

N O S O T R O S

DON JUAN Y LA LEYENDA DONJUANESCA

ACLARACIÓN PRELIMINAR. — 1.º DON JUAN A TRAVÉS DE LA LITERATURA. — 2.º ESENCIALIDAD O CUALIDAD CARDINAL DE DON JUAN. — 3.º CRÍTICA DE LAS CUALIDADES ATRIBUIDAS COMO ESENCIALES AL BURLADOR. — 4.º CUALIDADES MENORES O SECUNDARIAS DE DON JUAN; ESTUDIO DE SU PERSONALIDAD SENTIMENTAL. — 5.º LA SIMPATÍA DE DON JUAN. — 6.º DON JUAN Y EL ESPÍRITU DE SELECCIÓN. — 7.º DON JUAN PRODUCTO COLECTIVO. — 8.º LA MEDIOCRIDAD DE DON JUAN. — 9.º DON JUAN Y SU DERECHO A LA PERSONALIDAD. — 10. TEORÍAS SOBRE EL MAGNETISMO AMOROSO DE DON JUAN. — 12. DON JUAN COMO IDEAL DE PERFECCIONAMIENTO. — 13. DE LA ELEGANCIA DONJUANESCA. — 14. EL ESPAÑOLISMO DE DON JUAN. — 15. EL FINAL DE DON JUAN. — 16. EL MITO DE DON JUAN.

Aclaración preliminar. — He titulado a este modestísimo ensayo *Don Juan y la leyenda donjuanesca* — o donjuanística, si los puristas así lo prefieren — dándole al vocablo “leyenda” la acepción que le diera el doctor Nemesio Canales cuando, ocupándose del teatro de Benavente, denominó a su opúsculo *La leyenda Benaventina*. Yo creo que a más de la primigenia — me refiero a la del romance — háse formado alrededor de Don Juan toda una completa y verdadera leyenda posterior, nimbada de luminosidad para la plebe y de facetas varias al llegar a las páginas de sus comentaristas y exégetas. De esta suerte el pobre Don Juan, tan admirado por el vulgo que tanto y tan bien le quiere, se ha visto desmenuzado por las manos frías y crueles de todos aquellos que

por la saña que llevan en el ataque, más parece que tuvieran motivos personales de encono con el burlador. José A. Balseiro, en su ditirámico ensayo *Don Juan Tenorio y Don Luis Mejía* (*El Vigía*, editorial "Mundo Latino", Madrid), de lo que menos le trata es de "cobarde" e "infeliz". Ramón Pérez de Ayala (*Las máscaras*, tomo II) extrema su socarronería hasta el punto de tildarlo de "buena persona", con un si es no es de pobre diablo, "a pesar de sus folloneras y arrogancias". Gregorio Marañón no les va en zaga a los anteriores en sus *Notas para la biología de Don Juan* ("Revista de Occidente", enero de 1924). Barrière — en cambio — en *El arte de las pasiones*, le llama "sumo artifice y Peladán, en *La decadencia latina*, denomina a Don Juan "alquimista de la sensación, caballero de la pasión; consagrado a un gran empeño anímico, busca el crisol en donde depurar su deseo "prodigioso" (1). Pero ya volveremos abundantemente sobre todos estos puntos en el curso y exposición de nuestras cuestiones.

1.º — Don Juan a través de la literatura

a) *Período pre-donjuanístico*. — Los romances portugueses, asturianos, gallegos y castellanos recogidos por Víctor Said Armesto y citados en su documentadísimo volumen *La leyenda de Don Juan*, nos traen la primera noticia — informe y borrosa — del burlador. De allí — con la gesta oída por Ramón Menéndez y Pidal en Riaza — pasamos a sus antecedentes literarios en Lope de Vega (*Fianza satisfecha*), Juan de la Cueva (*El infamador*) y Amescua (*Esclavo del demonio*) éste último citado por Maeztu. Cronológicamente, se cierra aquí el período "pre-donjuanístico". Años más tarde, empero (1626-1679), la licenciosa vida y la ejemplarísima muerte del caballero D. Miguel de Mañara proporcionarían al señor Martínez Sierra el material necesario para su muy discutible tragicomedia en siete actos *Don Juan de España*.

b) *Período donjuanístico propiamente dicho*. — Con *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, Don Juan hace su primera pero cabal aparición en el tinglado. El

(1) Gendarme de Bévotte, *La leyenda de Don Juan*.

Don Juan de Tirso es un Don Juan completo; un Don Juan que al salir de las pecadoras manos del fraile mercenario, tiene ya todos los elementos básicos que si bien podrán evolucionar y desarrollarse más tarde, no permitirán, en adelante, la intromisión de nuevos caracteres en su personalidad (1). Con sus dos premisas clásicas "¡Qué largo me lo fiáis!" y "Esta noche he de gozalla", el Don Juan de Tirso de Molina escribe toda su filosofía del presente. Para terminar con la obra de Fray Gabriel de Tellez, añadiremos que a pesar de la manifiesta intención moralizadora que tuviera el fraile, el auditorio no se conmovió ante los desenfrenos de su terrible vida ni ante lo espectacular de su espantosa muerte; el burlador, por el contrario, sacó de la obra de Tirso toda una verdadera "patente de simpatía".

En *El convidado de piedra o no hay plazo que no se cumpla*, de Antonio de Zamora, la reminiscencia del drama de Tirso es demasiado grande para que nos ocupemos de él separadamente.

Con espíritu trashumante, Don Juan de España pasa a Francia. En las manos de Molière (*Don Juan o el convidado de piedra*) se torna basto, incrédulo e hipócrita. Como M. Jourdain es muy fácil que él también, al enamorar a las doncellas, haga de la prosa "sans le savoir". Con su plebeyez y su cinismo, el de Molière es un Don Juan que se pierde sin remisión para la única desgracia de Sganarelle que no cobra su salario.

Con Zorrilla, el burlador llega a la cumbre de su perfeccionamiento. El Don Juan zorrillesco es típico, clásico (2) y mediocre. En lo futuro nadie podrá mostrarnos al burlador en forma más perfecta y definida. Ya dilucidaremos más adelante todo el alcance que para nosotros tiene aquesto.

Byron hace de Don Juan una criatura débil, casta y enamorada. Si el "amor no estuviera con respecto al matrimonio en la misma relación que el vinagre al vino", haría ya probablemente muchísimo tiempo que se hubiera casado para perpetuo escarnio del gremio... Pero no responsabilicemos demasiado pronto a Lord Byron de todos los sentimentales arrestos de su ojizarco personaje.

(1) Pérez de Ayala: *Las máscaras*, tomo I.

(2) "Clasicismo es actualidad, como romanticismo es nostalgia". (Ortega y Gasset).

En pleno siglo XX el burlador reaparece en la escena con el *Don Juan de España*, de Gregorio Martínez Sierra. Con una falta de intuición que maravilla, el comediógrafo aludido nos presenta un Don Juan caballeresco, enamorado por completo del buen decir, con mucho de Cyrano y no poco del Marqués de Bradomin, devotísimo del rendido culto de la dama (hay pasajes en que ni Amadís de Gaula lo supera) como si todas estas preciosas cualidades fueran compatibles con el donjuanismo.

Bernard Shaw — *Man and Superman* — consecuente con su evidencia (1) y con su siglo, hace de Don Juan — Tanner — una pobre Doña Inés huyendo de la exacerbada homosexualidad de Miss Ana, una verdadera Doña Juana, por lo demás.

Con los hermanos Quinteros — *Don Juan, buena persona* — el burlador es un epéico tan insignificante que hasta desciende a llamarse Pedro.

En *Don Luis Mejía*, de los señores Eduardo Marquina y A. Hernández Catá, la hibridez del exhumano personaje es una tonelada de plomo para los que todavía sueñan con una rehabilitación definitiva del burlador.

Julio Dantas, en *La cena de los cardenales*, separa los tres elementos que después de Tirso, Molière y Zorrilla, ofuscaron y confundieron a cuantos trataron al burlador: el Ingenio—cardenal Montmorency—la Pasión Sexual—Amorosa—cardenal Ruffo, un Don Juan a carta cabal—y el Amor ingenuo de la Inocencia Pura—cardenal Gonzaga.

Guerra Junqueiro redivive poemáticamente al personaje en *La muerte de Don Juan*. Luis Araquistain se ocupa también de él en un bosquejo dialogado que publicó *La Nación* del 12 de julio de 1925. (*La salvación de Don Juan*).

Shadwel, Moncrieff, Milosz, Bataille, Rostand, Roc, Arnold Bennet, Dumas, Beaudelaire y Musset han rendido, también, en forma varia, su pleitesía al burlador.

El *Don Juan* — caprichosamente denominado novela — de Azorín, adolece de la incurable palidez de todas las evocaciones. Más que un bizarro y desalmado burlador, parece el azorinesco un inofensivo pobre diablo a quien un médico alevoso hubiera

(1) El caso *Santa Juana* bastaría para probarlo.

sometido al régimen dietético que en *Dieta de amor* nos revela Horacio Quiroga...

Entre nosotros, Leopoldo Lugones rozó de paso el tema en un relato titulado *El secreto de Don Juan* (1).

Barbey D'Aurevilly ha firmado también un cuento denominado *El más bello amor de Don Juan* que más adelante — en estas mismas páginas —, comentamos largamente.

Entre sus comentaristas y exégetas — apologistas y detractores, "tous d'une fois" — consignaremos los nombres de Grandmontagne, Eugenio D'Ors, Ganivet, Pérez de Ayala, Francisco A. Icaza, Diez Canedo, Antonio Machado, José María Salaverría, Ricardo Baeza, Ortega y Gasset, Reyes, Leopoldo de Alas, Gregorio Marañón, José Ingenieros, Ramiro de Maeztu, José A. Balseiro, Barrière, Carlos Alberto Leumann (*La Nación*) y muchísimos otros que sería pesada tarea enumerar.

De las versiones musicales destacaremos solamente la de Mozart.

Finalizando el paso de Don Juan a través de la literatura, citaremos la obra básica de Gendarme Bévotte, *La légende de Don Juan et son évolution dans la littérature* y *Don Juan ou la solitude*, de Georges Oltremare, última realización donjuanística a estar a mis informaciones, estrenada recientemente en el teatro de la Comedia de la ciudad de Ginebra.

2.º — Esencialidad o cualidad cardinal de Don Juan

Pérez de Ayala dice que así como en la clasificación científica se pasa por todo lo puramente epidérmico para llegar a una cualidad eje o fundamental que nos marque una semejanza o una diferencia definitiva dentro de un grupo determinado de seres o de cosas (en los animales, su carácter de vertebrados o invertebrados, por ejemplo) nosotros debemos buscar en el burlador algo que estando en su misma esencialidad, nos lo tipifique por completo de todos sus congéneres. El autor de *La pata*

(1) He omitido intencionalmente el nombre de Belisario Roldán. Considero que su *Burlador de mujeres* es sencillamente detestable.

de la raposa encuentra esta cualidad o rasgo fundamental en el "hechizo o poder diabólico" que lo distingue del mujeriego vulgar y lo aparta del libertino más o menos afortunado. Y así — añade Pérez de Ayala — cuando una mujer dice: "yo no sé" si es cosa de Dios o del diablo, mas ese hombre me arrebató, de sus labios manará mi elixir de vida o mi sentencia de muerte; todo mi ser, a despecho de la voluntad, siento que cae y se precipita en el cerco de sus brazos, no debe cabernos duda alguna; nos hallamos en presencia de un Don Juan pristino, "imperecedero y diabólico".

Gregorio Marañón ("Revista de Occidente", *Notas para la biología de Don Juan*), llevado por su empeño de feminizar al burlador, le señala los caracteres siguientes:

a) Vida exclusivamente dedicada al amor, exaltación de la *función sexual primaria* en detrimento de toda la *actividad sexual secundaria* (arte, ciencia, juego, etc.) (1).

b) Centro de gravedad sexual invertido. Las mujeres van hacia Don Juan y no Don Juan hacia las mujeres, como sucede en la masculinidad perfecta y en los machos normales de casi todas las especies zoológicas (Canestrini).

c) La mentira, arma defensiva por excelencia de los seres débiles, es usada de continuo por el burlador.

d) Su dudosa virilidad, remachada por el autor con argumentos estrictamente biológicos (falta de prognatismo de la mandíbula inferior, ausencia de estrabismo convergente, etc., etc.).

e) "Hechizo o poder diabólico", abonado por una cita a Pérez de Ayala.

José Ingenieros, en *Werther y Don Juan*, anota en primer término que el burlador "ama al amor y es por eso la antítesis del mujeriego vulgar que ama a la mujer"; le reconoce también "una irresistible fascinación"; "de cien mujeres ilustradas — dice — noventa y nueve se sienten atraídas por el hombre experimentado". Termina finalmente consignando que lo "que distingue a Don Juan es su cualidad de *seductor*, en "el sentido

(1) Otto Weininger, *Sexo y Carácter*. — Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. — Concepto persa de la mujer: Ormuz y Arhimán.

más estricto del vocablo, excluyendo la idea de burlador, de engañador, de libertino”.

A Maeztu (1) no parece preocuparle tanto el tema como a sus predecesores en esta brevísima síntesis. Después de sentar la existencia de dos Don Juanes, el de las gentes del norte (incluso Italia) y el español, dice: “El secreto de la fascinación” que Don Juan ejerce, consiste precisamente en su *energía inagotable*. Esta infinitud — prosigue — estriba en que no se enamora o es intrínsecamente inagotable.” Anotaremos de paso que Maeztu — como nosotros — opina que Don Juan es puramente fantástico. Más adelante agrega: “Lo quieren las mujeres porque es rico, porque es buen mozo, porque es fuerte, porque es bravo y en parte por su fama. Le quieren también por darse celos las unas a las otras, es decir, por vanidad y también por espíritu de aventura y orgullo porque cada una de ellas se cree capaz de burlar al burlador en vez de ser burlada. Nada satisfaría tanto su amor propio como rendir a Don Juan y hacerse seguir de él como de un perro faldero. Don Juan lo sabe; todo el tiempo se hace el bobo y a cada una de las mujeres que se le presentan, dispara la misma sonatina: que no ha encontrado su ideal, que si encontrara su ideal sería otro hombre, que no es tan malo como se cree, que no ha hallado la mujer que le levante de sus placeres para colocarle en el buen camino, que sólo ella — la que le está escuchando — podría salvarle y en fin, no dice sino lo que piensan de Don Juan de buena fe las gentes de Europa del Norte.” Es decir, que el burlador con preferencia se dirige a su vanidad, pero esto entra ya de lleno en su técnica amorosa, de la que nos ocuparemos oportunamente.

Nada nuevo añaden otros autores a tan interesante como difícilísima cuestión. Para nosotros, la *cualidad esencial o eje* de Don Juan está dada por su centro de gravedad sexual invertido. Esta es la piedra de toque para desenmascarar al verdadero donjuanismo. El Don Juan byronniano, casto, débil y enamorado, es, a pesar de todo, el foco central del sistema sexual-amoroso integrado por las mujeres que en su torno gi-

(1) *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía*, ed. “Calpe”.

ran. Merced a ella, el Don Juan provinciano de Azorín, atrae en su misma palidez, el centro sexual de Jeannette poniendo con esto a buen recaudo su antes discutible cualidad donjuanística. Lo mismo acaece con Pedro y la dama griega en la comedia *Don Juan, buena persona* de los hermanos Quinteros. Y no hablemos de Luis Mejía, en Hernández Catá y Eduardo Marquina, de Tanner en Shaw, del burlador de Oltremare, ni finalmente de los Don Juanes de Tirso, Zamora, Molière, Zorrilla y Martínez Sierra, por ser en aquestos casos, muchísimo más resaltante. Pero donde verdaderamente se pone a prueba la esencialidad apuntada es con Charteris — un Don Juan filosófico de Bernard Shaw — (1) que negando él mismo su calidad donjuanística, se delata finalmente por su centro de gravitación sexual invertido.

3.º — Crítica de las cualidades atribuídas como esenciales al burlador

Pérez de Ayala, demasiado ofuscado por lo que él cree su gran hallazgo — me refiero a la zarandeada “facultad o poder diabólico” — no alcanza a discernir la verdadera esencia del burlador. En abono de su tesis trae a colación los enamoramientos de Tisbea, Doña Inés y la doncellita de *El más bello amor de Don Juan*, de Barbey D'Aurevilly. El caso de Tisbea a nosotros nos parece completamente claro. La zahareña pescadora va hacia Don Juan:

a) o por los efectos de su homosexualidad que provoca el rechazo (ley de contrastes) hacia los ribereños — fuertes pescadores, hombres todos de masculinidad cabal y perfecta — o

b) por los efectos de su imaginación, la “loca de la casa”, que le hace ver en el naufragado caballero el príncipe azul de sus ensueños. Tisbea tiene alguna cultura; su cita de historia antigua bien nos lo prueba; la inmensidad del océano es siempre propicia a la dulce falacia de los sueños azules — o

c) por un prosaico deseo de encumbramiento derivado del hecho de saber a Don Juan caballero tan principal, aunque tengo

(1) *Fascinación.*

para mí que en el fondo, es muy fácil que obren las tres cosas a la vez.

A Doña Inés la pierde el poder enorme de su imaginación de adolescente, unido al eficacísimo celestinismo de doña Brígida. Es célebre el diálogo entre Doña Inés y Brígida, la celestina, (acto III, esc. III^a) que precede a la toma del libro y de la carta de Don Juan. Es de ver como la proxeneta saca partido del gastado recurso de la desesperación y de — ¿porqué no? — tal vez de la misma muerte del galán. Por eso, si reivindicamos para Don Juan el “hechizo o poder diabólico” a que alude el autor que comentamos, no podemos ni debemos olvidarnos de Calixto, que con anterioridad y el mismo resultado, lo usara para Melibea.

En lo que respecta a Doña Inés, el poder de su imaginación es tan grande y terrible que ella misma nos confiesa como antes de llegar, el burlador hacia ya muchísimo tiempo que había penetrado en el convento. Véanse sino los versos que van a continuación (1):

...“Desde que le ví
Brígida mía y su nombre
me dijistes, tengo a ese hombre
siempre delante de mí...
Por do quiera me distraigo
con su agradable recuerdo;
y si un instante le pierdo
en su recuerdo recaigo...”

El más bello amor de Don Juan, de Barbey D'Aurevilly es otra prueba concluyente de la enorme fuerza de la imaginación. Bajo su influjo e imbuída de sus creencias religiosas, la adolescente cree haber concebido sin pecado de Don Juan. El calor de una butaca ocupada momentos antes por el burlador, ha bastado para conducir el milagro que luego la niña, candorosamente, confiesa a su madre. El caso — con las variantes que las distintas circunstancias justifican — se ha producido ya con antelación en las visiones de los primeros cristianos (2) adquiridas en origen — según Renán — por vías puramente imaginativas y divulgadas, luego, por contagio.

(1) *Don Juan Tenorio*, acto III, esc. 3.^a

(2) Autor citado, *Los apóstoles*.

Marañón peca de demasiado desordenado en su estudio. Le obsede la idea de darle patente de feminidad al burlador. Su gran hallazgo esencial — centro de gravitación sexual invertido — se codea y confunde con lo meramente accidental y transitorio (las exageraciones y mentiras de Don Juan, por ejemplo). Finalmente cae él también en la falacia distintiva del tan manido “hechizo o poder diabólico”.

El “poder de seducción” y la “irresistible fascinación”, de Ingenieros, están, como es fácil verlo, en el mismo caso que el anterior.

Maeztu no añade, por cierto, ninguna novedad al punto que comentamos. Si no fuera por el principio de la “inergía inagotable” que deshumaniza por completo a Don Juan, podríamos arribar a confusiones harto enojosas con todo lo que este autor nos dice.

4.º — Cualidades menores o secundarias de Don Juan: estudio de su personalidad sentimental

Parodiando a Lombroso, podemos decir que no hay amor, sino numerosos amadores. Ingenieros (1) también lo reconoce así aunque luego, de un modo arbitrario divide a los amadores en dos grandes grupos: los Werther y los Don Juan. Marañón, luego de denunciar la presencia de dos constelaciones — la masculina y la femenina — separa a los sujetos que las integran en tres tipos definidos: *intelectual* (verb. g., Don Quijote), *emotivo* (Werther) e *instintivo* (Don Juan). Anotaremos de paso que remarcando el temperamento del burlador, el autor citado dice: “en el fondo (Don Juan) no es más que un irresponsable porque obra así por mandato imperioso de condiciones orgánicas que no le ha sido señalado elegir”. Ya veremos más adelante como luego se contradice y pone en tela de juicio la virilidad del burlador.

