





XIII - XI - MCMXXXII



Este libro es propiedad de la Biblioteca  
Nacional de la Casa de la Cultura  
Su Venta es penada por la Ley

## OBRAS DEL AUTOR

**Los creadores de la Nueva América.** Prólogo de Gabriela Mistral.—José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Francisco García Calderón, Alcides Arguedas.—Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1928.

**El desencanto de Miguel García.** Novela.—Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1929.

**Mapa de América.**—Teresa de la Parra, Pablo Palacio, Jaime Torres Bodet, Vizconde de Lascano Tegui, Carlos Sabat Ercasty, José Carlos Mariátegui.—Primera edición: Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1930.

### EN PREPARACION

Muchos libros.

J. B. C.  
560-4 (778) *Carrion*  
2318

BENJAMÍN CARRIÓN

M A P A D E  
A M É R I C A

TERESA DE LA PARRA  
PABLO PALACIO  
JAIME TORRES BODET  
EL VIZCONDE DE LASCANO TEGUI  
CARLOS SABAT ERCASTY  
JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI



BIBLIOTECA NACIONAL  
QUITO - ECUADOR  
COLECCION GENERAL  
Nº 0029 AÑO 1987  
PRECIO DONACION

MADRID  
SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERIA  
FERRAZ, NÚM. 21 0004943-J.  
1930

---

COPYRIGHT BY  
BENJAMÍN CARRIÓN, 1930.

---

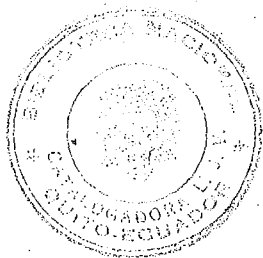
---

Imprenta Zoila Ascasibar.—Martín de los Heros, 65,—Madrid

*A Pío Jaramillo Alvarado,*

*la más poderosa y ágil figura del Ecua-  
dor intelectual y político de hoy, toda  
mi gratitud; que viene desde lejos.*

*Benjamín Carrion*



0029-157



*B R E V E S I L U E T A*  
*P R E L I M I N A R*





**H**a habido una época en que Benjamín Carrión me ha inquietado con sus apariciones y desapariciones súbitas.

Ya en una esquina de París, ya en una vuelta de Madrid, ya en un vico de Génova.

Benjamín Carrión, con un arte diabólico, no me dejaba acertar en el primer momento de la sorpresa quién pudiera ser. Su aspecto españolísimo me hacía querer recordar, en qué aula de la Universidad madrileña habíamos sido condiscípulos.

Despierto, como hombre atento a las músicas y perito en ellas, llevaba en los oídos todos los últimos momentos de la actualidad.

[ 11 ]



---

---

BREVE SILUETA PRELIMINAR

---

---

*Con él se podía hablar de todo y comenzar con cualquier alusión.*

*Aunque en sus ojos se notaba la perforadora mirada de la crítica, mezclaba tanta bondad a su mirar, que nos tranquilizábamos. Benjamín Carrión no confundiría ni involucraría.*

*Si se pudiera decir de un escritor que tiene figura de crítico, cara de crítico, modales de crítico, modo de andar de crítico, eso se podría decir de Benjamín Carrión.*

*Su gesto es de saber lo que es cada cosa, y se ve que se ha estado haciendo la "toilette" frente a cristales de librería, frente a todas las vitrinas de los libreros del mundo.*

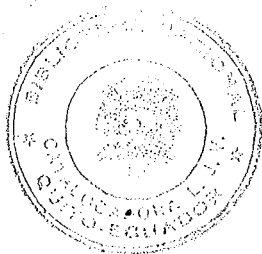
*¿Pero es lo que tiene de extraordinario este crítico sagaz?*

*Su posesión del estilo. Medura el valor de los demás y la poética de cada obra porque es él un poeta.*

*Dedicado a la jitanjáfora, ese arabesco del estilo en que se logran los mayores hallazgos, es uno de los creadores y propulsores de ese género.*

*La jitanjáfora, que dice y no dice, sabe qué aire tiene estilo y qué combinación de palabras tiene alma.*

*Tañedor de jitanjáforas, Benjamín Carrión conoce como un concertista refinado del valor de las palabras en los libros, y por eso acierta tan lindamente cuando distingue a unas poetisas de otras y sabe lo que es joya de cada una y qué venilla oculta es la que palpita más en la composición.*



*Si sabe acertar tan rotundamente en lo que es delicado y profundo en la obra de Teresa de la Parra, se lo debe a que sabe hasta dónde es algo más que apariencia el verbo que se emplea.*

*Por su preparación para comprender, por su sutileza para medir, destaca los valores más verdaderos de América, y no se deja llevar por los que están en los diplomas oficiales.*

*Arraiga el mapa del espíritu americano porque ha sabido elegir, y todos los escritores contenidos en este volumen prueban en las críticas de Benjamín Carrión su preeminencia, su intrincada originalidad, su destacarse por comparación.*

*Haber sabido ver a ese vizconde Lascano*

*Tegui, que se disimula entre desplantes llenos de grandeza, es tener muy seguros los ojos. Lascano Tegui es un criollo generoso que bautiza los días con la frase que les va mejor y es, además, el alegre profeta de las noches y sabe amanecer sin mirada temerosa al nuevo día.*

*Ve lo que en todos esos hombres nuevos, que tienen silueta de alcor, hay de tenebroso desfiladero de razas.*

*Todos los autores de que trata en este libro quedan situados con pleno sentido, y ha caracterizado a los autores americanos, adscribiéndoles cualidades más que sanos adjetivos.*

*Busca las cuatro fórmulas convincentes de cada autor, y quedan probados los talentos. No es su crítica la crítica difusa y por cum-*

plir, sino la crítica fértil, que sitúa capitales en las crestas americanas.

Viaje por los poetas es éste, viaje por el mapa de América de Benjamín Carrión.

El cartógrafo está en el Havre, y en aquella resonancia de puertos, consulados y excursiones va puliendo los sonetos de sus críticas.

De vez en cuando vuelve a París—los sábados a París—, y allí comprueba el panorama de sus críticas para que el mapa cumpla bien su parangón de escalas.

Benjamín Carrión no da un grito, no se excede en las conversaciones; lleva siempre cara de alegría cesurada y hay en toda su figura una cosa de lápiz vivo, de punta muy afilada, de mina muy negra y blanda, que va tomando apuntes en los cuadernos interiores.

---

BREVE SILUETA PRELIMINAR

---

*Como final de esta silueta breve y preliminar, recalcaré la imagen del lápiz ágil, humanado, aguzadísimo, apuntador de jitanjáforas y psicologías.*

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Madrid, octubre 1930.





*M A P A D E A M É R I C A*



**E**n estos ensayos de incursión a través del espíritu hispanoamericano contemporáneo, no he querido seleccionar, sino preferir. La selección, de orden intelectual, es sistemática, clasifica, establece jerarquías de capacidades. La preferencia, más bien intuitiva, es del orden de la sensibilidad, del orden del gusto.

Tras esta declaración, parecerá un poco extraño el que haya unido, con igual amor de acomodo y complacencia, espíritus tan disímiles como los de Pablo Palacio y Sabat Ercasty, Torres Bodet y el vizconde de Las-

cano Tegui, Teresa de la Parra y José Carlos Mariátegui. Un humorista implacable, con un exaltador de la vida en desenfreno épico; un espíritu clásico, capaz de logros magníficos en superficie y en profundidad, con un desencuadernado y original inventor de paradojas; un novelista fino, acendrado y elegante, con un apostolar propagador de doctrinas sociales.

Mas yo creo que, pudiendo ir hacia la realización estética cabal por los más varios caminos, se debe bendecir la voluntad de gusto que nos permita seguir en sus distintas rutas a los realizadores. Y creo también que, teniendo el día horas y minutos y segundos, se debe bendecir la voluntad de gusto que nos permita hallarle a cada hora y a cada minuto y a cada segundo su apetito de alimento espiritual distinto.



*El oficio de preferidor, en mí, no ha tenido otro guía que el recuerdo del júbilo logrado, en una conjunción bienaventurada como Tegui, Teresa de la Parra y José Carlos Mariátegui. Un humorista implacable, entre la hora que pide su alimento y el alimento anhelado, que llega en esa hora.*

\* \* \*

*Mi sentido geográfico no se rige por la rosa de los vientos, ni está de acuerdo con ningún meridiano. Hago una geografía de descubrimientos. De descubrimientos en mí y para mí. A medida que me voy internando en los países donde he llegado, tengo la avidez de otros nuevos. Pretendo seguir mi expedición a lo ancho y a lo largo de América.*

B. C.



TERESA DE LA PARRA





Qué triste es llegar para siempre a cualquier sitio!—(*Ifigenia.*)

... la igualdad es absurda, porque es contraria a las leyes de la naturaleza, que detesta la democracia y abomina la justicia. Fíjate. Mira a nuestro alrededor. Todo está hecho de jerarquías y de aristocracias; los seres más fuertes viven a expensas de los más débiles, y en toda la Naturaleza impera una gran armonía basada en la opresión, el crimen y el robo. La resignación completa de las víctimas es la piedra fundamental sobre la que se edifica esa inmensa paz y armonía.—(*Idem.—Habla Tío Puncho.*)

Yo creo que, en general, nuestras convicciones están hechas más bien para aplicarlas a la conducta de los demás, porque es entonces cuando aparecen con todo el esplendor de su honradez: sólidas, arraigadas e inquebrantables.—(*Idem.—Diario de María Eugenia.*)

¡Ah!, la lástima, la compasión, la caridad, ¡cómo nos traban la propia vida y cómo nos la quitan poco a poco, para repartirla entre todos los que vamos encontrando por el camino! La propia vida no la viven completa sino los egoístas y los que tienen muy duro el corazón...—(*Idem.—Habla Mercedes Galindo.*)

¿Y qué me importas tú, Shakespeare? Todas tus obras juntas, toda tu gloria y toda tu inmortalidad las cambiaría yo mil y mil veces por una sola de aquellas patas de mosca que escribe Gabriel.—(*Idem.—Diario de María Eugenia.*)



**N**O. Teresa de la Parra no es el primer novelista de América. Se ha abusado tanto del sistema de clasificaciones ordinales, es tan escolar y tan falso, que la honradez, la elegancia intelectual impiden, tratándose del espíritu elegante de Teresa de la Parra, el que se le aplique una etiqueta, un número de orden, aunque éste sea para muchos el primero. En estos días mismos, en los escaparates de las librerías parisienses, presididos por el autor, fotografiado en traje de *golf*, se exhiben los ejemplares de un libro de gran éxito: *New-York*, por Paul Morand. Todas las etiquetas vistosas que recubren el volumen dicen: “la

*primera ciudad del mundo vista por el primero de los escritores franceses*". Morand, al ver la cosa—lo cuentan *Les Nouvelles Littéraires*—, declaró desolado: "Voy a tener que escribir cerca de cien cartas de excusas: a los cuarenta de la Academia Francesa, a los diez de la Goncourt, a André Gide, a Mauriac, a Claudel... Y me quedarán aún muchos resentidos".

Dentro de la vida literaria, en el orden de las consagraciones, existen dos grupos: el de los que triunfan lenta y pacientemente, acumulando materiales, y en los que se advierte, de la primera a la última de sus obras, una trayectoria irregular de ascensos y descensos, como esas líneas que trazan los médicos para señalar las curvas de un estado febril; nombres que se imponen a fuerza de oírlos pronunciar, y que se citan aun sin conocer su obra. El otro grupo es el de los que han dado el salto espasmódico, que fue-

ron fulminados por el *coup de foudre* de la gloria; de los que pasan, sin períodos previos, del estado de desconocimiento, a la plena luz de la notoriedad. Al primer grupo pertenecen casi todos los escritores de éxito; al segundo, más raro, el de algunos privilegiados que con su primera producción se encumbran a una situación muy difícil de ser superada por obras posteriores.

Francia ofrece en los últimos tiempos muy pocos ejemplos de este segundo género. En este pueblo que respira inteligencia, donde todos escriben bien, es la perseverancia la que consagra, y la ancianidad sólo tiene entrada en la Academia Francesa. Muchas veces ha ocurrido que espíritus magníficos han pasado rumiando un prestigio de mediocridad toda su vida. Y tal vez—hay quien lo afirma—, sin el oportuno premio de la Academia Goncourt, habría pasado largo tiempo desapercibido el escritor más gran-

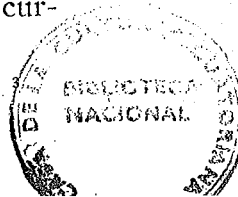
de de la Francia contemporánea, acaso el único verdaderamente genial: Marcel Proust.

El segundo caso es bastante frecuente en nuestra América Hispana, en donde no existe el ambiente literario, "la chose litteraire", que diría Bernard Grasset, y es por lo mismo menos propicia a las consagraciones lentas que pasan las fronteras de los distintos países del continente. Es, pues, entre nosotros muy posible la consagración fulminante, en oposición a la simulación de talento, ésta sí frequentísima y que se propaga como yerba mala.

Recordemos tres ejemplos de encumbriamiento vertical: Jorge Isaacs, con su *María*; Rodríguez Larreta, con *La gloria de Don Ramiro*; Teresa de la Parra, con *Ifigenia*. Tres grandes casos significativos, colocados, de cuarto en cuarto de siglo, en la literatura hispanoamericana, como jalones que señalan derroteros: el uno, el romanti-

cismo de *Atala* y de *Pablo y Virginia*; el segundo, el *flaubertismo*, no el naturalismo. El tercero...

Ninguno de los tres necesitó escribir una línea más para confirmar o agrandar su prestigio. El colombiano calló después de su idilio autobiográfico, que ha hecho llorar a todos los adolescentes de América; el argentino, tras un largo silencio, que parecía definitivo, tuvo la humildad admirable de entregar su prestigio, que se estaba petrificando en mito, a los mastines de la discusión, que le han mordido en la carne, un poco flácida en verdad, de *Zogoibi*. Teresa de la Parra, que "escribe porque se aburre", como lo hizo su deliciosa María Eugenia Alonso, se ha aburrido otra vez, en medio de su vida elegante e intelectualizada de París, y, "porque sí", nos ha hecho el presente de su *Mamá Blanca*, que, en seguida, para evitarme remordimientos de conciencia en el cur-





so de este ensayo, declaro que a mí, Benjamín Carrión, me gusta más que *Ifigenia*. "Porque sí", también.

\* \* \*

¿Teresa de la Parra es un novelista? Si creyéramos a Brunnetière, cuando afirma que un escritor de relatos es más o menos novelista según se acerca más o menos a Balzac, claro está que Teresa de la Parra, con su María Eugenia Alonso, su Abuelita, su tío Pancho, su primo Juancho, su Vicente Cochocho, no nos hace pensar en Rastignac, ni en Grandet, en Vautrin, ni en el padre Goriot. Y, aunque la afirmación es profunda, no debemos felizmente seguir con los ojos cerrados al hombre de la *Revue des deux Mondes*. Pero, ¿y si, guiados por François Mauriac, aceptamos que, para ser novelista, no es posible separarse de los ca-

minos señalados por el eslavo sombrío de las barbas ralas, Fedor Dostoievsky? Sonia, Rascolnicoff, Stauroguine, los hermanos Karamazoff, toda esa tremenda oscuridad de adentro y oscuridad de afuera, fría, desolada, asiática, cómo están lejos de la clara elegancia, de la amable ironía, de la sensibilidad fresca, casi vegetal, de Teresa de la Parra. Pero tampoco—aunque Mauriac nos inspire profunda simpatía, entre los más hondos escritores franceses modernos, con Duhamel y Valéry Larbaud, y aunque creemos al ruso una de las figuras cumbres de la literatura de todos los tiempos—, tampoco nos rendimos al postulado absolutista del necesario depender de Dostoievsky.

Fuera de esos dos gigantes, Balzac y Dostoievsky, queda aún, felizmente, la posibilidad de la novela. ¿Cómo explicar, si no, entre los modernos, a Conrad? Y un poco más atrás, ¿cómo explicar esa figura enor-

me de arte, de claridad, de hondura y gracia que es el lusitano Eça de Queiroz? En su agilidad, en su ironía, en su sentido maravilloso del paisaje, no alcanzo a vislumbrar la fuerza talladora de hombres, la garrra del francés. Y con el ruso sólo tienen de común el sentido humano y doloroso de la vida.

Pues bien, Teresa de la Parra hace pensar en el creador de *La ciudad y las sierras*.

Por el sentido primordial de la elegancia. La vida y la obra del portugués—sin la arrogancia teatral del byronismo—son un himno a la pulcritud del espíritu y del cuerpo, como lo son la vida y la obra de Teresa de la Parra. Y no es la feminidad la que servirá para explicarnos esta característica de Teresa: la literatura femenina no abunda en casos como el suyo. El tío Pancho de *Ifigenia* es un Fadrique Méndez envejecido y criollo.

Por el tema constante, tangible, del contraste entre lo ultracivilizado y lo ultrasencillo, por la busca del "hombre eterno", que une a Queiroz, con su capitalidad lisbo-nense, y a Teresa de la Parra, con su capitalidad caraqueña, en un mismo sentido de provincialidad.

Por la ironía, tan sabiamente agazapada entre una ingenuidad traviesa, en la venezolana; y tan honda, tan humana, tan ágil, quizás no igualada por ningún otro escritor de ninguna otra literatura moderna—sin excluir a France y Bernard Shaw—, en el autor de *La ilustre casa de Ramírez*, que es, para mí, un arquetipo de novela.

Finalmente, y olvidando otras similitudes, como la del galicismo espiritual y literario, y dejando a un lado las grandes disimilitudes, advertimos un parentesco más visible y fácil de comprobar: el del estilo. Nada más típicamente queirociano que la agrupación

—de gran efecto irónico que puede, a veces, degenerar en *calembour*—de ideas de orden moral o abstracto a cosas o ideas de un orden material y concreto. Abro unas páginas de *La Reliquia*:

“Aquel hombre me dijo que era de Troncoso y desgraciado.”

“Ese pañuelo perfumado de violetas y de un antiguo amor.”

Abro *Ifigenia*, en la primera página:

“... te abrazaba llena de tristeza, de suspiros y de paquetes.”

Abro *Memorias de Mamá Blanca*, primeras páginas:

“Candelaria continuaba impertérrita, con su saco y su latón, transportando de la piedra de moler al colador de café, *entre violencias y cacerolas*, aquella alma suya eternamente furibunda.”

La gracilidad, lo ingrávido y como luminoso de la siembra de imágenes, no a la

manera de una pirotecnia constante como en el caso del maravilloso estilista Giraudoux, sino más extendida en el curso de la obra, la tuvo el lusitano genial. Pero como para excusarse de ello, como diciendo "no me tomen en serio cuando bordo el estilo", siembra también, con una naturalidad extraordinaria, la frase irónica fina, la deliciosa *brincadeira*.

