombres en lucha. Cuesta más de lo que parece —pensarían también el editor y el impresor de la revista que Bret Harte dirigía en San Francisco cuando se negaron a publicar la Suerte de Roaring Camp, por entender que en dicho relato la lengua de sus personajes faltaba a todas las leyes del buen gusto literario.

Y no era sólo eso. Violentaba ese buen gusto pervertido, la frescura de la naturaleza, del ambiente y de sus tipos, todo lo que el cuentista evocaba con su arte bravío y tan desnudo de retórica como la misma verdad.

Esta consustanciación de la vida con el arte ha engendrado el relato breve norteamericano. Ningún pueblo hubiera sido capaz de infiltrar más hondamente sus características en el cuento. Acción dominante, enorme amor a la vida, determinación y obra a la par: Time is money, dicen por allá. Ninguna actividad como el cuento exige dicha virtud.

Revisión De Valores

Las revisiones de todo orden provocadas por la gran guerra alcanzaron a un campo que por sus motivos de desinterés sustancial parecía deber quedar firme e indemne en tales conmociones. Tal el campo literario.

Pero no ha pasado así. Con una inquietud exagerada en la mayoría de los casos, y exigua buena fe en los menos, se han revisado, no ya los valores lejanos que por efecto de la tradición o la pereza podríamos continuar aceptando sin análisis, sino los valores actuales, encendidos todavía en nuestra sangre, a cuyo calor hemos formado nuestra cultura y abroquelado nuestra conciencia del arte.

La literatura rusa, en primer término, sufre de esta perquisición, más por razones de ética que de estética, si hemos de atender al espíritu transparentado entre líneas de los revisores.

Fue un dogma artístico para los escritores de ayer —catorce años apenas— que ninguna literatura, en ningún instante de esplendor, había contado contemporáneamente —o casi— con un grupo de novelistas del valor de Turgueniev, Tolstoy, Dostoievski, Gorki, Chejov y Andreiev.

El poseer figuras tales, aún a lo largo de una década de siglos, llena de orgullo a cualquier raza o país. Rusia, por un privilegio de la suerte que nada explica, tuvo la gloria de sostenerlas simultáneamente.

La literatura rusa aportó al arte en grado máximo un elemento, si conocido, casi siempre retocado: la vida, tal cual.

Esto decíamos ayer. Hoy, iluminados por nueva fe,

disminuimos en una mitad el valer de tales artistas.

Así es; todo lo revisamos. Pero antes que los valores literarios valiera acaso más revisar nuestras conciencias. Si cabe que el arte de aquellos hombres no sea el que nos imaginábamos antes del catorce, es también posible que nosotros no seamos ya lo que creíamos bravamente ser antes de aquella fecha. El tiempo y la posteridad nos dirán en suma quién tenía razón.

Cadáveres Frescos

La información literaria del escritor, vale decir el acopio de datos contingentes con el tema que se ha elegido, se obtiene por lo común sin otras dificultades que las inherentes a la pérdida de tiempo que exigen. Aquí o allá, en el libro, en la fuente de primera agua, pacientemente escudriñada en las entrañas de un texto o bebidas ávidamente en las palabras del testigo del caso, esta información indispensable, por breve que sea, constituye con holgura la tarea más liviana del arte de escribir.

No siempre pasa así, sin embargo. Cuesta en ocasiones un ojo de la cara obtener dos o tres datos vivos sin los cuales el relato, todo el paciente edificio levantado con mayor o menor acierto, bambolea y se desmorona como un castillo de naipes.

Dentro de mis fuerzas y de mi tarea, yo tuve ocasión de sufrir por dos veces el contraste anotado. En una y otra circunstancias la información a obtener era de menor cuantía: una simple exclamación de auxilio, en el primer caso. Y un dato de orden profesional, soso como pocos, en el segundo. En ambos fracasé, conforme se va a ver por las siguientes líneas.

Ocupábame yo entonces de planear los relatos que con los nombres de El conductor del rápido y Más allá, debían salir a luz unos meses más tarde. Se refiere el primero a un maquinista de ferrocarril que durante la conducción de un tren expreso tiene que soportar la lucha entre su deber profesional y las llamaradas de su locura. Y en Más allá se expone la sicología —diremos ultraespectral— de dos novios suicidas.

Yo tenía necesidad de saber con qué palabras un maquinista, pasando a toda la velocidad de su tren por una estación, pide desvío para evitar una catástrofe. Y para el otro relato, mi deseo era aún más simple: enterarme de si es posible enterrar a dos personas en un mismo ataúd.

Poca cosa, como se ve; pero ni en uno ni en otro caso me fue posible obtener la información precisa. Un amigo me había prometido —en vano, luego se vio— el permiso necesario para viajar en la locomotora del rápido a Rosario. Otro amigo solicitó y obtuvo en mi favor la autorización precisa, solamente hasta Tigre, ida y vuelta. La modestia del petitorio del segundo amigo me había salvado. más nada gané con ello. Me fue totalmente imposible hacerme comprender del maquinista.

Era éste un mecánico, pecoso y de pocas palabras, que durante todo el viaje vigiló atentamente mis manos para proveerlas de estopa.

Viaje viajando, trataba yo de obtener lo que necesitaba, mientras la locomotora saltaba como un Ford a través de las tinieblas densas y húmedas.

—Supóngase, maestro —argüíale yo— que por la rotura de una llave, por el atascamiento de los frenos, no puede detener el tren, y al pasar por una estación se ve obligado a pedir que le den desvío. ¿Cómo lo pide usted?

—Pues —responde mi hombre volviendo la cabeza— pido que me den desvío...

—Claro. Pide desvío. Pero ¿cómo lo pide usted? Es lo que deseo saber.

—Pues... Así no más... Como usted dice.

—Pero yo no digo nada. Usted es el que pide desvío.

—Pues... Pido desvío, no más.

—¡Sí, sí! Entendido. ¡Usted pide desvío, claro! Pero es la forma en que usted va a pedirlo, ¿comprende, compañero? Son las palabras que usted va a usar para pedirlo, lo que me interesa saber. ¿Lo comprende usted ahora?

El buen mecánico sudaba.

—¡Claro que lo entiendo!

—¡Magnífico! ¿Qué diría usted entonces?

—Pues... ¡Como usted quiere! Pediría desvío...

No hubo modo de entendernos. Menos aún logré hacerme entender del guardatrén, filosóficamente apoyado a un paragolpe hidráulico del andén, a quien abordé al descender de la locomotora. No había yo concluido todavía con aquel mi desdichado relato.

—Perdón, guarda —le dije saludándolo.— Necesito un breve informe que usted, creo, está en el caso de evacuar.

—Pregunte.

—Ahí voy. ¿Quién es el jefe del tren en marcha?

—El guardatrén —me responde.

—Gracias. Es lo que suponía. Y si el maquinista da a su máquina una velocidad excesiva, ¿puede usted intervenir para que...

—¡El maquinista no es quién para hacer eso! —se apresura a observar el hombre.

—Estamos de acuerdo. Pero si a pesar de ello el maquinista abre las llaves hasta hacer peligrar el convoy, ¿usted qué hace?

—No hago nada, porque el maquinista no puede hacer eso. ¡No es quién, él para abrir las llaves!

—¡Claro que no! Y muchas gracias, guarda.

En el andén paralelo un maquinista curioseaba alrededor de los cilindros. Me dirijo a él, con idéntica cuestión, pero al revés.

—Entiendo, maestro — le digo— que las facultades de su cargo lo autorizan a usted a regular la velocidad de su tren. ¿Es así?

—Está claro.

—Bien. Pero si el guardatrén halla que la velocidad que imprime usted al convoy es excesiva, ¿puede él intervenir?...

—¡No es quién el guardatrén para intervenir en mi máquina!
—se altera el mecánico.

—¡No puede! Ya lo sé... Pero si por temor a una catástrofe, de cualquier cosa, le da a usted la orden de...

—¡No puede darme orden ninguna el guardatrén! ¡No es quién él para hacer eso!

Y ni del uno ni del otro, maquinista y guardatrén, logró obtener informe alguno, fuera del de comprobar el celo de perro y gato que los anima.

La otra gestión fue tan turbia y accidentada como la que precede. Para cerciorarme de la verosimilitud del dato de Más allá a que he hecho referencia, entré una noche en una casa de pompas fúnebres, cuyos empleados elegantísimamente vestidos como todos los de las casas del ramo, acudieron solícitos a mi encuentro.

—Desearía saber señor —me dirigí al de aspecto más respetable—, si es posible enterrar a dos personas juntas en el mismo ataúd.

¡Tableau! Los empleados fijaron todos los ojos en mí.

—¿Juntos, señor? —murmuró el primero, como si no hubiera

oído bien.

—Juntos, en efecto.

—No, señor... No es posible.

—Entonces —observé— hay algo que se opone a ello.

—Naturalmente... Se requieren dos cajones.

—Perdón; veo que no me ha entendido usted bien. Deseo solamente saber si es posible, si es lícito enterrar dos cuerpos en el mismo ataúd.

—¿Dice usted dos cadáveres en un mismo féretro?...

—Exactamente.

—No, señor; no es posible. No cabrían. Se necesitan dos ataúdes.

—Lo sé, señor, lo sé. Dos ataúdes para dos cuerpos, perfectamente. Pero noto con gran pesar que no puedo hacerme entender. Lo que me interesa saber, señor, es si existe una disposición, un reglamento, una ordenanza municipal que prohíba enterrar dos cuerpos en el mismo ataúd. ¿Me comprende usted ahora?

—¡Sí, señor, lo comprendo perfectamente! Y vuelvo a repetirle que eso no es posible. Habría que construir una caja especial...

—¡Ciertamente!

—Para dos cadáveres.

—Tal es.

—¿Son frescos?

—¡Por Dios, señor mío, creo que nos van a enterrar también

a nosotros, juntos o separados, si no logro hacerme entender! Yo no tengo ningún cadáver, ni fresco ni pasado. Yo quiero saber concretamente si se puede, sí o no, enterrar dos cuerpos en un mismo cajón.

—¡No señor, no se puede!

—¡Por fin!... ¿Existe entonces una ordenanza?

—No sabemos. Sabemos, sí, que no se puede enterrar dos cadáveres frescos en una sola caja. Hay que construir una. Y encargarse de las cosas con tiempo...

Entonces me fui. Todo lo que había podido obtener, para la autenticidad de mi relato, es la certidumbre de que la casa de pompas fúnebres quería a todo trance venderme dos ataúdes a punto, o en su defecto uno de doble cabida, más encargado con tiempo...