Para Rodolfo Senet son tres los tipos amorosos: *psíquicos*, *equilibrados* e *instintivos*. Nosotros — dentro del relativismo más arriba enunciado — aceptamos la clasificación de Senet y la sub-

(1) Opúsculo citado.

dividimos en dos grupos más: *equilibrados psíquicos* (en ellos predomina la inteligencia sobre el instinto, pero no se olvidan por eso de la observación de Hartmann: “el amor sin la participación de los sentidos es un fantasma incorpóreo”) y *equilibrados instintivos*, en los cuales, sobre el intelecto, predomina el instinto. Cyrano, el marqués de Bradomin — que contrariamente a lo que opina Pérez de Ayala para nosotros no es un Don Juan — etc., serían ejemplos del primer grupo. Individuos de refinada sensibilidad y de gran cultura, embellecen el amor a través de su inteligencia. Conocen a maravilla la deliciosa exquisitez de esa imponderable cosa que se llama un beso, dominan a perfección todo el sutil misterio del buen decir, pero — repitámoslo — en aras de la idealidad no echan en saco roto las tiránicas exigencias de ese siempre perentorio “hermano asno”. Al segundo grupo — equilibrados instintivos — pertenece el marido común, el hombre mediocre que ha encontrado en el matrimonio la cómoda solución del problema sexual y culinario, el sujeto cuyo gusto musical y artístico están delimitados por la melodía barata y sensiblera; el hombre que haciendo números en la oscuridad de su oficina piensa en la película que verá a la noche. Dentro de este tipo — y ya veremos el porqué en el curso de este trabajo — nosotros incluimos a Don Juan.

Para llegar a la clasificación sintetizada “up supra” hemos tenido en cuenta — de acuerdo al método de Ingenieros — 1º *el temperamento del sujeto*, 2º *su educación sentimental*. Explicaremos lo que ambas cosas significan. El temperamento es la pasta o naturaleza erótica del sujeto. La “educación sentimental” es la suma de sus experiencias amorosas. Circunscribiéndonos estrictamente a nuestro caso, diremos que el temperamento del burlador es esencialmente instintivo. Todos sus amores están bajo la advocación de la Afrodita vulgar, citada por Pausanias en *El banquete platónico*. Por su complexión pertenece a los tipos más nerviosos que musculares (Don Juan siempre es esbelto, grácil) capaces de grandes esfuerzos aunque su apariencia denote todo lo contrario. Marañón, antes de poner en tela de juicio su virilidad, debió de recordar aquella ley anatómica que dice “que el perímetro de un músculo está en razón directa con la fuerza que este mismo músculo desarrolla, pero esta ley de

cantidad admite el coeficiente de *intensidad*", coeficiente que reivindican en su favor Don Juan y todos los individuos más nerviosos que musculares.

La "educación sentimental" del burlador es la resultante de su dilatadísima experiencia amorosa. Don Juan es un técnico formidable del amor y sobre este particular podría darle lecciones el mismo Ovidio. El sabe que el beso no se pide, conoce todo el infinito poder de la audacia, elige sus armas según los casos. La psicología femenina es un texto que él, pese a su mediocridad, lee sin ningún esfuerzo y de corrido. La vanidad femenil, con ser tan enorme, obedece bajo sus manos blanda y subyugada. En esto, Don Juan, háse elevado a las mismas cumbres de la maestría.

Finiquitado con todo lo precedente el estudio de su personalidad amorosa o sentimental, volvamos a las cualidades menores o secundarias del burlador. En la cúspide — delatando su esencialidad — hemos colocado su centro de atracción sexual invertido. Consignaremos, ahora, sin los abundamientos de detalles que ya daremos al desarrollar los demás puntos de esta exposición, su mediocridad, su filosofía del presente — con el obligado corolario de — su escepticismo burlón y su sello de elegancia absolutamente personal.

Sin atribuirle mayor importancia, transcribimos también, "el valor, la salud, la generosidad, la disimulación, la insensibilidad, la elocuencia (técnica amorosa) y la sensualidad". Ya que tocamos el tema, conviene advertir, para evitar enojosos equívocos, que la sensualidad de Don Juan no es la viciosa sensualidad del libertino vulgar, ni la puramente bestial de Lantier (1).

Ramón Pérez de Ayala añade finalmente el "cosmopolitismo". Para nosotros, este carácter carece en absoluto de importancia. La necesidad de cambiar de ambiente, por un lado y las consecuencias de una estocada, por otro, son, las más de las veces, las causales de esta forzada trashumancia del burlador.

(1) Emilio Zola, *La bestia humana*. Véase el párrafo 11 de este mismo trabajo, *El amor de Don Juan*.

5.º — La simpatía de Don Juan

Ya hemos visto más arriba (*Don Juan a través de la literatura*) como fracasó Tirso de Molina en su desembozada intención moralizadora. Zorrilla se horrorizaba también, en los últimos años de su vida, del entusiasmo de la galería cuando su espiritado personaje recitaba aquello de “Yo a las cabañas bajé — yo a los palacios subí, etc.”. El secreto de todo esto estriba, en que no obstante el propósito generador de los dos autores mencionados, Don Juan resultó — por su cuenta y riesgo — persona simpática. Trataremos de explicarnos. En el proscenio, el burlador es, antes que nada, “una realidad vivida o humana” (1) que se dirige a la “atención emocional” (2) de los espectadores, interesándolos *en sus sentimientos*, no *en sus ideas*. Escénicamente Don Juan está al alcance de todos, todo el público lo “comprende”; todo el público lo vive”; su “realidad” es una estupenda realidad de vida (3). El paso del tenorio por el tinglado no fracciona a los auditores en las “minorías selectas” que necesariamente determina el teatro de Pirandello, por ejemplo:

b) Don Juan, en sus desenfrenos es un ideal de vida exclusivamente individualista. A él — como observa Maeztu — no lo ata ni la ley natural, ni la ley social ni la razón. Con una sola carcajada, Don Juan se ríe de la Moira, de la Dike y del Logos. El burlador es con su valentía, tal como nosotros en muchísimos momentos de la vida quisiéramos ser. El público advierte que al fin y a la postre su espada no hace más que romper cadenas comunes, insoportables cadenas comunes que cada uno individualmente, no se atrevería nunca a romper. Por eso ante el fracaso de todo ideal colectivo, la figura del burlador se nos presenta como una válvula de escape para nuestro egotismo individualista.

c) Al subyugar a todas las mujeres, Don Juan no es más que la vindicación del sexo masculino ahito ya de perseguir tan continuamente a la mujer.

(1) Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

(2) Pérez de Avala, *Las máscaras*, tomo II.

(3) Leopoldo Alas, *La regenta*.

6.º — Don Juan y el espíritu de selección

Algunos autores han extremado tanto la nota, que hasta le niegan espíritu de selección al burlador. Lo mismo — dicen — yace con la princesa altiva que “con la bronca y mal oliente pescadora”. Esto — a nuestro juicio — no es un argumento. De la “calidad social” de sus víctimas no se deduce, necesariamente, el índice de su refinamiento instintivo. Admitimos sí, que, consecuente con su mediocridad — varias veces hemos dicho que Don Juan es un hombre mediocre — carece de “espíritu de perfección”, pero de ahí a parangonarlo con Santiago Lantier, por ejemplo, hay mucho trecho. Para la mejor comprensión de todo esto, vamos a dividir a las mujeres del burlador en dos grupos: las víctimas directas y las víctimas indirectas. Englobamos dentro del primero sus conquistas propiamente dichas; incluimos en el segundo todos los casos de suplantación de personas a los que el burlador de Tirso es tan afecto.

a) *Víctimas directas*. — Empezaremos por Tisbea, la más discutida de todas. Que la zahareña pescadora debió de ser bella, lo abona con suficiencia el hecho de que todos los pescadores del lugar se la disputaban (1). Don Juan, buen conocedor de la belleza, nos lo confiesa paladinamente también cuando dice — esc. XV—: “Por Tisbea estoy muriendo — que es buena moza”. Catalinón — su criado — lo corrobora luego al declarar, refiriéndose a la misma, “extremada es su beldad” (esc. XI). Por Tirso nos enteramos asimismo, de que Aminta — la villana — tiene “buenos ojos y blancas manos” (2).

En Molière (3), Carlota “es la aldeana más garrida” que vieran en su vida — ¡y cuenta que vieron muchas! — Don Juan y Sganarelle. Basta leer la obra para convencerse de que Maturrina — la otra aldeana cortejada — está en el mismo caso. De la burlada Doña Elvira, ni hablemos. Molière, inspirándose en Tirso, conservó, en cuanto a esto, el espíritu de su modelo.

En el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, es el mismo burlador

(1) Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, acto I, esc. X y XII

(2) Escena XX, final del acto I.

(3) Escena II, acto II.

quien pone coto a toda duda cuando categóricamente declara al capitán Centellas — segunda parte, acto II, esc. I—: “Don Juan Tenorio no pasa, moneda que se ha perdido” (1).

La sola lectura de Martínez Sierra sobra para comprobar que allí también el burlador sigue siendo un buen discernidor de la belleza. Y así hasta el final en Byron, Bennet, Azorin, etc., etcétera.

b) *Víctimas indirectas*. — Tanto la duquesa Isabela que el tenorio goza en Nápoles (2) como doña Ana — la hija del Comendador de Ulloa — son, en la obra de Fray Gabriel de Tellez, dos mujeres hermosísimas. El de Mota es un experto mujeriego para caer en exageraciones o engaños con respecto a la belleza de su prima. Don Luis Mejía, en el drama de Zorrilla, está en el mismo caso que el anterior. La hermosura de Doña Ana de Pantoja, deja, pues también de ser motivo de controversia.

A través de todo lo apuntado puede verse claramente que Don Juan conoce y busca la belleza. Más que un deseo irrefrenable o salvaje, lo empuja al acercamiento sexual, la “emoción estética” que en él se identifica casi acto continuo con la “emoción erótica”. Basta con esto para que su “espíritu de selección” deje de ser materia discutible. Si el instinto del burlador no busca la integración de los elementos físicos con los elementos morales, es sencillamente porque Don Juan carece de “espíritu de perfección”. Y esto último, pese a Barrière, a Peladan y a todos sus infinitos panegiristas, no es nada más que una mera consecuencia de su mediocridad.

7.º — Don Juan producto colectivo

Hemos anotado más arriba (3) que opinamos con Maeztu que Don Juan es puramente fantástico. Pero para cualquier prevención que pueda traernos la palabra “fantástico”, añadiremos en seguida que no hay nada tan esencialmente fantástico que

(1) Alude a la hermosa mujer que se fugara de la casa que él luego compra en Sevilla.

(2) Tirso de Molina, obra citada, esc. I, acto I.

(3) Párrafo núm. 2, *Esencialidad o cualidad cardinal de Don Juan*.

no tenga su origen en la realidad. De esta manera, pues, Don Juan es "real" como producto colectivo, "fantástico" en cuanto a su individualidad. El burlador no ha sido "creado" ni por Tirso ni por Zorrilla; ambos no hicieron más que asimilar los rasgos preexistentes en la "conciencia popular". Vamos a tratar de demostrarlo. Cualquiera puede, sin mayor esfuerzo, imaginarse a un desgarrado y enteco caballero que tras un alongado leer y un todavía más magro alimentar, dé en la peregrina ocurrencia de irse por los mundos en busca de olvidadas aventuras. Cualquiera se imagina, también, al buen del rústico que habrá de celebrizarse más tarde con tan ilustre compañía, sorprendido, quizás, ante un tazón de sopa en aquella primera e inolvidable visita. Pero a este señor que todas las mujeres quieren, que todas las mujeres disputan, que no tiene límite humano para la infinitud de su energía, preguntamos con Maeztu ¿quién se lo imagina? ¿Qué desconcertante individualidad es esta que se substrahe al pasado y rompe, con una sola carcajada, todas las acechanzas del porvenir?

En Derecho, ninguna ley es obra exclusiva del legislador que la propone. La "norma jurídica" — que más tarde en el Parlamento se transforma en "norma legal" — tiene su origen en la "convicción (1) o necesidad jurídica" del pueblo, que lentamente, depurando sus costumbres, las elabora. Que el burlador ha tenido también su génesis en la "conciencia popular", lo abona con holgura el hecho de encontrarlo en numerosas gestas y romances anónimos (2) recogidos en distintas localidades de la península ibérica. De la gesta, el burlador todavía muy brumoso, evoluciona hasta llegar a las manos de Tirso de Molina pero sólo muchísimos años más tarde se integra en forma cabal y definitiva desarrollando cualidades que antes poseía en embrión. Zorrilla — cronológicamente más afortunado que su predecesor — lo toma, entonces, para su *Don Juan Tenorio*. Para justificar las premisas que anteceden, consignaremos los siguientes argumentos:

- a) La famosa obra de Zorrilla fué escrita en veinte días.

(1) Picard. *El derecho puro*.

(2) Párrafo I. *Don Juan a través de la literatura*. a) período pre-donjuanístico.

Siendo en todo lo demás tan mala, resulta inexplicable de otra manera un acierto tan completo en lo que respecta a la psicología del burlador, máxime si se tienen en cuenta las repetidas e infructuosas tentativas posteriores.

b) Don Juan es tan irreal como individualidad que toda su filosofía cabe en el presente. El pasado nada le enseña; el porvenir poco le preocupa. El caso Don Quijote es bien distinto. En su segunda salida el asendereado caballero sabe, por ejemplo, que las ventas se pagan. Hay pues, dentro del personaje una "experiencia o continuidad de tiempo" que no existe en Don Juan.

c) Después de Mozart — postrimerías del siglo XVIII — y de Zorrilla (aprox. 1844, primera mitad del siglo XIX) nadie ha conseguido "fijar" de nuevo al burlador. La razón es bastante sencilla sin embargo. El arte — aunque Oscar Wilde en una paradoja genial afirme todo lo contrario — va tomando sus tipos de la vida. La segunda mitad del siglo XIX estaba demasiado preocupada por el *nuevo tipo psíquico que nacía* para poder tomar así, de paso, al burlador que ya se iba para siempre. Del fracaso del siglo XX, más vale no acordarse. Más que todo lo que nosotros podríamos decir sobre el particular, lo dicen, harto eloquentemente por cierto, las malogradas tentativas de Hernández Catá y Marquina, Martínez Sierra, Benned, Oltremare, etc., etc.

8.º — La mediocridad de Don Juan

Al decir que Don Juan es un producto colectivo, hemos ya involucrado la aserción concomitante de que como tal — y como ente puramente fantástico — el burlador es una "síntesis de hombres". Colocada en este terreno la cuestión, tenemos en abono de su mediocridad:

1º Que la síntesis o promedio mental de cualquier multitud (1) — aunque ésta se componga de individuos inteligentes — da siempre por resultado un término medio mediocre. Don Juan, siendo una elaboración colectiva, no puede tampoco escapar a la fatalidad de esta ley.

(1) Gustavo Le Bon, *La psicología de las multitudes*.

2º Cualquier incipiente estudiante de Fisiología sabe que el sexo está casi reñido con el cerebro. El burlador hace demasiado desgaste nervioso para permitirse luego el lujo de ser tan cerebral como para que sus apologistas nos lo sindiquen como un ideal de perfección (1).

Sin concederles mayor trascendencia anotaremos, también, como elementos secundarios:

3º Su pasión por el juego (Eugenio D'Ors).

4º Su vida dedicada por completo al amor (Weininger).

5º Su bravuconería, etc.

Esto, que así escuetamente expuesto resulta tan sencillo, es lo que han olvidado sus panegiristas al apoloarlo en la forma a que ya hemos tenido oportunidad de referirnos y que ampliaremos más adelante.

Antes de cerrar definitivamente el punto que nos ocupa, añadiremos que hemos dado al término "mediocre" una ácepción por completo distinta a la que le asigna Ingenieros en uno de sus libros más divulgados (2). Para nosotros un individuo puede destacarse dentro de la colectividad en la cual vive sin dejar de ser por eso — cerebralmente al menos — un mediocre.

9.º — Don Juan y su derecho a la personalidad

Tenemos la vanidad de pretender haber demostrado más arriba (párr. núm. 7.º) que Don Juan es un producto de elaboración colectiva. Decíamos, entonces, que insinuando sus primeros rasgos en los romances, se integra luego en la lenta evolución de varios siglos hasta llegar al momento culminante en que desaparece del mismo ambiente que lo creó. Como personaje, pues, el burlador ha "vivido" su vida y tiene el más sagrado derecho a ser respetado en su integridad. Su "psicología", sus modalidades características y hasta estamos tentados a escribir su "organismo", están ya determinados. Insistimos sobre este particular con el objeto de dejar bien sentado que toda tentativa de desviación o torcimiento de su personalidad, no es nada más que un "homicidio literario" sin beneficio práctico alguno. Agrega-

(1) Véase el párrafo XII, *Don Juan como ideal de perfeccionamiento*.

(2) *El hombre mediocre*.

remos ahora para terminar, que le son tan fatales los casos de exaltación (1) como los de empequeñecimiento y desmedro. Después de todo lo dicho — véase también *Don Juan como ideal de perfeccionamiento* — creemos que estamos dispensados de citar a Pirandello y de hablar de la mayor “realidad” (su proyección en el tiempo) de estos seres fantásticos que se llaman “personajes”, y que escapan — con su gran vida propia — a la enorme fatalidad de la muerte.

10. — Teorías sobre el magnetismo amoroso de Don Juan

Hablando de la “esencialidad o cualidad cardinal” del burador, dijimos que su centro de gravedad sexual invertido es la causa generatriz de que las mujeres vayan hacia Don Juan en lugar de ir Don Juan hacia las mujeres. Intentaremos desentrañar ahora el porqué de esa atracción. Aristófanes, en *El banquete* (2) dice que el mundo originariamente estaba poblado por tres sexos: hombres, mujeres y andróginos. Todos ellos eran seres dobles, con un cuerpo vigoroso, cuatro brazos, dos pares de piernas; los últimos resumían en sí el sexo masculino y el femenino; los otros poseían también duplicidad pero dentro del mismo sexo. Validos de su pujanza, llegó un día en que se hicieron tan audaces que hasta los mismos dioses temieron por su poderío. Zeus, para conjurar el peligro, propuso entonces, partirlos individualmente en dos. Aceptado el consejo — termina Aristófanes — desde ese momento cada uno de ellos deambula por el mundo buscando a su cara mitad; la “media naranja” del léxico popular. De este modo la teoría del jocoso comediógrafo justifica las tres clases de amores conocidas: el homosexual o griego, de hombre a hombre, el lésbico (tribadismo) y el amor normal de hombre a mujer resultante de la división de los andróginos.

Schopenhauer (3), después de consignar que “el amor es una estratagema de la naturaleza para lograr sus fines” añade

(1) *Don Luis Mejía* de A. Hernández Catá y E. Marquina, *Don Juan ou la solitude* de Georges Oltremare, etc., etc.

(2) Platón.

(3) Obra citada.

que las mujeres circunscriben en él su finalidad absoluta (1) — “efectismo de las jovencitas” recuerdo “aparatoso y periódico por el menstuo” (Marañón) — en tanto que en el hombre es un mero accidente. Por eso, “la naturaleza, de acuerdo con sus fines dirigidos de continuo hacia la conservación y propagación de la especie, hace la fidelidad conyugal natural en la mujer y artificial en el hombre”. Entrando ya de lleno más adelante en el secreto de la atracción sexual, escribe que ésta se produce siguiendo la “ley de neutralización o contraste”. “De ahí —dice— que el hombre más viril busque a la mujer más femenina y viceversa”. Como se ve, en síntesis final, el principio schopenhaüiriano es el mismo de “las semejanzas” de Aristófanes: cada uno busca en el otro lo que no tiene o le falta. Don Juan, en consecuencia con la teoría del filósofo alemán, sería el varón por excelencia (2), la “absoluta especialización masculina” porque su masculinidad conviene a todas las mujeres.