En Teresa de la Parra hay como una preocupación negativa: la de no hacer estilo, la de limpiar a la frase de la roña de la declamación o del acaramelamiento. Pero cuando alguna vez, *emportée* por el entusiasmo tropical, le sale un párrafo un poquitín oratorio, sonoro, con finales eufónicos, no tiene el valor de matarlo, suprimiéndolo, y allí se ve su sensitiva maternalidad. Mas en seguida, como para hacerse perdonar la falta, nos ofrece la recompensa de unas frases irónicas que "le toman el pelo" al párrafo ante-

rior. Lo mismo ocurre cuando no es la apariencia elocuente de un período la que le da pudor, sino el brote espontáneo, incontenible de un sentimiento íntimo, un entregarse a un arrebató confidencial. No lo desconoce tampoco, ni reniega de él. Nació y que viva. Pero lo condena al suplicio de vivir al lado de una frase con alzada de hombros, de una frase que se ríe para adentro.

Dejemos, no sin pesar, la amable y elegante compañía del lusitano vestido por sastre inglés y portador de monóculo. Y quedémonos con María Eugenia Alonso y su gente, con Mamá Blanca y los suyos.

\* \* \*

Dice Dostoievsky, con su penetración profunda, casi humana: "Escribir, es destruir nuestros fantasmas."

Si esta cosa tremenda y verdadera es apli-

cable a la mayoría de los escritores de obra encarnada y trascendente, lo es, y mucho, a Teresa de la Parra, en cuyas páginas se siente—ved el subtítulo de *Ifigenia*: “Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba”—una sensación de descargo, casi diría de liberación, y la fuerza de un imperativo interior, al que no pudo resistir.

Los fantasmas que Teresa de la Parra destruye al escribir, con una apariencia elegante de frivolidad, con ironía compasiva y, a veces, con dureza casi masculina, son las vidas humanas anteriores a ella, las vidas contemporáneas también, que giran perennemente en torno suyo, que constituyen la fuerza intangible del medio, que nos liga y nos aprisiona con los lazos de la sangre y del espíritu, de las palabras dichas, de las ideas pensadas, de los amores y los dolores; esa fuerza que flota en el ambiente, ordenando nuestra vida, canalizándola por derroteros que tenemos



que seguir, si no se quiere merecer los horribles castigos establecidos para la rebeldía, inútil casi siempre, puesto que todo—¿verdad, Marcel Arland?—debe entrar nuevamente en el Orden...

Ved *Ifigenia*, símbolo del sacrificio de sí mismas, al que se ven condenadas inexorablemente tantas mujeres de las nuestras. A lo largo de esas páginas maravillosas, es el medio caraqueño al que se crucifica. Es el medio de Teresa de la Parra, tan entrañadamente suyo, que nos lo ofrece, no ya con las perspectivas planas del fresco, sino con las tres dimensiones de la escultura y con el soplo animador de una verdad que, de tan verdad, casi nos hace mal.

En sus horas de *fastidio*, no podía Teresa de la Parra guardarse para sí sola su María Eugenia, su Abuelita, su tío Pancho, su Mercedes Galindo, su Gabriel Olmedo... Esos fantasmas, mezcla de elementos de ex-

perencia y observación personales, de leyenda familiar y mundana, de viejos cuentos de demésticos, de aire y sol caraqueños, que ella aleó y agitó alquímicamente en su imaginación, hasta sacar de la retorta misteriosa seres más vivos que los de carne y hueso, esos fantasmas habrían destruído su vida.

Por eso, a los primeros signos de hostilidad—que asomaba con los síntomas estranguladores del fastidio—Teresa de la Parra los lanzó a la luz, los escribió y, estoy seguro, dió después de ello un largo respiro de liberación.

\* \* \*

Para sostener el interés narrativo indudable de *Ifigenia* (*Mamá Blanca* no tiene estructuración novelesca, y sin embargo, no

se puede dejar el libro sin terminar su lectura: he allí una de sus superioridades). Teresa de la Parra no tiene necesidad de extremar—en blanco y negro o rojo y azul—el colorido de sus personajes. No los pinta unos malos y otros buenos, para que del choque y el contraste resulte el triunfo de los unos o de los otros. Es que sus personajes no son de ella: son sus antepasados y sus contemporáneos. Ella no ha hecho sino reunirlos y vestirlos con sus propias ropas, modernizadas por costurero hábil. Y ellos obran y se mueven. La autora los ve obrar; no puede ocultar sus preferencias. Pero no nos impone su simpatía ni su antipatía a fuerza de adjetivos.

Pérez de Ayala, en una de sus novelas, nos hace asistir a la siguiente escena: una muchacha perdida, completamente ignorante y llena de ingenuidad, enamorada de un bohemio inteligente y bueno. Para engañar al

hambre, él hace la lectura del *Otelo* de Shakespeare. A las primeras escenas de la obra maestra, la chica se va metiendo, una tras otra, en la vida de todos los personajes, y va sintiendo la emoción y la verdad de cada uno de ellos. Y nada más patético que verla a ratos indignada contra Otelo, al que llama "negrazo sinvergüenza", a ratos hecha un mar de lágrimas por él. En el espíritu blanco de la prostituta, todas las verdades personales hallan para su defensa la razón pascaliana del corazón, y todas tienen su explicación y su justicia.

Así los personajes de Teresa de la Parra. Aun a los más malos en apariencia, se los explica y comprende. Y es que, además de ser verdaderos, no se encuentran aislados. Porque el hilo que los mueve está enredado con los hilos de las otras marionetas. Ved si no el personaje quizás más odioso: María Antonia, la tía política de María Eugenia

Alonso. Su maldad consiste en que sus acciones están normadas, sumisamente, por la sociedad en que vive. Su maldad no es de ella: es la regularidad, la corrección, la bondad social de todos los que la rodean.

\* \* \*

Se ha insistido un poco sobre la ingenuidad de la obra de Teresa de la Parra. Y bien, si por ingenuidad se entiende el brote espontáneo, casi silvestre de los pensamientos —*in-genuo*—, yo niego un poco a Teresa de la Parra este don; y creo que antes que ingenua, la obra de Teresa de la Parra, su *manera* de “destruir sus fantasmas”, es sabia, inteligente.

Probándolo está su bien medida ironía,

que no se excede jamás. Probándolo está su elegancia, que si bien tiene un fondo de *raza*, como toda elegancia verdadera, es al mismo tiempo cultivada y querida. Monsieur Francis de Miomandre dice: "Pues bien, he aquí la obra de esta novelista: es una confesión para sociedad escogida. Teresa de la Parra dice todo cuanto le pasa por la cabeza, esa bonita cabeza tan bien hecha por fuera como por dentro, y nunca nos sentimos chocados porque aun en los momentos mismos en que más se deja llevar por la fantasía o por las conclusiones lógicas de sus libres convicciones, sigue siempre sometida a una especie de regla interior que le impide, por decirlo así, el ir más lejos de lo que se debe." Y en otro lado: "Lo que sorprende más en la autora de *Ifigenia* es ese tino exquisito para expresar los sentimientos, esa moderación, ese equilibrio..." Sin suscribir lo de que *Ifigenia* sea "una confesión para sociedad escogida",

que tanto disminuye la obra, estamos de acuerdo con el autor de *Baroque* en lo demás.

Recordemos la larga escena de la comida en casa de Mercedes Galindo; ella sola un gran cuadro mural, digna de cualquier novelista de primer orden. No, no es sólo "una confesión de salón". Esa larga escena, con su dolor inicial apagado en lágrimas y en polvos de arroz, vestida de ironía elegante—preciso es no olvidar el delicioso bilingüismo de Mercedes—, tiene cosas tremendas, de crueldad casi masculina, en frases como golpes de fusta. Inteligente en todos los momentos. Hasta en esa página del beso sensual junto al lecho del agonizante, en la cámara dormida en penumbras pavorosas, y en las escenas que se siguen, que habrían dado a cualquier otro—a Valle-Inclán, por ejemplo—para urdir capítulos cargados de pavora, Teresa de la Parra no grita ni gesticula:

cuenta. Y lo cuenta con tanta fuerza recogida, con un sentido trágico tan armoniosamente mesurado, que consigue darnos la misma sensación física que nos hubiera dado la presencia real de la escena vivida: un estupor casi indolente.

No, no es simplemente ingenua, es inteligente, esa graduación, esa dosificación sabia, escala por escala, que hace María Eugenia Alonso en el proceso de anulación de su personalidad, de claudicación de todas sus rebeldías, frente al novio, a Abuelita, a tía Clara... Esa graduada sumisión es un acierto de análisis psico-sociológico, hecho con arte esmerado, inteligentemente sencillo.

Y es inteligente, preconcebido, el plan mismo de las dos obras, especialmente de *Ifigenia*, en el que todo está calculado, sin que se deje nada al azar, para la realización simbólica buscada. El camino o derrotero central de la obra se lo ve, por entre el ritmo



tardo y caliente, como de siesta del trópico, siempre rectilíneo, como que sabe de dónde parte y a dónde debe llegar.

Preguntaron una vez, en *Les Nouvelles Littéraires*, a Julián Green—uno de los novelistas franceses jóvenes más fuertes—en momentos del triunfo rotundo obtenido con la publicación de *Adrienne Messurat*, novela de choques pasionales dolorosos; preguntaron a Green cuál era su manera de concebir y de escribir sus obras. Y él respondió que todos los días llenaba, como en medida, dos cuartillas corrientes de su escritura fina, sin trazarse jamás ni un plan ni desarrollo; y que, muchas veces, cuando para lograr un desenlace, le era necesario suprimir muchas páginas ya escritas, o quizás hasta un personaje ya creado, lo hacía sin pena ni vacilación. En cambio, por fragmentos de obras no terminadas y por manuscritos conserva-

dos, se ha llegado a comprobar que Dostoievsky—fatalmente recordamos al formidable ruso—se trazaba un plan esquemático de sus novelas, con líneas, con dibujos, una especie de molde, que después llenaba con toda la profunda oscuridad de su genio.

Yo no sé qué sistema ha seguido Teresa de la Parra para escribir sus libros. Pero me atrevería a afirmar que *Ifigenia*, con su símbolo mitológico, que es en sí mismo un programa, con su arquitectura lógicamente levantada, obedeció a un trazo previo en su totalidad esencial, si no por medio del esquema escrito—recuerdo *El Señor Diablo*, de Eça de Queiroz—, sí por lo menos en esquema mental, rigurosamente seguido al escribir el libro.

En cambio, no solamente ingenuo, sino espontáneo, naturalísimo, fresco, es el arte de relatar de Teresa de la Parra. Y eso de dejar libre el espíritu por entre las mallas



de la traza preconcebida, para que retoce y juguete, ya en la observación personalísima, como en la confidencia sentimental, en la expresión de una idea reveladora de fuertes convicciones, como en las deliciosas confesiones de frivolidad. Fluye como un chorro de agua la prosa clara y limpia en el recordar, en el nombrar y en el decir. Recuerdo haber dicho, al comenzar este ensayo, que las *Memorias de Mamá Blanca*, la obra no ya de consagración del nombre de Teresa de la Parra, sino la confirmadora de prestigio, me gustaba más que *Ifigenia*. Y es que las cualidades de narradora, que le admiro más que las de urdidora de argumentos y creadora de tipos, llegan en *Mamá Blanca* a un grado más alto de excelencia. La potencia de evocación, la plasticidad del relato, acaso por nadie superada en nuestras tierras, es sorprendente. No sólo nos hace ver lo que nos cuenta, sino que nos lo hace tocar. Hay como

un gozo del tacto en la lectura de estos libros. Así, para crear el ambiente físico-social en que se mueven sus fantasmas, no se reñarda en descripciones, expresas de sitios o costumbres. Pero yo sé exactamente el clima de Caracas—lo he sentido mientras leía a Teresa—a pesar del olvido completo en que tengo a mi manual de geografía. Y en “Piedra Azul”, la hacienda de “Mamá Blanca”, ¡vaya que hace calor!...

Nuestra literatura—y no excluyo a los mejores, a Larreta, a Reyles, a Blanco-Fombona, al mismo malogrado Eustasio Rivera—es principalmente auditiva. No es visual, ni menos táctil. Estamos en el período de la lírica, de la oratoria y del panfleto, y nos gusta oírnos a nosotros mismos. Teresa de la Parra, que no se independiza completamente del peso de la raza y del idioma en este aspecto, da un paso serio hacia la multisensorialidad de las evocaciones. Flexibiliza



el idioma, pidiéndole al francés ese maravilloso don, tan suyo, de ceñir ajustadamente, como una túnica, las ideas y sentimientos que viste, y pidiéndole también esa ligera y espumosa elegancia que ya, para la lírica, le había tomado a la lengua de Molière el gran Rubén Darío.

Y es así como logra en sus libros—sobre todo en el segundo, más sobrio y mesurado, más ágil a la vez—la rara cualidad, que ya anotamos, de ponernos en contacto íntimo con realidades de paisaje y de espíritu, sin necesidad de recurrir a la descripción prolija de sitios y personas. Recordemos, por ejemplo, la escena del barco, de una poderosa plasticidad, cuando el poeta colombiano, cincuentón y romántico, intenta besar a María Eugenia, y se le caen las gafas en el vaivén del mar, y queda, ante la angustia entre burlesca y desilusionada de la muchacha, desplanchado del almidón de los versos,

desprestigiado, ridículo. Y aquella otra en *Mamá Blanca*—para mí quizás la mejor página de la obra de Teresa de la Parra—cuando el castigo de Violeta, la muchachita procaz, ante el estupor, el dolor y todos los sentimientos juntos, de hermanas y sirvientas. Aquello está tomado en las cinco dimensiones de la sensibilidad. Se lo ve, se lo oye, se lo huele, se lo gusta, se lo toca...

\* \* \*

Para el crítico o simplemente para el lector europeo, que están familiarizados con esa fuerza viva de la especie que es Colette, o con el realismo un tanto desorbitado de Rachilde, el caso de sensibilidad, y de feminidad, y de libertad espiritual de Teresa de la

Parra—entrando en la fila de los grandes casos—, parecerá admirable y adorable, mas, ciertamente, quizás un poco ingenuo.

Pero en nuestra literatura femenina de la América española, en la que la bendición de Dios, como lluvia sobre campiñas vírgenes, nos estaba ya costumbrando a alimentarnos del milagro cotidiano de nuestras madrugadas, que nos ofrecen esas dos cumbres: nevada, que se diluye en torrentera cuando se acerca el llano, la una; Sináí que enseña y que fulmina, Montaña de las Bienaventuranzas, la otra; simiente, planta, tierra, agua, sol, aire, flor y fruta: Juana de Ibarbouru; profecía y arrullo, mandamiento y ruego: Gabriela Mistral. En nuestra literatura femenina, digo, al llegarnos ahora Teresa de la Parra, si asombrados un poco, estamos agradecidos sobre todo: es el arte que entra en sazón y que madura, es la novela que

adviene para nuestras tierras, junto con el ensayo.

\* \* \*

Pensaron muchos, después del triunfo de *Ifigenia*, que Teresa de la Parra no seguiría escribiendo. Los unos porque, creyendo la novela una autobiografía disfrazada, o por lo menos, llena de contenido íntimo, aunque con un desarrollo de variaciones simbólicas, esperaban que la autora, liberada de su carga confidencial, no sentiría nuevamente el imperativo de escribir: caso Jorge Isaacs, caso muy sostenible del alemán Remarque. Otros, en vista del éxito fulminante—como es en nuestros trópicos, caliente la diatriba y caliente el elogio—temieron que la consagración detendría el vuelo y que el temor



de no hacer mejor o siquiera igual, descorazonaría a Teresa de la Parra.

Y nada de eso hubo, a pesar del ejemplo bastante desconsolador del *Zoigobi* de Rodríguez Larreta, la novela argentina que tuvo la malaventura de aparecer coetáneamente a *Don Segundo Sombra*—ese admirable *Don Segundo Sombra* del malogrado Guiráldez—, que los nuevos intelectuales argentinos levantaron cómo estandarte de combate frente al encumbramiento, cuya revisión se pide, del autor de *La gloria de Don Ramiro*. Teresa de la Parra, a los cinco años de *Ifigenia*—cinco años con sus horas cotidianas de recuerdo, de fastidio y de ensueño, en medio del tumulto cordial de París—, nos regala sus *Memorias de Mamá Blanca*.

Y es que para ella, escritora de verdad, por más que se la quiera presentar—por adularla—como una *niña bien*, que tiene la gracia de escribir; para ella, que posee una

---

M A P A D E A M É R I C A

---

imaginación vasta y los dones profundos de una sensibilidad extraordinaria; para ella, que sabe de la ironía, de la piedad, del amor, la condenación de Dostoievsky conserva su valor implacable: Teresa de la Parra escribirá para destruir sus fantasmas, y sus fantasmas se reproducirán.



P A B L O P A L A C I O



Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas, y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida.

Toda esa vaciedad golpea la frente del hombre. ¿Quién me dice que toda esa bruma, como manos, no le hizo la cara que tiene hoy?

Perdía el control ante ese caprichoso órgano (el corazón), cuyo sentido espiritual perdió terreno en el avance del tiempo: cincuenta años antes presidió las actitudes amorosas o los altos grados anímicos de emoción; ahora, hondamente incomprendido, se anima ante bajos cambios de la normalidad.

Sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales.—(P. P.)



LOS pobladores de la ciudad de Loja, en la República del Ecuador, han llegado, por leyenda que es ya casi un blason nobiliario, al convencimiento de que viven en *el último rincón del mundo*. Hay toda una literatura, oral y escrita, a este respecto. Realmente, diez días *a lomo de mula*, por entre inverosímiles senderuelos hordeados de precipicios, separan este pueblo de las más próximas vías del mar o del ferrocarril. Peor que en el centro de Africa.

Enemigos del nocivo patriotismo abultador, ya alguna vez declaramos que, desde hace cincuenta años, el Ecuador ha perdido el sitio que le parecía reservado en la jerarquía



intelectual del Continente. Y en la jerarquía de valores políticos también. Montalvo y García Moreno son las dos últimas grandes figuras de valor supranacional, después de las cuales, nos hundimos plácidamente en la tarea familiar de coronar—casi anualmente— a poetas domésticos. La generación americana del novecientos—hasta aquí la mejor cosecha espiritual de las Indias españolas: poetas presididos por Rubén, prosistas presididos por Rodó—no tuvo ningún representante ecuatoriano: la política interna, el panfleto, habían acaparado las mejores inteligencias. Y en la lírica, un retrasado romanticismo eglógico y mariano—que después ha invocado el patrocino de Mistral—había cerrado el camino de las nuevas tendencias.