Matías Calandrelli - Crítica De Libros

Hace veintiséis años justos fui atendido por el Dr. Matías Calandrelli de una dispepsia que me dura todavía, y sometido a un análisis del jugo gástrico cuya inocuidad fue de suyo manifiesta. Pese a este ligero incidente, no conservaba del Dr. Calandrelli más que un excelente recuerdo. Había acudido a su consultorio por recomendación de Ingenieros. No alcancé entonces a juzgar de su ciencia, por no ser yo del oficio, ni pude siquiera apreciar en mí el efecto de su capacidad. Pero me di sobrada cuenta de que si con el andar de los años yo sobrevivía a su tratamiento, y él se arriesgaba a dejar un poco de lado su clínica, habíamos de encontrarnos en un terreno infinitamente más ventajoso para ambos.

Es lo que ha pasado. Yo vivo aún, y el Dr. Calandrelli escribe con un gusto, una intención y una verba que muchos de los profesionales quisiéramos tener para uso personal.

Tal La Liebre Del Profesor Müller, libro que su autor subtitula Medicina De Vanguardia.

Yo ignoro si el crudo análisis que de sus colegas hace el Dr. Calandrelli es exacto. Aún podría argüir que mi interferencia en este asunto ajeno a mis actividades comienza y concluye con la apreciación literaria hecha de la obra. Pero la libertad intelectual para ver y el valor de la conciencia para clamar, son virtudes demasiado flagrantes: rompen los ojos en La Liebre Del Profesor Müller.

Es cuanto puede decir de su médico ocasional, un viejo cliente ya olvidado por él.

Los Crepúsculos Del Jardín

Yo tuve siempre la seguridad de escribir algo cuando aparecieran Los Crepúsculos Del Jardín. Primero de todo, como manifestación de mi propio gozo; segundo, por la potencia de su autor; tercero, en homenaje a mis primeros entusiasmos. Como es común relatar en estos casos el conocimiento personal que del autor se tuvo —y esto implica el mérito de variar lo escrito, aligerando no poco la ineludible gravedad judicial que tales cosas suponen— contaré a mi vez que en 1896 leí la Oda a la desnudez, primera obra suya que conocí. Sentíme lleno de tal alegría, que le llamé repetidas veces hombre de genio. Aún hoy que no siento tales sobresaltos de emoción, el vocablo se me sube a los labios, sobre todo cuando —como ahora— revivo mis impresiones. Al año siguiente leí Las montañas del oro, y sucesivamente algunas poesías, muy pocas. Llegué así a 1900, sin conocer de este hombre nada, ideas, modo de ser, actuación estrepitosa; apenas un amigo que le había conocido antes, y una caricatura en Caras y Caretas. Para mí, tan lleno de fresco humanismo, la ignorancia de todo dato poetiza su figura al extremo de suponerlo indio, muy indio, huraño, hercúleo y violento. Por demás, inabordable, sobre todo para mí con mi ridícula espontaneidad de joven adorador.

Un día en compañía de un amigo en igual crisis, fuimos a verle.

Nos presentamos sin tarjeta alguna, corriendo la hermosa aventura. Esperamos largo rato, pues la hora más que matinal excusaba toda demora mientras saboreábamos a dúo la emoción de la ruda silueta poética que debía aparecer en la puerta. Fue así que en su lugar se presentó un hombre blanco, de expresión cualquiera, juvenilizado por un fresco

pijama. La única conciencia de ser él quien buscábamos provenía de un vago parecido con la caricatura. Pero tanto le conocía en sí mismo, que inconscientemente le presenté a mi amigo, y enseguida me presenté yo. Hablamos toda la mañana, poco de letras.

Este recuerdo será duradero, ¿por qué no? Quien haya sentido una grande admiración —en mí era absoluta— comprenderá el abrazo que nos dimos con mi compañero cuando nos hallamos de nuevo en el carruaje.

¡Estábamos tan contentos!

Después hemos sido amigos, y este contratiempo —en el viejo concepto de coartar un libre juicio— existe en realidad, restringiendo la franqueza, tan grande cuando no hay conocimiento personal. Pero no me refiero al amor que puede impedir reprobación; todo lo contrario. Por ese mismo cariño hay ciertos impulsos de noble admiración que cuestan decirse, por pudor, por haberse familiarizado ya uno con ellos, y sobre todo por aquello de ser menos expresivo con el amigo más querido en una despedida.

La obra de Lugones tiene tres fases, caracterizadas en Oda a la desnudez, Los doce gozos y Emoción aldeana. La primera y sus congéneres llena Las montañas del oro, Las otras dos pertenecen a Los Crepúsculos.

¡Los doce gozos! Muy curiosa es la impresión que sentí al leerlos. Estaba en cama, convaleciendo y con un poco de fiebre aún, exactamente como una joven que debe leer a Flores por primera vez. Hace de esto cinco años. Mi emoción fue tanto más fuerte cuanto que no conocía de Lugones sino el lado violento con sus grandes ademanes de Las montañas. Ahora bien; lo que más me llamó la atención fue que —a pesar de la honda armonía de cada soneto— todo él solía estar dislocado, cuartetos y tercetos sin conexión alguna. Casi todos ellos concluían tan lejos de lo sugerido al principio como era posible. Cada verso era a veces un cuadro

completo y aparte con su propia alma colorida. Sucedióle otra impresión de otro miraje ya. El final, asimismo, solía ser una cosa muy distinta, pero que encuadraba maravillosamente las diversas sugerencias. ¿En qué consistía esta prodigiosa y disparatada armonía? Mucho me preocupó eso, siendo, como es, lo más característico de la poesía de Lugones. Poco o mucho se halla en todas sus composiciones. Pero aquellas doce familias, en que los hermanos y hermanas se parecían muy poco, dando sin embargo, todas ellas la armonía de la misma serena sangre, eran excesivamente lujosas, un lujo flotante de riquísimo drama inconsistente más que todo aliento de lujo, de tan poderosa sugestión, que lo que se veía no era justamente lo descrito sino lo que pudiera haber sido el éxtasis de ese paisaje. La misma clásica pareja se hallaba siempre en una situación insostenible, con una vida tan fugaz como encantadora. Si la frase tiene aún influencia, se puede decir de esos personajes que eran una creación poética.

Por otro lado, gocé extraordinariamente con lo extraño de las consonantes. Hubo sucesión de estos —los de La alcoba solitaria, por ejemplo— que me ofrecieron toda la emoción de una carrera. Fue para mí esta difícil virtud doble goce —bella versificación de gran poeta— y no puedo menos que recordar aquí el distinguido caprichoso que hace la gente sencilla entre poeta y artista.

La facultad de armonía a contragolpe —e insisto porque es lo más notable— le diferencia en un todo de todos, y enormemente de Heredia y Samain, por citar dos maestros del soneto. De las obras suyas El ramillete, El pañuelo y La vejez de Anacreonte, son ya otra cosa, en su condición de impresión directa. Hortus deliciarum, El solterón, Romántica, Melancolía, La Sola tienen el mismo sello de rima difícilísima y nobleza de personajes, pasan sin mancha bajo las palabras, tan albos que sus cualidades parecen simplemente aludidas. Sobre todo la distinción de caracteres, paisajes, rimas, bien visible en El solterón, la obra más perfecta de Lugones, sin

que ello quiera decir la más alta.

Este noble título corresponde, según creo —y esto supone en arte mi completa convicción— a *Aquel día...* escrito en 1898. Anoto la fecha para recordar lo prematuro de esa producción, con su llanto antiguo y candoroso dolor humano, sin pudor, fluido, argumentado, contado, anterior y superior a *Los doce gozos*, mucho más literario. Tiene *Aquel día...* toda la ilógica armonía que caracteriza a aquellos.

Los cuatro amores de *Dryops*, *Cisnes negros*, *New Mown Hay*, *La Coqueta*, *El mal inefable*, *Ave Maria gratia plena* y *Rosas de tu sendero*, se inclinan a mayor sencillez de expresión —de afecto sobre todo—, y así normalmente se llega a *Emoción aldeana*, la cosa frecuente y peculiar a todo el mundo dicha en claro, con ausencia de toda poesía literaria, armando el justo y no fácil lugar común, con ambiente diario, yendo toda ella en una brava fluidez vagamente irónica.

¡Todo, todo, no es cosa literaria, Dios mío! Era un barbero que tenía dos hijas, nada más. Lo batallante de esa sencillez desaparece ante su gran verdad. La misma ausencia de adjetivos humaniza más a las dos muchachas esas, perfectamente individualizadas en su sustantivo claro, todo sustancia. Esto supone orientación al arte del hombre, no de la belleza, algo de la severa rectitud que se tuvo antes cuando se escribía sin el propósito de hacer obra de arte. Junto con esa falta de toda complicación académica va la muerte del estilo, hijo querido de la literatura. Y así por huir de él se llega a hacer estilos difícilísimos, probando dolorosamente que ni aún se puede juzgar con estas palabras.

Las loas de nuestra servidumbre siguen el mismo curso del río frecuentado, bien lejano de los lejanos *Tocantinos* que despiertan ensueños literarios. Inferiores en conjunto a *Emoción aldeana* —o más bien al grado intelectual que esta

supone, siendo acaso el motivo que hace amarla— el último canto revive la inquietud excesiva de ciertas cosas bastante anormales, y su cuarta estrofa sintetiza otra características de Lugones: exaltación de elementos poco literarios, anchura de paisajes para situaciones diarias, y gran vuelo poético de episodios creídos siempre bien vulgares.

La Inmoralidad De "La Garçonne"

Esta culpa de inmoralidad recaída sobre un novelista con treinta años de honestísima labor, inmoralidad supuesta tan obscena y crasa que el Consejo de la Legión de Honor se ha visto forzado a arrojar al escritor de sus filas, constituye un hecho bastante más trascendental que la excomunión religiosa y digno, por lo tanto, de grave atención.

Nadie ignora la situación de niños mimados de la literatura de que gozaron un día los hermanos Margueritte, hijos del general del mismo nombre, cubierto de gloria en el célebre ataque de caballería de Sedan. Paul y Victor Margueritte han cantado con profundo amor filial las hazañas de su padre, y las del ejército y de su patria en general. Por muchos años el nombre de los hermanos Margueritte ha estado así ligado a las glorias pasadas y futuras de Francia, condensadas por cierto mundo en un solo y neto ideal: la revancha guerrera.

Llega esta, por fin. Margueritte publica una novela, una de las treinta y cinco que ha escrito con nacional aplauso, y que apenas se diferencia de las otras por la pintura del ambiente social que ha creado la guerra. Pero esta vez se desencadena una catástrofe, y el autor es echado ignominiosamente, como un vil personaje que hubiera faltado a todas las leyes del honor, de la Legión Republicana, de la cual el aturdido novelista era Gran Comendador.