Para Otto Weininger (3) “no hay hombre completamente masculino ni mujer integralmente femenina”. Aún haciendo abstracción de todas las influencias raciales anexas, siempre intervienen directamente en la gestación del individuo, un hombre y una mujer ($X = \frac{\text{su padre}}{\text{su madre}}$). Todo esto, aplicado al problema de la atracción sexual, nos lleva fatalmente a su “ley de combinación y neutralización sexual”, casi a la “ley de contrastes”, de Schopenhaüer, a quien el autor vienés sostiene no conocer. De acuerdo al principio de Weininger “un hombre con $\frac{3}{4}$ partes de masculinidad y $\frac{1}{4}$ parte de feminidad busca la completación en una mujer que tenga $\frac{3}{4}$ partes de feminidad y $\frac{1}{4}$ parte de masculinidad”. En una mujer el caso se produce en forma inversa. Más adelante agrega: “De la misma manera que en Física existen gases ideales que siguen o deben seguir las leyes de Gay Lussac, nosotros vamos a suponer un tipo ideal (H) ABSOLUTA ESPECIALIZACIÓN MASCULINA y un tipo ideal (M) ABSOLUTA ESPECIALIZACIÓN FEMENINA”. Sirviéndonos para el donjuanismo de estos dos principios del autor citado, tenemos con Pérez de Aya-

(1) Actividad sexual primaria de Weininger, Metchnikoff, etc.

(2) Pérez de Ayala.

(3) *Sexo y carácter*.

la, "que así como el alcohol puro contiene todas las gradaciones alcohólicas de sus derivados, Don Juan resume en sí todas las gradaciones de la masculinidad y es complemento teórico de todas las femenidades".

Marañón (1), abordando directamente el mismo problema que a nosotros nos ocupa, divide a las mujeres de Don Juan en dos grupos:

a) "homosexuales" que van al burlador por contraste (centro de gravitación sexual invertido) y

b) las del tipo "intelectivo", "mujeres de sexualidad dormida y mentalidad curiosa o francamente estéril" — en otros términos: poca femineidad. —

Nosotros hemos escrito en otra parte (*La mediocridad de Don Juan*) que el burlador es una síntesis de hombres. Esto bastaría para explicar sobradamente su absoluta "especialización masculina", ¿pero de dónde sale ese carácter esencialmente femenino dado por su centro de gravedad sexual invertido? La contradicción, empero, es más aparente que real. Por lo común, la síntesis química tiene cualidades totalmente distintas a cada uno de los componentes. El caso del agua — más abordable por su sencillez — nos aclarará el concepto. Compuesta de dos gases, Hidrógeno y Oxígeno, al producirse la chispa eléctrica que los combina, el compuesto que queda como resultante es, por sus cualidades (poder de refrigeración, etc., etc.), en absoluto distinto a cada uno de sus determinantes químicos. En matemáticas el fenómeno aún se simplifica. La suma de $-2 + 2$, nos da como resultado CERO, distinto como totalidad a cada uno de los sumandos. De la misma forma, pues, Don Juan — síntesis de individuos masculinos — posee la más destacada de las cualidades femeniles.

Para nosotros queda, también, en pie el problema de la atracción sexual. No sabemos si tiene razón Schopenhäuer o Weininger. Es demasiado ardua la cuestión para que nuestras fuerzas pretendan resolverla. Añadiremos ya finalizando, que siendo Don Juan un hombre mediocre, el contraste (Schopenhäuer) o la neutralización sexual (Weininger) sólo puede alcan-

(1) Estudio ya citado.

zar a mujeres que, cerebralmente, están dentro de su mismo tipo (Marañón). Ninguna mujer inteligente, con equilibrio de su sexo, se enamoraría de Don Juan.

11. — El amor de Don Juan

Leopoldo Lugones (1) sienta como conclusión final en un relato, que el secreto del éxito de Don Juan consiste en que el tenorio nunca enamoró sin estar enamorado. Ingenieros — en términos más científicos — escribe que el burlador “ama al amor”, difiriendo por eso del mujeriego vulgar que ama a la mujer. Nosotros también creemos que el burlador ama (2), pero el suyo es un amor elementalísimo, casi “sui generis” y de él se desprenden todas las dificultades para comprenderlo sentimentalmente. En presencia de una mujer el burlador no experimenta el deseo bestial, irreprimible, de Lantier, por ejemplo, que lo arrastraría fatalmente hacia la posesión sin fijarse si la misma es joven o vieja, hermosa o fea. No experimenta, tampoco, el lírico erotismo de Werther que sacrifica el instinto en aras de una insostenible idealidad. Constreñido a estos dos puntos extremos, Don Juan quizás tome de Werther lo estrictamente necesario — ni un poco más ni un poco menos — para no ser Lantier. Su amor — ya que algún nombre hay que darle a este sentimiento que como hemos apuntado no es puramente bestializada sensualidad — se compone de dos elementos:

a) *emoción estética* — producida al mirar a una mujer y al percibir su belleza — sentimiento en absoluto desinteresado, y la

b) *emoción erótica* experimentada al asociar la percepción visual a su temperamento. Bueno es advertir, empero, antes de pasar más adelante, que esta separación es puramente formal, ya que en el fondo, las dos emociones percibidas no dejan una continuidad de tiempo tan grande como para advertir una segregación espacial tan distintamente perfecta. Con los dos elementos analizados tenemos, pues, un amor elemental, típicamente don-juanístico; un amor que dura sólo el transcurso de algunas horas y que de acuerdo a la clasificación sthendaliana se produce siem-

(1) *El secreto de Don Juan.*

(2) Ya aclararemos más abajo la acepción que asignamos al término.

pre por "coup de foudre", nunca por "cristalización". Este es el verdadero alcance que damos al amor de Don Juan, amor sobre cuya trascendencia y duración ya hemos visto que no hay que hacerse muchas ilusiones.

Nos queda, todavía, una cuestión importantísima que resolver. En el caso Doña Inés, ¿se enamora realmente el tenorio? Zorrilla paladinamente nos lo dice en las escenas finales del tercer acto de su drama, pero no siendo suyo (1) ¿hasta qué punto tiene derecho el autor a la psicología de su personaje? Ante lo difícilísimo de la cuestión, nosotros no nos atrevemos a sentar una opinión categórica. Plantearemos, sin embargo, en disidencia con la solución zorrillesca, tres puntos de incertidumbre:

1.º) El influjo de una "emoción o sensación nueva" bien puede ser, en este caso, el motivo determinante de la conducta del burlador. A Don Juan — es Don Luis Mejía quien se lo enrostra en la célebre hostería — le falta para integrar su haber erótico, "una novicia que esté por profesar". Este vano lo llena el tenorio con la inocencia de Doña Inés, probablemente *la más joven y la más ingenua* de todas las víctimas de la lista famosa.

2.º) Después de la pérdida de Doña Inés, Don Juan sigue siendo tal como era antes — ni más bueno ni más malo — sin que este pasado que indudablemente debería de pesar en su espíritu desvíe en lo más mínimo los móviles de su conducta. A través de los actos finales del drama de Zorrilla, no percibimos que el recuerdo de Doña Inés le haya apartado alguna vez del mal. Al saltar por la ventana de su quinta de Sevilla, todo ese decantado y extemporáneo sentimentalismo, se diluye con las últimas volutas del humo del pistoletazo que matara al Comendador. No; él no puede cumplir las irrisorias promesas de sosiego que engañándose a sí mismo hace momentos antes a don Gonzalo de Ulloa; él lleva demasiado dentro del alma el "fatum" de su mariposeo sentimental para que pueda ser otra cosa que el arrogante, el bizarro burlador que lleva la muerte en la punta de la espada y el olvido en cada beso.

3.º) Cuando después de largos años de ausencia, entra al cementerio donde la última voluntad paterna reuniera a todas sus víctimas, no obstante ver en segundo término a la estatua del

(1) Párr. 7, *Don Juan producto colectivo*; párr. 9, *Don Juan y su derecho a la personalidad*.

Comendador, ésta no le evoca, por asociación, la imagen de Doña Inés. Necesita verla, modelada en mármol, para *recién* acordarse de ella. Sobre este particular la observación de Balseiro es justísima (1).

Pasando a otro punto diremos que es realmente digna de advertirse la intuición zorrillesca en las escenas finales del drama. En el cementerio, después de pasarse treinta años sin él, el burlador empieza a sentir el acicate del pasado. En esta nueva faz o el personaje se hibridiza o se hace insostenible. El dramaturgo lo comprende así y la obsesión de "lo que pudo ser" pasa por la escena fugaz, rapidísima y queda de nuevo, entre los espectadores y Don Juan, la definitiva e inmovible transición del presente.

12. — Don Juan como ideal de perfeccionamiento

De paso, hemos ya insinuado que Don Juan no puede ser tomado como índice de perfeccionamiento. Ahora vamos a redondear definitivamente el concepto.

Habiendo logrado el burlador una personalidad completa y definitiva, hay que acostumbrarse a verlo tal cual es, no como nosotros quisiéramos que fuera. El tiene una "vida" tan "suya" que no basta nuestra voluntad para desviarla. Querer hacer de él un "ideal de perfeccionamiento" es un empeño que fracasa lamentablemente antes de nacer. Don Juan lleva en su contra para esto la enorme tara de su mediocridad, de su cinismo y de su imperdonable incultura. El error de Barrière es el error de muchos. La ideal completación del personaje (adunamiento de la inteligencia, de la sensibilidad, etc., etc.), podrá ser en último extremo no muy loable propósito, pero ante la existencia del hecho consumado no pasa de ser una inofensiva infantilidad.

13. — De la elegancia donjuanesca

Vamos a tratar en forma muy somera esta faz del donjuanismo. Toda la elegancia donjuanesca puede encuadrarse dentro del clásico precepto de Barbey D'Aurevilly (2): producir efecto

(1) Obra citada.

(2) *El dandismo*.

sin llamar la atención, Azorín (1) tiene una admirable videncia sobre el punto que nos ocupa cuando dice: "La ropa que viste es" pulcra, rica; pero sin apariencias fastuosas. No hay una mácula en su traje ni una sombra en la camisa. *Cuando nos separamos de él no podemos decir de qué manera iba vestido: si vestía con negligencia o con exceso de atuendo*". Vale decir, que el burlador impone su personalidad a su ropa, sin que ésta la desvíe o la modifique en lo más mínimo (2).

14. — El españolismo de Don Juan

Un erudito italiano — Arturo Farinelli — ha intentado hacer materia discutible del españolismo de Don Juan. Aparte de las fundamentalísimas razones de orden cronológico (romances, antecedentes de Lope de Vega, Juan de Cueva y finalmente Tirso) que Víctor Said Armesto (3) esgrime de una manera decisiva, agregaremos nosotros otras razones secundarias de orden específico-racial. El concepto que Don Juan tiene de la vida es perfectamente morisco y su patria no puede ser otra que las espléndidas y soleadas tierras de Andalucía donde la dominación musulmana ha ejercido una influencia grandísima sobre las costumbres. Luis Araquistain dice en su bosquejo dialogado (4) que los mormones han trasladado la estatua del Comendador junto a las riberas del lago Salado porque "adoran a Don Juan como a su Dios único". El hecho podrá no ser "real", pero en el fondo es absolutamente cierto. Para los mormones, para los moriscos, para Don Juan, la mujer es sólo "un vaso de placer"; en este sentido el burlador es un ideal mormónico de primera fuerza. Su españolismo, de genuina ascendencia árabe, creemos que con todo lo dicho está harto de sobra garantizado.

15. — El final de Don Juan

Ya hemos visto que en las obras de pura veta donjuanística — repetimos que Martínez Sierra se inspiró en la vida de Don

(1) *Don Juan*, pág. 11, cap. I. R. Caro Raggio, editor.

(2) Jorge Simmel, *Filosofía de la moda* (El traje nuevo), ed. "Revista de Occidente."

(3) *La leyenda de Don Juan*.

(4) *La salvación de Don Juan*.

Miguel de Mañara — Don Juan baja, con el telón, a los infiernos. En Zorrilla, la obsesión del autor por la moraleja final hace que éste se salve — aparentemente, al menos — con las blancas manos de Doña Inés. Pero para el público, Don Juan está irremisiblemente condenado. El final no puede sobrevenir de otra manera. El se ha reído en vida de la Limitación y de la Trascendencia. El nos ha proclamado su presente a cada paso subrayándolo con aquello de “¡Qué largo me lo fiáis!”. El nos ha enrostrado en cada aventura la infinitud de su energía inagotable. Como acertadamente lo observa Ingenieros, él es un símbolo; un símbolo que nos reclama en forma coercitiva el “derecho de amar” para todas las mujeres. Llega un momento, pues, en que se hace demasiado peligroso. La mediocridad ambiente, usando los mismos derechos de autodefensa que unas cuantas centurias antes ejerciera en Grecia — y salvemos de una vez por todas las diferencias que van de Sócrates a Don Juan — lo mata. Esto es perfectamente natural y lógico. En todas las colectividades bien organizadas hay siempre al final de la vida de los Don Juanes la espada de un capitán Centellas.

16. — El mito de Don Juan

Don Juan no es todavía un mito. Con ser tan fantástico, se acomoda aún un poco con nuestra manera de sentir. La “garçonne” y la “jazz band” todavía no nos han galvanizado por completo. La vida exclusivamente nerviosa recién se inicia. En el arte, la deshumanización aún no se ha operado en forma definitiva. Cada mujer que nuestra masculinidad nos compele a perseguir, significa un punto invertido de confirmación para el donjuanismo, que ya se apresta a hundirse para siempre. Pero cuando la vida, saliendo de los lindes “humanos” (sentimientos) se haga exclusivamente nerviosa (intelectiva), Don Juan será entonces un mito: el olvidado mito de la masculinidad vengándose de haber perseguido tanto y con tal ahinco a la mujer.

AUGUSTO CÉSAR VATTEONE.

Rosario de Santa Fe, 1926.

COLOQUIO DE LOS CONDORES

POEMA

De la profunda noche del valle sube un enorme silencio por la ladera de la montaña y se ciñe a la aguja pétrea donde los cóndores, inmóviles, meditan. A lo lejos, en el cielo claro, estallan las hogueras de los picos nevados. Los ojos de los cóndores recogen también el largo y vivo reflejo de oro. Es el crepúsculo.

El primer cóndor

ERA ayer, en la aurora. La alta cima de la montaña ardía en la radiosa lumbrarada del alba. Se elevaba de los valles cerrados una nube ténue y movable de oro y el silencio subía en esa nube como un himno. Resbalaban las aguas del deshielo hacia un río dormido en la tiniebla. Mis pupilas se abrieron a la aurora y penetró por ellas la alegría del despertar del mundo; por mis alas corrió un temblor de fuerza y de locura y mi graznido estremeció a los montes. ¡Espacio, espacio, espacio! Alcé mi vuelo entre el húmedo aire, entre la nube movable de oro, entre el sagrado himno. ¡Arriba! ¡Más aún! Ya la montaña se había en el azul desvanecido; ya ni nube ni luz: ¡sólo silencio!

*¡Victoria de mis alas! Ya me hallaba
donde ni pensamiento ni ala algunos
llegar pudieron, en el seno eterno
de la calma hasta entonces inviolada.
Allí ya — ¡qué locura! — eché un graznido
a rodar al espacio y el espacio
dejó mi desafío sin respuesta.
Luego bajé a las cumbres.*

El segundo cóndor

*¡Oh, victoria!
¡Oh, embriaguez del silencio de las cimas,
blancura de la nieve, torbellino
del viento que en empuje clamoroso
va hacia la inmóvil majestad de piedra
de la montaña y luego en ronco trueno
huye por las gargantas desgarrado,
vencido como ejército en derrota!
¡Lluvia, huracán de invierno que rodcan
con su danza de vértigo las crestas
y me cierran los ojos que, medrosos,
he levantado del calor del nido!
¡Oh, la luz del relámpago que salta
de cumbre en cumbre y el fulgor del rayo
que como un aletazo zigzaguea
entre la negra majestad nocturna
y cae sombra abajo, perseguido
por el carro del trueno retumbante!...*

El tercer cóndor

*¡Negrura grave y quieta de la noche!
¡Desvelo sosegado!... Adormecerse
en un dulce temor inexplicable
en tanto cae sin cesar la nieve!...*

El cuarto cóndor

*Amo el azul tranquilo de los lagos
y el hilo susurrante que entre peñas
surge, móvil y claro; y el torrente
que se desgarrá en mil hebras argénteas
y en negligente vuelo se levanta,
humo de espuma hechó; y el zumbido
del viento de la tarde entre los pinos
de los montes verdeantes. Amo el vuelo
de la nube que pasa y que circunda,
— nimbo de oro o de plata, — la alta cima,
y el nacer de la luna en el crepúsculo,
y el resplandor de la primera estrella
como una hoguera enorme en una cumbre.*

Un cóndor joven

*¡Aire, azul, ala fuerte! ¡Lejanía
del cielo libre y claro y en la tierra
la mancha baladora de un rebaño!
¡Triunfo de la pupila y de la garra!
¡Graznido vencedor! ¡Todo está en eso!*

Otro

*¡Triunfar del huracán en justa ruda!
¡Ser señor del desierto y de la cumbre!
¡Dejar un temblor de alas y un graznido
en el reino cerrado del silencio!...*

En la calma de la hora se siente subir la noche del abismo del valle. Bajo las pupilas de los cóndores, encendidas por la última luz del crepúsculo, la tempestad estalla en el corazón de la nube perdida en la sombra. Emergen de la noche y se apagan en ella, al resplandor de los relámpagos, las laderas abruptas por las que entre piedras algún luminoso hilo de agua desciende y el eco presta una voz innumerable al largo ronquido del trueno. El cielo gravita sobre sus cabezas, quieto y claro, y se va decolorando insensiblemente.

Un cóndor viejo

*Mi juventud pasó como la vuestra,
en vértigo incesante; todavía,
a pesar de los años, corre a veces
por el arco pesado de mis alas
el noble escalofrío de otros tiempos
y mis pupilas guardan avarientas
el tesoro de luz que es vuestro ahora.
Mas la vida me dió don de cordura:
me enseñó que más rápida que el ala
va la ley hecha plomo de los hombres;
que en pájaros implumes de ala inmóvil
suben en el espacio y llegan hasta
donde no llegará cóndor ninguno;
y que nada resiste a sus deseos,
ni aún la inmovilidad de la montaña.
Esta me dió su gravedad solemne:
¡cuán dulce es hoy al corazón ya viejo
el latir sosegado y la apacible
quietud del ala! En pié sobre esta pétrea
aguja que se hunde en el silencio
azul del infinito, (acariciada
por la nieve, azotada por el viento)
tender la vista hacia el reinado antiguo...
¡Mientras se siente en torno que, incesante,
la hora fluye y que la vida gira*

*en el callado corazón del monte,
inmutable y eterna!... Se va el tiempo,
se va también la vida y siempre torna;
¡pero nosotros nunca volveremos!...*

Bajo sus pupilas ha callado la tempestad. Del abismo sube ahora en el aire tranquilo una nube movable y ligera y con la nube la noche y el silencio de la noche. Nube, sombra y silencio envuelven el peñasco y se deslizan sobre el plumaje de los cóndores, estremecido por un leve temblor. Y en la nube que asciende el peñasco y la montaña se desvanecen.

M. LÓPEZ PALMERO.

EL ULTIMO LIBRO DE ALFREDO COLMO (1)

No hace aún siete días completos llegó a mis manos el bello volumen con cuyo título encabezo estas líneas. Y, a pesar de la predisposición con que, muy a menudo, empiezo a leer obras de política argentina, tuvo este desmañado libro, el poder de divertirme de mis diarias disciplinas, y apoderándose de mi voluntad y de mi entendimiento, consiguió llevarse como de la mano, mi comprensión toda entera, en un encantado paseo, en que Minerva me cedió sin pesar a Temis, para que ésta me pusiera en contacto con Apolo, cuya rasada solar de ideas y de emociones, me planeó por circuncirca de la serena Belleza.

¿No me hizo, de tarde en tarde, perderme en el meandro de más de una divagación encantadora? Lo veremos.

Antes de recibirlo, había oído, en labios de más de un joven amigo, las críticas a la Comisión del Jurado encargado de acordar el premio nacional de literatura, que había sido otorgado el año 1920, a un libro que debí de leer, para levantar los cargos, y para satisfacer, como siempre, mi sed de conocimientos. Entre aquel ambiente de reproche injusto, *De las Obligaciones en General*, me pareció una obra deficiente (como la mayor parte de las de los compatriotas, en cuanto a su presentación literaria), pero llena, como las de Sarmiento, de la mejor literatura. Discutí con los muchachos. Claro que no les pude hacer cambiar de opinión! Por otra parte, me faltaba el calor de los primeros años y lo impulsivo de la fe. Las obras coronadas por la Aca-

(1) *Política cultural en los países latino-americanos*. — Edición de la revista Nosotros. Buenos Aires, 1925.

demia Francesa, a que yo me hallaba habituado, se presentaban vestidas de muy distinta manera; y la materia tratada (como que era de disquisiciones de Derecho Público y Privado), estaba muy distante de ser mi especialidad de función.