Sólo diez años después, y cuando ya el *modernismo*, como escuela, estaba pasado de moda, y sólo quedaban en pie las consagra-

ciones sobresalientes de los jefes de fila—Rubén, Herrera Reissig, Rodó, Blanco-Fombona, los García Calderón, Arguedas, Nervo, Ugarte, etc.—, cuando ya las miradas juveniles se volvían hacia nuevos caminos, entonces asomó una generación ecuatoriana modernista, particularmente atacada de dos excesos de aquella modalidad: el *saturnianismo*—poetas marcados del estigma sagrado, abuso de estupefacientes—y la desgraciada, falsa, hueca imitación de Samain. Bastante bien dotados muchos de estos poetas, ninguno—excepción hecha de Medardo Angel Silva el suicida—configuró integralmente su personalidad ni consiguió que su reputación atravesara las fronteras del país. (Acaso esto se debe también a la solución de continuidad tan larga entre Montalvo y ellos: interrumpida la cadena, era preciso la aparición de una personalidad original y fuerte

para romper el maleficio.) Arturo Borja, Ernesto Noboa, pudieron ser quizás grandes poetas. El que más cerca llegó—el Perú había ya producido en la misma tendencia al estupendo José María Eguren, la voz más pura de la lírica hispanoamericana—fue Humberto Fierro.

En “el último rincón del mundo”, mientras tanto, en Loja, coetáneamente a la aparición de la falange modernista, Héctor Manuel Carrión, que el Ecuador acaso por exceso de grandes figuras desconoce, había escrito estudios sobre Baudelaire, sobre Anatole France, sobre Edgard Poe, y sus poemas emparentaban con el simbolismo más alto—no con Samain—de Mallarmé y de Rimbaud.

Durante el ciclo de nuestra política trágica—1911 y cinco años después—, cuando culminaba en el panfleto ese gran insultador

y escritor admirable que fué el tuerto Calle, en "el último rincón del mundo" Pío Jaramillo Alvarado atalayaba todos los caminos, y con una curiosidad inagotable de pensamiento y de acción, ensayaba la novela indígena: *El último Yaguarsongo*; presidía cenáculos de avanzada literaria: el grupo *Vida nueva*, en el que, aun dentro de la corriente modernista, se bebía la parte más pura: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Herrera y Reissig; y en escaramuzas provinciales, descubría en sí mismo la capacidad periodística más auténtica de la historia ecuatoriana.

Pablo Palacio salió también de "el último rincón del mundo". ¿Salió a cantar la yerba buena y el tomillo, la égloga monótona que nos dura ya un siglo, sin variar de cuerda? ¿Salió a dolerse, en malas novelas y peores versos, de la suerte del indio, no penetrando

en su profundidad, sino prestando al aborigen la sensiblería de criollos debilitados por la holganza?... Pablo Palacio, de "el último rincón del mundo", salió a hacer la literatura más atrevida—de contenido artístico y temático—que se haya hecho en el Ecuador. Sin duda alguna. Literatura audaz de asunto, audaz de ironía; una ironía seca, filuda, inaudita en nuestro medio.

\* \* \*

Hace años, en un concurso literario infantil, de cuyo Jurado formé parte, se recibió, entre muchas ingenuidades, una especie de cuento, vargasvilescó en la forma recortada y asintáctica, pero que acusaba cierta facilidad de disparate *expreso*, intencional. Entre

descalificar al audaz que *tomaba el pelo* al Jurado o premiarlo por curiosidad, optamos por lo último. El autor resultó ser Pablo Palacio. (En ese tiempo se llamaba Pablo Arturo. Yo le insinué—y estoy orgulloso de ello—que se cortara ese Arturo burlesco que habría comprometido su carrera literaria.)

Un muchacho magro, con una cara alargada, de esas a las que el expresivismo popular aplica la fórmula: “de frente, filo; de filo, nada”. El pelo rojizo, cortado a la “cepillo de vestidos”. La cara blanca, constelada de pecas. Y allí, unos ojillos pequeñines que, de cuando en cuando, se iluminan de pasajero fulgor. La cara inclinada y un cierto balanceo perezoso en el andar.

Cuentan de este muchacho que a los tres años de edad no daba señales de gran inteligencia, ni mucho menos. Un buen día, la niñera lo llevó consigo a lavar ropa blanca

en el arroyo. Un arroyo que, haciendo un pequeño remanso en lo alto de "la colina de la Virgen", se precipita luego, por entre cavidades rocosas, hacia el valle y hacia el río. La niñera lavaba y el niño, mientras tanto, se entretenía andando a gatas por los bordes del agua. Sin duda, ella cantaba y ensoñaba. ¿Por qué esto de cantar, trabajar y ensoñar está sólo reservado a las bordadoras? Volviendo de su canto y de su ensueño, mira hacia el sitio donde estuvo el niño. A los gritos de espanto de la mujer horripilada, los puebleros de la loma hicieron multitud para seguir en la corriente loca las posibilidades de encontrar al desaparecido. Y de cascada en cascada, la espuma nada devolvía. Sólo medio kilómetro más lejos, ya en la llanura, al confluir del torrente con el río, deshecho, amoratado, informe, el cuerpo del muchacho. Días entre la vida y la muerte.

Pero cuando comenzó a sanar de sus setenta y siete cicatrices, las palabras, que antes del accidente eran difíciles, babosas, surtieron llenas de inteligencia. Y en la curiosidad infantil que iba descubriendo las cosas, como alguien que despierta de una larga letargia cataléptica, había siempre el acierto de las relaciones y las comparaciones: parecía una persona mayor. No balbuceó nunca, no dijo medias palabras.

La familia quiso aprovechar esta inteligencia sorprendente en el oficio de la platería, propio de gentes finas. Y a platero—en el taller de Cuadrado—se dedicó el muchacho, en las horas libres que le dejara la escuela. En la escuela ganó premios de aprovechamiento, de aplicación y de piedad. Los hermanos cristianos, para descargar su conciencia, declararon al tío de Pablo Palacio que era un deber hacer un esfuerzo para conti-



nuar los estudios del chico, en el que acaso había madera de prior o de arzobispo. El virtuoso tío apoyó la secundaria de Pablo. Siguiéron los premios de virtud escolar y las distinciones en álgebra y química. Sobre todo en lenguas vivas. El cuento vargasvilescó del concurso que hemos recordado, nos hizo la revelación del escritor, que Pablo había tenido hasta entonces escondido, como un pecado mortal.

Ya escritor—en el Ecuador se es “escritor” después del primer artículo acogido por un periódico—, el rincón provinciano, “el último rincón del mundo”, resultó estrecho para Pablo Palacio. Hubo que mandarlo a Quito, a la capital. Y la Providencia, en forma de tío, asomó nuevamente. A Quito, pues, a estudiar Medicina por cuenta del tío. ¿Medicina? Al llegar a Quito, Pablo vacilaba entre la Pintura y la Jurisprudencia. Optó mo-

mentáneamente por la Jurisprudencia, más explicable y aceptable a los ojos del tío. Y a los dos años de estudiar—siempre con distinción—las asignaturas jurídicas, publicó *Un hombre muerto a puntapiés...*

Escándalo. La Prensa seria se indigna del desacato social. Los ojillos de Pablo Palacio iluminan su fulgor. Y los grupos intelectuales de vanguardia, con Gonzalo Escudero—el poeta de “Parábolas Olímpicas”, un Sabat Ercasty ecuatoriano—a la cabeza, acogen al recién llegado, lo sostienen, orgullosos del inesperado reclutamiento: el humorista que les hacía falta.

\* \* \*

Quiso leer D'Annunzio, en Loja, a los quince años. Le presté “El Fuego”; me lo devolvió sin haber podido pasar de las pri-

meras páginas. Insistí con dos o tres libros más: inútil. En cambio, devoraba los libros de Eça de Queiroz, los de Pirandello, entonces recién revelados a los públicos hispano-americanos, y los novelistas franceses desde Flaubert.

*Un hombre muerto a puntapiés*, libro de cuentos con que se reveló Pablo Palacio, tiene de Poe y de Maupassant—dos grandes desequilibrados—, de Pirandello el cuentista. Pero sobre todo, tiene de Pablo Palacio.

Es un libro esencialmente antirromántico. Pero no de un antirromanticismo combativo, de escuela y de prédica. Su sentido interior recuerda un poco el de "Une vie", de Maupassant, por aquello de mantener lo que yo alguna vez he llamado *el descrédito de la realidad*. Pero lo que en el francés rezuma—por entre una elegante ironía—desesperanza, espíritu de rebelión, en el cuentista ecuatoriano

es algo espontáneo, corriente, natural. Todo dramatismo, toda sensiblería le son consustancialmente ajenos. Si a Pablo Palacio se le viniera—por transigir por un público habituado al lagrimón—la idea de escribir literatura sentimental, le resultaría tan falsa como falsa es la literatura indigenista nuestra, que presta a los indios los modos de ver y de sentir de mestizos holgazanes y criollos reblandecidos por la imitación de vicios *literarios*.

\* \* \*

El humorismo, propiamente tal, cuenta pocos representantes en la literatura hispanoamericana. Existe, sí, abundante y con cultivadores de primer plan, lo que pudiéramos

llamar el "costumbrismo satírico"; el panfleto a base de ironía y hasta de insulto—sobre todo de insulto—; la literatura chascarillera. El humorismo es más raro. Y es que nada más trascendentel que el verdadero humorismo; nada que llegue más hondo al tuétano de la verdad y de la vida. Humorista así, en el alto sentido, conservándose artista, sin caer jamás en la anécdota pueril ni en la alusión ordinaria y barata, en el juego de palabras ni en la sicalipsis babosa; humorista trascendente es Pablo Palacio.

Pero no es el suyo una aproximación del humorismo inglés, nacido del aburrimiento, y que deja asomar las orejas a la sensiblería. Ni del francés, discutidor, cargado de argumentos en pro de una tesis, clarificador y a veces corrosivo. El de Pablo Palacio es humorismo *puro*, como la poesía, como la música *puras*. Casi todas las grandes obras del

humor, de *Las Nubes* a *El Quijote*, de *Cándido* a *La isla de los Pingüinos*, envuelven una enseñanza, una tesis o una prédica; van tras una finalidad de moral o de estética, envuelven dentro de sí un cierto pragmatismo: son obras satíricas. Este humorismo puro: Cami, Ramón Gómez de la Serna, Máximo Bontempelli—en cuya línea hallamos a Pablo Palacio, a Lascano Tegui—, vive por sí mismo, sin trastienda moral ni política; tiene su contenido artístico propio, su materia en sí.

Recurriendo a una imagen cinematográfica, y considerando a Charles Chaplin como el representante del humor humano, humanizado, que dice algo, que algo prueba, puedo decir que Pablo Palacio es un Buster Keaton—el cómico que nunca ríe—del humorismo. Un humorismo *deshumanizado*, con la expresión cara al señor Ortega y Gasset.

Considero a Ramón Gómez de la Serna como el maestro de humoristas en lengua española. (A Fernández Flores en España, a Genaro Prieto en Chile, los considero autores *satíricos*. Julio Camba, dueño de mi admiración, es un autor *festivo*.) Y veo en él al tipo de humorista *puro* que va directamente a la realidad—hombre, paisaje—, y de su encuentro con ella surge, como el chispazo eléctrico, la..., pues, la greguería. La greguería—¡y yo que pretendo definirla!—es la imagen, o un conjunto de imágenes estilizadas. No es preciso ni siquiera la estilización en el sentido caricatural; basta que proponga, al realizar la imagen, una solución inesperada, original.

Se ha sostenido que el alargamiento espiritualizador, superhumano, de las figuras del Greco es un producto, antes que del genio, de un defecto de la vista de Domenico Theo-

tocopuli. Esto que no ha resistido al análisis felizmente, al tratarse del iluminado de Toledo, es quizás lo que ocurre con las antenas atrapadoras de la realidad que poseen humoristas como Ramón, como Pitigrilli. Los ojos, los oídos, el tacto de estos hombres tienen un poder deformador, o mejor, reformador sobre las cosas, y éstas, al pasar por los alambiques del espíritu, para ofrecérsenos en forma de novela, cuento, greguería, han adquirido una individualidad apariencial distinta, son la plasmación de Ramón o de Pitigrilli sobre el barro primario de la realidad.

Hay más: los humoristas de la línea de Gómez de la Serna poseen una especie de *mediumnidad*, de don de milagrería más pronunciado que el que siempre se ha atribuido a los poetas: ven, oyen más allá de la realidad. En una greguería típica de Ramón—cu-



ya redacción literal no recuerdo—hay un hombre con el ojo derecho en el sitio del izquierdo y el ojo izquierdo en el sitio del derecho; tiene toda la realidad atravesada, en forma de X. Quizás ese hombre sea la mejor representación del humorismo verdadero, del humorismo *puro*.

Pablo Palacio tiene también esos dones de *atravesamiento*. Pero lo que predomina en él, algo que le es peculiar, es una especie de fuerza de inercia ante la emoción, una resistencia pasiva, pero invencible, ante la emoción que, junto con su inercia ante la moral, lo deshumanizan fundamentalmente.

Creo yo que ese desbordar lloriqueante, quejoso, que por momentos han dejado transparentar aun los más grandes burlones de la literatura; ese espíritu de confianza reclamadora de socorro, al que casi nunca han escapado ironistas y satíricos, es una espe-

cie de movimiento reminiscente, una reproducción del llanto infantil que pide el seno de la madre, que pide amparo al padre. La infancia de Pablo Palacio da acaso la clave de su actitud literaria, que muchos consideran artificiosa, de originalidad rebuscada. No es que haya sido una infancia desgraciada, de abandono o de miseria; ha sido una infancia sin padre y sin madre, atendida por parientes *petits-bourgeois*, sin canciones de cuna, sin cuentos de hadas y sin mimos.

Así, Pablo Palacio no ha aprendido a ver las cosas a través de lentes sentimentales, que cultivan el sentido de la hipérbole. Ni se ha desarrollado en él el espíritu de queja. Sus relaciones con la realidad han sido siempre directas y secas. Su posición queda así radicada más acá de lo emocional y es, por lo mismo, la posición ideal para el humorista puro.

Además, Pablo Palacio es un determinista esencial. Sus personajes evolucionan, viven lejos de toda volición, de toda voluntariedad. Andan sueltos. Suelos de la mano de Dios y—lo que en este caso es más grave—suelos de la mano del autor mismo. Y no se crea por ello que Palacio—como Duhamel con su Salavin, por ejemplo—nos dé patrones corrientes, tipos de a ciento en calle, encarnadores de la generalidad, de la serie humana. Al contrario, sus casos son casos clínicos: el pederasta, el antropófago, el sifilítico. Y bien: lo admirable en Palacio es que estos personajes, dentro de su arbitrariedad, son perfectamente lógicos en el desenvolvimiento de su conducta, y no se nota el esfuerzo constante del autor por mantenerlos en un plano de anormalidad. Nos da una sensación de *anormalidad* NORMAL: “Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pe-

derasta, o sabio." Y más allá: "Me refiero a la irresponsabilidad que existe, de parte de un ciudadano cualquiera, al dar satisfacción a un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo". Y aún: "Estar de loco, como estar de teniente político, de maestro de escuela, de cura de la parroquia..."

Insisto en mi comparación de Pablo Palacio con Buster Keaton, el cómico cinematográfico que nunca ríe. Su posición de hombre sin ligámenes cordiales, le da la posibilidad de decir todo lo que se le viene a la cabeza. No espera que se produzca todo el proceso de elaboración de la idea, tan caro al pensamiento francés, clarificador y meditado. El nos deja ver ese proceso, como los vendedores de automóviles dejan ver, en el esqueleto del motor, el complicado funcionamiento de la máquina. Y entonces, el entrechocar de paradojas, de paralogismos, de

disparates, que precede a la ordenación del pensamiento y a la emisión de la idea, nos la ofrece Pablo Palacio con orgulloso impudor. "Piensa en voz alta", se dice, con esa fuerza de expresión que muchas veces escapa a las literaturas. En el caso de Pablo Palacio la expresión adquiere verdad. Su pluma es más bien una aguja registradora del pensamiento a medida que se produce. Mientras este trabajo mecánico se realiza, él, como Buster Keaton, permanece serio, indiferente. Pablo Palacio, aun físicamente, se parece a Buster Keaton; más estilizado, con la cara más larga. Un Buster Keaton que se viera en un espejo convexo, en el reverso de una cuchara nueva. Con un poquito de *Poil de Carotte*.

\* \* \*

Lo hemos dicho ya alguna vez: Pablo Palacio, fundamentalmente, tiende al *descrédito de la realidad*. Sin apoyarse expresamente en ninguna teorización científica, cree que las desigualdades a que la humanidad se ha habituado, un poco trágicamente, en lo económico y en lo social, no deben ser trasladadas a la literatura; a los temas, al contenido literario. Que dentro de la materia total, no hay cosas más nobles y cosas menos nobles. Y con un sentido goyesco, del Goya de los *Caprichos*—que es acaso el más grande—, ataca, por reacción contra la melcocha romántica, los asuntos más triviales y bajos.

Encuentra que, por lo general, la literatura sólo se limita a reproducir lo apariencial de la vida, cayendo necesariamente en el lugar común. Y que, de lo apariencial, una especie de gazmoñería de las convenciones y los usos sociales, sólo elige lo que se cree

más *noble*, más *decente*. “Dado un boticario, verbigracia, se le hace vender drogas y presidir las reuniones cuchicheantes del pueblo; sólo esto. Nos olvidamos que le tortura el “ojo de pollo” metido entre los dedos de los pies, y el mal olor de las “arcas” del chico, y el peso exacto de las cebollas compradas por la señora.” Y en otro sitio, más explícitamente, abomina de la novela realista:

“¿A quién le va a interesar que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa, la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas? ¿Cuál es el valor de conocer que la uña del dedo gordo del pie derecho del Teniente es torcida hacia la

derecha y gruesa y rugosa como un cacho?

“Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones: “puede darse el caso”, “es muy posible”. La verdad, casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible. Mentiras, mentiras y mentiras.”

Por reacción, Pablo Palacio insiste—como un romántico puede insistir en el lago y en la luna—en lo de los callos y la digestión: “Todo hombre de estado, denme el más grave, se sorprende cotidianamente con esto: ya es tarde y no he ido una sola vez al water.” ¿Olvida Pablo Palacio que la aceptación de la realidad integral como tema artístico (sin excluir lo que, siendo natural y real, no se cree *decente*) ha sido practicada, con delicio-



sa medida, por los grandes clásicos? ¿Olvida Pablo Palacio la escena de los batanes, en el *Quijote*: "porque ahora más que nunca, Sancho, hueles y no a ámbar"? Viejo empeño este, que condujo a J. K. Huysmans a excesos lamentables, que con tanta gracia realizó Jules Renard y que, actualmente, tiene un representante discreto y amable en Duhamel. Pero Duhamel no tiene esa insistencia de prédica, que tanto perjudica al cuentista ecuatoriano; nada más natural, más encantador que las escenas menores, sobre todo en *Confession de Minuit*: cuando Salavin sintió la tentación irresistible de rascarle la oreja a su jefe, origen de todas sus desgracias; cuando—a pesar de su gran cariño para ella—se le vino al pensamiento, como una mosca negra, la idea de la muerte de su madre, e inconscientemente comenzó a hacer planes con la posible herencia. Y es que Du-

hamel nos muestra la integridad verdadera, y Pablo, cayendo en el exceso contrario al vicio que critica, se preocupa en presentar, *de preferencia*, los aspectos vulgares o que en el estado de la *verdad actual* son considerados como tales.