¿Debe creerse que La Garçonne es culpable de inmoralidad, al punto de atraer sobre ella tan extremadamente grave sanción, de parte de una orden que nada tiene que ver con la literatura?

La fantasía popular ha forjado sobre este libro comentarios

truculentos, cuyo pábulo —nos dicen— puede hallarse en una librísimas traducción. No haría falta, tal vez, pues que la novela es suficientemente cruda. Vale de todos modos precisar el valor real que como inmoral u obscena tiene La Garçonne.

Una hija de nuevos ricos, muchacha de fuerte valor espiritual, y que se siente cada vez más desilusionada de la vida de su alta clase, halla por fin un "hombre" entre sus innúmeros pretendientes. Le entrega su corazón —y su cuerpo mismo— pocos días antes de casarse, pero el feliz sujeto no buscaba de ella sino un negocillo de banca, y hasta el día anterior a la boda prosigue comiendo a dos carrillos: su amante anterior y su prometida. Esta los sorprende, y ella, que había erigido su nueva vida sobre el culto de la sinceridad a toda costa, rompe con su novio.

Verdad, sinceridad... Ambas palabritas tan llevadas y traídas constituyen, pues, su nítida personalidad. Personalidad tan sólida e inmovible, que al sentir el brutal golpe reacciona con intensidad igual a la afrenta recibida; y al salir sola e indignada del baile donde acaba de sorprender a su casi esposo con su "otra" amante, se entrega al primer desconocido que la solicita.

Estas dos manifestaciones violentas de su amor a la verdad: una que la lleva a darse naturalmente a su novio por ternura, y otra al primer desconocido por indignación, delimitan netamente el carácter de la heroína. No es luego de extrañar que arrojada de la casa de sus padres (como puede presumirse, no ocultó ni a sus padres ni a su pretendiente su desvarío de la noche anterior), con el corazón amargado y su fe hecha añicos, llega a no creer en nada ni en nadie, y mucho menos en los hombres.

Los hombres, piensa la heroína, han impuesto las leyes morales en provecho particular suyo. Por su parte, ella se considera un hombre en punto a independencia. No pudo obtener de ellos su femenina felicidad cuando aún era

tiempo; irá ahora a conquistársela a ellos mismos. Conviértese así en un muchacho, sin límites en el usufructo de su libertad. Usa y abusa de los placeres en toda forma y bajo todos sus aspectos. Llega a pulsar con sus manos, indiferentemente femeninas o masculinas, las siete cuerdas del pecado. Pero cuando está a punto de perder en las náuseas del opio sus últimas ilusiones que su libre vida de varón le ha negado, sarcásticamente, halla por fin un "hombre", un simple hombre de buena fe, cuyos brazos reencuentran, solamente entenebrecida en aquel pingajo humano, la frescura de la muchacha de antaño.

Nada más sobre el argumento. Veamos ahora el asunto de obscenidad, culpa exclusiva de La Garçonne ante el Consejo de la Legión de Honor.

Ciertamente la novela posee algunas escenas crudísimas, airosamente salvadas por el arte del escritor, pero crudas de buena fe. Nada cabría en su descargo, si dichos cuadros no tuvieran otra finalidad que su simple exhibición. Pero muy otra cosa es lo que busca el autor con esas puntas de fuego, las mismas a que recurrieron y han recurrido todos los pintores de sociedades de decadencia —Juvenal, Voltaire, Zola—, para no citar sino tres nombres. No se corre a los mercaderes del templo con florecillas.

En arte —no en devocionarios, claro está— la pretendida obscenidad de La Garçonne es cosa vieja. Probablemente su lectura no es recomendable a las damas que aún no la han leído, pues contadas veces los moralistas exasperados han escrito para solaz del bello sexo.

La literatura actual —nadie lo ignora tampoco—, está ahíta de libros exclusivamente pornográficos que parecen no haber alcanzado la felicidad de indignar a Supremo Consejo alguno. ¿Por qué, pues, este ensañamiento con una novela altamente moral, cuyas páginas no son otra cosa, como lo hemos dicho, que el relato de una desesperada lucha por hallar en una libertad absoluta, la claridad de vida que no encuentra en sus

cortas polleras?

He aquí la razón: lo que las finanzas y la industria gobernantes no perdonan al novelista, lo dice este mismo: es el "haber pintado las costumbres de las altas clases tales como son, y el haber denunciado al día siguiente de la guerra, en *Au bord du Gouffre*, a los responsables de los primeros desastres".

En efecto, no hay otros motivos. Y debió pasar ratos amargos el consejo antes de encontrar un pretexto plausible para vengarse de aquel libre escritor. No pesó la literatura un adarme en el ánimo de los delegados del gobierno; lo que se castigó fue la denuncia del nuevo estado social creado en los países que sufrieron directamente la guerra, por sus impulsores y sus usufructuantes, desde el almacenero del frente que ante su cajón repleto oraba con su mujer todas las noches para que la guerra no concluyera, hasta el financista hinchado de millones, que ahora sus hijas liquidan en insolentes kermeses pro-mutilados, con sus profesores sudamericanos de baile, entre dos quebradas de tango a la cocaína y de shimmys al jazz band.

Nadie ignora la difusión actual de los hipnóticos, como no se ignora tampoco que son las clases ricas sus más fuertes consumidores. Tampoco lo ignoraba el gobierno francés, ni su portavoz, el Supremo Consejo de la Orden. Pero no se perdona a Margueritte el haber desarrollado su novela precisamente en aquel medio intangible, entre niñas chic hijas de industriales, ministros y ex presidentes de consejo.

No se le perdona la revelación de esa orgía de millones beneficiados y rapiñados en la guerra, en tanto que los mutilados del frente revientan de hambre, "mientras se hace flamear sobre todo esto las grandes palabras como banderas; Orden, derecho, Justicia".

Es decir: Liberté, Egalité, Fraternité...

Por idéntica razón no se perdonan al autor estas palabras puestas en boca de la protagonista... "El hambre del Volga, amontonando en las puertas de los cementerios los niños en filas de cadáveres, la miseria llevada hasta el canibalismo, esa visión de las atrocidades que devastan a un pueblo cuya sangre fraternal había corrido dos años en la carnicería común, hizo palidecer a Mónica. Los ojos bajos, pensaba en las fiestas de gala de antaño, en los zares aclamados por París y los presidentes de la república festejados en los palacios imperiales... Eran los millones sacados de los Plombino, los Ramson, los Bardinot, de la media de lana campesina y la caja de fierro burguesa, los millones con los cuales todos esos piratas..."

Y por último, no podía el actual gobierno de Francia perdonar al hijo del general Margueritte, el haber estampado en La Garçonne que los parlamentos son molinos de viento que giran en el vacío, y destinados a ser barridos por el huracán revolucionario.

El libro —se ha dicho— desprestigia a Francia ante el extranjero.

¿Qué extranjero?... Ya la guerra borró las fronteras locales al constituir dos únicas naciones: las aliadas y las enemigas. Vale decir: vencedoras y vencidas. Pero esta fraternidad, ya bien olvidada por las gentes que trabajan, persiste en las clases súbitamente enriquecidas, cuyos placeres fueron siempre aliados, y cuyos millones tienen un mismo olorillo a sangre. No son, pues, aquellas clases de Berlín, de Nueva York o Londres, las que se ruborizarán de París.

Tal es La Garçonne. No hay en toda ella nada de inmoral, si por moral entendemos lo que nos empuja al bien. Tal es, con moraleja y todo: el ansia de las mujeres se ha exasperado y desviado de tal modo en el ambiente de dancing e impudor creado por la guerra, que el tipo de Mónica Lerbier resulta tímido y soso en medio de la tremenda corrupción de las altas clases. El autor lo jura por su nombre, y Anatole France

lo confirma.

Como obra de arte, la novela en cuestión es mediana. Esta sería, de acuerdo con una moral artística viene entendida, su más grande falla.

Sobre "El Ombú" De Hudson

Aunque el cuento cuyo título se imprime al encabezar estas líneas fue escrito en inglés, en Inglaterra, y por un hombre de ascendencia netamente anglo-sajona, Guillermo Enrique Hudson, de quien hablamos, nacido en la Argentina, donde se educó, formó y vivió hasta los treinta o más años, familiarizándose totalmente en el transcurso de ellos con las costumbres del país. Criado en una estancia, conocedor del gaucho hasta haber asimilado muchos de sus hábitos en sus vagabundeos por este suelo y el vecino del Uruguay, nada hubiera sido al escritor más fácil que escribir en jerga criolla sus relatos de ambiente argentino, o por lo menos adaptar al lenguaje campesino inglés las peculiaridades del léxico nativo. Esto es lo menos a que recurre un autor para caracterizar los individuos de un ambiente dado, sin que ello quiera decir que lo logra siempre.

Es lo que no hizo Hudson en los cuentos de su libro "El Ombú", que se prestaba a ello, y es lo que tuvo a bien hacer el señor Eduardo Hillman al traducir el volumen de la referencia.

Para dar la impresión de un país y de su vida; de sus personajes y su psicología peculiar —lo que llamamos ambiente—, no es indispensable reproducir el léxico de sus habitantes, por pintoresco que sea. Lo que dicen esos hombres, y no su modo de decirlo es lo que imprime fuerte color a su personalidad. En los tipos de ambiente, como en tantas formas de la literatura, el adorno nada crea si no existe una creación previa a la que deba y pueda ajustarse. La circunstancia de un estanciero antiguo que incita a sus esclavos a manumitirse, jurando que ellos están con él porque lo quieren y no porque son sus esclavos, y que para

afirmarlo descarga su trabuco sobre el primer ingrato que pretende rescatar a otro su libertad —tal como acaece en el primer relato de "El Ombú"—, crea por sí sola un tipo, una casta, un ambiente, una época. Nada agregaría a este vigoroso planteo de una personalidad el hecho de que el breve diálogo cambiado entre el patrón y el esclavo reprodujera el léxico un poco corrompido del patrón, y el más astroso del esclavo. La reacción en el alma del magnate rural es lo que define, colorea y afirma, a éste en su ambiente. El resto: español mal hablado, palabras truncas o caprichosamente acentuadas, no poseen por sí solas capacidad alguna para caracterizar a un tipo.

En manos muy expertas, bajo la vigilancia de hondo conocimiento regional y un impecable buen gusto, el artista logra a veces acentuar el colorido de su cuadro con el uso muy sobrio de la lengua nativa. La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato, lejos de evocar un ambiente, lo desvanece en su pesada monotonía.