Cuando llegó este hermano menor, de que ahora trato, a manos mías, lo recibí con el mayor respeto, inclinándome ante un grande; y me puse a oír de sus labios (que eran páginas ardientes), el relato mirífico de un viaje por regiones que se me hacían tan extrañas, a pesar de ser muy conocidas, que me mostraron, bien pronto, que era solo aquella lente ingeniosa, lo que me las hacía tan dignas de observación y de estudio.

La *Prelusión* no dejó de producirme aquel mismo efecto de prosa rica, pero descuidadísima, que me había molestado en el libro premiado en 1920. Aquel rico vocabulario era empleado muchas veces sin verdadera austeridad científica. Era transparente la despreocupación; y éso, a mí, me agredía. Desde los primeros renglones se advertía que aquella prosa de periodista criollo, a la manera de Sarmiento, del Doctor Dávila, o de Alvarez, me iba a dar muchos disgustos; pero también, aquella torrencera de ideas, y aquel tornado de sentimientos; cuántos grandes deleites y cuántas enseñanzas me prometían! No era ese el estilo neológico y recargado de conceptos y finamente galicado con que Ortega y Gasset nos encanta y nos instruye! No era el hermético juego adivinatorio, con que Eugenio D'Ors se bambolea, haciendo que abran la boca los creyentes encantados; era, más bien, aquel hervir de pensamientos, como larvas aun apenas encarnadas, centelleantes de sensaciones explícitas, y casi nunca explotivas, a que nos tenía acostumbrados el formidable autor de *A dónde vamos!* arrancado a la Gloria y al País, en hora nefanda, que nunca lloraremos lo bastante. Pero, no sé si esta aproximación, no buscada, es suficientemente justa. Probablemente la cultura de Colmo sea de aquellas que han sido bebidas en fuentes más vitales: es posible, que su adecuación le haya venido por carril más ajustado; no sería de asombrar, que su contenido y su continente fueran de esencia más noble; pero es el caso que el tumulto en la estación de partida y la agitación

en el punto de llegada, no tienen los mismos caracteres de supererogación populosa. El estilo de Alvarez me recuerda el *West-End*, a las diez de la mañana; en tanto que el de Colmo, es como la *Victoria Queen*, a las siete de la tarde. En la explanada de Colmo, los tumultos son más tranquilos, dijérase que más distinguidos.

Y como si esta sugestión del viaje que voy asentando en los márgenes del libro me enfebricitara, noto que voy corriendo páginas y páginas con minucioso deleite.

No sé qué símbolo de flores deshojadas en honor de un triunfador, o de otras caídas bajo la planta indolente, se va plasmando en forma de acotaciones innúmeras y llenando de mi letra clara y pequeña las orillas marginales.

"La Raza, como cosa incambiable, la raza perennemente estigmatizada, no es cosa de este mundo. Todas son razas de hombres y, esencialmente el hombre es único, y el mismo en todas partes". Y, con este abrazo universal, el pensador nos hace entrar en materia. "La Ciencia, que deja de ser sincera, ya no es ciencia. El Principio, debe permanecer principio".

Pero, después de tan acordado aforismo, se cae, a mi juicio, en un error de concepto muy en boga entre nosotros. "Conservar la pureza del Idioma Castellano es función ajena a las Universidades, ya que el lenguaje es un cabal fenómeno colectivo, cuyo agente primordial y decisivo es el pueblo, sin contar que se pide algo llanamente imposible, pues cada pueblo tiene sus modalidades psicológicas características, por donde los respectivos idiomas, tendrían que diferenciarse concomitantemente, y ello más y más con el andar del tiempo, por cuanto las mismas diferencias generales entre pueblo y pueblo, tienden, naturalmente, a acrecentarse". Esto es, y no es verdad. El fenómeno de la transformación de las lenguas, es encarrilado y resistido por los grandes escritores y por las instituciones universitarias dignas de tal nombre. La función de las Facultades, lejos de ser desdeñable, como parece quererlo significar el señor Colmo, es bien evidente en sus altos institutos. Norte América tiene escritores *castizos* (a pesar de hallarse aun más que nosotros contaminada de la fluxión extranjera) gracias a Institutos conocidos ya por todo el mundo. Y un buen escritor de la gran República, hoy

día, no difiere de uno de igual monta, insular, sino en pequeños detalles casi imperceptibles, para oídos profanos, o no muy avezados, de prosodia, en que actúa, más que la ciencia, la buena crianza: —*Good family speak well*— ¡Claro es, que, al fin de cuentas, el pueblo, que es el dueño de sus expresiones, se va a salir con la suya... Pero quién sabe cómo y cuándo! No siempre triunfa en sus gustos momentáneos; ni la aglutinación facilitante resuelve siempre de inmediato el problema. Es por éso por lo que las Universidades y Facultades e Institutos, no pueden ser indiferentes, jamás, a los angustiosos cambios. Ellos hacen la policía de costumbres del lenguaje; y en Francia, y en Inglaterra y en Alemania, y hasta en Italia, se resiste a la contaminación y se aerea el lenguaje! El pésimo ejemplo de España no es de seguir: cada nueva edición del Diccionario de la Academia es una vergüenza nueva. Aquí, ni eso podríamos hacer... empero.

Un reducidísimo número de escritores concientes hace obra estimable; algunos más, y en mayor número, mueven como usted, admirado señor Colmo, ideas, a lo Unamuno, un tanto desmañadamente, pero con mucho fervor... y dando, como el obrero argentino, el alma, en cada arrebato! Y éso es bueno hasta en su desgalichamiento, porque sacude el pensar y hace ventear el lenguaje. Esta maravillosa orquesta de instrumentos orinecidos que nos confiara el Destino, ya poco a poco en Sud América, se va comenzando a acordar.

Bien cerca, ya, de la Belleza específica, la prosa de Colmo no espera, ahora, sino la primera ocasión para destellar su gloria cargada de conceptos, sobre el país estudioso, y saltar sobre los charcos de la petulante ignorancia, que aun en lo alto predominan, y que disminuyen en lo bajo.

Y el libro de que me ocupo, nacido con motivo del Congreso de Lima, no sólo es un aporte riquísimo de observaciones y de consejos prácticos utilizables, sino que prenuncia la definitiva confirmación del escritor y el sociólogo. En cuanto al cuerpo de su doctrina, el libro es digno de Colmo: y desde sus primeras páginas, así se nos manifiesta. Su *Concepción Objetiva del Derecho* es nueva y fundamentada en la reflexión y en la Ciencia. Que "El derecho no puede tener más idealidades que cualquier

otro fenómeno social", parece una perogrullada; pero, no lo es; y, afirma, por lo contrario, un aguzado concepto, muy raro en un abogado, y que debe contrarrestar las incursiones imaginativas de los fumadores de Ideal. Y así es como, el autor de que trato, entra en las filas de Rickert y en las falanges neosugestionadoras de Spengler. Cuando hace algunos años, el curiosísimo Quesada, dió a conocer, creo que en NOSOTROS, al formidable historiador alemán, no leí sin cierta prevención el interesante estudio. Hoy, ya en conocimiento de la obra del colosal iluminado, comprendo su fuerza de sugestión y de arrastre. Colmo, por más que lo asiste en muchos casos, no tiene más remedio que plegarse al regio exodo!

Sobre el Capítulo 3.º del libro: *La Política Positiva que cuadra en nuestros países: Nacionalización y culto de la Cultura y del Hombre*, se podría escribir casi otro libro (tanto es lo que estas páginas sugieren) y eso, sin salir un punto de la corriente circulatoria de ideas que en el raudal se produce. No siempre se está completamente de acuerdo con sus imposiciones de principios; pero, a la larga, queda uno magnetizado, sino reducido por ellas.

Yo escribí un libro, desconocido o silenciado (como todos los míos), *El Doctor Roque Sáenz Peña* (Peuser, Buenos Aires, 1910). Explayé bastante en él el mismo tema que hoy toca Colmo. Yo no quedé completamente descontento de mi obra; pero ni un solo diario, ni una sola Revista, tal vez ni un solo boletín de librero, dijo, ni de paso, que aquel libro hubiese aparecido. No quiero averiguar, para no enconarme más, si, cumpliendo con la Ley sobre publicaciones nacionales, mi libro está o no, en la Biblioteca Pública, ni aun como mera curiosidad. Y si yo fuera hombre que frecuentara los comadreos literarios bonaerenses, probablemente podría asegurar que muy pocos de mis compatriotas han hojeado y tal vez, ni ojeado, mi obra. En cambio, algunos libreros vendieron trescientos o cuatrocientos ejemplares; y alguno, encuadernó ejemplares a su costo, y los vendió, como todo lo mío, como curiosidad bibliográfica. Este fenómeno social, del miedo de la lectura de los libros no de simple y fácil

hojeo, merecería, también, una obra de las de la índole de las de que hoy me ocupo. La cenestesia nuestra, no entraña muy hondamente en los cariños refinados de la cultura nacional. Al adentrarse, lo hace con la modestia del bicho colorado de nuestros campos bonaerenses, y no como el pique misionero! "Así convendrá!" (como dicen los místicos). Mi esposa, que ha expuesto varias veces en el Salón de los Artistas Franceses, en París, donde fué hecha Oficial de Academia, y que era diputada de Colega por Jean Paul Laurens y Benjamín Constant, regala, el otro día, a una persona querida una notita de ambiente gris que hacía silbar de goce por su fineza al aguzado Maignan, gloria de la gloria francesa; y un *eminente* compatriota, altísimamente colocado, presidente de una Universidad, al ver el fino boceto, exclama, sin poderse contener: —"¿Para qué tiene usted esto que no vale nada?"

El Capítulo del libro a que me iba refiriendo, tiene una parte agudísima, cuyo tema es la literatura y la poesía argentinas. "La maravilla de una constante producción que crea, habría de ser premio para el espíritu fecundo del que invente, o cumulgue con las Musas... El espíritu en una conciencia común (pero no de barbarie... este aditamento eutrapélico, es mío) y serenado por una convivencia de solitaria integración, está en condiciones, típicamente predispuestas, para sentirse generoso y altruista, para comprender y juzgar, para actuar y crear".

Pero uno de los más polémicos del libro, es el Capítulo IV, que trata sobre la *Política negativa que reclaman nuestros países*. Creo yo que es uno de los que puede llenar de orgullo con más razón al autor. Es perspicuo, y es adentrante, y valiente. Y esas condiciones me decidieron a escribir este estudio. Muy pocas veces los políticos argentinos se han permitido hablar tan claro y tan alto. Y en cuanto a la forma, está todo él, casi, trazado con una firmeza de estilo que me ha hecho recordar la carta de Carducci, en que, quejándose de no tenerle así, todavía, lo increpaba: "*Oh, l'infame stile che non ho...*" Pero, en esto del estilo, también hay incomprensión. Mientras gente como Lloyd George, el político, el Gladstone, político; el Maura, político; el Víctor Hugo y el Clémenceau, políticos; Stresseman, político; Lenin, político, y Sáenz Peña, político, muestran o mos-

traron siempre, un santo desvelo por decir las cosas como Dios manda, este soplo de postguerra que nos abotarga tanto, nos cohonesto, con autoridad *habílosa*, la incultura general.

Al recordar a Carducci, me saltó encima la concitación del Boccaccio, que, no por ser pacífica, era menos revolucionaria en su país y en su hora: *"Io comincio a sperare ed a credere che Dio abbia avuto pietà del nome Italiano... in quanto cercano la Gloria per altre vie che non sieno le rapine e le violenze, vale a dire, sul sentiero della Poesia che rende immortali!"*

Así cuando Colmo afirma con manera un tanto latinizante, pero concina, sus justas y altas especulaciones, soñamos, los argentinos, que Dios también nos ha escuchado, y que pronto vamos a tener quien nos refresque a Sarmiento. Ese estilo endiablado tiene ya, como el Euforión de Goethe, la poesía en el alma!

En el Acápite V, se explana el tema: *Humanismo y Letras*. Ay! Dios mío! Y dice: "Las orientaciones culturales que estimo exageradas, o mal encaminadas, y en tal sentido inadecuadas a nuestra situación, el humanismo, las letras y la historia".

Es verdaderamente curioso que un hombre de la cultura de Colmo incurra en errores de concepto tan grandes. Una de dos: o nos resolvemos definitivamente a ir para atrás, y nos convenimos a no tener siquiera un barniz de humanidades, o lejos de decir que se hace, por tenerle, *demasiado*, debemos rompernos la cabeza por no seguir haciendo en ese ramo, tan mal papel. Si no se quiere estudiar, ciérrense las Universidades; pero, si se estudia, pongamos profesores capaces de serlo, y creemos el ambiente que nos falta: no con-desdén, sí con amor! Quiera, doctor Colmo, y verá Vd. cómo acaba por parecerle, como a mí, que no sólo la orientación en humanismo y en letras es *nula*, sino que lo que la cohonesto es casi delictuoso. La Historia (y la pongo aquí con mayúscula, cuando dejé a las otras en caracteres pequeños, por respeto a la labor) ha hecho algo, gracias a la escuela de Mitre, de López y de Funes; y, probablemente por-

que no han habido para su materia tanto malo profesor como para las otras dos disciplinas... que Dios perdone!

Sí, doctor Colmo; si con la lectura que usted tiene, y con el talento que Dios le ha dado, se dedicara usted más a las verdaderas Humanidades, a las Letras, a las Artes, entre nosotros conocería usted, otras nuevas Estaciones, que, santificándole aun más la Via-Crucis, nos le harían a Vd. aun mucho más meritorio.

No diga usted, pues, que hay exceso de empeño. Lo que hay es exceso de acidia y de pedantería. No sabemos; pero queremos saber, sin poner el empeño que la sabiduría requiere: eso es todo. Por ello, yo, en lugar de reprochar el exceso de consagración, inculparía la consagración, poco abonada por el estudio. La consagración empeñosa nunca puede ser reprochable. ¿Por qué, el intelectual argentino, no habría de seguirse empeñando en hacer Humanidades y Letras e Historia, si no tenemos aún, ni Historia, ni Letras, ni Humanidades? Sería como si se me reprochara a mí (que sé detestablemente cuanto sé, porque no he tenido tiempo de aprenderlo de otra manera), por empeñarme en dotar al mundo de traducciones de lírica en Castellano; lengua en la que hasta hoy, casi, no se ha sabido lo que es una traducción!

Colmo mismo me da la razón desde la página 53. Trata como yo mismo lo hago, la falta de empeño en la obra; claro que se refiere al empeño aguzado, y abonado, que es el único empeño válido! Sé que, a Alberdi, a Sarmiento, y a Lugones, Colmo no les va a reprochar sus disciplinas; pero, si mil veces, mil argentinos no escollan, ¿cómo se quiere que aparezcan inteligencias de cumbre?

Este Capítulo del libro, sería interminable de anotar (tan y tan profundas aportaciones nos allega y nos sugiere), y por eso, me reduzco a señalar, lo que me ha parecido un desfallecimiento en el juicio: recomendando el resto a los pensadores y a los políticos.

Otro pequeño reparo, para cerrar este parágrafo.

Al citar a Nietzsche (y esta observación es válida para algunos otros casos semejantes) de no citarle en alemán, o en cada caso en su idioma propio, se le debe traducir, del libro donde

la referencia se tome, y, apuntándolo cual se hace, referirlo en castellano.

Como la substancia es nutridísima y de una abundancia de erudición y de venustidad europeas, saltan en el libro páginas que no se dejan pasar por alto, aunque uno quiera reducir y acortar por no ser abrumador en el informe. Así, al dar remate a la frase, bajo los ojos, y hallo, en la página 66, una referencia a la Historia, en disquisición de Arte y Ciencia, ya como dijo Croce, ya como dicta Spengler, ya como Rickert enseña, para desprenderse, empero, del encantamiento de cada uno de ellos, y ver, en la Fuerza una como función social; y asegurar luego que: "El verdadero historiador, dotado de sentido histórico, que es realmente el sentido del permanente devenir y de la noción complejamente social de las personas y fenómenos, tendría que estar más compenetrado que nadie de la relatividad objetiva de los factores y resultados que entraña la colectiva propulsión; ser el más humano de los analistas y jueces; en vez de lo cual, le tenemos más alejado que nunca de una función en que podría ser uno de los órganos principales".

Este anhelo de actuación, para la función del sabio, o del sabio y del artista, que no es sino la socorrida teoría del Héroe, creada por Carlyle, está muy lejos, para mí, de constituir un desiderátum de comprobada eficiencia. Pero, mi opinión, no está abonada, como la de Colmo, por la sugestión Spengleriana, indicada ya por Alberdi, casi sesenta años antes, como que éste la bebiera en la serena fuente inglesa.

Refiere Colmo, que "en una ocasión, le tocó recibir en público a cierto político, italiano (Orlando) y dice: "... en mi discurso, que fué para él un elogio, hice resaltar que, si bien la política de gobierno, suponía medios conformes con sus fines, como requería cierta ductilidad de criterio, y espíritu para saber contemporizar acá y allá con exigencias y temperamentos, jamás cabría llegar a la antinomia del hombre político, contrapuesto al hombre privado; cabalmente porque el hombre es fundamentalmente uno, en cualquier situación: y todo ello no impidió que dicho político me dijera, en respuesta, con un dejo de desconsolada ironía, que yo me refería a personajes ideales que

propiamente no eran de este mundo". Claro! Como que Orlando (digo yo), es el producto intelectual y utilitarizado de una cultura pr sbita, sino vetusta y fatigada, diuturna verdaderamente (y no con las condiciones de la inglesa) bien que conservadora; y que, siendo de otra época de la civilización humana, cohonesta de actualidad, la tiranía vetusta a que est  el ser habituado. Su sinergia debe de ser de otra época de la intelectualidad humana, para los que poco respetamos la función de la Demagogia. El, es antelucano, y usted, señor Colmo, y yo, y algunos otros más, por más que se disfuminen, estamos, con sed de relente, esperando ver salir triunfante la alborada! Y de un momento para otro ha de salir. No quiero perder la oportunidad de ponerme en ridculo aseverando que el hombre se *desembruta*; y que las guerras se acaban; que la mujer entra en juego; y que se ha de llegar a hacer lo que quiera la mayoría; porque la mayoría va en camino a ser discreta.

Yo s  de algunos perspicuos que, como niños mimosos del talento y la cultura, cierran de tiempo en tiempo los ojos y no escuchan las admoniciones paternas, haciendo sonreir por el bej n candoroso. Así, en la página 74, hasta el final del magnífico Capítulo, se pone de manifiesto una coquetería como la del Príncipe magnífico, que jugaba al desheredado!

Y llega el Príncipe a Lima... y all  alguno le conoce; y Pitágoras trata de aprender las artes mágicas del Egipto sin olvidarse de las suyas. Y para él, Teoclea es la juventud; la instruye en los misterios sin dar la clave  rfica; y se vuelve no como el Radam s conocido, sino acaso diciéndose: "*Ne radicatur evelli mala posse putandum est...*" Así, cuando dice, él, profesor de libertades: "El denuesto contra el Gobierno que reprime o previene, ya procacidades de la Prensa, ya solapa os movimientos revolucionarios, no se justifica ante la conducta de oposiciones semejantes..." no veo muy claro cuál es el t pico propuesto! Pero, cuando afirma: "Quien viola, así, el Derecho, nada puede decir de la arbitrariedad contraria", me parece que se olvida de que una ilegalidad, no di  derecho nunca a un exceso. Se cae en el conflicto de la Fuerza con la Justicia; que es lo que más nos ha encrespado el mundo!

Alemania, España y en especial Italia, sin descender al circo

de pasiones desenfrenadas de esta América nuestra, nos están dando el ejemplo del *prevenir* y el *reprimir* de última hora.

Así se llega a la dolorosa consecuencia de que "Los Gobiernos estrictamente constitucionales, y legales, no son posibles en nuestro país". Novedad tan nueva, que, pasando por Santos, el de la Banda Oriental, pica en Rosas, y va a caer en la hoy olvidada olla de los brillantes Príncipes Florentinos.