Esto que Pablo Palacio reclama ahora para los detalles de la digestión, para el proceso integral del pensamiento en todas las horas, lo han reclamado ya—frente al romanticismo del beso y de los puntos suspensivos que hacen nacer los hijos—quienes hacen literatura sicalíptica, para los detalles de la generación. No es nuevo el pleito.

Pablo Palacio predica esta teoría del *descrédito de la realidad*, o del igualamiento de todas las realidades en literatura, casi a todo lo largo de su obra. Especialmente en su novela *Débora*, que es a ratos un verdadero alegato en pro de la tendencia. Es en este

aspecto en el que corre el riesgo de anular sus dones de humorista puro.

\* \* \*

La imagen es algo que entra en el proceso mecánico del pensamiento. Ya Marcel Proust afirmó que la imagen no se la busca, se la encuentra. Pablo Palacio, hombre que esconde su literatura, es un encontrador de imágenes. En uno de sus cuentos pretende hallar una comparación para el sonido que produce un puntapié en la nariz. Y después de ensayar dos o tres símiles, concluye: "como el encuentro de otra recia suela de zapato con otra nariz". A pesar de esta ingeniosa diatriba contra el afán de hacer literatura, la obra de Pablo Palacio está nutrida de imágenes, pero con el mismo sentido

[ 93 ]

irónico y despoetizador: “el lugar común de una velada familiar”; una revelación de intimidad es “un pedazo de alma tendido a secar”; y abunda en esta imagen de lavandería: “De puntillas sobre la ciudad, su plano sería un cuero tendido a secar.”

En su odio por el lugar común, Pablo Palacio acaba por atribuirle poderes verdaderamente taumátúrgicos. Para él, la literatura, aun la más ramplona — precisamente esa—, a fuerza de ser repetida, ha llegado a tomar una consistencia real, a cuajar en fuerza operante de la naturaleza. El recuerdo de una página libresca, es capaz de suscitar, de re-suscitar la emoción que ella pinta. Esto, que lo ha sostenido líricamente el romanticismo, que en sus esfuerzos de originalidad lo expresa Pirandello, lo afirma también Pablo Palacio con su humorismo corrosivo: “Sucede que muchas veces nos emocionamos porque llega el caso de atender a

la emoción adquirida en una página y que la tenemos guardada hasta que circunstancias análogas la revelen como si fuera muy nuestra." Se le pasó, en efecto, por la memoria al Teniente—en *Débora*—el lugar común: "respirar a plenos pulmones". Y Pablo afirma: "Y respiró a plenos pulmones, debido a esta sugestión del recuerdo. También él. Claro, se nos clava la vieja frase del libro y el aire nos produce un beneficio hasta literario."

\* \* \*

\* Un aspecto esencial de la obra de Pablo Palacio, que quizás ha escapado a lectores y críticos—un poco desconcertados por la originalidad de la obra y su contradicción con el medio—, es el de su carácter introspectivo, psicoanalítico, sobre una base velada de au-

tobiografía. Desde luego, me refiero principalmente a su novela *Débora*. Sin embargo, a diferencia de las obras modernas de carácter introspectivo, que emplean siempre el “yo”, tomando un airecito confidencial en primera persona, para contarnos casi siempre historias de inversiones y más vicios secretos, Pablo Palacio ensaya un procedimiento cuya realización es, por lo menos, de una poderosa originalidad: como en el cinematógrafo, proyecta el negativo de sí mismo sobre la pantalla—no sin antes estilizarlo con su humorismo implacable—, y él se constituye en operador y espectador de la película. Oigámosle a él mismo exponer su manera, en estas palabras dirigidas al tenniente, en *Débora*:

“Quiero verte salido de mí. Sin la ilusión visual de la niñez, no pasarás la mano ante tus ojos, creyendo encontrar a diez cen-

tímetros de la pupila todo el mundo real atemorizador.

“Ir, cogidos de los brazos, atento al desarrollo de lo casual. Hacer el ridículo, lo profundamente ridículo, que hace sonreír al dómine, y que congestionado dirá: “¿Pero qué es esto? Este hombre está loco.”

“Ve—alargando mi brazo y con el indicador estirado.”

“Y mientras ves, alejarme de puntillas, haciendo genuflexiones, horizontalizando los brazos para guardar el equilibrio.”

Hallamos aquí un poco de Unamuno, del Unamuno de *Niebla*, interpejado por su personaje. Y también de Pirandello. Pero, preciso es decirlo, principalmente hallamos de Pablo Palacio.

\* \* \*

Y a todo esto, ¿qué edad creen ustedes que tiene Pablo Palacio? ¿Setenta y cinco años? ¿Ciento cincuenta años? Pues bien, este hombre que se ríe de lo sentimental, del amor, de la emoción; que persigue lo romántico, lo novelesco, como un agente de aseo persigue las cosas infectas y sucias; que hace experiencias burlescas consigo mismo; que cuando la imaginación se le quiere echar a volar por la primera ventana, la amarra inflexible con el recuerdo de los callos o del W. C., tiene veinticuatro años. Salió del "último rincón del mundo".

Tal vez, si pronto le toca la gracia de una gran pasión—que sí le tocará—, perdamos a Pablo Palacio, el humorista puro. Pero cómo ganaremos cuando sus poderosas facultades de análisis psicológicos—no superadas por nadie en la literatura joven hispanoamericana—se apliquen al ejercicio disectivo de un gran amor o un gran dolor o un gran júbilo.





que no excluirán—porque no son incompatibles—los pequeños dolores del “ojo de pollo”, de la media rota; las pequeñas alegrías de encontrarse en la calle una moneda. Entonces tendremos en Pablo Palacio el novelista, el cuentista que ataca la realidad total, que igualmente acoge la posibilidad del acto heroico o de la escena idílica, produciéndose simultáneamente con la picadura de un piojo en el pescuezo...

J A I M E T O R R E S B O D E T



Dame, Señor, la fuerza de un pétalo de rosa  
capaz de sostener el perfume de un bosque...  
(J. T. B.—*Poesías.*)

... porque no sé gozar de ningún placer que no  
se me ofrezca en el cultivo de la memoria. La  
realidad de lo que puedo inmediatamente oler, to-  
car, sentir, me desagrada como un compromiso.—  
(J. T. B.—*Margarita de Niebla.*)

... el arte sólo domina a la realidad cuando ol-  
vida que la contempla, por el mismo motivo por  
el que no se piensa bien sino cuando el pensamien-  
to pierde la consciencia de que está pensando.—  
(J. T. B.—*Contemporáneos.*)

Y cada árbol del parque—o el color enmohe-  
cido de sus hojas—estaban tan en connivencia con  
mis recuerdos más inmediatos, que las flores, los  
tallos y los matices no me parecían realmente lo  
que eran—matices, talles y flores—, sino las citas  
y las alusiones abstractas, el andamiaje de la  
memoria misma en la fachada de una recitación  
escolar.—(J. T. B.—*La Educación Sentimental.*)

A chaque petit instant de ma vie, j'ai pu sentir  
en moi la totalité de mon bien.—(André Gide.—  
*Les Nourritures Terrestres.*)





## I

**H**ALLAMOS aquí una busca serena de la perfección. Jaime Torres Bodet, en una página de crítica, se revela contra la vieja fórmula: *el poeta nace, no se hace*. Y sin darle la razón íntegra—tendríamos que abordar aquí abstrusas y enojosas elucubraciones psico-sociológicas — debemos convenir en que la obra de la cultura es trascendental y definitiva en el proceso de la realización poética. No vivimos, desgraciadamente—oh, Nathanael gidiano—, en la época en que el poeta, para cantar las cosas, no tenía sino que enumerarlas. Y, salvo el caso

de la aparición del genio—dos o tres siglos de intervalo—, es la cultura la que prepara el advenir al minuto de estremecimiento lírico. Jaime Torres Bodet une a los dones, a la unción poética, dos cosas aún: la vocación y la levadura, el *fermento*, que diría Vaz Ferreira, de la lectura y el estudio. X

La perfección buscada se acerca al mismo ritmo de paso con que hacia ella va el poeta: mesuradamente. ¡Qué lejos estamos aquí del salto espasmódico o del golpe de masa de las consagraciones fulminantes! Torres Bodet nos asomó excelente poeta. Y en cada libro nos da un poeta mejor. Pero no hay el temor de que un día—así fuera muy lejano—el poeta del primer libro, comparado al del último, tenga que sonrojarse. Será mejor, con un valor cuantitativo de matiz, no siquiera con el de cambio de color. Pensad en Rubén Darío, por ejemplo, desde *Brumas y abrojos* hasta *Cantos de vida y esperanza*: desde el

versificador ramplón hasta el poeta excelso, con regresiones y con saltos.

Nos es la igualdad sin esperanzas de Anatole France, cuya plana perfección corre a nivel desde el primer libro hasta el último, y para quien las cronologías editoriales no tienen significado. Existencias que surgen ya maduras, sin infancia ni juventud. En Torres Bodet—que parte de la altura a la mayor altura—es el ascenso lento, consciente, seguro del minuto claro del arribo a lo mejor de sí mismo. Y es por aquí donde encuentro el parentesco del mejicano con el espíritu francés, más que en muchos de nuestros poetas, que han proclamado su filiación gala a todos los vientos. Es que lo de Torres Bodet no es puramente formal, de modalidad transitoria—¡oh, los discípulos americanos de Samain, hace quince años, de Apollinaire y de Cocteau, después, cómo nos hacen sonreír!—, sino profundo y entrañado y toca las



características primordiales de la tradición intelectual francesa, que pueden confundirse con el ideal clásico: anhelo de perfección, medida, claridad, sentido del matiz. Falta acaso la agilidad del espíritu, esa apariencia de frivolidad que hace a los franceses acercarse a las grandes verdades del conocimiento o de la sensibilidad, *avec le sourire*. (Hay también la Francia de Proust—y además, Torres Bodet tiene detrás de sí su Méjico colmado de tragedia.)

Torres Bodet no ha caído en esa indigencia del vanguardismo externo e infantil de quienes creen en la supresión de la puntuación y en las minúsculas—nivelación por lo bajo—. Al acercarse a Francia no lo hace por el lado de Reverdy y de Soupault, de Breton y Aragón, que tanto daño están haciendo a la femenina curiosidad de la joven literatura hispanoamericana. (Como en el caso de Samain que he recordado: mil poetas surame-

ricanos, entrando a saco en Samain—¿por qué Samain?—dijeron cursilerías desmayadas sobre jardines recortados. Ninguno ha sobrevivido al cambio de la moda; porque Eguren—culto y extranjero también—está por encima del servilismo eunuco, con su fuerza poética enorme.) A Torres Bodet yo lo encuentro cerca del gran lírico francés que nunca escribió un verso: de Claude Debussy. Tono menor, intimidad, color, inelocuencia. En el anhelo y logro de la perfección: Mallarmé. (No creo indispensable recurrir a M. Valéry.)

Torres Bodet ha realizado el comprimido lírico, el *hai-kai*, con verdadero éxito. Pero no vemos por allí su camino verdadero. ¿Una simpatía por su compatriota José Juan Tablada? La inclinación reflexiva, que se desenvuelve en el prosista introspectivo y analizador de *Educación sentimental*, no lo señalan para la pastilla poética, si no es como un

jugueteo, como un ejercicio rebosante y divertido.

La poesía de Torres Bodet está toda hecha en discretas difuminaciones. Alguna vez quise yo situar a cada uno de mis poetas predilectos en una hora del día. Vi a Lamartine en la noche con luna; a Baudelaire en la noche; a Shelley en la tarde con pinos; a Juan Ramón Jiménez en la tarde amarilla con sol que ya se muere; a Antonio Machado en un reseco mediodía castellano; a Francis James en la mañana rociada, para poder ponerle suecos... A Torres Bodet, en su Méjico de montaña y de trópico, lo veo a la misma hora que a Juan Ramón Jiménez en España:

“Amarillo cansado de la tarde,  
más que color, suspiro,

... ..

Amarillo de campo sin cosecha  
—no de glorioso atardecer de trigos—,  
amarillo de adiós en las ventanas...  
Amarillo... Amarillo...”

Dentro de este medio tono, elegante y velado, Torres Bodet capta la belleza exterior, teñida de sí mismo; y la entrega luego, pero tan suavemente, como en efluvio de iluminaciones. Porque, millonario de imágenes, Torres Bodet es un poeta que *da*, que *entrega*; no es un poeta que pide ni que cuenta.

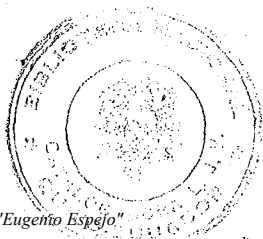
Un poco más tarde—sigo con mi tema de la hora de los poetas—, un poco más tarde, cuando afuera las nubes ya están haciendo figuras de barcos gigantescos y de pescados monstruosos en un mar de llamas, el poeta de *Biombo* cierra las persianas y enciende su lámpara de intimidad. Es la hora recogida en que “anda el silencio con los pies descalzos”. Es la hora en que Torres Bodet empieza a ver más porfiadamente hacia dentro de sí mismo; la hora en que el poeta en verso—que tenía apoyado su codo en la ventana al sol amarillento—deja su sitio al poeta en prosa—el de *Margarita de Niebla*—que ha cerra-

dó los ojos, para ver más profundamente hacia dentro y acordarse... La hora-matiz, la de Juan Ramón, ha goteado todos sus minutos, y suena la hora-tiempo, la de Proust, la del Andre Gide de *Si le grain ne meurt...*

## II

La producción artística—flor y fruto de su propia época—ha concordado siempre con las corrientes profundas y con las características externas del momento de historia correspondiente. No hay sino que recordar el momento clásico grecolatino; el momento cristiano—la Edad Media—; el momento renacentista; el momento romántico. El paralelismo, la correlación de la historia social y política con la historia artística, es evidente en todas esas grandes etapas de la civilización. Aun las modalidades externas—vestimentarias, locomotivas, de cortesía social, et-

[ r r r ]



cétera—han tenido su coordinación, su acomodo con el fenómeno artístico. Cuando se los mira en grandes conjuntos, esos capítulos de historia se nos presentan homogéneos, lógicos, en todas sus manifestaciones humanas.

¿Las características de la época contemporánea? Nos hallamos muy cerca de ella—dentro de ella—para que podamos precisarlas; pero las líneas generales de su orientación, su manera de comprender la vida, sus modos de vivirla, allí están delante de nuestros sentidos y de nuestra inteligencia, para que extraigamos de ellos—no una definición—un criterio calificador.

El conde de Keyserling cree que nuestra época es la edad del *chauffeur*; y con él están los que ven en este siglo un ansia constante de velocidad, un desconcierto de velocidad. Los economistas—y si todo, según Marx, gira sobre la plataforma económica, son ellos los que tienen la razón—sostienen que atrave-

samos la época de la crisis del capitalismo. Los sociólogos y los políticos pretenden que lo que tipifica este momento de historia es la agonía del pensamiento y la moral burgueses. Pero a través de todas esas opiniones, encontramos una concordancia profunda sobre que vivimos un período dinámico, vertiginoso, herencia natural del desconcierto de la guerra.

¿El arte marcha al ritmo de esta conducta humana del presente?

La arquitectura, sí: el triunfo de los planos y las líneas; los motivos dinámicos—casas como transatlánticos—; el triunfo de la luz indirecta, del vidrio plano, del hierro forjado; las superficies geométricas y lisas; los colores violentos. Todo eso está diciéndonos que nos hallamos lejos de la tarda, devota y paciente labor gótica: edad media fervorosa que hace decir plegarias a las piedras; muy lejos del caliente abandono mozárabe, que



hace cantar las fuentes escondidas, cromatiza la construcción de piedra o yeso con el dorado y con el azulejo, y hace calados perezosos; lejos también del bizantino de los mármoles multicromos, de los mosaicos y las cúpulas; del barroco, del plateresco, que retuercen las cosas, que hacen culta y gongorina a la piedra; lejos—felizmente—del ochocientos redondeado, lujurioso y prolijo, herencia de los Luises y el Segundo Imperio. Y es que ahora los edificios son hechos para vistos al paso del automóvil o al vuelo del avión, y no hay tiempo para contemplar detalles minuciosos.

¿La pintura? Sí. Picasso, un español, dió el gran golpe de interpretación de su época. Como lo dió Leonardo para el Renacimiento. Y el mayor mérito de Picasso está en su sentido de pre-visión: es el pintor de la post-guerra, pintando y hallando su manera desde antes de la guerra. (¿No es un caso pa-

recido también al de la lírica, con Apollinaire?

¿La música? La guerra nos trajo, con su desbarajuste, la certidumbre que dentro del total paisaje—objetiva y subjetivamente—era la discordancia la que predominaba; y que el acorde, más aún, la melodía—canto de ruiseñor en un bosque—eran la excepción. Se acentúan las perspectivas infinitas y se deifica a Bach. Se hace la descripción musical totalista: Strawinsky, Respiggi, Ravel, de Falla, el grupo de los Seis, señalan las tendencias de la música actual.

¿Y la literatura? También, porque como lo afirma el grande y malogrado José Carlos Mariátegui, “la literatura de los pueblos se alimenta y se apoya en su substráctum económico, político y social”. No puede ser de otra manera. Albert Thibaudet—cuyo testimonio crítico pesa mucho en todos los sectores literarios—afirma que “*La educación sentimental* es una crónica de 1848, como *El*

*rojo y el negro* es una crónica de 1830". Vistas a lo lejos, todas las grandes obras de literatura son más o menos crónicas de su época. Arraigan en ella, de ella parten. "Gide o Giraudoux, afirma Paul Morand, ponen por dignidad el cuidado más grande en no comprometerse con su época; sin embargo, *Corydon* proclama su año 1925, y *Bella* lleva en grandes letras: "régimen Poincaré, 1926".

Sin embargo, contemplamos al fenómeno a primera vista inexplicable de que, mientras la época actual se caracteriza por todas las movilidades y todos los dinamismos, un sector importantísimo, con nombres de primer orden en algunas literaturas, e influencias que parecen prolongarse aún, realiza una obra lenta y profunda de adentramiento, de introspección porfiada, que, desdeñando las superficies externas del motivo, del paisaje, hincra su garra en la psicología individual, en el paisaje-hombre, sin temor de hallar allá

adentro no importa qué abismos de miseria y de dolor. Un desdén seguro—una inadvertencia mejor—de lo que ocurre afuera, del *hecho diverso* que caracterizó, en grandes novelas a lo Zola o en cuentos a lo Maupassant o Andreiev, el dominio del naturalismo. Y tenemos a Marcel Proust, genial y poderoso, que sobrepasa en hondura a los grandes confesadores, a Rousseau y a Amiel. Y tenemos a Gide, que, además de llevar el análisis interno a límites morbosos, es quizás el más puro y noble esteta de los tiempos actuales; y tenemos a James Joyce, el de *Ulises*; y tenemos a Duhamel, generoso y compasivo creador de Salavin...