No todo en tales lenguas es característico. Tanto valdría, para determinar a un personaje noruego en una obra criolla, hacerle expresarse obstinadamente en su idioma a través de toda la novela. Antes bien, en la elección de cuatro o cinco giros locales y específicos, en alguna torsión de la sintaxis, en una forma verbal peregrina, es donde el escritor de buen gusto a que aludíamos encuentra color suficiente para matizar con ellos, cuando convenga y a tiempo, la lengua normal en que todo puede expresarse.

Los escritores de ambiente raramente recurren a la jerga local sostenida. Cuando se la halla alguna vez nace inmediata la sospecha de que con ella se trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional en dichos relatos. La determinante psicológica de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa. Esta no contribuye a la evocación del ambiente sino en mínima parte.

Hudson hizo hablar a sus personajes criollos en lengua

corriente, con las excepciones señaladas, para inteligencia de sus lectores ingleses, desde luego, pero sobre todo por lo que podríamos llamar limpieza de juego de escritor.

El señor Hillman, extranjero al país, según nos informan, sin conocimiento excesivo de nuestras lenguas de campo, y mucho menos de las que estaban en uso hace tres cuartos de siglo, adapta el puro idioma de Hudson a una lengua convencional, no netamente argentina, y cuyo defecto más grave, radica en la forzosa corrupción del estilo exacto, puro, preciso y rico en un gran escritor.

Sería ocioso detallar los tropiezos en que incurre el traductor por el motivo antedicho. Pero como las precitadas reflexiones se tornarían gratuitas de no ofrecer, por lo menos, una prueba en su apoyo, anotaremos algunas expresiones.

Ya en las palabras liminares con que el autor del libro cede la palabra a un viejo criollo, cuyo será el relato de "El Ombú", aquél advierte que lo hará así: "porque dicho viejo podía recordar y narrar con más exactitud la vida de cada una de las personas que había conocido en su lugar natal, cerca del lago de Chascomús, en las pampas del sur de Buenos Aires".

La versión del Sr. Hillman dice con suficiente fidelidad:

"...Porque podía relatar correctamente la vida de cada persona que había conocido en su pago, cerca de la laguna de Chascomús, en la pampa, al sur de Buenos Aires."

Cumple, sin embargo, observar las dos expresiones trocadas en la traducción: "pago" y "pampa".

Hudson conocía la primera palabra tan bien como él mismo Sr. Hillman. Pudo haberla usado, con acotación al pie o sin ella, por poco que su gusto hubiera sido ese. En vez de "pago" prefirió "lugar o sitio natal". Al contrario, el traductor prefirió "pago" a "lugar natal".

Pero un traductor —cualquiera que fuere— no puede tener preferencias en el uso de una u otra expresión literaria. Dicho privilegio es exclusivo del autor y concluye con él. Toda palabra que en el texto original no dé lugar a dudas debe traducirse tal cual. Así, "Un gran árbol alzándose solitario sin ninguna casa cerca" (Hudson), no es lo mismo literalmente, que "Un gran árbol creciendo solo, sin casa cerca" (Hillman). Del mismo modo, el breve cuadro de Hudson: "¿Oye usted el mangangá en el follaje sobre nuestras cabezas? Mírelo semejante a una brillante bola de oro entre las verdes hojas, suspendido en un punto, zumbando fuertemente!", dista bastante, en propiedad, precisión, concisión y cuanto quiera decirse de la versión criolla: "Oye el mangangá allá arriba entre las ramas? ¡Mírelo!, ¡Parece una bola'e oro relumbroso colgada en el aire entre lah'hojas, verdes, zumbando tan juertazo!".

Quien posea vagas nociones sobre los misterios de la expresión literaria no dejará de apreciar la diferencia entre una y otra forma.

Cuestión de palabras más o menos, podrá decirse. En efecto; por cuestión de elección y ordenación de palabras se es un gran escritor o un modesto ciudadano.

"En las pampas del sur de Buenos Aires", con que terminan las palabras liminares del libro, se convierte en la expresión española en "En la pampa, al sur de Buenos Aires."

Las mismas observaciones que a la adopción de pago caben aquí. Hudson escribió "El Ombú" hace muchos años, y la misma acción del cuento que presta su título al libro tiene lugar a mediados del siglo pasado. Para Hudson, para sus personajes, para la época misma, la expresión "pampa" en singular no existía, o por lo menos nada significaba aún. Es ésta una creación reciente, más política que geográfica, y a la que la literatura en especial ha prestado relieve. La pampa es hoy una entidad artística, de tono indefinido, indefinible, infinito, y cuantas docenas de epítetos misteriosos quisiera

adaptárseles. Pero en la época de Hudson las pampas eran una sola cosa: llanuras crudas de aspecto y de vida, donde dominaban los indios al sur de Buenos Aires. En esos campos de pasto bruto, blancos de helada en invierno, se desarrollan casi todos los cuentos de "El Ombú". Las mismas indiadas son parte principal de esos relatos. Trátase, pues, real y efectivamente de las pampas anteriores a la conquista del desierto, y no de la pampa espiritualizada, que por hallarse de moda seduce al Sr. Hillman. Y estamos apenas en la segunda página del libro.

Podría asegurarse de que no haber mediado la sugestión precitada que ha llevado al señor Hillman a adaptar, trocando una lengua noble y artística en otra viciada y sin recursos, la versión española de "El Ombú" hubiera sido tan discreta como la de "La Tierra Purpúrea", del mismo traductor. Valga este agasajo final y sin reservas que el señor Hillman merece.

El Caso Lugones-Herrera Y Reissig

Repetidas veces se ha escrito, y con decidido afán de molestia, vuelto casi sistema que la poesía de Leopoldo Lugones derivaba directamente de la de Julio Herrera y Reissig. Tanto se ha repetido, que para muchos jóvenes es ya un dogma esta especie. Los cargos de imitación —y servil— pesan particularmente sobre la construcción de los sonetos *Los doce gozos*, y que Lugones insertó en su libro *Los Crepúsculos Del Jardín*, dados a luz en 1905.

La construcción gramatical e ideológica de dichos sonetos se encuentra realmente reproducida o anticipada en otros tantos de Herrera y Reissig aparecidos, a su vez, en su tomo *Los peregrinos de piedra*, de fecha anterior al libro de Lugones. Pasma en verdad en unos y otros la semejanza del tema, del giro oracional, del cuadro, de la disociación descriptiva encaminada a evocar una unidad final del género puntillista; de todo lo que, en suma, ha provisto de una persistente individualidad a los célebres sonetos de ambos autores.

El señor Blanco Fombona, reputado escritor venezolano, se ha constituido en el más brioso paladín del cargo que pesa sobre Lugones. El señor Fombona no alude solamente; poco sería esto para su carácter batallador. Nítida y cortante, expone la comparación entre ambos poetas en el prólogo que inicia una edición extranjera de *Los peregrinos de piedra*. Vale la pena —y creo que por última vez, como se verá— transcribir las líneas del autor venezolano que se refieren a esta flagrante imitación.

Dice el señor Blanco Fombona:

"En 1905 aparecía en Buenos Aires un libro de Leopoldo Lugones titulado Los Crepúsculos Del Jardín. En ese volumen puso en circulación Lugones, las novedades de Herrera y Reissig. Herrera y Reissig fue para el Lugones de Los Crepúsculos Del Jardín lo que el Perugino para Rafael: fue tal vez más. Los lectores de la Antología que publica Santos pueden cotejar los sonetos de Herrera y Reissig con los sonetos de Los crepúsculos. Así descubrirán la filiación de estos últimos. Por lo pronto, me serviré, para ilustrar mi opinión, de algunos ejemplos:

"El poeta de Montevideo escribió en El baño de tres doncellas: Foloe, Safo y Ceres:

"...se abrazan las ondas

que críspanse con lúbricos espasmos masculinos.

"El poeta de Buenos Aires empezó luego aquel hermosísimo soneto titulado Oceánida con este verso:

"El mar, lleno de urgencias masculinas...

"Hay un soneto de Herrera y Reissig titulado El enojo. Empieza de este modo:

"Todo fue así: sahumábase de lilas

y de heliotropo el viento en tu ventana,

la noche sonreía a tus pupilas

como si fuera tu mejor hermana"

"Lugones escribe:

"Sahumáronte los pétalos de acacia...

"Y en otro soneto:

"La estrella, que conoce por hermanas

desde el cielo a tus lágrimas tranquilas...

"La imitación de procedimiento es constante, y se precisa más todavía en otros poemas. Herrera termina su soneto Decoración Heráldica con el terceto que transcribo:

"Buscó el suplicio de tu regio yugo,
y bajo el raso de tu pie verdugo
puse mi esclavo corazón de alfombra.

"Y Lugones concluye su lindo soneto En Color Exótico con el terceto siguiente:

"Se apagó en tu collar la última gema
y sobre el broche de tu liga crema
crucifiqué mi corazón mendigo."

"Pero, ejemplos sueltos no pueden dar idea. Lugones posee demasiado talento para imitar mot à mot. Lo que ha imitado en Herrera y Reissig es el procedimiento. El que quiera otros compare Los Crepúsculos del Jardín con Los peregrinos de piedra. Lo que fue novedad en Herrera y Reissig, se convierte en procedimiento en Lugones: a la originalidad virgínea del uruguayo sucede la simulación de originalidad en el argentino. Herrera y Reissig y Lugones son contemporáneos. Las coincidencias, principalmente de procedimiento, es decir esenciales, que se observan sobre ambos pudieran algunos atribuirles a imitación de Herrera y Reissig, y no a imitación de Lugones, máxime cuando Lugones es poeta célebre, popular en toda América, y el otro un desconocido. Sobrarán, pues, de seguro, quienes, en su admiración al gran poeta de Buenos Aires, achacarán al desconocido Herrera y Reissig la imitación y no al magnífico y popular poeta de Los Crepúsculos Del Jardín. Conviene esclarecer el punto.

"La imitación de Herrera y Reissig por Lugones podría

probarse por razones sociológicas, si no existieran las de orden cronológico... La razón cronológica, más al alcance del vulgo, es concluyente..."

El señor Fombona hace constar aquí, del modo más incontrovertible, que mientras los sonetos aludidos de Herrera y Reissig aparecían desde 1900 a 1904, Los Crepúsculos del jardín veían la luz pública en 1905.