No es suficiente hallar explícita la culpabilidad; pues aun así, hay que cuidar, de parte de quien lo impone, que no se des-pape el castigo; o que éste no exceda de la medida esencial. Si no podemos tener gobiernos constitucionales y legales; si no hemos adelantado nada desde la época del caudillaje, Mitre, Sarmiento y los demás buenos, que no hemos tenido pocos, sembraron en el desierto sobre el pedernal irreductible.

Sarmiento, que decía que "aquí las cosas había que hacerlas mal, pero que había que hacerlas", nunca llegó a establecer, con agravante de permanencia, la necesidad de los gobiernos fuertes. En lo que, sí, estamos de acuerdo con Colmo, es en lo de que el gobierno debe estar en manos de quien lo entienda. La constitución de Centros Apolíticos, como él los llama, me parece una visión original... Pero... y el desborde?

Al aplaudir toda esta parte del libro, en cuanto trate de mejorarnos, lo hago no sin alguna cortedad. Porque, sin que esa materia sea mi fuerte, yo he escrito, y he profesado con el verbo y con la acción, en el mismo sentido que Colmo, hace más de cuarenta años. No hace aun diez y seis, en mi último esfuerzo, en el libro sobre Sáenz Peña, ahondé algo sobre esa función del organismo social. La serenidad del estudiado me sirvió para presumir una época de organización política como la que ya vamos alcanzando.

El Panamericanismo, o los "Lobos y los Corderos", también me ocupó, allí, más de un Capítulo. Claro es que la visión de Colmo, por ser de él, y por ser de hoy, es algo más moderna y afirmativa, más transparente y más práctica; pero, al fin y al postre, hoy como ayer, todo ha quedado en estado de irresolución y de ensayos.

Mientras escribo este Estudio estoy gozando cándidamente

y por adelantado, con la sorpresa que va a tener el agudo escritor que, por intermedio de nuestro común amigo Bianchi, me envió el volumen de que trato, cuando vea que el poeta se ha lanzado en tales perquisiciones. Y, cuando yo le retribuya su obsequio, con mi libro sobre Sáenz Peña, la sorpresa va a aumentar, y nos vamos a hacer muy amigos! Cuando tengamos algunos minutos desocupados, nos vamos a buscar y vamos a estar casi siempre de acuerdo en nuestros no vulgares asertos.

Lo que me ha llamado por extremo la atención, es no ver el glorioso nombre de Calvo, ni una vez citado en *Política Cultural*. Y en todo él, el nombre del colosal internacionalista argentino está brillando por su ausencia.

El "Ateneo de la Juventud" de la Paz, puede estar orgulloso. El ha dado motivo para que Colmo haya escrito una página llena de calor y color de política sudamericana: de conciencia y eficiencia. Y es muy justo cuanto dice en ella de los Poetas Argentinos, de hoy día. Colmo ha hecho la apología del Arte por el cual he suspirado siempre yo en la angustia constante de mi laboriosa existencia. Toda esa parte del libro arranca mis más calurosos aplausos: como que me parece una verdadera exaltación de mis ensueños más íntimos.

Pero, nos volvemos a hallar apartados por la marea de su inspiración, acaso en esto no muy abonada, en lo que dice de la cultura norteamericana, comparada con la nuestra; pues, si "es cierto que, no tenemos nada que se compare a lo benéfico y solidario de las múltiples instituciones de protección, amparo, estímulo, que en dicho país son de iniciativa privada, y constituyen una alta expresión de sentimientos humanos, y que los nuestros, apenas si son obra oficial y vegetan en la clorosis de manifestaciones tan reducidas como pobres...", no estoy de acuerdo en que "en ninguno de nuestros países no haya un nombre que oponer en disciplinas científicas y culturales de elevado desinterés, a los de Rumford, Morse, Graham Bell, Hughes, o Edison; o a los de Poe, Longfellow, o Walt Whitman; o a los de Bancroft, Irving o Prescott; o a los de Whistler, o Sargent; o a los de Baldwin o James; o a los de Loeb, Wilson, Morgan, o Rous; o a los de Mann o Emerson; ni siquiera a los de Giddins o Ward..." Me place poder refutar (como decía el his-

toriador Solís “no ajustando partida sin anotar quitanza”) el aserto equivocado. Prescott ha incurrido en las mismas deficiencias y aun en más errores que Mitre, a quien no supera ni en investigación, ni en juicio, ni aun siquiera en el estilo (que es lo más flojo del nuestro); Irving, no es superior a Sarmiento; Wilson (cualquiera de los dos, con Cushing en ancas) no es superior a Nicolás, no digo ya a Carlos Calvo; Bancroft, no es superior a Alberdi; y cuando usted conozca mi obra y la de mi esposa, en sus respectivos alcances, verá usted, que ni Longfellow ni Walt Whitman, a pesar de sus respectivas autoridades, ni Sargent, ni Whistler, son superiores a los esposos Soto y Calvo, a quienes nadie conoce ni cita. Dejo sin comparar a científicos como Ameghino, poetas como Andrade y Mármol, y políticos, que no ya con los de Norte América, sino con los más agudos de Europa pudieran ser comparados; y no cito a muchos de nuestros médicos, jóvenes y viejos, que lucen entre los más especializados del mundo. En cuanto a Sarmiento, y al mismo Alvarez, bien puede dárseles por maestros de intelectualidad en la América Latina, y usted mismo, doctor Colmo, no vale menos que el Codificador de Asambleas; y el lamentado Ingenieros, no haría mal papel en Nueva York!

En la página 124, donde dice: ...“pero mi sinceridad está por encima de todas mis conveniencias”... copio esta nota: — “Aquí, tiene que darle un abrazo todo lector comprensivo”.

La situación de la Argentina con relación al Continente, recuerda en cada párrafo a Sarmiento, alumbrado y rejuvenecido por una visión más moderna y una información más científica.

En la página 133, donde dice: — “Es que los países han de ser clasificados según sus valores estables y superiores, dentro del conjunto de su dinamismo y su futura virtualidad”... copio otra nota marginal que reza: — Después del rápido y luminoso párrafo de la página 130, no se ha referido a la inmigración cuyas características absorbidas por endósmosis en una actividad tan interesante, que nunca debe dejar de otear pacientemente el sociólogo. En la enunciación brillante que hace de: Las virtudes argentinas, pudo hacer resaltar la adaptación; adecuación esencial en su Sociognoscia, lo que facilita la transiución de

cualidades excelentes, a veces, a veces muy peligrosas; pero que están plasmando la nacionalidad más interesante de nuestros tiempos.

El alma vernácula, con sus dioses lares y sus desfallecimientos y raptos, centuplica su interés a expensas de la extranjera. Aquí, pues, el ensayista debió echar el resto.

Por la página 135 hallo una temblorosa acotación. "Es claro (dice) que un hombre tal no puede ser el portavoz de un nacionalismo extremado y agresivo como el que hoy priva por todas partes." Y sonrió pensando en los esfuerzos que ha debido de hacer en Lima para no dar un campanazo, cuando el ambiente juvenil le incitaba a tirar la cuerda, y darlo!

Y en el Epílogo de la página 137 dice... "los trabajos de Sociología latino-americana que conozco, como los de Groussac, Ingenieros, Ugarte, García Calderón, Bunge, Taboada, Oliveira Lima, Fombona"... Claro ¡No podía conocer mi Sáenz Peña, sobre el que se ha hecho la noche más silenciosa y la soledad más helada!

El final de este Estudio de Colmo, es de una sinceridad y un valor, que dan envidia hasta a aquellos en quienes la sinceridad y el valor son casi un pliegue vicioso, que les estorba la vida.

Lo curioso es que la parte del libro que debiera de ser la más vigorosa y mejor: es decir, las *Conferencias y Allocuciones*, sea, probablemente, la parte más floja. Pero, como no es mi especialidad esta de que trato, no sería difícil que mis juicios fueran equivocados: mas como yo me he prometido, al comenzar este artículo, ser de una sinceridad rayana en el heroísmo, hay que exponerse, para ello, a ultrapasar en más de una ocasión, el linde de la Prudencia, y entrar casi en las regiones de la Desfachatez insolente. Así es como me debo haber resuelto a producirme, cuando me he atrevido a anotar, casi con dejo de crítica, aquel "...comparen la patria potestad de hoy, no ya la de mañana, con la del Derecho Romano, que era poco menos que absoluta, y se resolvía en el derecho de disponer del hijo, como se quisiera, por el padre". Los panoramas de Spengler pudieron ser aquí de suma utilidad. En cambio hoy, en muchas

cosas es el hijo el que dispone del padre; y cada vez va disponiendo más; y como generalmente el cariño existe a medias, si es que existe, y como el padre es el depositario de los goces, por ser el depositario de la fortuna, nuestra actualidad de postguerra presenta casos mil veces más horrendos que aquellos a que llevaba el derecho de paternidad a que Colmo se refiere. Creo haber leído que el derecho de disponer del hijo no había existido en Oriente, gracias a la imposibilidad social de disponer de la vida ajena: lo que hacía, de la patria potestad, un afecto y no un derecho. Luego el europeo llevó todo el encanto de su progreso a China, y hoy se conoce allí el encanto de nuestra civilización por completo! Sería muy interesante hacer el paralelo entre la cultura actual del Celeste Imperio y la del tiempo de Kien-Iong, cuando empezaron a recogerse en Centones las Leyes y Ordenanzas del País.

Muy de prisa pasa Colmo en la parte que trata del Derecho Forestal entre nosotros. Recordar lo que no hemos hecho poniendo en frente lo que en Francia, Inglaterra, Alemania, Norte América, y Noruega han hecho, habría sido de sabrosa utilidad para todos.

En cuanto al Derecho Internacional, que está también tocado muy de paso, con motivo del Congreso de Montevideo, sigo en la extrañeza de que el nombre de Carlos Calvo no aparezca en todo el libro.

La Política de la Fuerza, que para Ihering es Derecho, al ser repugnada por Colmo, le sugiere una solución intermedia, que es y no es un acomodamiento oportunista. Por temor, acaso, de idealizar demasiado, propone, en forma de panacea, y en esta hora de violencias cohonestadas, un temperamento a lo Doctor Sangredo, cuando dice: "De consiguiente, el hecho y la fuerza que vale son los que revisten contenido social (los de las camisas negras?) y que luego se fecundan y elevan por la obra de las ciencias y de la filosofía". Y bien, digo yo, esperemos que pronto esa consagración tenga que abrir una nueva cuenta para el Derecho que anda por encima de nuestros hechos y nuestras fuerzas, que son esencia de brutalidad! Cada vez más, y pase lo que pase, ha de haber *abusos*. La Violencia engendra violencia; y de dondequiera que venga, de arriba, de abajo, de

los planos intermedios, su generación es detestable. Nada se estabiliza por medio de la explosión. La represión es un mal necesario; pero se evita tenerla que aplicar, si los cuerpos dirigentes no ultrapasan los convenios consagrados. Pocas veces se excede el que poco puede. Si se analiza el fenómeno de la alteración del orden establecido, en cualquier esfera de la actividad humana, se verá que la causa de tal descomposición radica en alguna potencia dirigente que ha desorbitado su acción.

Con *Algunos caracteres evolutivos de la República Argentina*, conferencia dada en el aula magna de la Facultad de Letras, Historia y Filosofía, de la Universidad Mayor de San Marcos, en Lima, al inaugurarse las tareas de la octava sección del Congreso Panamericano, encargado del estudio de las Ciencias Económicas y Sociales, el doctor Colmo inicia la Segunda Parte de su libro. La prosa nutrida de datos y de sugerencias, evidencia, claramente, lo afanada y diserta que ha sido la información. El profesor de Derecho no ha economizado desvelos. La desconceptuada ciencia (?) de la Sociología se presenta con caracteres como de comprensivo recuerdo que sugiere el devenir. De tal modo, que, la lectura de página tras página, lleva al lector soliviantado por un aplauso constante, arrancado por la claridad y la frescura de la doctrina propuesta, y más aun, por la exposición, en la que va como flotando el aporte político, la admonición económica y el buen consejo social.

Y a veces ataca el error con la crudeza del cauterio. Pero lo emoliente del tópico apacigua pronto el prurito de la inquietud intelectual que produce la deficiencia. La estadística de nuestros Colegios, por ejemplo, la cantidad de ellos en relación a lo poco nutrida de la población del País, es un calmante para atemperar la llaga que cava en el corazón el mal funcionar de muchos de ellos. Así, al hablar de nuestro desarrollo intelectual y educativo, afirma Colmo que Lugones, fruto del mismo, "es la positiva y eminente cumbre en todo el mundo castellano"; y aunque, hoy por hoy, ésto no sea matar mucho punto, ello debe de llenar de justísima satisfacción al espíritu argentino... Hoy, más que nunca, son: *Pauci quos oequas amavit Jupiter!*.

El tercer Capítulo, *El Culto de la Cultura*, es una bella conferencia, llena de frescura y originalidad. En la página 171, me hallo con una nota mía, apasionada, que quiere que las pinturas del *rico*, hechas en dos o tres párrafos, sean buenos trozos de Antología. Luego se trata de la Poesía Nacional con una claridad y franqueza insuperables. Hasta el estilo allí se ajusta y se hace más digno del tema. Parece que Colmo hubiera realizado el viaje necesario a través de la Literatura Universal, mirándola con cariño, como en país de adopción; que hubiera conocido sus llanuras y sus collados, y que, encarnado en el Euphorion de Goethe, ese estilo que tiene, como ya dije, la poesía en el alma, se tiende sobre la faz de las cosas, como una lente de penetrabilidad afectuosa. Y así se le ve penetrar en la lengua, enriquecerla, rejuvenecerla, sin quitarle autoridad, hacerla resonante y colorida con muchos ruidos de América; plasmar etimologías y hacer verdaderos hallazgos, en que la frase acriollada es la mejor literatura castiza. Parece en ciertos momentos que ha tenido presente el consejo Leopardiano y que la ciencia y la observación se han fundido en la plasmación codiciada porque el autor ha olvidado todas las bellezas del Escritor, hasta aquella misma de la simplicidad: tal ha sido la inconsciencia con que ha trazado su obra!

Pero... sobre ese brillante carril... llega a esta conclusión: "Todo cuanto afirmo es que los poetas y la poesía tienen que ser expresión espontánea de su medio, que los cree y estimule; y que, por ahora, y por mucho tiempo todavía, se asigne a las ciencias el lugar preeminente que entre nosotros les pertenece con toda legitimidad". Yo no estoy, empero, muy seguro de que nuestros mejores hombres de ciencia como tales valgan más que valieron, en sus respectivas artes, los Poetas, los Músicos y los Pintores y Escultores buenos y malos que hemos tenido. *Ai posteri l'ardua sentenza...*

Todo el Capítulo IV es realmente doloroso. *La función de los alumnos en su propia educación* ha sido entre nosotros de tan nefastas consecuencias, que, el amor del estudio, degradado; la verdadera ilustración pervertida; la educación vilipendiada; relajado el organismo todo de la institución escolar; no hay dudas, ya, sobre el derrumbe cercano de todos nuestros

institutos, si algún milagro no se opera... Y como ya no estamos en tiempos de milagros... Paso, pues, como por sobre ascuas, por sobre el vergonzoso estado de todas nuestras Facultades convertidas en Comités Políticos y en Agencias de Certificados de *Habilidad* dorada y mentida con oropel de Cultura!

Es posible, que, (si lo dejan trabajar), la buena voluntad de Rojas, y su integridad de carácter, su disciplina europea, (aunque él la disfrace de nacionalista), y su visión de las cosas bastante más clara que la de los hombres que antes ocuparon la dirección de los altos estudios, consigan poner las cátedras en el punto de respeto a que debieran llegar.

No mucho más halagüeño que el mío, es el panorama que descubre Colmo ante sus ojos en el Capítulo V, cuando caracteriza *La Política de los Países Latinoamericanos*! El pudo exclamar como Ovidio en su viaje de adaptación angustiosa: — "*Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli*"; y a pesar de los aplausos y de los asentimientos de civilidad satisfecha, cambiar el *ulli* por *illii*, para que la verdad fuera verdadera... Y esta reminiscencia latina me lleva no sé porqué hasta Grecia; y comparo mentalmente el efecto de las palabras de Colmo en las mentes de los jóvenes limeños, con las del que, deportado en la Magna Grecia, escribía allí bellezas. Ellos, como hijos de un pueblo práctico, sabían la correlación indisoluble que existe entre la actividad y la felicidad, como que creían que ello constituía la sabiduría popular más constructiva. Y es que, como habían oído de labios de Platón, que "todo pensamiento valiente descubre al fin la profundidad de las cosas", así también sabían que "él domina toda actividad y eleva la vida toda por encima de las miserias humanas". Si el éxito está al alcance de la actividad, ¿cómo no disculpar algún exceso en el cumplirla? Todo esfuerzo (decía el maestro) proviene de un parentesco íntimo de nuestro sér con la Belleza Suprema.

Esto, que lo sabe Colmo mejor que yo, debe de haberle puesto la carne de gallina al admonicionar a la juventud limeña. Por eso, su Artículo en *El Comercio* y sus Conferencias me han producido emoción. Todo el Capítulo VII está, para mí, lleno de esa encerrada tragicidad.

Como este Artículo toma proporciones desmesuradas, voy a precipitar el análisis de la Segunda Parte del libro. Y como ella se compone de los Trabajos presentados al Congreso, y han de ser objeto del estudio de especialistas, mi recorrida visual festinante no habrá de echarse de menos.

Empieza por un estudio sobre: *Las Autoridades Universitarias y los Estudiantes!*, historia comentada y valiente de algunos casos del desgraciadísimo cambio que implicó la Reforma de 1918, que no fué, para mí, otra cosa, que la abertura a todos vientos de la siniestra Caja de Pandora!

¿A quién benefició ese colosal desacierto? Ni se supo entonces, ni se sabrá jamás... El hecho fué, que Epimeteo sufrió, al poco tiempo, tanto o más que los que fueron víctimas de las influencias malévolas escapadas de su cofre: y que, la Universidad misma, donde, bien que mal, algo se estudiaba, se vió convertida, (como decimos los criollos) en una fonda de vascos. Esta es mi opinión al respecto; pero Colmo (que no llega, en esto, al límite de su apellido), me aparece hartó templado en la justipreciación de los sucesos. Dice así, que tal reforma fué inspirada por buenas intenciones... ¿Quién no tiene buenas intenciones según su punto de vista? Más aún... ¿Es que decir que se tiene buenas intenciones es, en realidad, decir algo? ¿El que da una navaja de afeitar a una criatura para que corte una rosa, no lo hace con la mejor intención?

Avergüenza y entristece la lectura de tales hechos.

Recobrando Colmo la energía de palabra de que hizo gala en otras partes del libro, lo termina, diciendo: "Ni una Facultad se ha salvado. La misma Universidad se vió envuelta en conflictos inherentes a la reforma. Las suspensiones e interrupciones de los cursos y los estudios por efecto de lo repetido de los actos electorales (es raro el Decano o Consejero que haya terminado su mandato en el plazo legal) y sobre todo, por razón de los conflictos no han redundado en eficiencia cultural ni en dignidad de las Facultades".

"La pasión partidista fué llevada a extremos hasta delictuosos (criminales, digo, yo!); en un acto de Exámenes, un estudiante fué muerto de un balazo. Y la general atención es-

tudiantil, quedó absorbida, no por los libros y el estudio, sino por las preocupaciones electorales”.

Al fin y al cabo, puede ser que todo este galimatías de pretensiones no abonadas, dé por resultado, como toda revolución necesaria, un mejoramiento; y esto solo, ya hace que se busque atenuación al actuar disparatado. Shaw, quejándose de nuestra incultura política propia del hombre actual, dice: “O cultivamos las capacidades políticas, o nos destruye la democracia que nos han impuesto las viejas y desgraciadas alternativas”. Y en otra parte, y no sé si como reminiscencia de Spengler: “El hombre culto vive hacia adentro; el civilizado hacia afuera, en el espacio, entre cuerpos, y hechos”. Pero, digo yo, si para civilizarse hay que poner continuamente cabeza abajo lo que estoy habituado a ver con los pies sobre la tierra, prefiero seguir sumido en mi cultura y huir tal civilización!