Para explicar este fenómeno se cita a Freud, que no alcanza a Proust y toca poquísimamente a Gide; se nombra a Dostoievsky...

Y bien, si se mira un poco atentamente, ni Proust ni Gide son literatos de esta época.

La Humanidad vivió más de un siglo en los cuatro años de la horrorosa pesadilla. Pero hubieron hombres que vivieron para sí mismos y para dentro de sí mismos, esos cuatro años. Proust se evadió de la guerra. Gide, a su modo, también. Son *casos*. Y son casos de una individualidad tan distante, que toda influencia producirá desconcierto y todo afán de seguirles irá descaminado. La guerra—la gran plasmadora de la época contemporánea—encontró a Proust con su espíritu y su obra ya hechos. A Gide—que había codeado la gloria de Oscar Wilde—también. Pero Gide evita literariamente la guerra, la ignora. Calla los cuatro años del gran horror, y nos asoma después, iluminado y artista como siempre. Joyce, el hombre que más solo se queda consigo mismo, no ha alcanzado a oír el ruido de la época...

A pesar de ir contra corriente, la influen-

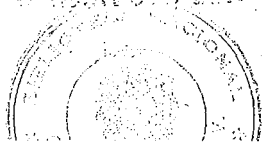
cia de esos hombres, Proust y Gide en particular, es enorme. Y en los principales influenciados asoma ya el dato freudiano y la norma genial de Dostoievsky, que puso en relieve—acaso con detrimento del cristianismo apostólico de Tolstoy—la revolución rusa. Y tenemos a Mauriac—una gran certidumbre de novelista de la Francia contemporánea—; a Larbaud, fino y profundo, siempre trascendental; a Giraudoux, brillante. Introspectivo también, pero en una línea distinta, es Duhamel: uno de los nombres que va a quedar definitivamente.

Larbaud y Giraudoux representan un momento mayor: la complicación de la poesía: Duhamel y Mauriac—izquierda y derecha de nobles fanatismos—nos dejan ver la sombra del inmenso ruso tras de ellos.

Sin pasar por España—que desde el tiempo de los místicos no ha ofrecido casos de recogimiento, de adentración—si se exceptúa

la figura un poco desconcertante de Unamuno—esas influencias han llegado a la América española. Y desembocamos en Jaime Torres Bodet, el prosista de *Margarita de Niebla* y *La educación sentimental*.

El Torres Bodet que hasta ahora nos ofrece su prosa no es aún un novelista. André Gide—buen testigo para el caso—, antes de escribir *Les faux monnayeurs*, ha llamado a todas sus obras—sin excluir *Si le grain ne meurt*, *Les Caves du Vatican*, *La porte Etroite*, *L'Immoraliste*—con los nombres, no modestos, sino más precisos de *récits* y *so-ties*: relatos, farsas. Y en la dedicatoria que de *Les faux monnayeurs* hace Gide a Roger Martín du Gard, autor de *Les Thibault*, lo dice expresamente: mi primera novela. El significado de la dedicatoria no se escapará también a nadie. Hay que ser honrados, ante





tiene un gesto despectivo para el resto, para lo anterior, sobre todo: está bien este gesto elegante de iconoclasta que puede ser injusto, pero que es fuerte y viril. "Ninguna obra de arte vive del tema que expresa". He allí la fórmula basamental a que se acoge Torres Bodet. E invoca a Proust y a Joyce, como las voces de la *verdad actual* sobre la novela.

A esta luz se ilumina el poeta mejicano. Contemplémoslo a esta luz.

Una primera verificación: Torres Bodet hurga al hombre sin necesidad de complicarlo con morbosidades, sin necesidad de enfermarlo ni invertirlo. Producto de tierra sana y de sol terapeuta, Torres Bodet psicoanaliza el proceso de la emoción, sin temor a las obscuridades de lo subconsciente, a los repliegues de lo inestudiado. Y en vez de superficializar líricamente el fenómeno amoroso—conservándole la tara romántica—Torres Bodet, porfiadamente, se acuerda. Y se acuer-

da con un tal poder captador de sensaciones —en el espacio|y en el tiempo—y de re-creador de estados anímicos que, sin poderlo evitar, se nos viene a la memoria el gran nombre: Proust. Y llega ese nombre—con su sombra—y nos acompaña reiteradamente en el recuerdo junto a la lectura del libro de Torres Bodet, que se aferra a nuestras manos, sin aplastar con su gravidez al mejicano, sino más bien explicándolo y confortándolo. Y nos explica las diferencias también: el enfermo y doloroso en grande sabe más; su carne, sus costillas se acuerdan más que el claro y joven mejicano; el habitante de *Sodoma* y *Gomorra* se acuerda también más... Y he aquí cómo, dentro del género mismo, encontramos que la obra de arte sí vive del tema que expresa.

Alguna vez Torres Bodet dice que la edad de los autores es la de las obras que han escrito. Aplicándole a él mismo esta metría,

podemos afirmar que, suponiendo al autor de *A la recherche du temps perdu*, setecientos años vividos en el tiempo de cuarenta y cinco, el autor de *Margarita de Niebla* debe tener, comprimidos dentro de sus veintiocho años auténticos, cien años de memoria que no lo han envejecido.

Torres Bodet, insistente, afirma no comprender el paisaje. Pasa de largo, dice por allí, frente a Poussin—pese al señor D'Ors, cuánta razón le hallo a Torres Bodet, simbolismos aparte—y a Ruysdael, y se detiene cuatro horas ante el San Juan de Leonardo. Pero la lectura de su obra, que lo afirma como un poderoso introspectivo, cuyo material artístico primo es la memoria, no le da la razón siempre. Leed: “Desde el banco en que me instalo veo rodar las sombras de las nubes por el césped de la colina. El cielo pone entre las hojas, aprovechando los claros de la enramada, pequeñas incrustaciones de

mica. Respiró un aire que maduró la vecindad del agua, y las voces de los niños, al atenuar el silencio, parecen más interesadas en traducirlo que en deshacerlo. Pasan por la Avenida grupos de muchachas que llevan el domingo en los ojos. Algunas se han hecho los trajes con dos metros de brisa. La más esbelta va vestida de agua. La falda le dibuja el cuerpo con tan audaz penetración que, al sentirla, el pudor abre apresuradamente sobre sus hombros una sombrilla de papel.” (*Margarita de Niebla*, página 48.) ¿Algo más objetivo, de más *figura*? Con tales datos un pintor haría el paisaje.



## IV

Al insinuar que, por el contenido y la línea, *Margarita de Niebla* y *La educación sentimental* (1) no son propiamente novelas, sino más bien *récits* o *soties* a la manera de André Gide, debí, quizás, decir que son *poemas novelescos*; como poemas novelescos—o un nombre que sin decirlo lo signifique—son muchos de los libros de Jean Giraudoux.

---

(1) Un curioso punto de contacto de Torres Bodet con André Gide: el autor de "L'Inmoralista", sin temor a polémicas—o acaso por provocarlas, ¿no es verdad Cocteau?—toma el nombre de una célebre comedia de Molière: "L'école de femmes"; Torres Bodet pide prestado a Flaubert "L'Éducation Sentimentale"...

Diferencia, favorable a Torres Bodet: mientras Giraudoux, entre el chisporroteo maravillador de las imágenes, deja filtrarse la insinuación de una clave política: *Bella*; o la prédica pacifista locarneana: *Sigfried et le limousin*, Torres Bodet derrama su chorro lírico puro y se entrega a la ebriedad de la imagen, sin que tras ella se oculte un pensamiento ajeno al plano artístico.

La imagen. He aquí una coexistencia que es preciso señalar en el mismo artista: el poder vivisector de recuerdos, el cultivo de la tercera dimensión, con el cultivo numeroso de la imagen, saltante, cabrilleante, en doble y hasta triple acercamiento. Esta coexistencia de dos cualidades literarias sumas marca a Torres Bodet, yo lo creo, para los más altos destinos literarios. ¿Es posible que una de estas dos cualidades no sea perjudicial a la otra? ¿Es posible que el acordarse—proceso psíquico que exige concentración y es-

fuerzo mental para precisar y clarificar los claros y los clarosucos—permite el tiempo para esa labor de superposición, de comparación, de hallazgo de analogías, de acercamiento y agrupación de sensaciones e ideas, que supone la imagen? A estas dos preguntas Torres Bodet responde afirmativamente. Y con una grande abundancia de comprobaciones. Una observación necesaria: *La educación sentimental* marca un punto a favor de la fuerza introspectiva; en *Margarita de Niebla*, anterior, hay un desbordamiento *imaginífico*. Las tres primeras líneas: “La señorita Millers. anunció la directora del Colegio, y, en la silla destinada a las alumnas se instaló, dentro de una cabellera de aire, una mirada de zafiro.” Unas líneas más abajo: “La hora, como un globo de goma, había ido llenándose de oxígeno y los minutos se alargaban, elásticos, en las telas de araña del jardín.” Y así hasta el final.





## V

Dentro del movimiento intelectual del Méjico joven, dentro de ese admirable grupo al que pertenece Pellicer, el hombre de todos los caminos; Villaurrutia, Ortiz de Montellano, Gorostiza, González Rojo, Salvador Novo, el sitio de Jaime Torres Bodet es el del intelectual más *occidentalizado*. Pero su raíz profunda hincada está en tierra mejicana. Y los medios tonos de su lírica, como la opulencia de la imagen, de allí son. Su logro de perfección serena nos da en Jaime Torres Bodet el más joven de los clásicos hispanoamericanos.



EL VIZCONDE DE  
LASCANO TEGUI



LASCANO TEGUI 1.º

Me encontraba indeciso por las cosas más bellas,  
y pensé en las mujeres, mas en ellas  
claudiqué por la gloria de comprender las estrellas.  
He titubeado asimismo entre el verso y la prosa,  
entre la rosa marchita y la buena rosa.

*(La Sombra de la Empusa.)*

... ahuequemos los remos  
y así ya no podemos  
allegarnos a un puerto, nos eternizaremos en el mar.

*(Idem.)*

... torné más convencido de que no creía  
ni en la alondra, ni en la espiga madura, ni en  
[el sol.

*(Idem.)*

... soy agua derramada  
que se ha hecho lago por la ingenuidad  
de incautarse del cielo...

*(Idem.)*

LASCANO TEGUI 2.º

Cuando mi madre murió, mi padre, que se es-  
taba tiñendo las patillas, me miró de pies  
a cabeza, y encontrando que mis cabellos no eran  
lo suficientemente graves en la circunstancia, me

los tiñó de negro. Y luego las cejas, originariamente de color de zanahoria. La ropa oscura me daba el aspecto de un deudo demasiado dramático. En un dibujo de Daumier vi un tipo de deudo que se me parecía. Tuve horror de mí mismo y comencé desde ese día a olvidar mi figura y a cambiarla paulatinamente. Los libros contribuyeron en mucho a esa transformación.

(De la *Elegancia mientras se duerme.*)

... me acuerdo que a esa edad los caballos de los ómnibus me sonreían. Sí..., me sonreían, a pesar de la incredulidad de los hombres que no han sido niños y que hace que parezcan indecisas todas las afirmaciones de mi boca.

(*Idem.*)

Los novelistas exageran cuando ultiman los actores de sus cuentos en una catástrofe, en un incendio o en un crimen. No creen en la asfixia de los días monótonos.

(*Idem.*)

... esas mujeres me emocionaban porque habían sido vírgenes durante noventa años. Mucho más que Juana de Arco. Tanto como una estatua de Juana de Arco.

(*Idem.*)

**A**LGUNA vez un crítico argentino, haciendo casilleros para situar a los escritores de su país, colocaba al vizconde de Lascano Tegui entre los afrancesados. ¿Afrancesado el vizconde de Lascano Tegui? Veinte años de su vida, casi toda su vida, pasada en París, con la intensidad de quien, al vivir, se da sin ahorrarse, dan derecho para pensarlo así. Su obra, de la que nos ocuparemos en seguida brevemente, también. Sobre todo, su libro hasta aquí más considerable: *De la elegancia mientras se duerme*.

Lascano Tegui, que es un escritor y un



poeta, es primordialmente un hombre de talento en su vida. Y acaso más que en su vida, en su conversación, que es una forma de producción artística—aunque más perecedera—más espantosa y de mayor verdad que la que tiene que pasar por la canalización esclavizadora de la pluma.

En efecto, ¿por qué juzgar a los hombres de espíritu solamente por las páginas de lo que han escrito? Las grandes religiones y las grandes filosofías, Jesús, el Buda, Sócrates, hablaron, conversaron su belleza y su verdad. Dejaron su mensaje en la forma más noble, más humana—y más divina—, que es la del comercio directo de la palabra entre los hombres. De la palabra que va y que viene, no tampoco de la palabra lanzada como un ataque de artillería, que es el caso de la elocuencia, en las peroraciones de la plaza pública, del parlamento y del foro.

Alguna vez Lascano abomina de la manía del libro, abomina de la literatura: "En este crepúsculo, la idea de un libro ha golpeado mi puerta y me he dejado vencer como si ella fuera una mujer más... Aunque el libro sea el descrédito mayor que pueda tentar a un espíritu original." Y en otro sitio: "¡No, nada de versos, nada de música!... Tal como somos: cosas truncadas sin ritmo. El tiempo nos ha carcomido la esperanza, y mientras la humedad nos roía por dentro el corazón y el hígado, los literatos nos entretenían pintándonos la puerta. Otros coleccionaban la vulgaridad humana para expedirla en píldoras. Otros han hecho catálogos de almas y han redactado la introducción del catálogo. Nadie aún nos ha mostrado al hombre tal como era al venir de los campos, hacia la ciudad, honestamente. Han

“descubierto” la psicología y han complicado el conocimiento de la vida. Un psicólogo no entiende de hombres. Es un empresario de trajes de carnaval. No hay trajes para el alma. No hay más que su pobre sencillez torcida y manipulada al revés por la civilización de los hombres medrosos, que se refugiaron del tigre en las ciudades.”

¿Lascano un sincerista, un eglógico? Así parece afirmarlo el párrafo anterior. Pero no hay que olvidar que ese párrafo es una pura flor silvestre cortada en el huerto de un libro nefando, en el que se hace el elogio de la prostitución, del onanismo, de la pederastia, de la sífilis y del asesinato...

Leyenda o verdad, cuentan que a Jean Lorrain, el terrible autor de *Le Vice errant* y de *Monsieur de Phocas*, al que se creía poseído de todas las depravaciones, un amigo

le ofreció un vaso de licor: "oh, mi hígado", dijo el escritor horrorizado. Un instante después, un cigarillo; nueva repulsa de Lorrain: "¡oh, mi corazón, mis pulmones!" En cambio, muchos poetas de nuestras tierras—a las que una eterna cursilería literaria continúa llamando vírgenes—, muchos poetas que cantan la hierbabuena y el tomillo, y hacen sonetos con una ilustración de dos corazones atravesados por una flecha, grabados en la corteza de un sauce, sobre fondo de mar y de luna, se pinchan todos los días con la serpiente de Pravaz, o esconden en romántica melancolía alguna inconfesable dolencia bíblica...

El vizconde de Lascano Tegui dice tranquilamente cosas horribles en su libro *De la elegancia mientras se duerme*. Yo aseguro



que el vizconde de Lascano Tegui no ha asesinado a nadie...

\* \* \*

Lascano Tegui es un hombronazo del Plata, descendiente de vasco y de la pampa. Acaso su apellido deba ser más propiamente Lascanótegui, con ese esdrújulo tan de la fuerte raza vascuence. ¿Vizconde? Pues claro que sí, como lo somos casi todos en América, esos países democráticos, en donde el ansia de blasones es más pronunciada que en las monarquías. Vizconde, por cierto: la firma de los primeros libros comenzaba por una corona, dibujada minuciosamente. Sólo que a Lascano Tegui, a última hora, le está resultando una tragedia con el

título en estos momentos en que su quijotismo aventurero y justiciero le ha descubierto que hay que ir por el camino de la izquierda. Pero los nobles, vizconde de Lascano Tegui, *tenemos* ejemplos tonificadores de gentes que abandonaron sus títulos y su riqueza para ir hacia la justicia: el Buda, los Gracos, el conde León Tolstoy...

Muy joven, muy muchacho, Lascano Tegui trajo su salud, su fuerza ruda y lozana de argentino y de vasco, a este pebetero de vidas que se cree que es París. Y su salud y su fuerza allí están, después de veinte años de París, desafiando todas las intemperies.

Cansado de tocar tímidamente a las puertas del castillo de la celebridad—¡qué cursi todo esto!—, a aldabonazos armoniosos de sonetos, resolvió lanzar desde lejos una piedra maciza a los cristales. Fracaso estruen-

dos, pero el hueco se abrió y Lascano Teguí pudo entrar, que era lo necesario. ¿Recordáis la historia de un libro, *Blanco*, por Rubén Darío (hijo)? De ello hace diez y nueve años, cuando la gloria del Rubén Darío de *Azul* se hallaba en su apogeo. *Blanco* apareció en París con un preludio lírico de Fernán Félix de Amador:

“Tú eres mi hermano por parte de los caminos,  
por parte del agua y el pan de los peregrinos”.

.....

y el cebo tentador del nombre del poeta: Rubén Darío, hijo, que escribía *Blanco*, después que su padre había escrito *Azul*...

Los versos de *Blanco* están bien, hay en ellos “raza” dariana. Todo el mundo aceptó la cosa, y los augurios autorizados de que la sucesión del gran poeta de la lengua iba

a quedar en familia, vinieron unos tras otros. Yo he visto el *dossier* que sobre la curiosa cuestión guarda Lascano Tegui. Artículos bien firmados elogiaban al hijo del maestro, que se mostraba digno de su excelso padre. Cartas de eminencias literarias de América, que alentaban al joven lirida (en ese tiempo se decía lirida) y que le rogaban transmitiera saludos a su papá...

Parece que Darío protestó, no por la cuestión literaria ni porque considerara a este hijo indigno de su nombre, sino por las complicaciones domésticas y sentimentales que esta paternidad le traía. Un verdadero lío para el pobre gran poeta.

Conseguido el objeto—tras el ladrillazo a los cristales del castillo de la celebridad—, las cosas se aclararon. Intervino la alta tribuna, que era entonces en París “La Revis-



ta de América”, y tras el falso hijo de Darío, asomó riéndose la amplia cara de este “vizconde armonioso”, como le llamara Ventura García Calderón.

Desde ese tiempo, la crónica literaria hispanoamericana, especialmente la que gira alrededor de París, ha contado entre los suyos a Lascano Tegui. En “Caras y Caretas”, en “Crítica”, de Buenos Aires, ha hecho periodismo moderno, vivo, palpitante. Y lo ha hecho en todas las publicaciones importantes que en español han nacido en París. Hoy colabora en revistas francesas de vanguardia. Pero no es sólo su literatura la que se halla presente en la vida literaria hispanoamericana: es él, Lascano Tegui todo entero.