En todo lo transcripto, el ilustre escritor venezolano tendría razón también ilustre, si las razones cronológicas por él invocadas no probaran lo contrario. El error del señor Blanco Fombona consiste en atribuir a la fecha de aparición de un libro compuesto de recopilaciones, la fecha real de aparición de cada uno de sus poemas. Los Doce Gozos, pieza de litigio en este caso, vieron la luz pública a comienzos de 1898, en la Revista La Quincena, de esta capital. Cuándo fueron escritos, lo ignoro, pero ostensiblemente y de acuerdo con las razones sicocronológicas del autor venezolano, antes de ser impresos. Si el primer soneto del género gozo, en Herrera y Reissig, lleva fecha de 1900, no fue tarea fácil para Lugones hurgar en la mente de su colega, con dos años de anticipación, el tema y procedimiento de poemas que aún no existían.

En realidad, esto debía tener aquí punto final. Pero atengo al hecho de haber mediado en la contienda más de un escritor ilustre a la par del señor Blanco Fombona, con su mismo espíritu justiciero; visto que entre nosotros mismos dichos cargos tornan a insinuarse cada vez que de Herrera y Reissig se trata, habiéndome, por fin, las circunstancias concedido asistir muy de cerca a la gestación de este problema, creo de mi deber agregar algunas líneas.

Yo tuve, en efecto, una amistad muy estrecha con Herrera y Reissig durante este peligroso período. Nos veíamos entonces con gran frecuencia, en su casa, que no era todavía la Torre de los Panoramas, o en la mía, que era sólo una pieza. En una y otra leíamos mutuamente nuestros versos,

con tanto mayor entusiasmo cuanto que en aquellos días —a mediados de 1900— ambos creíamos poseer también una sensibilidad nueva, totalmente extraña al medio ambiente.

La poesía de Herrera y Reissig orbitaba entonces alrededor de Darío. La mía sufría la influencia de los franceses y, en particular, de la de Lugones, precisamente de Los Doce Gozos.

Pues bien: Herrera y Reissig no conocía esos sonetos cuando trabé relación con él. Admiraba mucho a Lugones, el de Las Montañas de Oro, Gesta Magna y otros poemas de su primera época. El Ramillete, El Solterón, y Los doce Gozos le eran desconocidos.

Figurémonos entonces la gloria de Herrera y Reissig cuando puse en sus manos los ejemplares de las revistas Iris y La Quincena en que aquellos habían aparecido. Uno y otro sabíamos de memoria tales versos. Tanto los sabíamos que el entusiasmo levantado en nosotros mismos por nuestros propios sonetos no advertía su procedencia, perceptible desde cien leguas. Un año más tarde yo no escribía más versos. Herrera y Reissig, al fin poeta, continuó haciéndolos hasta su muerte.

Pero yo no creo que los triunfos de su madurez le hayan devuelto la alegría de nuestros comienzos, nuestra inconmensurable fe, no como poetas —Dios me perdone—, sino como poseedores de una nueva, incomprensible y pasmosa sensibilidad.

Estos recuerdos reviven ahora en mí la memoria de aquel gran muchacho, que ya los años desvanecían. No aprendíamos novedad literaria que no fuera yo a comunicársela a él, mientras tomábamos mate, o acudiendo él a casa, donde tocaba en la guitarra una melodía de Vieux temps, cantándola con voz mala y llena de calor. No usaba entonces de morfina, ni excitante alguno. Como rarezas, sólo ostentaba dos: un hermano misterioso, en quien creía más que en sí mismo, y un gran colchón que le vi usar de frazada.

Bajo él, y sentado a medias en la cama, sufría ya de las palpitaciones de corazón que debían de llevarlo a la tumba. Nunca conocí hombre más exagerado para el elogio, ni más parco para la diatriba. De los versos que no le agradaban decía sólo, removiéndolos los dedos: "Musiquitas... versitos..." De las personas que amaba, decía, invariablemente, que tenían un talento más grande que la Iglesia Matriz. A un chico tan modesto como asustado le vi sacudirle el hombro una y diez veces, mientras le aseguraba a gritos que el genio no le cabía dentro de la cabeza.

A pasear, Herrera y Reissig salía muy poco. Cuando lo hacía, era, en son de ataque, con sus colegas neosensitivos. Recuerdo así habernos encontrado una tarde, en marcial terceto, Herrera y Reissig con sus guantes nuevos y sus botines antagónicos de siempre, Roberto de las Carreras con un orioncillo de cloro verde cotorra, y yo con un sombrero boer cuya cinta de cloro oro rabioso pendía en lazo por bajo del ala. Teníamos entonces veinte años, bien frescos.

Mi amistad con Herrera y Reissig fue, a pesar de todo, más breve y literaria de lo que ambos hubiésemos creído. En 1901 yo dejaba Montevideo; y al año siguiente, de paso por aquella ciudad, me vi aún con mi amigo. Cuatro años más tarde, y en iguales circunstancias, caminamos juntos un par de horas. Pero ya no nos entendíamos. Nuestro modo de sentir en arte había variado. Faltos de este lazo, nuestro afecto tan sensible al evocarlo en este momento, no lo hallamos más al vernos frente a frente.

Por Qué No Sale Más La Revista Del Salto

Este es el último número de la Revista. Fueron nuestras intenciones hacer una publicación duradera, algo así como una hoja constantemente abierta. A lo que de bueno o regular se escribiese en el Salto. No se llenaban más que dos requisitos: que lo enviado a la Redacción no fuera disparate y que llevara las firmas que responsabilizasen los escritos. El precio de suscripción no es asombroso; sin embargo, la Revista desaparece. ¿Por culpa nuestra? Tal vez tengamos en ello alguna parte; pero si se considera en general, la Revista muere porque no se supo adaptar al medio en que vivía. Era una publicación seria, más o menos bien escrita, con buenos artículos de cuando en cuando, y social, en el alto sentido de la palabra.

Cayó. ¿Por qué? Por eso; por estar completamente eliminada de atractivos, de esas curiosidades que encierran o despiertan una malicia, un canto a cualquier bella una intriga local eficazmente comentada por un círculo de lectores. Los periódicos, en este caso, son buenos, entretenidos, aptos para que se les sostenga.

Hay, en el gran motivo de muerte, causas parciales que trataremos de analizar: los que leen, los que escriben, los que juzgan.

¿Son abundantes los primeros? Supongámoslo. Aparece un artículo cualquiera ¿Se busca la firma? No señor: el título; y según que éste sea comprensible, poético o encantador; según que los primeros renglones leídos sugieran la ilusión de un entretenimiento, de una vanidad halagada el escrito será leído hasta el final. No importa que el artículo sea

sensato o sea brillante, que lleve una firma impuesta por anteriores sugerencias: se busca la diversión, ese es el caso. Y ya emane ésta de una composición infantil, ya de una revista o las cualidades de tal o cual hermosa, el triunfo se consigue.

Cuesta mucho menos distraer que hacer pensar. La curiosidad no requiere ningún esfuerzo del intelecto que lleva aquel principio. Subir, en cambio, fatiga; y el trabajo que se requiere para llegar a las concepciones y formas del escritor, no merecen la más corta detención del pensamiento.

La masa común rechaza toda efervescencia que pueda hacer desbordar su medida de lo acostumbrado. No quiere anchos horizontes, ni reflexiones ni verdades desconocidas: quiere distraerse, entretenerse, preocuparse por la silueta enigmática, descifrar un jeroglífico. No juzga. La literatura, para ella, no debe buscar la excitación del pensamiento o sentimiento; debe no aburrir, sencillamente. Y conforme a ese modo de ser, las revistas languidecen y mueren ¿Por qué están mal escritas? No: porque no se leen.

¡Cuántas veces he oído decir haciendo referencia a un periódico cualquiera: "¡Qué aburrido está hoy!" No quiere esto decir que la publicación carezca de material literario; se entiende por ello la falta de atractivo: noticias, crónicas prolijas, retratos, superficialidades, todo lo que compone la facultad excitativa de un término medio que recorre el periódico de una ojeada.

Una publicación que no se adapta al ambiente en que vive, que intenta el más insignificante esfuerzo de amplitud y penetración, cae. No se la discute, no se la exalta, no se la elogia, no se la critica, no se la ataca: se la deja desaparecer como una cosa innecesaria. Muere por asfixia, lentamente. Es el eterno mar extendido ante las revistas, sin escollos y sin tempestades. No naufragan ni se estrellan; van extenuándose poco a poco, en un impasible horizonte de indiferencia

Los que escriben —¿Es abandono? ¿es desprecio? ¿es impotencia? No lo sé. Todo tiene su cultura en un pueblo. La música llega a un grado de generalización asombroso; los capiteles se esfuerzan sobre las columnas para sostener los grandes frisos; el color día a día va tiñendo los lienzos en un afán creciente de ser artista.— Todo impulsa y fomenta el desarrollo de las Bellas Artes. Solo la Literatura es olvidada, como una ocupación de ociosos incapaz de ser grande y de demostrar el genio.

Parece que hay una especie de vergüenza de escribir: ¿Qué más da para el adelanto y perfeccionamiento de una ciudad, una Revista?

Dejan la pluma. La toman los pequeños. Si estos se estrellan, se lavan las manos tranquilamente. Cuando los que miran desde arriba no disculpan esas caídas, se llama injusticia; cuando los que retiran conscientemente sus fuerzas del combate pronostican la derrota, se llama crimen; y cuando los incapaces para el triunfo juzgan toda esta gran obra, se llama imbecilidad.

Mucha cooperación para los conciertos y todo lo que se relaciona con la música; es imperdonable que no se oiga un piano en cada casa y una melodía en cada alma.

La música gradúa el arte de un pueblo; las letras no. Sumo interés en que se ejecute y mortal indiferencia en que se cree. Miran el esfuerzo de soslayo y se encogen de hombros. Los iniciados escriben, escriben, escriben. Si alguna vez el Ideal protesta, alzan el dedo y condenan. ¡Pobre literatura! exclaman.

Cobardía e infamia.

Los que juzgan las Revistas en general, demuestran en sus columnas las tendencias literarias del medio en que viven. Las poesías, los artículos, las fantasías, los cuentos no despiertan más vibraciones que las necesarias para

impresionar dulcemente el ánimo del lector. No sacuden ni irritan. Operan eficazmente, diseñando en el horizonte literario las perspectivas adecuadas que todos admiran sin asombro, que todos comprenden sin esfuerzo. Toda tentativa de mostrar nuevas lontananzas, toda idea audaz que, presintiendo una nueva aurora, trata de hacer desviar la vista de aquellos paisajes impuestos ya por la obcecación de una constante dirección de ojos, será rechazada por extravagante, absurda e individual.

La belleza, no obstante, existe, escondida y pudorosa, sutil y aristocrática; pero existe.

No ver es negar. Si nadie hubiera levantado la frente, el cielo no sería.