Y si ataco la demagogia, no es por cierto por miedo a la evolución: lo que temo es la revolución inmotivada. Dice Spengler que nos falta lo que los antiguos llamaban Dios. Yo creo que eso no nos falta; cada cual lo ha reemplazado a su manera y el que no “lo sentimos en la forma en que lo sentían nuestros antepasados”, no es óbice para que todos puedan sentir su potencia esencial, por muy distintas maneras... Es cierto que casi no se cree en ningún Dios; pero, en cambio se cree en la *yetta*. Hay profesores a los que los muchachos boycotean, porque *son yetta*. Así se pone en acción la función política a que Spengler diputa de *diatriba*. “Ella convierte la idea (dice) en *finés*; los símbolos, en programas. Estos, se dirigen a los *más*, no a los mejores. Se valora así sus méritos según el número de éxitos y, en lugar del grupo grave de los pensadores, que florecen en los tiempos pasados, nos ofrece una verdadera prostitución intelectual en los escritos y los discursos, en las salas y plazas de las grandes urbes”. Yo tengo mucho miedo a esta miseria opulenta; y por eso es que me meto en mi covacha: mi rincón de campo, que no es una torre de marfil, ni un Sinaí; tiene destellos de esto, e intimidaciones de aquello; porque aquí estoy con el alma del Horeb, al par que con el alma de Babilonia; tomando de ambas el extracto de ellas que me interesa. Yo soy un San Bonifacio criollo; y si a mí no me degüellan los Frisios, es tal vez

de pura lástima y porque no me hacen caso! En esta Côte-d'or donde habito, he fundado mi abadía cistercense, que no he de dejar ya ni a tres tirones. También agricultor plácido, soy un filósofo bonancible que me endulzo la vida pícaramente con mis ensueños y no me la amargo con las angustias ajenas, sino lo necesario para que ese biter salga fluidamente en expansiones sedantes de poesía realizada con partículas vitales. Yo no creo, como Ibsen, que la vida sea una mentira; para mí, la vida existe, y deja (cuando es digna de serlo), una estela perdurable... ¿Mucho... poco? Dios lo sabe... Pero estela, que hace hacer el viaje con sumo encanto, con sus promisorios destellos. Cuando era joven me acercaba bastante al ideal griego. Creía también adueñarme de la esencia de la realidad visible, y creaba, yo también, el desnudo, en el cuerpo y en las cosas, para tener el gusto de velármelo luego con ensueños! Pero hoy, he ganado prudencia; como que se han acortado mis aspiraciones y mi tolerancia obedece a que, o me siento yo un eco, o a que presumo pudiera serlo... Cuando levanto la voz, es porque creo que, sin gritar, no se logra espantar a los milanos.

Cierra el libro, que es más bien que tal, una recopilación de actos bellos, conmemorados, un valioso joyel que, para mí, es todo un cariño. *La Emancipación Civil de la Mujer* está allí tratada casi como la trataría mi alma admirativa y profundamente simpatizante hacia el sexo del que más he aprendido el encariñamiento con la vida, y las nociones de constante fineza y de aspiración divina de superarme, sin apartar de mí aquellas palpitaciones de humanidad, que a Nietzsche le parecía imposible persistieran en el espíritu lanzado en las altas especulaciones científicas o literarias, o artísticas. Y esa perínclita idea del espíritu femenino y de su misión en la tierra, es la que me ha hecho siempre, sin esfuerzo, sentir con alma de mujer las gallardías de hombre: la que me ha puesto en comunicación respetuosa y constante con la Belleza y la Inteligencia del sexo y la que me ha otorgado la felicidad de poder llorar sin esfuerzo, y de ser capaz de resistir estóicamente, con la sonrisa en los labios, la maldad y los dolores. También, como nuestro Almafuerte:

Yo he nacido sin duda para ser madre...

Y a Colmo debe pasarle algo por el estilo. Pero como él es abogado, y es hombre público, y es político, está inhibido para ver las cosas como yo las veo: claro, que él será quien esté en lo cierto al quedarse, en muchos caminos, donde se queda; pero yo no puedo hacerlo: nací para irme lejos, aun en el desierto. Para mí, en vez de hacer los reparos que él hace al acuerdo de derechos a la Mujer, que acaba de sancionar el Senado, es evidente que si no llegamos tarde, no tenemos que enorgullecernos del más mínimo adelanto en la materia. Hace cincuenta años, o más, se afianzó en el mundo entero la convicción de que los hombres estamos haciendo que la Humanidad viva tan sólo con la mitad de su alma. Desde el siglo XVII, y en Francia, se advirtió ello con evidencia transparente. En Inglaterra, país de tradición, y de *conservatismo* oportuno, e inoportuno, el aleteo ha cundido. El Congreso Internacional de Berlín de 1904, mostró claramente, en ese país donde el movimiento feminista hubo de hallar siempre incomprensible resistencia, que la mujer, en muchos casos, comprende la vida aun mejor que el hombre.

Son las mujeres las que van a acabar con las guerras; y esto no es una tontera de poeta, señor Colmo; fíjese usted bien en ello: digo, que "son las mujeres las que acabarán con las guerras". Estamos en presencia del *Mesías* de nuestra hora, y los instantes todos son sagrados, y están preñados de profundas consecuencias. Probablemente después de la *Declaración de los Derechos del Hombre*, la humanidad no ha asistido a un momento como el actual, en que la conciencia humana resuena toda angustiada en el clamor de la disminución en que ha vivido la parte más sutil, más perspicua, más sentimental y más resistente del humano!

"La mujer, en nuestros países, vive comúnmente en dos condiciones desfavorables: 1 "Por su educación, o su ineducación, no tiene psicología jurídica (*importante*, quiere decir Colmo), desconoce los negocios, apenas si está hecha para cosas del hogar y es demasiado impresionable y sugestionable... (No creas rubia; la juventú engaña!) 2 "Y, por el medio social, está cohibida para actividades externas, pues se mira en menos a la mujer que trabaja". "Yo no vería inconveniente alguno (sigue diciendo Colmo) en que se suprimieran todas las incapacidades

(creadas por nosotros, digo yo), que impiden a la mujer la tutela o curaduría aun legítima, o la inhabilitan para ser testigo, en escrituras públicas y testamentos. Son meros resabios que no se justifican"... "Puedo apuntar, que, en mi país, se ha presentado toda una serie de proyectos sobre la Emancipación Civil de la Mujer, algunos, mesurados, los más de ellos excesivos, complejos, y hasta revolucionarios. La consecuencia ha sido fatal. Los legisladores los han encarpetado."

En suma, el libro de Colmo termina, puede decirse, con el reportaje que le hizo *La Nación* a su regreso del Perú. De él es lo que me parece más interesante, lo que asevera con respecto a los que él diputa de mayores poetas del Continente: Lugones, Valencia y Chocano. Y, como al comenzar este estudio me he jurado, a mí mismo, realizarlo con la sinceridad más absoluta, no quiero terminarlo con la transgresión más mínima. Estoy muy de acuerdo en que Lugones, Valencia y Chocano, sean expresión de cultura intelectual de primer orden; pero no, en que sean superiores a muchos de los poetas vivientes, aunque en nuestra época no parezcan abundar los de gallarda figura. Uno, por una causa, otro por otra, por una tercera el otro, a mí me dejan muchísimo que desear, cada uno de ellos, si los considero como verdaderos poetas. Más aún; como yo he traducido al castellano casi toda la Lírica bella de todo el mundo, me he acostumbrado mal: y muy a menudo los hallo a los tres citados, con todos sus grandes talentos, unos poetas bien pigres. Es el caso de la interesante Gabriela Mistral, quien, si es realmente tan inteligente como parece, ha de reírse grandemente al ver que la ignorancia general le da condiciones líricas de que carece en absoluto! Lugones, con su genio a lo Sarmiento, es capaz de realizar satisfactoriamente cualquier disciplina a la que se aplique; pero en realidad, más que verdadero poeta, es un aturridor retórico cerebral y que nos llena de la más justa gloria. La lectura de toda obra poética nos deja siempre una emoción de cosa cálida y vivida: la obra de Lugones nos deja la impresión de una formidable inteligencia que actúa sin emoción. Su discretismo agradable, hace sonreír, a veces; llorar, jamás. Su heroísmo de función, no hubiera llevado a Carlyle a creerlo capaz de realizar tragedias más o menos pomposamente expresadas por versos

comúnmente flojos y a menudo de gusto más que dudoso. Valencia, no merece ni la décima parte de éste, o semejante comentario. Y Chocano (el Rueda del Perú), con su eterna guitarro-neada, no me parece tampoco merecer, como Lugones, una exposición de causales. Por Lugones, el mayor, la he planeado, sabiendo a lo que me expongo; de lo cual no será lo menos amargo, el aumento del desdén en que ya vivo. Afirmo que, donde quiera que se estudie, lo que digo de estos tres poetas es la verdad; y abonada!

Pero, ya que voy nadando en este piélago de ideas, de sinceridades, aun a mi costa, se ha de permitirme terminar este Estudio con dos o tres afirmaciones de orden social, cuyo alcance político creo yo de importancia. La justicia que me ha movido a mí desde joven, a expensas muchas veces de mi tranquilidad, es hija de aquella de la sanción Platónica, que, aunque es dura e inflexible (como que simpatiza con la templanza y la misericordia), prevalece en esencia justiciera aun sobre la encantación del amor. De ahí que no tenga yo que hacer grandes esfuerzos hasta para descubrir mi laboriosa insignificancia, contra la inflazón natural del amor-propio de artista. Así, como en la idealidad Platoniana, ha prevalecido siempre en mí ese fondo de moralidad que forma como el total ambiente del orbe de la existencia.

Hecha esta nueva confesión, no podría cerrar mejor este Estudio, que como lo hago, al reproducir, en calidad de desiderrátum, algunas de las aspiraciones con que Eucken cierra su libro sobre *Los Grandes Pensadores* encareciendo la necesidad de profundizar la existencia. "Así (dice) ha tenido lugar una gran transformación, iniciando una nueva vida que supera en amplitud y contenido a la anterior; pero que no puede abarcarse por el hombre, ni acercarse interiormente a él... De ahí nace la necesidad imprescindible de una mayor concentración para la conservación espiritual de la humanidad"... Mas un regreso al pensamiento antiguo es imposible; la concentración sobre una nueva base falla, y exige cambios importantes; una elevación interna de la humanidad, la formación de nuevas relaciones con el mundo real. Epocas, que, de tal modo se encuentran entre los problemas fundamentales de la existencia humana, y entre el pa-

sado imposible y el porvenir sin hacer, presentan un doble aspecto. Son tiempos duros en que todo se disgrega... Estas épocas obligan a mirar de frente tales problemas y a buscar el apoyo en sí mismo en un mundo interior al par que libre... Ciertamente es que se destrozan sostenes de que pendía el alma; pero, en último término, no se da en tierra con nada que no estuviera dañado de flébil trivialidad. Lo Eterno y lo Esencial se desenvuelven más puramente y con la renovación de la vida, gana ésta en su originalidad y hasta en su veracidad.

Si el alma *saudosa* nos arrastra hacia la melancólica intuición de que:

Siempre el tiempo pasado
Fué mejor,

el alma *fáustica* nos impele hacia el combate con alas de devenir.

FRANCISCO SOTO Y CALVO.

"La Ribera", Diciembre de 1925.

MARAGALL, HOMBRE REPRESENTATIVO

P OCAS semanas ha, celebraba nuestra Barcelona en silencio obligado el aniversario de la muerte de Juan Maragall, acaecida en 20 de diciembre de 1911. Pocos hombres habrá como él — dejando aparte la sombra augusta de Prat de la Riba —cuya memoria sea tan fervorosamente recordada en nuestro país. Y es que toda la obra de Maragall, aun la más personalísima o la más universalista, es catalana de pies a cabeza. Casi todos sus escritos se esfuerzan en interpretar la tradición, la espiritualidad y las inquietudes de nuestro pueblo. Inconscientemente o no, a pesar de su temperamento recluso, él fué la voz de su tierra; intervino para excitar y para calmar, para condenar o para aplaudir — siempre con grandeza—, en las luchas de nuestra ciudadanía. Se sentía entonces, en cada momento difícil, su voz augusta y trémula; si alguna vez no pudimos oírla, en fuertes horas de prueba, fué que interesadas y odiosas ingerencias la habían ahogado.

Le parecía, en las grandes jornadas, llevar Cataluña encendida dentro su pecho. Le parecía — dice — que la tierra, de donde salió su cuerpo, y la historia, de donde salió su alma, fermentasen nuevamente, como el mosto después de un largo descanso; que todo el sabor de la tierra y los hechos de los abuelos le resucitasen en las entrañas y lo inundasen de tal manera que llegase a sentir un gusto de tierra catalana en la boca y una raíz de heroísmo catalán en el espíritu. Y, con todo, no desconocía ni velaba nuestros vicios, los individuales y los colectivos. “No somos un pueblo moderno, resueltamente, —decía; en nuestra soberbia individual llevamos esta ineficacia colectiva.” Pero, — siempre buscando el cariz bueno de las cosas — en la

ineficacia colectiva encontraba la garantía de poner a prueba la heroicidad y la luz de cada cual. Porque en Cataluña, realmente, cada uno lleva un rey en el cuerpo; todos se sienten capaces de crear nuevamente el mundo, y todos creen, por tanto, que solos se bastan.

Hay que seguirlo en su paso impaciente detrás de la marcha de la Ciudad: esta marcha que él ve con los ideales no alcanzados que flotan en el aire, con los múltiples estímulos saliendo de la tierra, con las pasiones que generan en nuestros pechos, y sus choques, y aun las catástrofes que provocan. Por ella — glosamos sus propias palabras — estaba siempre apasionado y siempre sereno, sonriendo enternecido a su placer y a su dolor. En Barcelona encontraba siempre motivos de estar apasionado. La condición, empero, de eficacia en la pasión nuestra, la veía en la serenidad: y la condición de eficacia de la serenidad en alguna pasión en nuestro interior, puesto que la vida, según él, era serenidad ardiente o pasión serena. Así soñaba o veía la marcha de su Ciudad, “como una estatua clásica de la bella Victoria, tan bella que uno no sabe si vuela o camina”.

Siempre lo pudimos ver entre la multitud de sus hermanos. En las grandes fiestas, como en los grandes duelos, acudió a renovar su sentido fraterno. Era hombre de fe, de convicción, de profunda simpatía. Sus palabras están de ello inspiradas. A un lado del horizonte de la Ciudad, ve el alba de un gran porvenir, y no quiere quedarse al lado de la noche, ni que las tinieblas, al retroceder, se lo lleven sepultado. ¡Qué delicia, para él, qué triunfal delirio juntar su propia voz, en una sola aclamación, con las mil voces de la multitud anónima! Aquel glorioso espectáculo cívico, que nos hacía merecer de Unamuno el vituperio aplicado a los griegos: “seréis siempre unos niños, levantinos; os ahoga la estética”. Por una idea, cien banderas arboladas; por una palabra, mil corazones latiendo. Y entre ellos el corazón de Maragall.

Le indignaba el egoísmo de los que se deleitan dentro la fortaleza de sus propios muros, sintiendo afuera pasar el dolor como un río al pie de la casa; y también el de aquellos que se encierran en un rincón oscuro, chirriando los dientes, huyendo del alegre bullicio de la plaza pública en fiesta. El horror

a la multitud — que alguien profesó después en Cataluña — era, según él, un signo de debilidad moral, como el horror al espacio es señal de debilidad física. La sociedad de los hombres — dice — es el espacio del espíritu humano.

Quiere, en resumen, Cataluña “amunt”, arriba; quiere su tierra arriba; que, subiendo, ya nos partiremos la altura. Y, para tal fin, no hay como el principio de Amor: “Catalunya, Barcelona, has de padecer mucho, si quieres salvarte. Has de aceptar las bombas, y el luto, y el robo, y el incendio: la guerra, la pobreza, la humillación, y las lágrimas... Busca el amor en tu dolor, oh Barcelona!” Por el camino del amor, encontrará la fuerza del espíritu. Podrá destruirse todo; pero si, por encima de las ruinas, queda flotando el espíritu, éste volverá a levantarlas en más altas torres. ¡En todo resurgimiento se manifiesta el impulso de ir “más allá”! ¡El espíritu se venga! — es su grito de alerta.

Entre sus símbolos patrióticos, ve el alma de nuestro pueblo floreciendo en la alegre y luminosa retama de nuestros montes. Cataluña hace olor de retama, y la retama habla de la fiesta de nuestra libertad. Pero, concretamente, el árbol de la libertad nuestra es el almendro. Su flor, es también flor nacional. Su floración es la epifanía de los espíritus, del azar y del amor, en Cataluña y en todos los países que se esfuerzan por tener el alma en flor.

Nadie ha vuelto a sentir y a comunicar como él el espíritu cívico. Cuando un país es conmovido por una santa idea, hasta las piedras se levantan, dice. Cada hombre es un pedazo de la tierra nativa, con cara y ojos, espíritu y brazo. Ve el gran entusiasmo — desgraciadamente inútil, como tantos otros — el “alzamiento” de 1907. Canta el espectáculo de esta tierra, toda esta tierra que grita y exige libertad. La masa social se va poniendo — es su frase — en estado de incandescencia patriótica. ¡Si hubiera podido obrar milagros en Cataluña este entusiasmo! Algo consiguió. No sólo elecciones ganadas, sino institutos y academias científicas, filología y biología, lírica y pintura. Son nuestra ejecutoria. La empresa poética de un Verdaguer o de un Maragall, por ejemplo, valorizaría literariamente y nacionalmente un pueblo. Provenza resucitó sólo con el milagro de *Mi-*

rella. Y si Cataluña ha dado algunos frutos maravillosos, hay que atribuirlo sólo a la mágica virtud de su esfuerzo íntimamente entusiasta; su resurgimiento artístico — recordaba hace ya tiempo Diego Ruiz — no se explica por los aranceles protectores ni por las benignidades del Estado; toda la fuerza material no podría tanto como la canción del *Comte Arnau*, ni toda la riqueza material no valdría nuestro Maragall.

JUAN ESTELRICH.

Barcelona, enero 1926.

LA OBRA DE GÁLDÓS

EN el borroso film de mis primeros recuerdos, balbucea imprecisa y falta de contornos esta escena:

Santander. Un cielo más hondo y más azul por cobijar a un mar glorioso de bravura. El paseo de la Magdalena.

Primavera. Yo: cinco años, infantilizando al paisaje, camino de la mano de mi padre. Una casa de modesto porte; en su jardinillo, un anciano sumido en un sillón. Mi padre que dice:

—Buenas tardes, don Benito. Charla. Y una mano temblorosa y cansada que me acaricia.

Procuro fijar la imagen del anciano; pero todo es huidizo e incorpóreo. Sólo recuerdo la gorra plebeya, que ungía con la vulgaridad aquietada de un buen hombre, a su figura, y a la cabeza hundida entre los hombros, en esa joroba propia de los cortos de vista, todo contraídos como para estrujar más a la luz. Los ojillos inquisitivos y romos, las manos torpes y grandes de labrador cansado. Y nada más.

Ignoro si estos recuerdos míos son valederos y si trasuntan la realidad o la crean; pero ellos tienen para mí, la entrañal certeza de lo vivido.

* * *

Ignoro también, si la leve vaguedad de esa escena ha influido en mi ánimo, al admirar más tarde en Galdós el más hondo buceador del alma española, al que inimitablemente supo mostrar la trabazón de su espíritu, y la contextura de su carne. Por eso, comenzaré por apartar de su obra a la persona, para mostrarlo ante todo como lo que es en verdad: el fiel cronista del

siglo XIX español, el intérprete de sus oscuras voliciones, de sus recónditos y en ocasiones insospechados sentires.

* * *

En España, el siglo XIX, y especialmente en sus últimos cincuenta años, es el siglo por excelencia de la clase media.

Puede observarse fácilmente, que hay épocas históricas, cuyo ciclo de ideas y hasta de emociones, está condicionado por los sentires de la clase dominante que impone los propios.

Podemos observar en España este fenómeno en tres de sus etapas fundamentales: 1.º) El siglo de oro. Predominan las ideas aristocráticas sobre el honor, el orgullo de raza, la limpieza de sangre. Calderón, su más característico portavoz, pone esas vanas preocupaciones en un burgués como Pedro Crespo, o un villano cualquiera, igual que en el noble Segismundo. Y todo nos impele a creer que tal debió ser la realidad. La clase dominante, por ley de inercia y de menor esfuerzo, se torna arquetípica, y alcanzar su posición, pertenecer a su orden de ideas, participar de sus prejuicios, es el ideal de los ajenos a ella.