Fanfarrón, sonoro, domina las reuniones montparnasianas que preside. Y es que, ade-

más de su corpulencia y de su voz—que ya le dan ventaja en medio de auditorios generalmente formados por pequeños, morenos y nerviosos americanos del sur—, el anecdotario de Lascano Tegui es formidable. No es un contador de *calembours*. La miscelánea de Lascano Tegui se compone de las cosas que le han ocurrido en su vida, en sus viajes, en su trato con hombres y mujeres célebres, de sus lecturas. Es un estupendo amentador de la verdad, además.

Un viajador incorregible. Desde aquella aventura romántica de la visita a pie de Italia entera, Lascano Tegui ha visto gran parte del mundo. Es de oírle el relato fácil del cazador de emociones, sembrado de anécdotas, en las que, como en todos los artistas verdaderamente refinados, se descubre al gustador exigente de todas las cocinas y al ena-

morador de todas las mujeres. Y es que sabe viajar: nuestro D. Juan Montalvo dice que, para tener fáciles los caminos y las puertas abiertas en los viajes, preciso es tener buena cara, buena bolsa y buen ánimo. No respondería yo de la bolsa del vizconde de Lascano Tegui. La cara fuerte, varonil, de tipo europeo acentuado, no está del todo mal para viajar. Pero lo que está admirablemente es el ánimo. Regresaba yo una vez de Madrid, y al ir a tomar mi boleto en la estación del Norte, me cayó sobre el hombro la mano pesada y cordial de Lascano Tegui. Ibamos a viajar juntos el largo trayecto de Madrid a París. Y es entonces cuando comprendí que un sacar el pecho hacia adelante, un decir en cada caso palabras enérgicas e ininteligibles, vale más en los viajes que la

cortesía tímida del viajero que pregunta, que consulta, que pide protección.

\* \* \*

Los versos publicados de Lascano Tegui se encuentran en tres libros: *La sombra de la Empusa*; *Blanco*, el de la famosa aventura rubendariana, y *El árbol que canta*. De este último, totalmente agotado, no guarda el mismo autor un solo ejemplar.

*La sombra de la Empusa* es un libro de 1908, en plena adolescencia del autor. La obra de flexibilización del castellano para hacerlo servir a las nuevas normas estéticas, la estaba ya entonces realizando Rubén Darío, el más grande lírico español desde Góngora hasta hoy. Y la estaba realizando con

[ 1 5 1 ]



el empleo valiente del arcaísmo tallado y olo-  
roso y, especialmente, con el galicismo dúctil  
y clásico que, para el espíritu ágil del gran  
poeta, era un remontarse nuevo hacia el latín  
nutricio. Lascano Tegui, por los caminos de  
Francia, fué también hacia de ductilización  
del castellano, para expresar su inquietud mo-  
derna. No es apreciarle menos decir que, en  
muchos casos, toma la mano de Rubén para  
guiarse. Pero en otros casos, numerosos tam-  
bién, es altaneramente personal, y tiene auda-  
cias que, veinte años después, en el pleno des-  
concierto estético de hoy, aún le valdrían la  
ciudadanía en los medios de vanguardia:

“*Con* adúltero; me asomora  
mi conquista conseguida como poeta.  
Las personas que se alejan a distancia, entre la sombra,  
me parece que se van en bicicleta.  
El asfalto es una alfombra  
que no admite la sanción de una carreta”.

.....

Afrancesado, totalmente afrancesado en *La sombra de la Empusa*, lo es aún en *Blanco*. Sólo que el tono cambia. En el primero hay un desenfado de mosquetero, irónico, amargo y jovial. En *Blanco* sopla una brisa de epigrama y de soneto entre jardines dibujados por Le Notre; brisa que hace parasoles en los surtidores, infla crinolinas y desriza pelucas. Un libro de vizconde, en suma, que a más de ser ágil y fiero para los desafíos, supiera también el arte de su adversario “el abate joven de los madrigales. En medio de esos amables y elegantes discreteos se hallan cosas humanas y hermosas, como esa balada de “La pequeña embarazada”, y cosas nuevas—en ese tiempo—, como “La sala del soltero”, que recibe la primera visita de la recién casada:

“Se queja el piano de la mano nueva...  
Se echan hacia atrás las sillas en un mal mirar;  
el sofá por entero se subleva,  
tendiendo los brazos para hablar...”

.....

En el último libro de Lascano Tegui, *Cam-  
balache romántico*, fechado en 1930—¿cente-  
nario del romanticismo?—pero que ha veni-  
do arrastrando su emoción perdida a lo largo  
de veinte años, hay toda una sección de ver-  
sos. “Versos hallados en el bolsillo de un  
frac viejo”. Son poemas de retorno, de medi-  
tación, de tristeza. Son los versos que todo  
poeta hace, y más bellamente cuando se acer-  
ca al espíritu del *Ecclésiaste*, que no es sino  
un espíritu de desencanto, por hambre insa-  
ciada o por hartura:

Hasta la muerte vamos tropezando con algo.  
Alguien nos pone piedras en todos los caminos,  
y aunque vencemos, como el Ingenioso Hidalgo,  
molidos y maltrechos nos dejan los molinos...

El grácil pie en la danza razga los tenues tules.  
Yo no he llegado a puerto por no cambiar de vela.  
... Por un hombre que tiene tan sólo ojos azules,  
las niñas de mi pueblo llegan tarde a la escuela.

\* \* \*

*De la elegancia mientras se duerme*, que acaba de ser traducido al francés por Francis de Miomandre, es un libro de audaz originalidad, dentro de la literatura hispanoamericana. Libro desconcertado, "descuadrado", como lo dice el mismo autor en la dedicatoria, y que, según la *boutade* de un amigo de Lascano Tegui, lo mismo puede ser leído del principio hacia el fin, que del fin hacia el principio; con la sola diferencia que, al leerlo normalmente, encontramos allí dentro un cochero que se cae en el Sena y se



ahoga, y al leerlo al revés, el cochero aquel sale del Sena, devuelto por el Sena, chorreando fango, y acompaña al lector hasta el principio.

La primera cosa que observamos al leer este libro—cuyo nombre tanto hacía reír a don Miguel de Unamuno, ¿recuerda, Lascano Tegui?—es que su *manera* y su ritmo concuerda perfectamente con la manera y el ritmo de gran parte de la literatura francesa de postguerra, habiendo sido escrito antes. Quizás habría que pensar en Aloysius Bertrand, el de *Gaspard de la Nuit*.

¿Es un libro freudiano, autointrospectivo, de autoanálisis? Indudablemente. Hay en él un empeño acentuado de hacer penetración psicológica. No siguiendo las trazas—que tanta gente sigue—de Proust, que se mete él todo entero, arrastrando tras sí toda una época, con un irresistible poder enfermizo de

buzo genial e insuperado del espíritu; no siguiendo las trazas de Gide—que tanta gente sigue—, poesía y verdad, todo el espíritu, alrededor de cuestiones morbosas. Lascano Tegui hace *manchas* de penetración, pero con un sentido cinematográfico—de escuela cinematográfica alemana—acentuando los colores primarios brutalmente, sin matices ni dosificaciones. Corre por todo el libro la más estática, la más inofensiva amoralidad. Lascano Tegui, que no hace doctrina, sino arte en su libro, parece afirmar un estrecho parentesco entre las vías del pecado, dentro de la subconsciencia individual; y enlaza y coordina fácilmente en el alma humana los caminos de la lujuria y del asesinato, como que condujeran a una parecida voluptuosidad.

Son *manchas*, hemos dicho. Pequeños bocetos de cuadro, concebidos con un sentido goyesco, de realidad acentuada y deformada

hacia la fealdad o la maldad. Puro empeño de artista, sin una sucesión necesaria y visible. Pero hay que ver cómo está hecho todo eso. Cómo se desgrana al paso la paradoja que golpea como un foete, y cómo cabrillea la imagen llena de audacias y de vuelo lírico.

\* \* \*

El humorismo de Lascano Tegui es algo de lo que Cami ha llamado "le comique a froid".

Nadie ignora el efecto sorprendente que produce un chiste—un chiste conocido, si se quiere—en los labios graves de una persona seria: hace reír a las piedras. A este fenómeno—más que a servilismo—se debe el éxito seguro de los malos chistes de los maestros de escuela en clase. Lascano asume una

expresión trágica para sus golpes de humor. Y cuando se espera la puñalada—que también llega en su hora—lo que nos cae encima es una paradoja.

Pero, mientras lo trágico de Lascano es de un tragicismo de escenografía, lo cómico, lo humorístico, mejor dicho, tiene una gran trascendencia: pensativa, dolorosa. Páginas tiene, como aquella que yo llamaría “La obrerita que se hizo canción”, de un contenido emotivo y lírico muy rico. Y aquella de las campanas de los jesuitas la firmaría con gusto Pitigrilli.

Además, Lascano sabe utilizar un elemento fecundísimo: su fuerza de recuerdo. Y enfrenta la nebulosa infantil a la *razonabilidad* del hombre, obteniendo efectos de un extraordinario valor. El recuerdo de lo emocional y de lo intelectual, de los despertares, de lo sensitivo y de lo sexual, lo han apro-

vechado todos los novelistas de la introspección. Lascano aprovecha sobre todo el recuerdo de lo imaginativo, de lo fantástico, de lo más auténticamente infantil: "Me acuerdo que a esa edad, los caballos de los ómnibus me sonreían..."

\* \* \*

Este vizconde de Lascano Tegui, perfectamente explicable dentro del medio al que ha consagrado su vida, es un *caso* en la literatura americana. Sin que nadie pueda desconocer su valía, casi no cuenta dentro del movimiento literario argentino coetáneo. Y es tan argentino, sin embargo, por su espíritu cosmopolita, por su facilidad de adaptación a los medios superiores. Lejos del evangélico Capdevila, lejos de Banchs, de Borges. Está,

[ 1 6 0 ]

sin embargo, muy cerca de su amigo Oliverio Gironde, el de los "Poemas para ser leídos en un tranvía".

Hoy le preocupan, en la conversación y en el estudio, los vastos problemas americanos. Y los vastos problemas sociales del mundo. Esperemos lo que en ese orden espiritual pueda darnos el autor de *De la elegancia mientras se duerme*.



CARLOS SABAT ERCASTY





Toque tu mano todas las cosas de la Tierra  
para infundirlas una plenitud dichosa!

(C. S. E.—*Pantheos.*)

¡Ningún camino como la ruta de sed!

(C. S. E.—*El libro de la voluntad.*)

¡Toda mi vida es una gran pregunta!

(C. S. E.—*El libro del corazón.*)

¡Ah,

si abriese con mi frente  
la grieta del mundo donde se viera todo!

(C. S. E.—*El libro del tiempo.*)

Mi espíritu es el juego misterioso de un Dios.

(C. S. E.—*El libro del mar.*)

¡Dios mío, es demasiado! ¡Es atroz el suplicio!  
¡Nos castigas, nos sangras y hasta nos das la duda!  
¡Y el monstruo del hastío y la idiota esperanza!

(C. S. E.—*El vuelo de la noche.*)

... tomando un puñado de lodo en mis manos  
lo levanto hacia el Sol, como en el signo pro-  
fundo de un pacto universal.

(C. S. E.—*Vidas.*)

¿El hombre creó a Dios cuando pensó que Dios lo había creado a él?

(C. S. E.—*Los juegos de la frente.*)

Ya no hay gritos. El miedo no me encoge.  
[No críspan  
jamás los nervios ágiles a la pesada carne.  
Tengo una fuerza muda hecha con la costumbre  
del sondeo angustioso. No tiemblo. No vacilo.

(C. S. E.—*Los adioses.*)

**D**ESDE el Uruguay nos vino la voz heroica nativa: Zorrilla (de San Martín; la voz maravillosa de la lírica pura: Julio Herrera y Reissyg; la clara voz vegetal—germinaciones y florecimientos—: Juana de Ibarbourou; la noble voz de Rodó; la austera y profunda voz de Vaz-Ferreira. Ahora, desde el Uruguay, y anunciada por todas las trompetas del verbo, nos llega la voz panteísta y cosmogónica de Carlos Sabat Ercasty.

Privilegio envidiable el de este pequeño país, enclavado entre los dos Estados más considerables de la América española continental: el Brasil y la Argentina; su vocación

por la libertad y por el cultivo del espíritu—sin descuidar la labor de la tierra y la busca febril de la riqueza material—le está configurando una individualidad completa de célula nacional, sin pretensiones utilitaristas ni hegemónicas que resultarían pueriles. Relativamente a su población, el Uruguay ha ofrecido en los últimos tiempos el mayor número de figuras de relieve continental—y extracontinental—al pensamiento y a la literatura indoespañoles. Aun sin relatividades de extensión y población, se halla a un nivel no inferior al de otros grandes países poseedores de personalidades de primer plan: Méjico, Perú, Argentina. Las figuras del Uruguay se enaltecen, además, con la suma cualidad de ser—cada una dentro de su orden espiritual—diamantidamente puras. Recorro el panorama de la *Intelligentia* hispanoamericana, y no encuentro otro país que pueda ostentar nobleza parecida. Se iba ya casi haciendo una leyen-

da, una tradición inmutable, la de que el escritor, el poeta suramericano, debía tener *historia*, debía tener en ella un pintoresco que se refleje en sus obras: bohemia, estupefacientes, esbirrismo político, violencia personal, aventura, vagabundería. El molde cristalino y fuerte a la vez, con cierto resabio de republicanismismo romano, que nos dejaron D. Juan Montalvo, Alberdi, Justo Sierra y sobre todo nuestro gran José Martí, nos lo habían cambiado por un troquel de bohemia decadente, ilustrado desde París por los nombres irradiadores de Rubén Darío, Gómez Carrillo, Amado Nervo. La reacción que ahora nos reconforta en todo el continente, la iniciaron—y la continuaron—los uruguayos. Elevación de la obra, acrisolamiento de la actitud: el ensayista, el filósofo, el poeta puro, el poeta heroico, la poetisa clara. Cinco ejemplares-tipo, que quedarán todos.

A ellos viene a unirse, en una línea nueva,

con su gran poder épico, Carlos Sabat Er-casty.

\* \* \*

Poesía épica, oda heroica más bien, hicieron muchos, casi todos los poetas hispano-americanos anteriores a la generación llamada modernista. En lucha dos influencias: para el cantar de amor, triunfaba el acento romántico francés del Chateaubriand de *Atala* y del Bernardino de Saint Pierre—único en su puerilidad—de *Pablo y Virginia*; para el cantar heroico triunfaba el acento español y grandilocuente de Quintana. Oda heroica más bien, hemos dicho, porque si dentro de lo épico está la exaltación total del hombre, del universo, de Dios, nuestros poetas de aquella época—Olmedo, Olegario Andrade—exaltaron primordialmente lo heroico, lo guerrero.

Días Mirón hizo oír sonos un poco renovados. José Santos Chocano, la trompeta, la nota mayor de la generación modernista —y que aún alterna el panfleto con el verso—, vertió a raudales el caudal de su fantasía auditiva, todo el enorme registro de sus consonantes. Su exuberancia verbal—a la que José Carlos Mariátegui atribuye con mucha razón raíces españolas — es incapaz de traducir la voz de un continente nuevo: nuevo en fusión de razas, en afirmación política y social, en exploración y dominación humanas.

Me aparto del particularismo de Mariátegui, cuando sostiene que el cantor auténtico de América, no puede ser sino un indígena puro, “un hombre de la floresta” que se haya nutrido de la savia de la montaña. América *fué* el indio. América *es* hoy el indio, más el blanco, más el mestizo. América es hoy el aporte de cultura occidental—toda la



cultura del momento—, que se ha incorporado definitivamente en su constitución. América es hoy el gran experimento de las razas, de las culturas, de las ideologías sociales y políticas. El gran experimento renovado de la lucha del hombre—mejor armado, desde luego, de nociones y de útiles: el progreso—con las fuerzas primitivas de la naturaleza, en toda su potencia defensiva: montaña, precipicio, río caudaloso, trópico. La voz que emerja de aquella hondura, y diga todo eso, y diga el trabajo de la naturaleza total; la voz del hombre que asista como actor y como espectador asombrado de esta nueva creación del mundo, estará más cerca de ser la voz del poeta de América. Los ojos y los oídos de este cantor sabrán ya de la cultura del mundo, su sangre tendrá una partícula de la sangre de todos los hombres; en su espíritu rebullirán confusamente desde los acordes del Mahabarhata, los preceptos del Buda, la máxi-

ma socrática, la armonía de Pítágoras, el proverbio salomónico, la sentencia de Séneca, el evangelio de Jesús, los tercetos del Dante, la risa humana de Cervantes, la tragedia de Shakespeare, el pensamiento pascaliano, la iluminación de Goethe, la obscura humanidad de Dostoviewsky. No; el poeta de América no será el indígena puro, el aborigen, por derecho de primacía de la tierra, porque la América de hoy no es sólo del indígena puro, sino de los hombres. Tampoco será el grandilocuente cantador de las montañas y de los ríos. Podrán esas ser voces aisladas de la emoción americana. Hasta podrán ser voces falsas. El poeta de América, los poetas de América, serán los que pongan en su poema mayor contenido de universalidad.

\* \* \*

En el Uruguay, dentro de la generación joven, hallamos hoy dos grandes fuerzas poé-

ticas, capaces de realizar, cada una por su camino, la interpretación cabal de la emoción americana: Fernán Silva Valdez, poeta que desenvuelve en imágenes la vida nativa, *nativista*, y Carlos Sabat Ercasty.

Carlos Sabat Ercasty, creo yo, es una de las voces más auténticas de la poesía de América.

La revelación—casi en sentido bíblico—de lo que debía ser el poeta nuestro, el poeta de Indo-España, nos la dió una mujer: Gabriela Mistral. La Gabriela Mistral de hoy, admonitora y fuerte, más que la del dolor humano desolado, de la ronda infantil o la canción de cuna. Esta Gabriela lejana que vigila, y que busca por las tierras del mundo verdades y bondades y bellezas, para irradiarlas luego como una providencia de iluminaciones sobre América. Esta Gabriela que interpreta y centraliza las voces múltiples de la nebulosa americana, y siente sus rebeldías

y castiga sus desorientaciones con un verbo apostolar y profético, inaudito hasta entonces en toda su grave austeridad.

La poesía de Sabat Ercasty es una voz de cosmogencias. Su canto hace mélopea a las palabras creadoras y a las obras de la creación. Y sigue asistiendo a las re-creaciones sucesivas, a las fecundaciones, a las germinaciones, a los connubios eternizadores de todas las especies.