Oigámosles. «Los decadentes son personas desequilibradas que bajo una aparente pomposidad nos muestran la pobreza de su intelecto. Amontonan palabras sobre palabras, adjetivos sobre adjetivos, y nos dejan en ayunas sobre lo que han querido decir. Su secreto es poner palabras raras, dislocar la lógica y convertir el idioma en una especie de tienda de juglar. Aplican cualidades imposibles a cosas que nada dicen, hacen considerable ostentación de expresiones que pretenden ser fuertes y resultan fangosas, usan y abusan de los medios de aturdir e irritar los nervios y sueltan a trapo tendido las ridículas concepciones de su imaginación, que si bien es permitido usar de ésta debe no obstante ser razonable, justa, equilibrada, de modo que todos entiendan lo que se quiere decir, sin llegar nunca a rebuscar las palabras y las imágenes. Debe eliminarse de la Literatura la que no encierre una idea honesta, clara y precisa. No hay necesidad ninguna de enseñar las llagas de ciertos corazones ni el ceno de ciertas fantasías. Nada nos importa que sientan de tal o cual manera, que vean las cosas de tal o cual modo. Hay un solo Ideal de belleza, único, absoluto, al que debemos ajustarnos, abandonando lo que se aparte de él, como un molde imprescindible fuera del cual todo es inmoral, disparate, absurdo».

Así habla el criterio, no el Genio ni el incapaz, sino cualquiera de ellos, el primero que llega, el primero que lo cree cierto y dice: «Fuera de aquí pues no hay nada».

Recordemos con Maupassant:

...Todos los escritores, Victor Hugo como Zola, han reclamado constantemente el derecho absoluto, el derecho ineludible de componer, es decir, de imaginar y de observar, según su concepto personal del arte. El talento procede de la originalidad, que es una manera especial de pensar, de ver, de comprender y de juzgar. Luego el crítico que pretende definir la novela según la idea que él tiene de las novelas que prefiere, y fijar ciertas reglas invariables de composición, lo hará siempre contra todo temperamento de artista que produce una idea nueva... Negar el derecho de un escritor a hacer una obra poética y una obra realista es pues obligarle a modificar su temperamento, recusar su originalidad y no permitirle servirse de los ojos y de la inteligencia que le ha dado la naturaleza. Culparle de ver las cosas bonitas o feas, pequeñas o épicas, graciosas o siniestras, es culparle de estar organizado de tal o cual manera, y de que no vea las cosas como las vemos nosotros...

El público está compuesto de grupos numerosos que nos dicen:

Consoladme.

Entristecedme.

Enternecedme.

Hacedme soñar.

Hacedme reír.

Hacedme estremecer.

Hacedme llorar.

Hacedme pensar.

Solamente algunas inteligencias privilegiadas piden al artista: Mostradme algo nuevo y bello, en la forma que mejor os convenga, según vuestro temperamento...

El crítico sólo debe apreciar el resultado según la naturaleza del esfuerzo, y no tiene por qué preocuparse de las tendencias...

Cada uno de nosotros se hace, pues, sencillamente, una ilusión del mundo, ilusión poética, sentimental, regocijada, melancólica, fea o lúgubre, según su naturaleza, y el escritor no tiene otra misión que reproducir fielmente esta ilusión con todos los procedimientos de arte que ha aprendido y de que puede disponer.

ilusión de lo bello, que es una convención humana! ilusión de lo feo, que es una opinión mudable! ilusión de lo verdadero, siempre inmutable! ilusión de lo innoble, que atrae a tantos seres! Los grandes artistas son aquellos que imponen a la humanidad su ilusión particular.

No nos enojemos, pues, contra ninguna teoría, puesto que cada una de ellas es sencillamente la expresión generalizada de un temperamento que se analiza».

Simbolismo, estetas coloristas, modernismo, delicuescentes, decadentismo son palabras que nada dicen. Se trata de expresar lo más fielmente posible los diversos estados del alma, que, para ser representados con exactitud, necesitan frases claras, oscuras, complejas, sencillas, extrañas, según el grado de nitidez que aquellos tengan en nuestro espíritu.

Todo se revela: la ganga contra el pálido, la bruma contra el horizonte, el caballo contra el freno, y la imbecilidad contra la aurora rasgada sobre el viejo paisaje.

Damos gracias a los que nos han acompañado en la tarea que finaliza con el número de hoy.

Textos Originales

Dios nos libre de exigir de un libro de lectura corriente el alto mérito que anticipa la palabra originalidad. Es ella un don demasiado raro para pretender hallarla profusamente difundida en el método y la redacción de un modesto libro de escuela. Sería mucho exigir, sin duda. Pero cabría sin embargo esperar ver impresa en dichos libros la huella de un trabajo personal, precisamente en este caso la del autor del libro.

La casualidad pone bajo nuestros ojos dos libros de lectura de cuarto grado. Son ambos —se nos informa— de lo mejor que poseemos. Gozan sus respectivos autores de gran prestigio en la literatura educacional.

Recorro así con interés uno y otro libro, y lo primero que salta a mi vista es la profusión de autores que han cooperado en la realización de las obras. Cada una de ellas, sin embargo, lleva al frente el nombre de un solo autor. Acentuase mi curiosidad y busco en algún lado las palabras cooperación, colaboración o recopilación que expliquen tal anomalía. No las hallo en ninguna parte. Expreso y claro, se lee bajo el título: por fulano de tal. Y al dorso de la primera página: Es propiedad. Trátase, pues, de una colección de lecciones, versos, cuentos, trozos literarios y sentencias de moral escritos por diversas personas, pero firmados por una sola.

Extremo el examen y hallo lo siguiente: De una de estas obras que consta en total de ciento setenta lecciones, sesenta y cuatro de ellas llevan firmas ajenas. Catorce ostentan al pie el nombre del autor del libro. Las noventa y dos restantes son anónimas, o así por lo menos lo autoriza a suponer el desdén u olvido de la firma.

Queda de todos modos un excesivo margen de colaboración explícita (el treinta por ciento de los trabajos), para un libro que ostenta a su frente una sola firma.

Existe todavía una pequeña anomalía. No siempre se tiene en dichos libros la atención de solicitar de los autores recopilados la autorización necesaria; falla o vaguedad de memoria que contrasta con la precisión y claridad del tipo escogido para imprimir en la contratapa de dichos libros: Es propiedad.

Leopoldo Lugones

"Les mystérieuses rencontres avec l'invraisemblable, que, pour nous tirer d'affaire, nous appelons hallucinations, sont dans la nature. Illusions ou réalités, des visions passent; qui trouve là les voit"

(Victor Hugo. Les travailleurs de la mer)

La première caractéristique du génie est donc la puissance de l'imagination. Le poète créateur est proprement un voyant, qui voit comme réel le possible, parfois même l'invraisemblable.

(M. Guyau. L'Art au point de vue sociologique.)

Ante todo es menester hacer una observación. Todo individuo tiene una manera de ver, de sentir y de pensar. Ya visionario, ya romántico, ya pesimista, sus cuerdas vibran por ciertos toques; su exaltación florece en determinada primavera.

Cada uno lleva en sí un homenaje a una escuela literaria; cada cual absuelve y glorifica a un escritor, siempre que éste exponga o analice lo que aquél piensa, siente y ve.

Cuando nos comprenden o, mejor dicho, cuando comprendemos completamente una obra, el entusiasmo corre hacia el que ha sabido despertarle.

¿Es un genio, porque se ha interiorizado en nosotros, ha escrito lo que hemos pensado, porque nuestro modo se acomoda perfectamente al molde de sus expresiones?

Muchos la han dicho: la crítica absoluta es imposible.

La idiosincrasia niega lo que no está en su cuadro; los nervios

recusan toda vibración extraña; la ampliación se restringe en un solo punto de mira.

El juicio es convencional. El que llegue a sentir hondamente lo escrito y vea reflejadas en las infinitas obras sus propias impresiones, será un crítico perfecto.

Pero no puede ser.

La acusación a una escuela o un libro que no nos gusta, es estéril, en primer término, ilegal en el segundo, y vanidosa en el tercero.

Otorguemos, por lo menos la libertad de sentir de cierto modo y de juzgar conforme a su temperamento.

* * * * *

Leopoldo Lugones es un poeta de imaginación exaltada, cuyas metáforas van a veces más allá de lo que él quiere.

Es simbolista. Más que simbolista es modernista. Más que modernista es un genio. Su característica es la fuerza de expresión y su objeto es deslumbrar. Y lo consigue.

No se pueden leer sus versos sin levantar la voz. Tiene tal poder de sugestión que alucina en una estrofa, arrebatada en una oda, y nos arrastra fácilmente a donde él quiere, a sus enormes concepciones, a sus penas, a sus gritos a sus monstruosos ensueños.

La exageración es su forma habitual. Pero ni la busca ni la encuentra: la siente. La amplitud está en él, en su temperamento de batallador.

Sueña una falta y llega al crimen; sueña una nota y llega al himno.

A Víctor Hugo se le imputó a menudo ese rebase de la idea.

¿Es que hay lógica? El efecto no está en la palabra, está en

el cerebro. La frase desborda, pero antes que la frase ha desbordado la idea. Si hay culpa, está en la manera de sentir, no en la manera de expresarse.

Si suprimimos la exageración, suprimamos también ciertas circunvoluciones del cerebro.

El ritmo legendario no admite nuevas cadencias. La medianía retrocede ante las tentativas del asalto. La recta es enemiga de la curva. Ambas llegan; pero una, vulgarmente, y la otra, artísticamente y deslumbrando. Esto es todo.

Lo más asombroso en Lugones —como he dicho— es el poder de la expresión. En ciertas estrofas, la idea parece azotada por la palabra, hostigada, haciéndola decir lo que no quiere.

Como creador es un genio; como estilista es un coloso.

Si, a veces, el motivo de toda una estrofa queda oscuro, la palabra es deslumbrante. Esto le salva en muchas ocasiones.

Pero la claridad reacciona enseguida y surgen sus imágenes, límpidas y profundas, precisas y arrebatadoras, originales hasta la crispación.

Se ven: ésta es la palabra. Pero demasiado anchamente que lastiman y martirizan por un esfuerzo de visión al cual no estamos acostumbrados. Llevan en sí un centelleo formidable, un principio tan acre que muchas de ellas obligan a ser leídas cerrando los dientes, a través de los cuales rechina la idea, la palabra, la imagen.

Al oír sus maravillosos cantos, no se dice: es inspirado, sino: viene inspirado. ¿De dónde? ¿de qué Sinaí? ¿De qué Delfos?

Me lo supongo temblando ante la mesa de trabajo "vibrante como un cráneo en delirio", mordiéndose los puños, desesperado de no encontrar la frase que exprese su idea, desgarrando el papel con la pluma, y en sueño de Brooklyn ante la extensión de su frente.