2.º) El derrumbe de la nobleza que comienza en la Revolución del 89, hace que advenga al centro de la intelectualidad la nueva clase dominante: la clase media. Ella impone sus gustos, sus prejuicios y sus ideas. Así podemos contemplar a la suprema trinidad poética de fin de siglo: Zorrilla, el ripioso poeta de los horteras y señoritas cursis, Campoamor el flatulento vate de resobadas filosofías y Núñez de Arce, autor de los notarios.

Pero la clase media no es algo en sí misma, con caracteres específicos de clase como la aristocracia o el proletariado; es una clase de exclusión, formada simplemente por los que no pueden ser incluidos en ninguna de las otras dos. De ahí la vaguedad de sus ideas, la hibridez de sus principios y la multiplicidad de sus instintos. De ahí también la lucha del pasado siglo entre el romanticismo, burguesa aspiración a la aristocracia y el naturalismo, aun más burguesa tendencia a lo plebeyo.

La tercera etapa, la podemos contemplar en nuestros días, con el triunfo e imposición de las ideas proletarias, es decir de la clase intelectualmente dominante. Así el concepto de mejora-

miento humano, el ideal de igualdad económica, etc., que en modo alguno pueden considerarse como aristocráticos ni burgueses, puesto que sólo a los actuales desposeídos convienen, los encontramos preconizados y ensalzados por personas de intereses contradictorios. Los escritores más reaccionarios, los políticos más derechistas, no niegan ya la validez de tales ideologías, más aún, se dedican según ellos a su servicio, aun cuando con los debidos paliativos y las inevitables atenuaciones.

En realidad, este fenómeno de la imposición de ideologías por la clase más vigorosa, no es sino un suceso de índole osmótica, correspondiendo a una mayor saturación de ideales, una máxima capacidad de propagarse.

* * *

He afirmado que el siglo XIX español, y especialmente su postrer mitad, se encuentra dominado por la clase media. La explicación, me parece sencilla: La aristocracia, abolido el feudalismo, perdió toda su razón de ser como clase, hasta quedar casi por completo anulada en ese sentido, después de la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas.

El proletariado, no pudo, por otra parte, desarrollarse en España con el vigor con que surgía en Inglaterra, Francia y Alemania, porque al revés de estos países cuyo industrialismo científico nacía con vigor, en la península las interminables luchas civiles, el alzamiento de facciones, la aparición de caudillos guerrilleros, los pronunciamientos militares, y más que nada, aquel esperar todo de la riqueza de los esquilados restos del imperio colonial, — determinaba un general empobrecimiento industrial y agrícola, una inseguridad total que cohibía a las fuerzas productivas de la nación. Al mismo tiempo, los partidos políticos turnantes, los intereses creados en los innúmeros alzamientos y pequeñas revoluciones, creaban como consecuencia fatal, una burocracia cada vez más monstruosa, con el objeto de dar cabida a la creciente ola de paniaguados y capigorriones. De aquí el florecimiento de una clase media ramplona en todo sentido; puesto que el empobrecimiento industrial gravitaba sobre todo el Estado, haciendo imposibles las remuneraciones generosas.

* * *

Este es el escenario en el que se realiza la obra de Galdós. En tal ambiente, no caben más que dos actitudes: convertirse en el novelista para la clase media, o en el de la clase media. Es decir, en el escritor que halague sus gustos, y acaricie sus prejuicios, o en el que simplemente los exponga tal como son, escrutándolos para hallar en el fondo la eterna trabazón, el cañamazo humano sobre el que están bordados. Esto fué lo que hizo Galdós.

No fué capaz de realizar lo primero, porque ante todo, para ello, era necesario estar al mismo nivel de la clase que se halaga, como sucedía con Campoamor, Tamayo y Baus o Alarcón! Galdós estaba moralmente muy por encima de la clase en que vivía, o más exactamente que por encima, afuera. De ahí que pudiera asumir con limpio espíritu la serena tarea del investigador que indaga. Añádase a esto una amplitud de comprensión, un alma alerta como un diapason que espera para vibrar la nota humana que lo conmueve, y se comprenderá fácilmente, porque Galdós fué capaz de exteriorizar su genio: por la admirable conjunción de la hora y del clima intelectual.

* * *

Galdós no fué un estilista pulcro y almidonado como Valera, no pudo serlo quien nos legó al rededor de cien volúmenes de maciza prosa. Al contrario, al igual que Tolstoi y que Romain Rolland, parecía complacerse en no trabajar sus libros en el sentido del estilo, dejando las cosas dichas, así como al desgaire, con esa vulgar fluidez del lenguaje cotidiano. Tampoco fué un artista fogoso e instintivo como Pereda en cuyas nerviosas y ágiles páginas la prosa adquiere la etérea levedad del verso. Ni fué un colorista como Palacio Valdés, cuya obra clamorosa de sol y de chillidos lumínicos pudiera equipararse a la pintura impresionista.

Las obras de Galdós carecen de color, no me refiero al metafórico "color local", en el que abundan sino al color verdadero. Es más bien un grabador conciso, un aguafuertista, un dibujante;

en sus figuras el perfil lo es todo, sus trazos profundos delimitan los caracteres; los colores, cuando aparecen, son desvaídos, como de estampa antigua y más bien restan valor al conjunto.

Galdós, he dicho, no fué un artista; porque lo que a éste caracteriza es el poder creativo, la capacidad taumatúrgica de añadir nuevos valores al paisaje o al acervo humano de caracteres. Y Galdós no fué un creador. Sus personajes no son simplemente reales, son además necesarios, es decir, involuntarios. Me explico. Cuando se dice del personaje de una obra ¡que real está! no se significa con ello que el personaje haya vivido necesariamente, sino que tiene todos los caracteres que harían posible su existencia, es decir, que nos parecería natural encontrarlo al volver de cualquier acontecimiento. El personaje real, pues, puede ser completamente imaginario, necesitándose solamente para ello el talento y habilidad del artista creador.

Pero hay además de los personajes reales, los necesarios, es decir, aquellos cuyas cualidades fundamentales nos los presentan no ya como posiblemente vivos, sino como imprescindiblemente tangibles; los distinguen de aquellos, cierto inconfundible olor de humanidad; sus rasgos esenciales, acaso no hayan pertenecido todos juntos a una misma persona; pero esto es en absoluto secundario, lo cierto, es que las cualidades que los integran, han sido sorprendidas actuando por el autor, y las ha reproducido. A esta categoría pertenecen los personajes galdosianos. No son ellos el producto de una elucubración ni han sido creados por el novelista; él los ha encontrado en la calle, los ha espiado en los trenes, los ha presentido al través de las paredes en los cuartuchos de fonda; los ha sentido vivos, palpitantes, y ha tomado de ellos no al personaje entero, sino que desechando la ganga, la envoltura de su cáscara convencional, sorprendió esas cualidades actuantes de que hablaba, esos colores fundamentales, medulares que integran la raza y eslabonan la historia, y con ellos en su poderosa capacidad de síntesis ha "organizado" sus entes novelescos, no solamente reales sino necesarios, vivos.

De aquí se desprende lógicamente, y esto acaso parezca heregía a muchos, que Galdós no es un novelista en el estricto sentido de la palabra. Para sostener lo expuesto, parto de la siguiente

definición de la novela. Dados dos grupos de caracteres A y B antagónicos en cierto sentido, o una sola agrupación A realizándose en un medio B adverso, plantear y resolver los conflictos o situaciones provocados por la acción. Eso es una novela.

Ahora bien, el novelista para merecer nombre de tal, debe imaginar, es decir, crear los caracteres posibles que determinen el posible conflicto. Galdós no hace nada de eso. Ante todo lo que en sus novelas sucede, episodio por episodio, se ha realizado en España y en presencia del autor que los narra, y en cuanto a los caracteres creo haber explicado ya su necesidad y por lo tanto su vitalidad ajena al esfuerzo de Galdós. Todo lo que sucede en esas novelas, repito, ya estaba pasando en España, la labor del artífice en este caso, ha sido infundirles un soplo de durabilidad a las cosas efímeras, fijándolas en libros. De donde deducirá fácilmente cualquiera, que estamos en presencia, más que de un novelista, de un historiador o para puntualizar con mayor exactitud de un cronista; porque el historiador, ha de ser forzosamente un filósofo que bucea en los acontecimientos en busca del hilo que los une, mientras que el cronista, se ciñe a su papel con solo evidenciar los sucesos. Y digo un cronista y no un periodista, porque la función de éste más que a exponer los fenómenos sociales, se reduce a transmitirlos, a propagarlos en la mayor cantidad y con el mayor acopio de detalles posible, en cambio el otro, debe seleccionar las ocurrencias fundamentales, los sucedidos característicos, y con solo las circunstancias precisas para conservar su ligadura con el ambiente. Además, mientras la nota periodística es efímera — sin que de esto se infiera que redactarlas sea profesión inferior, en las profesiones no hay categorías —, la crónica cuando, como en el caso que nos ocupa, es digna de tal nombre, es imperecedera.

Por esa razón, la clase media española del siglo XIX, con su estrechez de miras, con sus ensueños de aldea, y su aplastamiento de prejuicios, ha quedado inmortalizada al igual que los épicos personajes de Homero o de Shakespeare o que esos torturados agonistas de los autores rusos. ¿Y por qué no ha de ser así, si ellos tuvieron también una mano gloriosa que les infundió

eternidad, y si al fin y al cabo todos son, según la frase brutal y justa de Almafuerte, de una misma carnaza?

* * *

Galdós fué un gran psicólogo intuitivo. No de otra forma pudo llegar a conocer los secretos resortes del alma humana, esos muelles desconocidos, cuyos imprevisibles saltos determinan a veces las acciones aparentemente más absurdas. La contemplación del escenario político de su época en el que él actuó como figura de segundo o tercer plano, debió servirle de mucho en ese sentido. Tal vez sea esa capacidad suya tan desarrollada de observador intuitivo de los caracteres, lo que matara en él al novelista, es decir al creador.

Pero yo atribuyo la cosa a otro fenómeno. Pese a que alguien pueda ver en mí un afán de parecer original a fuerza de paradojas, me atrevo a desmentir la tan difundida idea que atribuye al espíritu español un carácter idealista y desprendido de la realidad, soñador y quimérico. El español, es por el contrario excesivamente positivo y materialista hasta para las cosas más ideales; un realismo entrañal forma los cimientos de su carácter, un realismo no filosófico ni elaborado por reacciones intelectuales, sino ingenuo, orgánico, fisiológico. Ningún carácter tan afincado en la realidad, tan enraizado en lo positivo, tan amarrado a lo material; y quien de esto dudara, no tiene más que observar como se entiende y se practica en España algo tan espiritual como la religión. Allí el protestantismo y el iconoclastismo son fenómenos imposibles. La divinidad se manifiesta por milagro y reside en las imágenes; el premio y el castigo son algo más que un símbolo, son algo palpable que se experimenta en la carne.

Los que no juzgan prácticos a los españoles, lo hacen porque se guían por los resultados y creen, equivocadamente, que un espíritu práctico rinde simples resultados prácticos; nada más alejado de la verdad, cuando falta esa disciplina del trabajo que se llama el método. Y esa falta, es el mal de España.

Galdós, pues, volviendo a nuestro tema, pertenece a este orden de ideas, vale decir, está empapado de realidad, saturado del medio que los rodea, por eso no crea sus personajes porque no puede

ni necesita hacerlo. No puede porque fuera de la realidad no hay nada para él; su fantasía tenía el torpe vuelo de un ave de corral; cuando ella interviene todo se echa a perder, aparecen fantasmas charlatanes como en el final de *Electra* o alucinaciones inverosímiles como el don Romualdo de *Misericordia* o la doña Juana de *Casandra*. Pero tampoco necesitaba crear sus personajes, porque los tenía ante él vivos, realizados ya, y era capaz de apoderarse de ellos, de adueñarse de aquellas cualidades actuan-tes de que hablaba, para producir sus tipos.

Los protagonistas galdosianos elaborados por la síntesis que expliqué, gozan de un carácter orgánico tan marcado y de tal manera están subrayados en ellos lo específico de sus cualidades, que producen la más asombrosa ilusión de realidad.

Además, Galdós, hábil conocedor de su oficio, no cae en ese defecto tan común en los que escriben novelas psicológicas, que consiste en relatar con puntillesca puntualidad los estados anímicos del sujeto, haciendo una vivisección prolija hasta el inventario de los momentos espirituales del héroe. Ese defecto que apelmaza de prosa indigesta y profesional tantos volúmenes de muchos autores aun de moda, no se observa en el escritor que me ocupa.

El lector conoce, o puede conocer, hasta los más sutiles matices de los conflictos y situaciones anímicas de los personajes galdosianos, sin que su autor se los haya referido para nada.

Galdós copia en esto una vez más a la vida. No analiza a sus sujetos; simplemente los hace actuar; los mueve, y de esos cambios de posición se deduce la ley mecánica que los anima, el factor que los impulsa. El autor nos ofrece un alma viviendo y no una serie de preparaciones anatómicas maravillosas pero inánimes.

* * *

Dado el carácter sintético y realista de los personajes de Galdós, estos resultan forzosamente típicos.

Conviene no confundir al tipo con el arquetipo. El arquetipo o modelo, es el límite ideal de una trayectoria étnica. El tipo, es la ecuación de esa trayectoria, su característica funda-

mental. El arquetipo, es un producto de la imaginación, un punto ideal de referencia. Arquetipos son Hamlet, Don Quijote y Martín Fierro. El tipo es increado por el hombre; es simplemente, aquella persona característica de una modalidad de su tiempo y su medio. Polonio, el Cura y el Barbero, y el Viejo Vizcacha, para citar personajes de las mismas obras, son típicos. Los de Galdós lo son también en grado sumo. Esa es la razón que determina que toda su época vibre y aliente en sus volúmenes. Veamos los más característicos de esos tipos.

Los curas. — Los curas de Galdós, fuman todos y juegan a la lotería; cosas las dos impropias de un sacerdote; pero naturalísimas en quien ejerce su ministerio como una profesión. He aquí una prueba más en favor de lo que decía del positivismo innato del español. Su cristianismo anquilosado de catecismo carece de valor. No son cristianos; son católicos. Hablan del demonio con familiaridad: el Tío Patillas, del infierno como de una cantina: las Calderas de Pedro Botero. Trabajan con la rudeza y rutina de un labrador en su labor de trisagios, novenarios, sermones, funerales, estaciones, manifiestos, rosarios y Gozos del Santo. Para ellos todo el dolor humano tiene consuelo en cuatro frasecitas de teología de trastienda. Su latín, es latín de cura, distinto al latín que pueda saber otra persona. Sus sotanas con olor de cera y sacristía ensombrecen a España.

Siempre recordaré la imagen magistral de aquel cura, hermano del boticario de *Fortunata y Jacinta*, con la jeta aceitosa de devorar ensalada, el boscaje de pelos asomando en las orejas, y el eructar sonoro y continuo. Junto con aquel mínimo curilla que al principio de *Sotileza* nos presenta Pereda desbravando vaqueros, forman los dos polos del clero español.

Los mendigos. — Los pordioseros galdosianos, no son esos seres trágicos triturados por el dolor y sublimados de tragedia. Son también profesionales de la caridad. “Trabajan” de mendigos en el regazo de las catedrales como formando parte de su colección de gárgolas. Su miseria no es rayante, aguda, imprescindible, es más bien untosa, endémica, despidiendo olor a moho y a tocino rancio. Rara vez exhiben llagas o deformidades. Su

parasitismo es honrado. Las viejas se cubren con un manto pesado color ratón que es como el manto de la pobreza, la pobreza misma hecha paño. Tienen sus intereses creados, sus escalafones inalterables. En ocasiones, mantienen una familia como la sublime Benigna de *Misericordia*. Son una vergonzante prolongación del clero y la burocracia.

Las beatas. — Tienen el alma de corcho, una vejera espesa y viscosa; están en las iglesias, en su fría humedad como las cucarachas debajo de una piedra. Su pringoso breviario deletreado de memoria las sirve de conciencia. Su presencia enfía, como si llevaran adherido el frío de las sacristías. Son solapadas y tenaces en sus decisiones, comulgan como quien toma un sello para el dolor de cabeza, tienen los ojillos romos y buscones del animal subterráneo a quien ofende el agrio brillo solar.

Las mujeres. — Galdós ha realizado dos asombrosas mujeres en Fortunata y en la de Bringas. La primera es el buen sentido de la calle, la libertad del instinto y del deseo. Es la mujer elemental y castizamente española, digna de las majas de Goya. Las sensiblerías católicas y las ansias redentoras de su marido se estrellan contra su bravía y sólida contextura. La risa de un organillo que alborota la calle, la ilumina el alma.

La otra, la mujer de Bringas es la señora de un empleado de gobierno con toda la mezquindad de quien ve en el relumbrón vano de la corte, la más alta de las aspiraciones humanas.

Esta clase de personajes que realizan con sencillez la propia existencia, monótona y natural, son los más maravillosamente descritos por Galdós. Donde a mi ver falla su pluma, es cuando pretende diseñar caracteres heroicos o actitudes de rebeldía. Casandra es un ejemplo. Personaje indeciso, de silueta borrosa, debe actuar en situaciones discutibles de verosimilitud y hay en torno suyo como una aureola de imprecisión e irrealidad.

En cambio, ¡qué simplicidad de procedimiento y qué autenticidad en el resultado en esas simples mujeres de pueblo! Recuerdo una mujer de *Lo Prohibido* a quien se le había muerto un hijo. Cosía, lavaba, o arreglaba la casa, a veces hasta

canturreaba como si el ritmo de los movimientos de sus ágiles brazos, le subiera a los labios...

Y de repente era un suspiro sollozante que estallaba de amargura en su boca y un ¡hijo mío! le volaba. Después volvía al trabajo y acaso al canturreo. Y es que así duele el dolor en el alma humana, al decir de Claim, como una espina en una llaga, que ya no se siente, pero que al menor movimiento agudiza las carnes de sufrimiento.

Los niños. — Son para Galdós “los hijos del hombre que alegran la vida”. Pero son eso, los hijos del hombre. No los comprende en sí mismos. Aparecen en sus novelas como en las visitas en que molestan, pero se les acaricia. Cuando trata de representarnos uno despierto, nos ofrece un resabido, es decir, un hombrecillo recortado.

Los hombres. — No pretenderé analizar en la brevedad de estas páginas, la variedad de matices que ofrece ese vasto Humanario que son los *Episodios Nacionales*. Quiero solo aludir a un aspecto curioso de Galdós: su hispanoamericanismo intuitivo. Me refiero a sus Indianos. Llámense en España indianos a los que emigrados en las Indias, es decir, en América, regresan a la patria enriquecidos. Estos personajes, son muy frecuentes en las obras de Galdós. Y es notable el espíritu crítico de éste al saber hacer resaltar la superioridad e inferioridad de ellos con respecto al medio. Son más activos, más enérgicos, más emprendedores pero al mismo tiempo ásperos, bruscos y sin arraigo emocional. Y también supo prever la solución de tal conflicto: el cruce, el intercambio, la compenetración espiritual, aprovechando los caracteres positivos para lograr en síntesis un tipo superior de humanidad.

* * *

A raíz del estreno de *Los Condenados*, se discutió largamente en España, si Galdós era o no un dramaturgo. Mediaban en la controversia apasionamientos de secta por lo que nada debía esperarse como resultado estético. Pero cualquiera que hoy desapasionadamente lea *Doña Perfecta*, *El Abuelo*, *Electra* o *La loca de la Casa*, tendrá, pese a la admiración que le

merezca el maestro, que reconocer que Galdós no fué jamás un dramaturgo. Sus obras de teatro, tienen el corte, la construcción y el desarrollo de una novela; y esto en un escenario, es fatal. Porque es algo fundamentalmente distinto el mecanismo que anima un drama, al que preside la formación de una novela.

El primero es más dinámico, y más estático el segundo. En el teatro lo fundamental será siempre la acción, el movimiento; los caracteres pueden ser esquemáticos, las situaciones abocetadas solamente; lo que es imprescindible es que aquello se mueva y se agite. En la novela la acción es algo que puede ser secundario, lo fundamental son los caracteres, pero lo importante, es que nunca el movimiento es lo fundamental. Estas consideraciones que dejo apuntadas, no son las únicas que diferencian al teatro de la novela. No se debe olvidar que en el teatro entra lo visual en tal medida que pudiera ser clasificado entre las artes plásticas.

Todo esto determina, que, salvo la excepción de un Pirandello, rara vez un buen novelista logra ser un hábil dramaturgo, y que en la mayoría de los casos, como el que me ocupa, el autor que incurre en predios extraños, solo logra hacer cansadora y monótona una creación que hubiera sido felicísima si para su consecución se hubiera valido de los procedimientos para él habituales.