En su panteísmo esencial, atribuye a su voz el valor y el sentido de un producto, de una como floración espontánea de la naturaleza, como todas las otras: "En el viaje del insecto hasta la flor, vibran acordes tan profundos como en las órbitas estelares, y cuando la abeja bebe la miel en la garganta de la campánula, se cumplen leyes tan exactas como las que agitan mis labios bajo el influjo del canto."

Así, pues, en la vegetalidad de la poesía

de Sabat Ercasty —necesariamente universal por esencia— descubrimos vivas las peculiaridades fundamentales de la tierra que produjo la planta, el poeta, modificándolo y personalizándolo con la fuerza plasmadora de accidentes geológico-químicos, climatéricos, de radiación solar. No por ser obra de la naturaleza—partícula del pantheos—debe dar el mismo fruto la conífera del polo que el mango o la piña del trópico. Carlos Sabat Ercasty, poeta de sentido cósmico, tiene el acento caliente de su tierra de América para elevar el canto total.

Siente atravesarle profundamente la savia animadora de la vida continental, asocia su fuerza al anhelo de la raza, su voz dice el vaticinio jubiloso y canta la esperanza: “Nos pertenece América desde la hora inicial de su primer latido. Todo ha pasado sobre sus vastos dominios, para que nosotros la poseyéramos como una virgen. De todos sus pun-

tos nos llama con sus himnos para embriagar nuestra sangre. Nos aguardaba impaciente desde el fondo de los siglos, con sus mares armoniosos, con sus selvas impenetrables, con sus ciudades afebradas, con sus miserias que claman justicia, con sus tesoros que guardan nuestros brazos, con sus nubes, con sus piedras preciosas, con sus ríos ufanos, con sus densos carbones, con sus entrañas de calcinada sílice, con la gracia y la fecundidad de sus mujeres, con la alegría de sus niños, con la tranquilidad resignada de sus ancianos!" Y más lejos, se precisa aún el acto de fe y se fortalece el vaticinio: "... y correrán los hombres de América sobre el haz de la tierra, libres, audaces, divinamente sorprendidos y ebrios de luz, como el primer día de la creación. Y mis himnos y tus cantos—héroe de los veinte años—despertarán en ellos la suprema inquietud de los orbes, y por la ruta de mi flecha irán todas sus ansias,

y naceremos de nuevo, más allá del esfuerzo de todas las razas.”

Con el ritmo cadente de la profecía, lleno de fuerza de génesis, hallamos aquí, en el poeta uruguayo—del extremo sur del continente—, lo que el filósofo mejicano de la raza, José Vasconcelos—del extremo norte del continente—, planea en su poderosa utopía—en el sentido de anticipación—de la raza cósmica... Decididamente, las grandes fuerzas profundas de esta América se despiertan ya.

\* \* \*

El canto de Sabat Ercastry es un canto de vida. Canto gozoso de júbilo creador. La exaltación de la alegría de perennizarse en las fecundaciones y en las germinaciones, en la flor y en la semilla; la plenitud tensa de las fuerzas del hombre en su lucha amorosa

y alegre con la naturaleza. Todo eso ha hallado su nota en la orquesta verbal del uruguayo.

Nombramos alguna vez a Sabat Ercasty hablando del épico ecuatoriano Gonzalo Escudero. Hoy, al referirnos a la alegría genitora del cantor de *Poemas del hombre*, haremos notar la diferencia fundamental existente entre estos dos espíritus de poeta, que tienen entre sí tantos contactos de técnica y de *élan* épico. El orgullo humano de Sabat Ercasty se funde en el orgullo universal de ser y de seguir siendo, sobrepasa las especies, para confundirse y exaltarse en el Todo. El orgullo humano de Escudero es un orgullo de Especie, dentro del cosmos, frente al cosmos y hasta en rebeldía y lucha contra él. Escudero es lo que pudiéramos llamar un poeta *titánico*, en el sentido estricto de la mitología, luchador contra los dioses:



¡Infinito!

.....  
Apaga la lámpara, incendiaria  
del Tiempo, mas no puedes ahogarnos, porque el centro  
del Universo somos los hombres! ¡Cantan  
los hombres que forjaron los siglos tumultuosos  
con sus bíceps de mármol! Los hombres se levantan  
ciegos como las cumbres! Arden estrepitosos  
como las llamas! Luego, mueren y se agigantan!  
¡Infinito! No puedes asir tus dedos rudos  
a mi garganta, porque se funde en mi estertor  
a la escultura olímpica de los troncos desnudos  
el estremecimiento del Tabor!

(*Parábolas olímpicas.*—“Parábola del Infinito”.—1922.)

Hallamos aquí un anarquismo cosmogónico, un grito de exaltada rebeldía humana, esencialmente distinto del dinámico panteísmo co-creador de Sabat Ercasty. Y, sin embargo, el grito de rebelión del ecuatoriano es más clásicamente artista que el canto de asombro vital del uruguayo.

Me hago a la esperanza de hablar algún día largamente de este gran poeta americano

—Gonzalo Escudero—, cuya juventud desbordante de vida ha sido en los últimos años absorbida por la política y la acción. Si esa ebriedad fatal no le domina por completo—no tiene aún treinta años—y no se abandona a la domesticidad de los poetas del Ecuador de los últimos años, acaso dé a América la sorpresa de un advenimiento...

Si la poesía de Escudero—tan varia que ductiliza a veces sus sonaridades hasta la gravedad del salmo y la melodía del madrigal—la hemos calificado, por su espíritu de virilidad rebelde primordial, como poesía *titánica*, a la de Sabat Ercasty podríamos llamarla acaso *jovial*, de Jove, el de las creaciones, el de la lujuria todopoderosa, el que dispone de las fuerzas y las fulminaciones. Poesía *jovial* sí, pero redimida por la justicia y la caridad del Cristo, e idealizada por un panteísmo esencial, trasunto de las viejas religiones orientales.

Y poesía de América. Auténtica y grande  
poesía de América.

\* \* \*

Carlos Sabat Ercasty siente la poesía como un sacerdocio formidable asignado al poeta por la naturaleza. Y un sacerdocio ineludible que el vate debe ejercer en exaltación de júbilo. Así, su obra no obedece—como la obra de los poetas líricos y aun como la de los épicos circunstanciales—al azar de lo que se ha llamado la inspiración. Su obra es la realización de un rito, y, por tanto, preconcebida y regulada con amplitud—y fijeza—de liturgia.

*Poemas del hombre* es el gran trazado, la gran parábola épica de Sabat Ercasty. Capítulos de la gran epopeya—en marcha—son *El libro de la voluntad*, *El libro del corazón*, y más luego, *El libro del mar*.

Su canto, al elevarse hasta los grandes temas eternos, sabe golpear en cavidades ar-

mónicas inusitadas, y los sones que produce desconciertan por la grandiosidad orquestal, siempre en tono mayor. Por ello, en esta epopeya desenfrenada — *Los poemas del hombre*—Sabat Ercasty no ha querido sujetar su vuelo a la esclavitud de las consonancias ni de las métricas. El verso libre—con cierto resabio castellano de ritmo verbal—halla su más grande desenvolvimiento. Y con más acierto de aplicación temática que quizás ninguno de los pocos versolibristas hispanoamericanos. Los metros conocidos — la cota de malla de Boileau—, apenas habían llegado al prodigio de poder servir para estilizar—comprimiéndolo—el grito de júbilo, de amor o de dolor humanos. Pero para el grito inarticulado de las fuerzas cósmicas, para acompañamiento sinfónico de las grandes cúpulas universales, sólo el verbo en frenesí de libertad, podía guardar la plenitud de sus capacidades expresivas e interpretadoras.

Sabat Ercasty sabe poner en marcha todas las potencias orquestales de la naturaleza por medio de la mecánica verbal. Se piensa en Wagner. Y en ciertos momentos, en los momentos más delirantes y ebrios de palabras de *El libro del mar*, se llega hasta a pensar en Strawinsky:

¡Mar!

¡Mar de los amores solares!

.....  
Mar inmenso, eléctrico, genitivo.

Mar sensual, voluptuoso, terrible.

Lecho del sol.

Sexo desesperado de la tierra.

Matriz de la vida.

El mediodía vertical en tus entrañas entra,

y tú ruges de amor como una madre,

y quiebras tus grandes olas

en las piedras de todas las orillas del mundo!

*Vidas*, sin ser lo más característico ni lo más ercastiano de la obra del poeta, es, sin duda alguna, lo más perfecto. El poema

—conjunto de poemas—de mayor contorno, de mayor realización épica. No tiene el vuelo fugado—en el sentido de Bach—, el tematismo sin fin de *Poemas del hombre*, cuya parábola, abierta por Sabat Ercasty, no se cerrará jamás. *Vidas*, en cambio, es el logro definitivo de una estética. Hay allí el castigo, el moldeamiento, el frenar de un delirio épico, difícil de ser contenido. Todo ello sin perder de su dinamismo, de su fuerza esencial: haciendo sólo menos ensordecedor el grito.

No se llega en *Vidas* a la contención verbal y espiritual de *Los adioses*, juego de gigante, la concesión mayor que Sabat Ercasty puede haber hecho a la melodía, al tono menor. Y ese tono menor—dentro de la relatividad que se le puede atribuir en la estética ercastiana—sería tono mayor, son de clarín en la obra de cualquier otro poeta.

Algunos gritos humanos de *El libro del*

*Corazón* y de *El libro del tiempo* tienen un son de poderoso alarido viril. Pero el golpe del dolor, del mal, de la vida y la muerte reacciona principalmente en *El vuelo de la noche*, libro de lírico y de épico a la vez, pero sobre todo, libro humano entre todos por su valor de rebeldía, de interrogación y de lágrima. Es una obra de recogimiento, de tristeza, de angustia, pero no de desánimo. La idea panteísta lo acompaña también. A veces, encontramos resonancias de Job en esas estrofas valerosas y duras.

*El vuelo de la noche* es la oración en el huerto de Sabat Ercasty. Todo el optimismo del sol y el optimismo de la tierra y el optimismo del mar, se velan de sombra al llegar de la noche. Y es el cansancio humano, y es la pregunta metafísica, y es el dolor, la injusticia, la vida nuestra, la que acosa y martiriza al poeta. Es menos sensible que Capdevila, por ejemplo, al poder armonioso y fe-

cundo de la noche. Es un espíritu de mediodía. Al llegar la noche, y con ella la traición y la emboscada de la vida, hallan menos resistente la coraza. Y en el huerto de los olivos, su voluntad lucha tremendamente para aceptar el cáliz, precisamente porque su interrogación del *por qué* del mal no ha sido respondida. Y menos aún su interrogación del *para qué* del mal y del dolor, de la duda, del hastío y hasta "de la idiota esperanza".

Estoy seguro de que *Los juegos de la frente* y *Los adioses*, han sido meditados y escritos en la noche.

Cosa original y digna de anotarse: ante la obra de Sabat Ercasty, el lector no siente la necesidad imperiosa de hacerse acompañar de otra sombra, ni el crítico se ve precisado a citar otro nombre para acercar al lector el espíritu enfocado por su lente. ¿Walth Whitman? Pero al acercarse a este puerto de gracia, que son *Los adioses*, nos vamos



encontrando ya. El paisaje se hace más conocido. Y sin apartarnos del Río de la Plata, nos es dado pensar, para ciertas perfecciones de forma, en Herrera y Reyssig, y para la hondura interrogadora del pensamiento, en Arturo Capdevila.

Podemos estar más cerca del vate continental y anunciador que hay en *Pantheos*—libro donde se contiene *in ovo* toda la personalidad y la estética del poeta uruguayo; podemos gustar más de la lograda perfección épica de *Vidas*; elevarnos hasta la metafísica asombrada de *El vuelo de la noche*; meditar con *Los juegos de la frente*; reposarnos con el sedante melódico de *Los adioses*. Sin embargo, el Sabat Ercasty entero, el que ha dicho las cosas más grandes y ha elevado la gran voz épica a la altura mayor, es el Sabat Ercasty de *Los poemas del hombre*. Es en ese plano donde, junto al poeta de las

---

M A P A D E A M É R I C A

---

cosmogénesias, hallaremos un día, más definido y más cercano—llegándonos por los caminos universales—, el poeta de América. El anunciado en *Pantheos*.



JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI



Mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor, y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente; pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra.

\* \* \*

El pasado nos interesa en la medida en que puede servirnos para explicarnos el presente. Las generaciones constructivas sienten el pasado como una raíz, como una causa. Jamás lo sienten como un programa.

\* \* \*

El maquinismo, y sobre todo el taylorismo, han hecho odioso el trabajo. Pero sólo porque lo han degradado y rebajado, despojándolo de su virtud de creación.

\* \* \*

El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo.

\* \* \*

La obra maestra no florece sino en un terreno abonado por una anónima u oscura multitud de obras mediocres.

\* \* \*

Toda crítica obedece a preocupaciones de filósofo, de político o de moralista.

\* \* \*

Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo declarar que la política en mí es filosofía y religión.

\* \* \*

No sobrevive sino el precursor, el anticipador, el suscitador.

(J. C. M.)

**N**UTRIDO de *occidentalidad*, dueño de una cultura ritmando con todos los toques de avanzada del pensamiento europeo, José Carlos Mariátegui representa una fuerza de crítica y construcción, de acción y sugerencia, de apostolado y de batalla que hacen de él, incontestablemente, uno de los jefes espirituales de la América moderna en la lucha por desentrañar la auténtica realidad de nuestros pueblos y construir su personalidad, estructurarlos para la vida política, económica y social, de acuerdo con su ideal y su verdad.

No hacen falta especiales dones de previsión para afirmar que su ideología, vigorosa,



nerviosa, apasionada, ha de cavar surco profundo en el devenir político y social de Hispanoamérica—a la que yo me resistiré siempre a llamar *Indoamérica*, como el mismo Mariátegui la llama, y menos aún esa barbaridad moral, histórica y gramatical de *indolatimia*, que por snobismo inexcusable, propio de malas revistillas de vanguardia, fué llevado a la nueva Constitución del Ecuador.

El secreto de Mariátegui: no es el catedrático dogmatizante—en cátedra de pedantería puede ser convertido el periódico, el folleto, el libro—que, armado de citas de primera o segunda mano, como antes se armaban los dómynes de una verga, nos ataca con teorías trasplantadas, expuestas sin claridad ni belleza, a pesar de los consejos de Rodó, que es uno de los que más vandálicamente se saquea y se cita; no es el moralista baboso, que para decir vulgaridades adopta aires de evangelizador; no es el expositor

frío de sistemas y tesis, que esconde bajo la capa barata de la serenidad, su espíritu infecundo; no es el romántico luchador elocuente ni el lírico glosador de utopías: fauna toda esta que puebla los países hispano-americanos, enfermos de leaderismo y de politiquería, enamorados del mitin y de la plaza pública. José Carlos Mariátegui — aun cuando él mismo parece sostener lo contrario—estructura en forma orgánica sus campañas ideológicas, sin llegar al uso del papel de embalaje de la sistematización lógica, que las momificaría; es natural: Mariátegui, antes de lanzarse a la acción, se ha construído reciamente a sí mismo en la vigilia porfiada con el libro y el dato, y en la directa observación de la tierra, de los hombres, de los pueblos. José Carlos Mariátegui, a su potencia excepcional de ver claro y hondo une la gran virtud de los hombres de lucha, de todos los *hombres*, simplemente: el don de

apasionarse. Y convencido de la suma grandeza de ese don, no trata de envolverlo en femeninos circunloquios de serenidad, de imparcialidad, de *mesure*. El lo advierte críticamente en sí mismo, y lo proclama.

Preciso es no confundir la pasión con la violencia. Detesto esta última como un resabio felino, como una supervivencia del bruto que veinte siglos de Cristo, de domesticación por las artes y por la cultura, han tratado de exterminar en el hombre. Detesto la violencia. Pero amo en cambio la pasión, que es el resumen de las superioridades humanas: Fe, Esperanza, Amor.

La imparcialidad, la calma, la *mesure*, son virtudes admirables y útiles en pueblos fatigados de historia, que han *llegado* ya, con su carga de gloria y de experiencia; como Francia, por ejemplo, cuyo sistema orgánico se basa en las clases medias, en la pequeña burguesía ahorradora, hacendosa y limitada. Un

príncipe hindú, que había aprendido a amar en los libros y en la Historia esta igualdad discreta de Francia, visitó encantado, de un extremo a otro, todas las suaves y dulces comarcas de la nación-jardín. Y al sentir la delicia apacible y sedante de este paisaje peinado y matizado, sin la accidentación catastrófica y brutal de los Andes y de los Himalayas, declaró comprenderlo y explicárselo todo: los hombres, ni grandes ni pequeños, ni morenos ni rubios; la libertad andando por las calles; la claridad; la *sagesse*. La música de Debussy, la pintura de Wateau, la lírica de Mallarmé.

Nuestra América necesita, digo mal, nuestra América, como fruto de su clima, debe producir hombres de pasión, porque se encuentra en un período de choque, de desentrañamiento, de desbroce. Quienes sueñan para este instante de los pueblos hispanoamericanos con los Coolidge o los Hoover de encargo

—como se encarga un Ford o un W. C.— están en el más grande error. Esos hombres vendrán, si es que en ninguna época son siquiera deseables, cuando nos hayamos hundido en el embrutecimiento de la materia y la máquina, cuando el valor hombre se haya igualado al valor hierro o petróleo en la misma utilidad como materia prima. Cuando, según la dura expresión de Duhamel, los yanquis hayan inventado el hombre-herramienta, como ya han inventado el buey de trabajo, la vaca lechera, la gallina que pone todo el año y el puerco *especializado* en dar manteca...

Necesitamos hombres apasionados, no violentos. Entre nosotros, la pasión es Bolívar, es Sarmiento, es García Moreno, es González Prada, es Montalvo, es Vasconcelos. La violencia es Rosas, es Guzmán Blanco, son todos los panfletarios y todos los tiranos que, en el balance gubernamental y literario de los paí-



ses de América, se encuentran en incontestable mayoría.

Desagrada tanto el calificativo de imparcial y de sereno a los hombres de verdadero talento en nuestras tierras—porque saben que dicho calificativo encierra en sí la acusación de tibieza de espíritu—que aun aquellos cuya coraza de hombres civilizados y *occidentalizados* parece proteger contra la pasión; aun Alfonso Reyes, el esteta clásico de *Simpatías* y *Diferencias*; aun Zaldumbide, han hecho protestas de su capacidad de enardecimiento y de fervor. Así se explica el hecho, a primera vista extraño, de que, aun dentro de creencias y opiniones diferentes, los intelectuales hispanoamericanos que se han acercado más a Europa, que viven en París, se apasionen tanto por espíritus que son algo más que apasionados: León Daudet, por ejemplo.

Charles-Louis Philippe, una de las figuras más nobles y amables de la literatura con-

temporánea en todos los países, se rebela contra el aplanamiento de los espíritus, contra la literatura sin humanidad y sin potencia:

“... Anatole France es delicioso, sabe todo, todo lo expresa, y es precisamente a causa de ello que él pertenece a una raza de escritores que termina: con él se cierra la literatura del siglo XIX. Ahora necesitamos bárbaros. Es necesario haber vivido muy cerca de Dios sin haberlo estudiado en los libros. Es necesario que se tenga una visión de la vida, que se tenga fuerza, que se tenga rabia. El tiempo de la dulzura y del diletantismo pasó ya. Ahora es el tiempo de la pasión.”