Los conocidos moldes del lenguaje no bastan a contener las extrañas cristalizaciones de sus ideas. Pasa siempre la medida común de lo acostumbrado. Ya en el retoque, ya en el bosquejo, hay un violento matiz en su pincel simbólico y colorista.

.....lo que dice resuena —como el flujo de bronce de una hornalla hartó llena (1).

Tan fuertes son sus alas, que aquél ser de ancho aliento —parece que en sus alas lleva amarrado el viento. (2)

.....El cielo es la frente de Dios sobre la eterna serenidad suspensa: Cuando se llena de astros y sombra, es que Dios piensa. (3)

En todas las montañas la cima sólo es pura —La cima es el esfuerzo visible del abismo— que lucha en las tinieblas por salir de sí mismo. (4)

La Cruz austral radiaba desde la enorme esfera —Con sus cuatro flamígeros clavos, cual si quisiera— En sus terribles brazos crucificar al polo. (5)

La gradación es uno de los misterios de su genio

Aparece la idea. Enseguida las imágenes, las comparaciones, unas tras de otras, avasalladoras, cortantes, y se siguen y continúan y avanzan y se precipitan y se condensan y se funden en una explosión de luz, tan honda y deslumbrante, que la reflexión se sublima como un delirio, y la lógica se quiebra como un cristal ante una irrupción de brasas.

Recuerdo que un escritor argentino criticó estos versos y se rió de ellos.

El hierro sufre en lo hondo de la fragua encendida, —pero hasta hoy nadie ha visto las lágrimas del hierro. (1)

De igual manera censuraría los siguientes:

(1) Las Montañas del Oro. —Introducción.

(2) Id id.

(3) Id. id.

(4) Id id.

(5) Id. id.

Palidece de amor, como una grande —azacena desnuda ante la noche. (2)

...el duelo—de las sombras pesaba sobre la tierra inerte —como un árbol sobre una meditación de muerte. (3)

...describía Saturno un lento arco —sobre el tremendo asombro de la noche. (4)

...y en la lúgubre ribera de la noche —con su gran paso de seda va el Silencio. (5)

(1) Las Montañas del Oro —Introducción

(2) id, A la Desnudez.

(3) id, Introducción.

(4) id, A Histeria.

(5) id, Los Árboles.

Y muchas más.

Es menester, acaso, para comprender a Lugones una imaginación hiperbólica ¿capaz de llegar a sus más tangenciales símbolos?

Tal vez. Pero en uno u otro caso, hay una pregunta que no estaría demás en los que leen ciertas obras:

No me gustan. ¿Por qué? Porque no llego hasta ellas o

porque ellas no alcanzan hasta mí?

Su vuelo es de águila. Cuando éstas suben muy alto, no se las ve. —Están muy arriba,— decimos sin embargo

Rubén Darío le llamó formidable Lugones. A Víctor Hugo—el maestro—se le llamó igual.

Una de sus primeras poesías, —El Carbón, escrita en Córdoba, muestra ya esa tendencia hacia lo apocalíptico.

El simple ensueño llegando a la clarividencia; la percepción transformándose en sensaciones físicas; la lectura obrando como silenciosa sugestión; la frase castigada en todas sus palabras, y el asombro establecido entre la verdad y el delirio.

Más tarde ha desarrollado vigorosamente esas condiciones.

Se impone, no seduce.

Arrebata, no encanta.

Han dicho que Lugones —perdiendo con los años la fogosidad— ganaría mucho como escritor.

Creemos lo contrario. Su mérito es ese: la potencia de las concepciones, el nervio de la frase.

Su juventud es un látigo; y el día que no tenga fuerzas para esgrimirle, caerá.

Entretanto, vive en perpetua excitación y nosotros en constante deslumbramiento.

Él tiene lo primero que es el genio y nosotros lo segundo, que es el primer poeta de América.

La Tierra Purpúrea

La novela cuyo título encabeza estas líneas ofrece, bastante detallado y abarcando cuatro o cinco zonas del Uruguay, un cuadro de las costumbres guerreras que hacia 1870 imperaban en aquella república, o, como dice su autor, en la Banda Oriental.

El título de la obra se refiere, en efecto, al vaho de sangre que, a decir del protagonista de la novela, hervía sobre aquella fértil tierra en los ya remotos días en que la obra fue escrita.

"Yo me pregunto, sin embargo —dice el mismo protagonista— si la libertad sin freno, la energía vital y la barbarie de aquellos hombres no representaban un más alto grado de humanidad bien entendida que la rigidez de ciertas instituciones apocadas y chatas. Y me pregunto también si en una tierra donde rugen los apetitos y se cometen crímenes por ellos, no existe más libertad honrosa que en la civilización sin crímenes y sin libertad de los incas."

Pero no son estas curiosas consideraciones el aspecto más interesante de la magnífica novela. Es su autor el propio William Henry Hudson, quien va a ocuparnos con más atención.

Hudson nació en la Argentina y permaneció aquí hasta los veinte o veintidós años. Esto es lo único cierto respecto de su permanencia en su tierra natal. Desde este momento, y hasta pasados veinte años más, nada concreto se sabe sobre él. Por la extensión de sus conocimientos en la historia natural del país y de las costumbres de su tierra y las del país vecino, se supone que recorrió ampliamente las dos

repúblicas.

En 1874 se encuentra en Inglaterra, y tiene lugar con ello uno de los más curiosos casos que registra la historia del mundo intelectual.

Su crítico y biógrafo Garnett lo anota detalladamente. Después de veinticinco o más años de permanencia en aquel reino, durante los cuales Hudson no ha dejado de escribir —"La Tierra Purpúrea", entre varios otros libros,— el ilustre naturalista y escritor se encuentra en la más negra estrechez. Sus amigos, conocedores de esta situación, de la que el sabio jamás se queja, intervienen ante el gobierno británico para que se conceda a Hudson una pensión literaria. Las gestiones del caso, encaminadas, fracasan de pronto ante un obstáculo: Hudson no es inglés, como se creía y esperaba, sino argentino. La generosidad del gobierno británico, naturalmente, se detiene ante ese insalvable escollo.

El naturalista y escritor, ya con sesenta años de áspera vida, pobre, casi miserable, si hemos de creer a sus biógrafos, enfermo probablemente, resiste a la insistencia de sus amigos. Ha escrito toda su vida en inglés; su ciencia, su literatura, son inglesas. Ha dado a Inglaterra cuanto puede observar en cuarenta y tantos años de vida libre un sabio y escritor de alto vuelo; pero ha nacido argentino, ama a su país natal, y morirá como es.

—¡Ah! —hubiera exclamado él mismo—. Es grato morir lanceado por los indios del Azul o por los blancos o colorados de las márgenes del Yi; ipero es duro morir de hambre en pleno Londres!

Hudson cierra los ojos; adquiere carta de ciudadanía inglesa, y el gobierno británico le concede una pensión de ciento cincuenta libras esterlinas por año.

Esto pasa en 1901. Desde este momento —en compensación, sin duda, de su cáliz de amargura— sus libros comienzan a

venderse. Pero ¿qué rentas pingües, qué satisfacciones de ropa abrigada y paseos al sol invernal para un hombre de ya setenta años supone este comenzar de renta literaria?

Sus biógrafos no lo dicen, pero nos confían sus sueños dorados: renunciar a la pensión británica, para vivir exclusivamente de sus libros argentinos.

Llega un instante, en los últimos años de su vida, en que cree poder independizarse; pero un amigo lo disuade: ¡tan poco se venden sus libros y tan dura es la vida para un octogenario que pretende todavía vivir de sus ilusiones!

Hudson cierra de nuevo los ojos y renuncia a la pensión. ¿Cómo vivirá en adelante? Lo ignoramos. Pero algo más grande que sus penurias debía alentar al gran hombre, cuando en el prólogo de su libro "Pájaros del Río de la Plata" aparecido en 1920, exclama, refiriéndose a una carta de su hermano argentino, que muchos años atrás lo llamaba desde aquí, diciéndole: "¡Vuélvete a tu patria!"

—Leí esa carta —dice— con el corazón lleno de angustia, sintiendo que mi hermano tenía razón. Pero el pedido me llegaba demasiado tarde... Hoy, después de tantos años, me vuelve de nuevo esa angustia; y cuando pienso en aquella tierra tan abundante en pájaros, en aquellos montes frondosos y frescos pastos, donde tanto pude haber hecho, no puedo menos de pensar que, después de todo, tal vez escogí mal entre los dos caminos que se me ofrecían entonces...

¡Pobre gran Hudson! Hace apenas tres años Inglaterra ha levantado una estatua a su memoria. Dió a su patria de adopción lo mejor que tenía. Sólo su corazón quedó en su tierra natal.

Homenaje A Mariátegui

El respeto a un hombre —a su talento, en primer plano, y en otro superior a su nobleza y probidad morales— es un homenaje demasiado puro para no rendirlo sin reservas, las rarísimas ocasiones que la vida nos depara para ello. Tal la figura de José Carlos Mariátegui. No exalta aquel sentimiento la afinidad que hayamos podido tener con su ideología sujeta como tal a estériles ergotismos. Lo que es indiscutible es el temple, la solidez, la nobleza y la buena fe de una vida como la de este hombre que acaba de morir. Con mucho menos, un artista y pensador de su talla conquista la admiración intelectual de sus lectores. Pero no el respeto. Y el haber alcanzado este desiderátum constituye la gloria de Mariátegui.

Roberto J. Payró

En Roberto J. Payró el hombre y el escritor son una sola y misma cosa. Su honradez a toda prueba y su temple de varón traspasan fielmente a su prosa. Existe una cómoda tendencia a desligar el hombre del escritor, olvidando que los caracteres de éste están determinados y limitados por el de aquél, porque quien escribe es el hombre. Inútil buscar caracteres firmes en un escritor de alma blanducha, y honestidad en la pluma de un hombre que se vende. El respeto y la admiración profesados a Payró provienen precisamente de que el hombre y el escritor que hay en él no se han vendido nunca a idea, sentimiento o imposición alguna.

La Novela Trunca De Un Espíritu

El espíritu del insigne novelista Joseph Conrad, fallecido hace unos cuantos años, se ha comunicado con el no menos insigne narrador Arthur Conan Doyle. En su comunicación solicita del colega que termine una novela que está escribiendo, y que por motivos aún ignorados no podrá concluir.

Sucintamente, como acabamos de transcribirlo, esto es lo que nos informa un telegrama de Londres.

Nada nos dice el telegrama sobre la clase de comunicación entre el espíritu del novelista muerto y el alma del novelista vivo. Ignoramos si la comunicación ha sido directa o con el auxilio de un médium. Tampoco se aclara debidamente si la novela de referencia fue comenzada en vida de Conrad, o si es su espíritu quien ha comenzado la pesada tarea de escribirla desde el más allá.

¿Desde dónde? ¿Cómo? ¿Con qué asunto, qué personajes y qué carácter de letra misma?

De esto, que es, si no lo único, lo más interesante para nosotros, nada nos dice el telegrama. Arthur Conan Doyle, novelista y espiritista de profesión, es desde tiempo atrás asiduo a las sesiones espiritistas. Ha escrito bastante al respecto. Ha obtenido comunicaciones numerosas, entre ellas las de su propia hija. Abriga ciega fe en los fenómenos espirituales, y tiene, por tanto, la más absoluta convicción de que la comunicación recibida a su favor, a través de un posible medium, pertenece real y efectivamente a su colega Joseph Conrad, fallecido hace algunos años, y que se dirige a él desde el más allá.

Este "más allá", tan próximo, sin embargo, a nosotros, que se

halla en el ambiente mismo en que nos agitamos nosotros —aunque invisible— ha inquietado a hombres más jóvenes que Conan Doyle, y menos suspectos, por tanto, de debilidad mental; a seres de imaginación menos viva que la suya, y de ahí menos expuestos a extraviarse en la niebla de la ilusión y la alucinación; a espíritus más científicos que el suyo, admitiendo que los serios estudios anatómicos del novelista hayan dejado en su intelecto poca huella. No son uno, sino legión los hombres de gran equilibrio mental aficionados al turbador problema del más allá. Desde hace medio siglo, una sociedad de investigaciones psíquicas busca, examina y controla con austera honestidad los más insignificantes fenómenos anímicos y espiritistas. No seríamos nosotros, pues, los llamados a sonreírnos de la buena fe y la mentalidad de hombres muy superiores a la gran mayoría de los mortales.

Un aspecto particular de este gran problema, y sin precedentes hasta hoy, a lo que creemos, es el que suscita nuestra viva atención. Él es el hecho de que un desencarnado, un espíritu puro y flotante en la bruma de lo intangible e invisible, se haya puesto a escribir una novela.

¡Una novela! Si algo existe de terrenal en punto a factura, gustos, preocupaciones y pequeñeces de la vida, es una novela.

¿Qué clase de malestares de este bajo mundo, qué "dépaysement" sufre el espíritu de Conrad en el más allá, cuando en vez de ser absorbido en la augusta inconsciencia del Gran Todo, se siente aún manchado, corpóreo, imperfecto, disgustado, orgulloso y humano, al punto de proseguir analizando e inventando, en un medio ambiente donde nada hay que inventar?

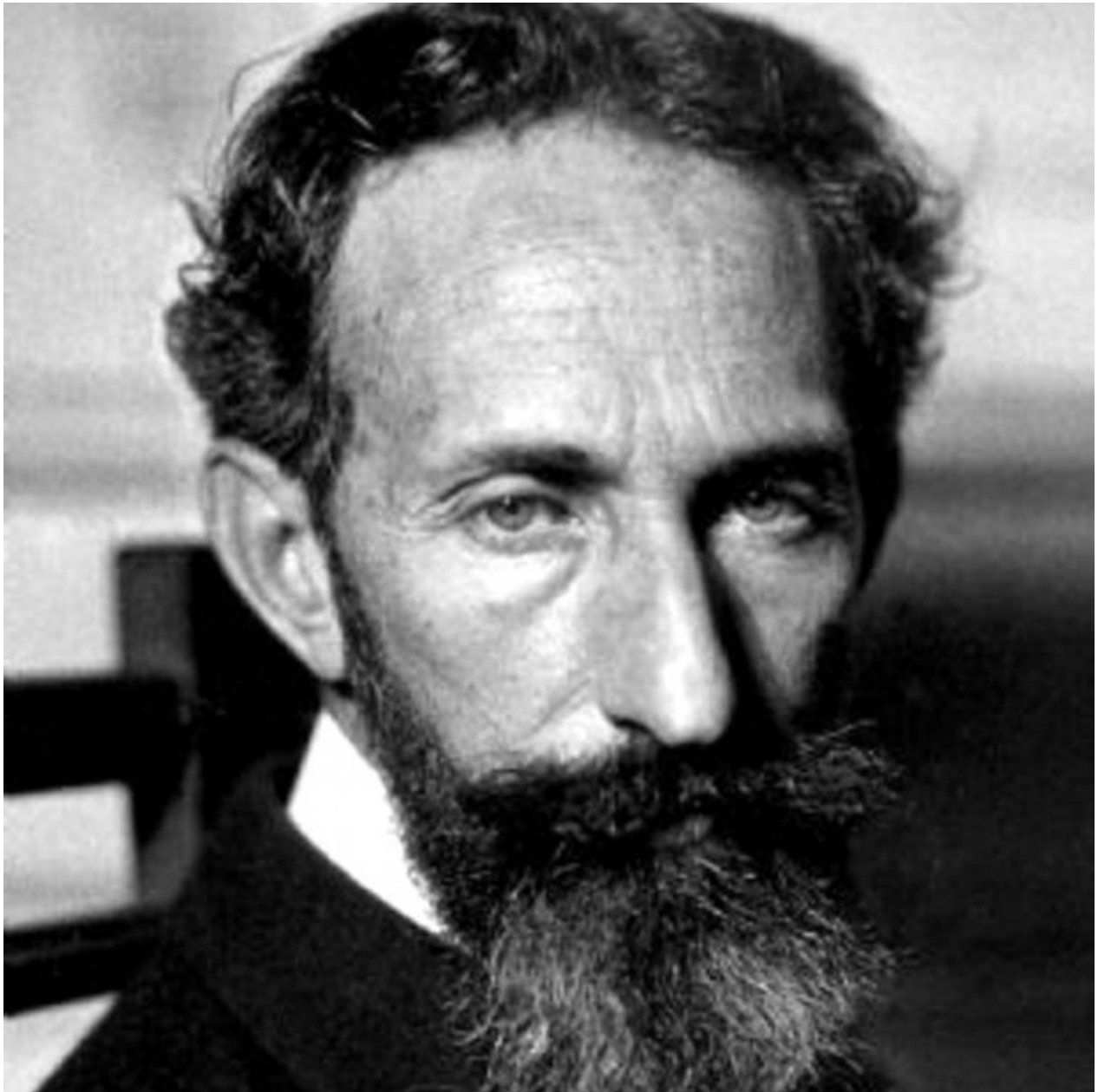
La palabra de Conan Doyle aclarará muy pronto este problema. Conrad transmitirá, sin duda, los originales de su novela trunca a su colega, y éste la proseguirá desde el punto en que Conrad la interrumpió.

¿Suspendió el espíritu del autor su novela por cansancio de su obra? ¿Se vió obligado a interrumpirla? Y si así pasó, ¿por qué y por quién?

Son muchas preguntas para nosotros. Pero escrita a medias la novela en este mundo por Conrad, o comenzada en el otro por su espíritu, hemos de leerla un día continuada por Conan Doyle. Y comprobaremos entonces una vez más, en el primer caso, la gran decadencia literaria de Arthur Conan Doyle, y en el segundo aprenderemos, por los imprevistos personajes de Joseph Conrad, la psicología moral y amorosa de las gentes del más allá.

Por todo esto se explica la curiosidad que ha despertado esta noticia extraordinaria, no sólo en los círculos consagrados al espiritismo, sino también en los literarios, donde está siendo comentada de las más diversas maneras.

Horacio Quiroga



Horacio Silvestre Quiroga Forteza (Salto, Uruguay, 31 de diciembre de 1878 – Buenos Aires, Argentina, 19 de febrero de 1937) fue un cuentista, dramaturgo y poeta uruguayo. Fue el maestro del cuento latinoamericano, de prosa vívida, naturalista y modernista. Sus relatos, que a menudo retratan a la naturaleza bajo rasgos temibles y horrorosos, y como enemiga del ser humano, le valieron ser comparado con el

estadounidense Edgar Allan Poe.

La vida de Quiroga, marcada por la tragedia, los accidentes y los suicidios, culminó por decisión propia, cuando bebió un vaso de cianuro en el Hospital de Clínicas de la ciudad de Buenos Aires a los 58 años de edad, tras enterarse de que padecía cáncer de próstata.

Seguidor de la escuela modernista fundada por Rubén Darío y obsesivo lector de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, Quiroga se sintió atraído por temas que abarcaban los aspectos más extraños de la Naturaleza, a menudo teñidos de horror, enfermedad y sufrimiento para los seres humanos. Muchos de sus relatos pertenecen a esta corriente, cuya obra más emblemática es la colección Cuentos de amor de locura y de muerte.

Por otra parte se percibe en Quiroga la influencia del británico Sir Rudyard Kipling (Libro de las tierras vírgenes), que cristalizaría en su propio Cuentos de la selva, delicioso ejercicio de fantasía dividido en varios relatos protagonizados por animales. Su Decálogo del perfecto cuentista, dedicado a los escritores noveles, establece ciertas contradicciones con su propia obra. Mientras que el decálogo pregona un estilo económico y preciso, empleando pocos adjetivos, redacción natural y llana y claridad en la expresión, en muchas de sus relatos Quiroga no sigue sus propios preceptos, utilizando un lenguaje recargado, con abundantes adjetivos y un vocabulario por momentos ostentoso.

Al desarrollarse aún más su particular estilo, Quiroga evolucionó hacia el retrato realista (casi siempre angustioso y desesperado) de la salvaje Naturaleza que le rodeaba en Misiones: la jungla, el río, la fauna, el clima y el terreno forman el andamiaje y el decorado en que sus personajes se mueven, padecen y a menudo mueren. Especialmente en sus relatos, Quiroga describe con arte y humanismo la tragedia que persigue a los miserables obreros rurales de la región,

los peligros y padecimientos a que se ven expuestos y el modo en que se perpetúa este dolor existencial a las generaciones siguientes. Trató, además, muchos temas considerados tabú en la sociedad de principios del siglo XX, revelándose como un escritor arriesgado, desconocedor del miedo y avanzado en sus ideas y tratamientos. Estas particularidades siguen siendo evidentes al leer sus textos hoy en día.

Algunos estudiosos de la obra de Quiroga opinan que la fascinación con la muerte, los accidentes y la enfermedad (que lo relaciona con Edgar Allan Poe y Baudelaire) se debe a la vida increíblemente trágica que le tocó en suerte. Sea esto cierto o no, en verdad Horacio Quiroga ha dejado para la posteridad algunas de las piezas más terribles, brillantes y trascendentales de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

(Información extraída de la Wikipedia)