Hombres apasionados, no hombres violentos; menos aún gentes que simulan pasión para los fines del *leaderismo* y de la populachería. Dentro de nuestra generación, el hombre apasionado y fuerte: José Carlos Mariátegui:

“Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones.”

\* \* \*

Mutsu-Hito, el creador del Japón moderno es, quizás, el hombre de Estado de más fuerza en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX; el de más larga y profunda visión, menos ruidoso que Bismark, que Cavour, que Napoleón III, pero más realizador. Calladamente, como saben hacerlo los hombres de su raza, esparció por Occidente, por todos los países sustentadores de cultura en Occidente, antenas captadoras de civilización: las Universidades, los laboratorios, las fábricas europeas se repletaron de hombrecitos silenciosos y sonrientes, suaves y comedidos que, sin estorbar a nadie, se metían por todos los resquicios de la vida occidental.



y le exprimían el jugo de todos sus secretos. Como enjambre de hormigas en faena, los que se iban al Japón llevando su aporte de conocimientos, eran inmediatamente reemplazados por otros, sin que fuera posible advertir el cambio: quedaba siempre en Europa el mismo número de pares de ojillos escrutadores y sonrientes. El mundo, acaparado por el ruido de Napoleón III, de Bismark, de Cavour, que trataban de integrar o engrandecer sus países—según la costumbre occidental—a cañonazos, no se daba cuenta del silencioso milagro japonés; hasta que un buen día, a costa del inmenso Imperio de los zares, el Universo se despertó con la noticia del advenimiento de una potencia de primer orden, capaz de ejercer, sin contradicción hasta ahora, la hegemonía sobre el Extremo Oriente. Una potencia con la cual, en adelante, sería necesario contar en todos los con-

ciliábulo de los grandes países, para la paz como para la guerra.

Es que la atracción de cultura, dentro de una época en que la civilización marca definitivamente sus tendencias a universalizarse, constituye uno de los problemas fundamentales de los pueblos nuevos, o simplemente apartados de los cauces centrales de la civilización occidental, que mantiene en esta época la hegemonía del mundo.

En países como los nuestros el problema de atracción de cultura es definitivo. Desgraciadamente, nuestra conducta política sin línea, sin continuidad, hace que cada Gobierno no mire sino dentro de un período reducido: el corto período de una administración que, en los países de Hispanoamérica es, generalmente, de cuatro a cinco años. Así se explica lo burlesco de este dato: entre todas las *realizaciones* posibles, en América se prefiere la colocación de la *primera piedra*. Gesto.

simbólico de iniciación, que la práctica lo está cambiando en símbolo de entierro. Entierro con discursos y solemnidades, de la aspiración de un pueblo, de una región. Soterradas en nuestros campos y en nuestras ciudades, señalando un intento de ferrocarril, de escuela, de monumento, hay millares de *primeras piedras*. (Hasta se ha dado el caso de que, olvidando una ceremonia idéntica, realizada años atrás, se haya escogido el mismo lugar en que ya había sido enterrado una *primera piedra* para enterrar otra.) Cuando no es la *primera piedra* es el cimiento del edificio, hasta la altura que permita colocar una placa conmemorativa con el nombre del iniciador. Nada más. El sucesor en el Gobierno no se volverá a acordar de la obra, o, simplemente, hará retirar la placa.

En cambio, la obra de atraer cultura por medio de becas y pensiones es de resultados largos; la gloria de los frutos será para

otros, pues que los pensionados no regresarán al país en el mismo período de aquel que los envía... Hay, pues, resistencias poderosas. Pero como algo es preciso hacer en este sentido, se opta por una solución de resultados inmediatos, de apariencia y relumbrón: se piden profesores extranjeros. Yo no ataco el sistema en general. Pero es preciso comprender que no es la teoría científica—explicada en pésimo castellano—la que nos hace principalmente falta: ella nos llegará, directa, en su fuente misma, con el libro y la revista. Lo que hace falta es que nuestros espíritus mozos, seleccionados, aptos, *vean, oigan, palpén* la civilización. Que se acostumbren, que se familiaricen con ella. Así ellos nos la traerán más eficazmente, y sabrán aclimatlarla en forma de insinuación, de consejo, de realización; nos la harán ver y sentir. La civilización nos llegará con ellos más humanizada, más familiar, más nuestra.

José Carlos Mariátegui, la figura joven más alta y pura del socialismo hispanoamericano, el campeón del indigenismo peruano, es el más grande ejemplo: "He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indoamérica sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales."

Cuando un país de los nuestros quiera salvarse por la cultura, quiera hallarse a sí mismo, por lo menos, tendrá que enviar a Occidente hombres como Mariátegui, o que de él tengan siquiera la inquietud del espíritu y la recta intención. No los gomosos, *niños bien*, que se envían generalmente.

A causa de su obra *Escena contemporánea*, Mariátegui fué tachado de europeizante. Su mirada ancha y larga, capaz de extenderse al panorama universal, se entretuvo en estudiar situaciones y problemas de valor e influencia universales, no para la ciega imitación ni para el trasplante inconsulto, sino para

el juicio y la crítica, para la deducción histórica, que podrían dar su aprovechamiento al caso peculiar de estas tierras. Y es con mirada universalista que enfoca los problemas nuestros, para llegar a planteamientos y a soluciones que, conservando su totalismo humano, son eraizada y profundamente americana, peruanas, incaicas.

Mariátegui no es un europeizante: es un universalista. La marcha del hombre, sus conquistas, el devenir de su cultura, le interesan en todos los sitios, y cree que es preciso buscar la civilización donde se encuentre. Hoy se encuentra radicada en Occidente. Mariátegui ha ido allá.

\* \* \*

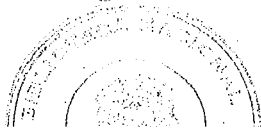
La obra toda de Mariátegui—el sociólogo, el ensayista, el crítico y el luchador—tiene

una orientación vertical: su convicción socialista marxista. El, que no sabe de las astucias serpentinas y que, sin ser brutal, es ante todo franco y lleno de lealtad, lo declara en el pórtico de su obra capital, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*: "Tengo una declarada y categórica ambición: la de concurrir a la creación del socialismo peruano." La índole de este ensayo no nos permite seguir a Mariátegui en el desarrollo de su tesis política—que por lo demás es una aplicación peculiar de las doctrinas marxistas a la realidad del Perú—, en el cual pone la fuerza apasionada de su proselitismo. Pero, al paso, admiraremos una especie como de efluvio de sinceridad que, unido a la potencia de una dialéctica apretada, sabe poner en pie, dar vida, humanizar los problemas que toca y que resuelve. Es que Mariátegui sabe darse todo entero a la marcha de su ideal. Sin las reservas gazmoñas o interesadas, sin el

grito efectista que reclama, como los *latiguillos* en el teatro, el fácil aplauso de las galerías.

La influencia de Mariátegui, hablando a públicos acostumbrados a la oratoria y al halago habilidoso de pasiones momentáneas, sorprende a primera vista. En efecto, él se halla muy lejos de lo que pudiéramos llamar el barresismo: ofrecerse de abanderado a tropas que buscan el abanderado, dar el grito de avance a tropas que están ansiosas de escuchar ese grito. Al contrario, la prédica de Mariátegui, limeño de Lima y escribiendo en Lima, al enarbolar el estandarte cuzqueñista o indigenista en medio de un ambiente lógicamente adverso, es una prédica que entra en el orden que pudiéramos llamar misionero: prédica que busca convertir y que, confiada en su verdad, está segura de vencer a los infieles a quienes va dirigida.

El socialismo por el que Mariátegui lucha





es el marxismo escueto y fundamental. Preciso es anotarlo, porque eso significa mucho en la obra de este gran espíritu. Podría haberse valido, en efecto, del fácil efectismo humanitarista, de un socialismo moral que llegue más pronto al corazón de pueblos que tienen una grande capacidad para las reacciones sentimentales. El, sincero, no quiso hacerlo nunca. Siguió rectilíneamente la trayectoria inflexible de *su verdad*. Y sus campañas, de orden intelectual, son implacables.

La obra convictiva de Mariátegui, siendo llena de pasión, no es plañidera ni declamadora: áspero en la censura, su dureza nace más del poder de la realidad que descubre que del tono o de las palabras que emplea para condenar. No se queja, acusa. Le place dar a su sistema crítico un poco del valor jurídico de un *proceso*. Aun la terminología que emplea corrientemente, denuncia el procedimiento: *enjuicia* la realidad, argumenta,

trata de probar su punto de vista, y al final casi siempre, condena: "Contra lo que baratamente pudiera sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor, y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente; pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra."

Desde luego, Mariátegui es un arremetedor, un proselitista apasionado. Cuando en el curso de un desenvolvimiento capaz de desembocar en una conclusión favorable a su postulado, encuentra un fantasma que le estorba—algunas veces puede ser un fantasma inocente o inofensivo—él lo ataca y lo derriba. Es a veces injusto: nunca astuto, nunca malicioso, nunca abogadil. Al desarrollar sus tesis económicas, agrarias, de colonización, se muestra francamente injusto para España; cayendo en la deplorable costumbre—él, el hombre de las actitudes rectificadoras—de

atacarla no por su obra colonizadora en América, en sí misma—que seguramente merece muchos reproches junto a muchas loanzas—, sino en comparación a la obra colonizadora de otros pueblos. Y eso, si se tienen en cuenta razones elementales de crítica histórica —época, realidad—, es honradamente insostenible. Pero como este no es el momento de oponer una convicción a otra convicción, una pasión a otra, sólo señalo—y no como un defecto, sino como una afirmación de cualidad combatidora—esta modalidad de ataque del gran pensador peruano; reservándole mi adhesión para su método, para su actitud, y para buena parte de sus tesis de orden social o de valor americano.

Pero me resistiré a aceptar su particularismo indigenista. Creo que se puede sostener la primacía de lo indígena en la adopción de matrices directoras para la modelación del porvenir de América: lo natural es que eso

hubiera ya ocurrido, pues la potencia modeladora de una civilización, cuando es más fuerte y es más justa, ayudada por la fuerza del medio físico, acaba siempre por imponerse y marcar su estigma sobre los invasores y los colonizadores; ejemplos: el milagro mosaísta-cristiano sobre los conquistadores de Israel; el milagro griego sobre los romanos. En lo que no creo es en la *exclusividad* de lo indígena, en la hostilidad de lo indígena contra lo español. La historia no rehace sus caminos. La fusión hispano-indígena—que yo considero universalista y generosa de parte de los españoles en una época (que es también esta época para los conquistadores modernos) en que colonizar era exterminar a los indígenas—es el primer paso nuestro hacia la universalización. Propugnar un indigenismo hostil cuando ya no existe la dominación efectiva, cuando los elementos que se quiere levantar el uno contra el otro se hallan con-

fundidos, me parece sencillamente nefasto, inhumano, históricamente falso. Como el actual antisemitismo europeo. Peor que la xenofobia china y la xenofobia yanqui. Como si en la Francia actual, en nombre de un indigenismo galo, se armara una cruzada contra lo grecolatino... Esta bien la lírica algarada de Valcárcel; admirable el fundamental indigenismo agrario de Mariátegui. Y en la campaña contra la hegemonía de Lima, en el Perú, me parece que militan grandes razones de justicia y de verdad histórica. ¿Pero el exclusivismo indigenista, como una teoría basamental para el futuro de América? Me quedo yo con Vasconcelos: "Por España y por el Indio".

\* \* \*

Al enjuiciar—es su verbo predilecto—la realidad peruana, José Carlos Mariátegui se

detiene con cierta delectación ante el fenómeno literario. Y su ensayo *El proceso de la Literatura*, iluminado a la luz nueva de su ideología político-social, nos descubre un crítico penetrante, libre, de un poderoso discernimiento estético. Su posición en este orden es, como todas sus posiciones, resuelta:

“Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión.” Sería larga la cita de las líneas que Mariátegui dedica a precisar su posición de esteta fundida a su posición de político. Es sincero y fuerte en ellas.

Sin dejar, desde luego, su mirador apasionado, hay momentos en que Mariátegui, frente a la pura obra de arte—aunque halle en ella reminiscencias de ideologías generatrices distintas de la suya—es dominado por

la admiración artística esencial, sin mezcla de razonamiento. Tal le ocurre frente a un poeta que, según Mariátegui, “dice a los hombres su mensaje divino”, y cuya poesía—sigue hablando Mariátegui—“es una versión encantada y alucinada de la vida”: José María Eguren.

Frente a la pureza del autor de *La canción de las figuras* se detiene el doctrinario, el político, para dejar sitio a la admiración unciosa del esteta: pocos habrán sabido sentir más hondo el júbilo de la comprensión, la beatitud del acercamiento a la belleza, como José Carlos Mariátegui ante la poesía de José María Eguren.

En el proceso de la literatura peruana ve diversas fases: el “colonialismo”, un intento fracasado de “criollismo”, y cree que se están abriendo los caminos hacia el “indigenismo” que, según él, representa “un estado de conciencia del Perú nuevo”. Y en el desarrollo

de esta tesis sostiene audazmente que, más que del pasado indígena ya muerto, más que de la civilización abolida, las direcciones indigenistas llegan de afuera, de las diversas influencias internacionales que se hacen sentir sobre la literatura, y que el cosmopolitismo abrirá las puertas al indigenismo: "Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos".

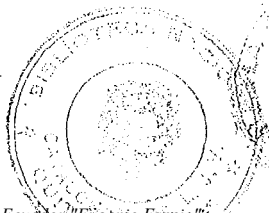
\* \* \*

*Amauta*, la gran revista de José Carlos Mariátegui, el papel de más nobleza y rectitud que se haya publicado en América, representa no sólo la voz del gran agitador espiritual, sino el núcleo en torno al cual se configura un vasto movimiento de renovación peruana, de renovación americana. El sím-



bolo—*Amauta*, gran sacerdote, adivino y profeta del Imperio incaico—parece querer limitar el alcance y el significado de la obra a la tendencia primordialmente indigenista. Pero la potencia intelectual de Mariátegui, su liberalidad, su amplitud de hombre civilizado y civilizador, lo llevaron necesariamente más lejos. Más allá del indigenismo, como una orientación directiva de ideología y de acción; más allá del marxismo como matriz intelectual de lucha. Hay en *Amauta* un espíritu francamente universalista. Y el *Amauta* simbólico ya no protege sólo a los pobladores del antiguo y poderoso Imperio de Tahuantisuyo, sino al continente entero. No conozco que se publique en ningún sitio del mundo un órgano resueltamente partidarista y doctrinario, una revista de agitación y de lucha que haya tenido el vuelo cosmopolita, la trascendencia de contenido espiritual y aun el valor editorial que *Amauta*.

La revista de Mariátegui comenzó a realizar el milagro de unificar, quizás más aún, de crear una conciencia continental indo-española. Veinte años antes—y desde París entonces—otros peruanos, los hermanos García Calderón, habían, como lo afirmé en otra ocasión, “enseñado a pensar continentalmente” con la creación y el mantenimiento de *La Revista de América*. Pero lo que Francisco y Ventura García Calderón iniciaron en el orden del americanismo literario, Mariátegui lo afirma en el terreno de la inquietud renovadora político-social. Los grandes esfuerzos individuales, la siembra fecunda de Bunge, de Ugarte, de Palacios, de Rodó, de Vasconcelos, no encontraba terrenos preparados, no encontraba unidad de auditorio a través del continente desligado. Faltaba algo que mantuviera un estado de amplia tensión simpática al mismo tiempo y en todos los países; algo que hiciera a todos los oídos es-



tar atentos a la vez para escuchar las mismas voces. Nobilísima—y muy fértil—en este sentido, la obra del admirable García Mônge y su *Repertorio americano*. Pero la llegada de *Amauta* fué el advenimiento del verdadero órgano de la inquietud continental.

\* \* \*

Cuando este ensayo estaba por cerrarse llega de Lima esta noticia brutal: la muerte de José Carlos Mariátegui, de quien justamente esperaba una carta. No lo conocí personalmente. Nunca—a pesar de mi simpatía y de mi admiración—pude complacer a su solicitud benévola y premiosa de colaborar en su revista. Sabía, eso sí, de su lucha heroica contra la miseria física, implacable. Lo sabía enfermo, golpeado por la vida rudamente; pero siempre encendido en su fe y siempre

rectilíneo en sus campañas. Haciendo obra de luchador indomable, dentro de un ambiente político hostil, y combatiendo tendencias—la hegemonía limeña, por ejemplo—enraizadas en el medio mismo en que vivía.

Al admirar la obra—imbécilmente detenida por la muerte—de José Carlos Mariátegui se nos presenta obsesionador el fantasma de la potencia vasca en la historia de América y de España, teñido de tragedia. En la historia de los grandes fanatismos, sobre todo. Aquel vasco genial, Iñigo de Loyola, ha dejado al mundo la herencia de esa fuerza tenebrosa y casi incombustible del jesuitismo. Aquel otro vasco genial, Simón Bolívar, realizó la obra de fanatismo delirante más extraordinaria del siglo XIX. Ahora el apellido vasco de este desaparecido—Mariátegui—contenía para mí un caudal de esperanzas impregnado de una especie de religiosidad fanática. Ante él, ante lo que de él sabía y lo

que de él leía, las más locas ilusiones hacían retroceder lo imposible. Pensando en él, me parecía que había llegado ya la hora del advenimiento...

La obra apostolar de Mariátegui ha tenido mucho de religiosa, sobre todo en la forma de propogarse y de vivir. Cenáculos cerrados practicaban su culto en Madrid, en París, en Londres, en Berlín. Grupos de hispanoamericanos morenos, inquietos y nerviosos se reunían, como para una conjuración libertaria o como huyendo de persecuciones—en catacumbas improvisadas en cuartos de hotel—para leer *Amauta* y comentarla. Grupos en los que, como en los comienzos de toda religión, se iluminaban las llamas de voces de mujer.

En América la palabra de Mariátegui, su soplo vitalizador, corrió los lomos de la gran cordillera e inundó todos los valles. Su voz hizo eco en todos los lugares. Siento que con

---

M A P A D E A M É R I C A

---

la muerte de Mariátegui se ha ido mucho de la nobleza y la virtud de nuestro tiempo. Siento que con la muerte de Mariátegui se ha ido mucho de la esperanza—de la esperanza inmediata—de América.





*I N D I C E*







Breve silueta preliminar.....	II
Mapa de América.....	21
Teresa de la Parra.....	27
Pablo Palacio.....	63
Jaime Torres Bodet.....	101
El vizconde de Lascano Teguí.....	137
Carlos Sabat Ercasty.....	165
José Carlos Mariátegui.....	193