* * *

Históricamente Galdós debe ser considerado como la continuación, en el siglo XIX, de los novelistas picarescos castellanos. Sus novelas llenas de aquel plebeyo y tumultuoso vivir español son las herederas legítimas, y las sucesoras necesarias de *El Lazarillo de Tormes* y el pícaro *Guzmán de Alfarache*.

* * *

Desde el punto de vista de las Literaturas Comparadas, cosa tan descuidada hasta hoy y tan plena de sugestividades. Si aceptamos entre las literaturas francesa y española del siglo XIX la doble semejanza de Becquer - Musset, Hugo - Zorrilla,

Galdós correspondería a Balzac. Como él cosechó sus caracteres en el medio fundamental de su época, la burguesía y la clase media encumbrada y pobretona; como él, fué más que un novelista, un testigo que supo legar a la posteridad, en sus obras, un documento vivo, de su momento humano.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA.

1926.

LA CULTURA LITERARIA Y CIENTIFICA DE EDGAR POE (1)

POR el estado incipiente de las ciencias en la primera mitad del siglo diez y nueve, las lucubraciones pseudo-científicas de Poe tuvieron enorme resonancia en Europa donde la ingenuidad de los críticos las aceptó como verdades definitivas. Más adelante daré una idea de la preparación que tenía en este terreno el poeta yanqui. Por ahora voy a concretarme a su cultura literaria.

Mi amigo y compañero Killis Campbell, uno de los hombres que han estudiado a Poe más detenidamente, acaba de publicar detalles interesantes acerca de las lecturas favoritas del poeta. De este ensayo (2) he sacado los datos que necesito para ilustrar el capítulo presente.

Es natural que Poe conociera más íntimamente a los escritores de su propio tiempo y de su mismo idioma. Entre sus contemporáneos tenía predilección por Byron, Coleridge, Moore y Tennyson. En varios de sus poemas tempraneros la influencia del poeta inglés es manifiesta. Así por ejemplo en *Tamcr-lane*, *Spirits of the Dead*, *The city in the Sea*, y *The Colisseum*. Por estas razones y otras es de creer que Poe había leído todos los poemas de Byron y que probablemente sabía varios de memoria. En otra parte de este estudio menciono la influencia de Coleridge sobre la obra poeana. En efecto el yanqui tenía gran admiración por la labor del autor de *Ancient Mariner*, y se

(1) Capítulo de un libro en preparación, titulado, *Edgar Allan Poe*.

(2) *Poe's Reading* por Killis Campbell. 1925.

supone que poemas como *To Helen*, *The City in the Sea*, *The Sleeper* y aún *The Raven* hayan sido escritos bajo la influencia de Coleridge. Aunque sentía gran admiración por estos bardos parece que Poe consideraba a Moore como uno de los artistas más grandes de todos los tiempos. Y es natural. Aunque Poe lo quiso desmentir en sus teorías poéticas acerca del *Cuervo*, lo cierto es que en poemas como *Annabel Lee* y otros se nos revela como poeta intensamente emotivo y sentimental, y por lo tanto muy cerca del maravilloso autor de *Las Melodías Irlandesas*. En cuanto a temperamento no hay nada en común entre Byron y Poe; antes por el contrario me parecen dos temperamentos antagónicos. Es muy fácil hallar reminiscencias del irlandés en sus poemas más íntimos. Conocía bastante bien los poemas de Tennyson como puede inferirse de la frecuencia con que cita sus versos, y su nombre. Conocía bien la obra de Wordsworth aunque es de suponer que no sintiera entusiasmo por el poeta de la Naturaleza. Ambos poetas habían teorizado sobre poesía y sus opiniones a este respecto estaban muy lejos de complementarse. Con Shelley tiene en común el refinamiento y la vaguedad metafísica. Ambos fueron fanáticos del idealismo, ambos proclamaron el arte sobre todas las cosas, ambos eran espíritus libérrimos. Poe debió de admirar al Ariel inglés cuyos mejores poemas conocía. Un estudio paralelo de estos dos escritores ofrece admirables posibilidades. A pesar de que el nombre de Keats no figura sino raras veces en sus artículos de crítica, sentía una ilimitada admiración por el genial autor de *Endymion*. Hoy que el nombre de Keats sigue creciendo imperturbablemente podemos apreciar la profunda intuición crítica de Edgar Poe. También tenía Poe una alta idea de la poesía de la señora Browning. A ella dedicó uno de sus libros y Mr. Campbell cree que de ella aprendió a usar la forma estrófica y el metro, de su famoso poema *El cuervo*. Es de notar que en varios versos del *Cuervo* se echa de ver la influencia del poema *Lady Geraldine's Courtship* de la señora Browning. De Robert Browning nunca dijo nada ni parece que admirara a este poeta tan injustamente elevado a la categoría de altísimo. A Southey, Scott, Bruns y Chatterton no prestó mayor importancia. Es curioso observar cómo, admirando a poetas de se-

gunda clase (Campbell, Hood, etc.), nunca mencionó al sublime visionario Blake. William Blake tiene muchos puntos de contacto con Poe, aunque su obra, sin ser tan acabada, es mucho más trascendental. El hecho de que Poe no conozca, o aparente no conocer, a los poetas con quienes tiene más definida similitud ha desorientado un poco a los críticos que le señalaron hace años "precursores evidentes". Se creería naturalmente que, además de Blake, los poemas de *Ossian* hubieran influenciado el estilo de Poe y sin embargo nuestro poeta sólo menciona estos poemas dos veces.

Hoffmann fué considerado por mucho tiempo como el precursor inmediato de Poe. Varios libros e infinitos artículos se han escrito acerca de esta supuesta influencia y sin embargo en toda la obra de Poe no hay trazas de que hubiera conocido al célebre cuentista alemán (1).

De los poetas antiguos de Inglaterra su favorito fué Milton; a Shakespeare le conocía bastante bien; también había leído a Pope. De otros poetas anteriores (Chaucer, v. g.) parece que no conocía nada. Entre los americanos leía a Bryant, Longfellow, Willis, Lowell. Apreciaba debidamente a este último. En más de una ocasión manifestó desinterés por los poemas de Whittier. A Emerson lo atacó repetidas veces a causa de su falta de claridad y sencillez; puede decirse que fué enemigo declarado de los trascendentalistas.

Entre los novelistas había leído detenidamente a los siguientes: Dickens, Bulwer, Scott, Disraeli, Ainsworth, Cooper, G. P. R. James, Irving, Hawthorne, y Simms. Entre los ensayistas, Addison, Carlyle, Johnson, Macaulay, Lamb, Hazlitt y North le eran familiares. Citó muchas veces a Carlyle por quien no sentía la más leve admiración. Sólo menciona una vez el nombre de De Quincey con quien tiene sospechosas similitudes estilísticas. Menciona también a Bacon pero es de creer que no conocía la obra de Steele ni la de Dryden. Había leído muy pocos libros de historia.

Poe era muy aficionado a los libros de viajes y de exploración. Frecuentemente escribía críticas sobre libros de viajes

(1) Sería conveniente que alguien estudiase la supuesta influencia de Hoffman sobre las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer.

a los Mares del Sur, a la América Central, y del Norte. Sus conocimientos filosóficos eran muy limitados. Había leído algunas cosas de Mill, rechazaba las teorías de Bentham, menciona una vez a Hume, cuatro a Locke, ninguna a Berkeley. Se oponía naturalmente a las doctrinas utilitaristas. Seguía con atención los libros religioso-filosóficos. Aprovecha en algunos de sus cuentos informaciones y detalles de los tratados de Newton, Herschel y Brewster. Además leía con interés los artículos científicos de las revistas inglesas.

Hoy se sabe con aproximada exactitud que Poe podía leer francés y latín y que, acaso con dificultad, podía orientarse en las literaturas alemana, española, italiana, y hasta griega. Yo he examinado con detención algunas citas de poemas españoles que aparecen en los trabajos de Poe. Incluye en uno de sus artículos una estrofa de Fray Luis de León a quien él llama Luis Ponce de León. Esta estrofa tiene varios errores lo que me hace creer que Poe la sabía de memoria y al tiempo de escribirla trató de suplir palabras olvidadas. Menciona además a algunos escritores tan insignificantes que es sumamente difícil comparar las citas. Si mis recuerdos no me engañan cita además la estrofa de Joan Escrivá que comienza:

Ven muerta tan escondida
Que no te sienta conmigo.

y la atribuye a Cervantes, aunque con terminación diferente. Cita de Quevedo, en uno de sus artículos. Menciona algunas veces a Lope de Vega y a Calderón, pero es probable que no haya leído nada de estos autores.

Sobre literatura francesa emite opiniones caprichosas. A Balzac le llama "ese francés superficial" (flippant), a Hugo "ese absurdo cazador de antítesis". Otros escritores franceses a quienes había leído parcialmente son: Dumas, Le Sage, Sue, Rabelais, Rousseau, Voltaire, Chateaubriand, St. Pierre, Boileau, Montaigne, La Bruyère, La Rochefoucauld. Por supuesto que es imposible determinar cuánto leyó de cada uno y puede que algunas veces mencionara estos nombres simplemente de oídas. De los filósofos y hombres de ciencia menciona a Comte, cita a Condorcet, a Pascal, nombra a Helvetius, a Fournier, a Cousin

y a Cuvier. En su *Eureka* menciona varias veces a La Place y parece que tomó muchísimos elementos de la obra de este sabio para su trabajo.

De los alemanes conocía relativamente bien a A. W. Schlegel, Goethe, Schiller, Fouqué, Novalis. De vez en cuando menciona a otros grandes escritores del siglo diez y ocho. De Fouqué conocía *Undine* pues había escrito sobre ella. Esto es de importancia para comprender la tendencia general de su obra misteriosa y vaga. Entre los filósofos alemanes menciona algunas veces a Kant, Schelling, Fichte, Hegel. El profesor Campbell ha observado que la idea de identidad de Schelling ha dado origen a las hermosas páginas de *Morella*. Poe demostró siempre un interés muy marcado por la obra de los hombres de ciencia de Alemania. Dedicó su *Eureka* a Humboldt. Kepler, Hevelius, Leibnitz, Niebuhr y varios otros no le eran desconocidos.

De literatura italiana había leído *La Divina Comedia*, *El Decamerón*, algo de Tasso y algo de Maquiavelo. Entre los poetas latinos conocía bien a Horacio, Virgilio y leía a Séneca en el original. A Homero, Platón, Aristóteles, dramaturgos griegos y poetas líricos de Grecia leía en inglés aún cuando algunas veces citara líneas de estos escritores en griego. De literatura oriental conocía *Las Mil y una Noches* y partes del Corán. Está demás decir que La Biblia formaba parte de sus lecturas predilectas.

Por lo dicho se comprenderá que Poe estaba muy lejos de ser erudito. Es inútil atribuirle conocimientos científicos profundos; su genio matemático era cuestión de raza. Sus conocimientos generales no significan nada de extraordinario puesto que la mayor parte de los escritores de su tiempo fueron hombres cultísimos. Fué nuestro poeta muy aficionado al estudio de lenguas extranjeras aunque no logró verdadera distinción en ninguna. Tengo a la vista un artículo de Pedro Antonio de Alarcón sobre Poe (el primero escrito en España) en donde el autor de *El Sombrero de Tres Picos* se hace lenguas de la profundidad científica del poeta americano. El hecho de que Poe no haya necesitado una fuerte base científica para sus creaciones es una prueba más de su inaudita fuerza intuitiva. Hay verdaderos aciertos y adivinaciones en sus cuentos que fueron aprovechados por los escritores europeos de historias fantásticas, Julio Verne

entre otros, y divulgados hasta que se convirtieron en lugares comunes.

Es sólo ahora cuando se empieza a estudiar la labor de Edgar Poe con criterio científico, único digno de consideración. Todo lo que sobre él se ha dicho en Europa ha sido exagerado e inexacto. Desde el artículo de Baudelaire hasta el recientemente escrito por Mme. Delarue Mardrus todos abundan, superabundan en "lo poético". El más disparatado de todos es el de Alarcón donde, con verdadera grandilocuencia y énfasis español, hay una biografía de Poe que el poeta yanqui no habría reconocido como suya; Alarcón inventó casi todas las heroicidades del poeta.

ARTURO TORRES RÍOSEO.

University of Texas, 1926

POESIAS

Síntesis

LIEGUÉ hasta el fondo del Placer, trayendo
al regresar una sonrisa franca...
Bajé hasta el fondo del Dolor y traje
una lágrima amarga:
Antes he preferido la sonrisa,
hoy prefiero la lágrima.

Como un rosal condensa en cada rosa
la paciente labor de un año entero,
yo también, el dolor de muchos días,
a las veces, condenso
en una breve frase reflexiva,
cuando más, en un verso...

A un rosal

(VARIANTE)

ROSA roja, bella, pura,
cuya perfecta hermosura
imposible es no admirar;
flor de púrpura encendida
abierta como una herida
que sangrara sin cesar.

En tu misterio absoluto,
quién sabe no eres el fruto
de un gran dolor del rosal;

*dolor un año latente
que el rosal, piadosamente,
trueca en belleza y bondad.*

*Así, por naturaleza,
damos los dos en belleza
las torturas del Dolor...
y acaso no sea diverso
el motivo de mi verso
y el origen de tu flor.*

Confesiones

I

HOMBRES, árboles, bestias,
mis hermanos, sabedlo:
este soplo de Dios que hay en mi arcilla
es también vuestro;
pero el soplo de infierno que arde en mi alma
es mío solo porque yo lo quiero...

II

*Hombre, vibro en tu angustia.
Arbol, sufro en mi mismo
el dolor mudo de tu rama rota.
Bestia de carga, pesan en mi espíritu
tu fatiga ancestral y tu tristeza
y me conmueve tu fatal destino...
Mas, a veces, el mal desata en mi alma
su jauría satánica y, yo mismo,
desgajo el árbol o la bestia azoto
y marchó indiferente, incommovido
al dolor de un hermano
y hasta al llanto de un niño...*

Corazón

CORAZÓN, corazón,
 vela y timón
 de esta azotada nave que, entre tumbos,
 va... no sé hacia qué rumbos...
 nave alegre por fuera, mas, por dentro,
 como carga fatal se espesa el miedo
 y tiende su ala tétrica el presagio
 de un posible naufragio.

Corazón, corazón,
 a quien debo toda grande emoción,
 eres en mí y conmigo
 mi más buen amigo,
 mi enemigo peor...
 y, triunfante o maltrecho,
 (según vaya la vida)
 tú eres en mi pecho
 lo mismo que una herida,
 lo mismo que una flor...
 Siempre tendido como un arco
 hacia lo malo y lo bueno,
 y siendo como un charco
 cuyo fondo es de cieno,
 una estrella recoges en tu abismo
 y la haces brillar más que el cielo mismo...

(En la noche sin fin por donde vas
 de tus ansias en pos,
 te alumbran un relámpago de Dios
 y dos de Satanás...)

JUAN BURGHI.

LA DESHUMANIZACION DEL ARTE

CON este título acaba de publicar la casa editora que se ha constituido en España, en torno a la *Revista de Occidente*, el libro más próximo de Ortega y Gasset. El más próximo en el tiempo. El más próximo en el espíritu.

Nadie ignora la fuerza de convencimiento que hace de este escritor ilustre el voluntario de sus propias teorías. Tan convencido está, tanta seguridad ostenta que, por instinto, dudamos de él, como sucede cuando el amigo que discute con nosotros necesita apoyar las cláusulas de su discurso, con los puños cerrados, sobre la mesa. Sobre la mesa... o sobre la tribuna.

Hay en Ortega y Gasset un orador político que la severidad de la cátedra no ha logrado enfriar completamente. Su dialéctica, más temblorosa que la oración de Xenius, se tiñe a cada instante de esa misma desordenada humanidad que desearía desterrar ahora de la obra de arte. Su certidumbre daña, por impaciente, al pensador, pero favorece al polemista y le consigue adeptos, al calor de esa simpatía que toda vehemencia despierta en la juventud.

No necesitó Ortega y Gasset venir a América para recoger en este suelo más cosechas de prosélitos que de discípulos. Los semanarios argentinos de última hora viven ya al margen de sus doctrinas. En México, en donde la inminencia del pensamiento se adivina en la sombra, los más jóvenes de los jóvenes bucean en las páginas de la *Revista de Occidente* con tenacidad larga. No quisiéramos decir qué descubren, pero ¿dejaremos de reconocer que hallan? Incapaces de preferir, reúnen las ideas más opuestas y encuentran espacio libre en sí

mismos para juntar al desdén del siglo XIX, positivista y científico, la devoción por pensadores que, como Ortega y Gasset, tienen con él vínculos de la secuencia más inmediata.

Hombre del siglo XIX, lo es Ortega desde los más diversos puntos de vistas. Si no lo demostrara ya la interpretación histórica que tiene siempre a mano para intentar la exégesis de los fenómenos que estudia, nos bastaría considerar la complacencia sin fingimiento con que la obra de Spengler lo retiene. Por sus propósitos panorámicos, por su carácter mismo de filosofía de la historia esta obra es, en efecto, a guisa de un último peldaño en la escala del centenio anterior.

Un siglo no es para el espíritu una entidad hermética. El ochocientos no comenzó con Víctor Hugo, nacido en 1802, ni terminó con la generación española del 98. Siempre dejan las divisiones del tiempo una puerta abierta a la tradición. Las generaciones futuras necesitan una sola osadía: la de cerrarla.

El mayor peligro para los que juzgan con desdén al siglo XIX, está en no atreverse a saltar del resbaladizo terreno que ocupan al desierto de la edad desconocida, del que todos, más o menos, debemos estimarnos los pobladores inminentes. Intentan la revisión de los valores que una época les lega y no abandonan la herencia de sus ideas generales. Quisieran, sin salir de ella, prender fuego a la casa que habitan. La destrucción de las doctrinas que atacan es así, inexorablemente, causa de su propia desaparición.

Sería injusto conceder a *La Deshumanización del Arte* importancia original excesiva. Sería injusto por sus méritos, pero sería más injusto aún por sus defectos. No son las que expresa ideas nacidas de un solo brote, en el amanecer sin crítica de una exploración doctrinaria. Son, por el contrario, los apuntes que Ortega ha ido obteniendo como resultado de las observaciones emprendidas, con rara atención inteligente, a través de los diversos modos y temperaturas que el arte moderno ha instaurado en Europa. Es así como en esta definición sin malevolencia de los propósitos de la obra, encontramos la limitación de su espíritu. *La Deshumanización del Arte* es un libro europeo, con datos europeos, escrito para europeos. Podrá

esta circunstancia ser un mérito más para el que la escribe pero, de fijo, es un peligro para los jóvenes de América que no se atreven a soñar aún un arte propio, libre de herencias sentimentales y de esclavitudes ideológicas.

No hay sino un modo de comprobar el valor de una estética: el mérito de la obra de arte a la cual es susceptible de ser aplicada. ¿Cuáles son los productos de las inquietudes que Ortega ha reunido bajo el esquemático rubro de deshumanización? El mismo se confiesa vencido, aun antes de iniciar la indispensable crítica. ¡Temeroso además que nos explica, de un solo trazo, su entera actitud! El libro de Ortega y Gasset debe verse como una serie de notas — insuficientes por desgracia — para una sociología del arte en nuestra época. Su error (y, lo que es más grave, el error de los jóvenes sin preparación que creen haber encontrado en él, el paladín de su incapacidad creadora) es el de exponerse con ambiciosas apariencias de tratado y aun de contaminarse, en varios instantes del recorrido propio, con los defectos magistrales de una orientación más retórica que filosófica.

En uno de los párrafos tónicos de este ensayo, el mismo Ortega desnuda el secreto del arte que glosa, al exclamar: *“¿Bajo la máscara de amor al arte puro se esconde, pues, hartazgo del arte, odio del arte? ¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica?”* Hace bien en considerar prudente esta ocasión para levantar la pluma y dejar un vuelo de interrogaciones sin respuesta. Su calidad de hombre de Europa lo justifica. Pero ¿y América? ¿Por qué olvidar las posibilidades de arte nuevo, las reservas de ingenuidad que esconde nuestra América? ¿Y por qué es Ortega y Gasset quien lo olvida, él que se enorgullecía, al volver a España de su viaje por las tierras de Argentina, de que *en las páginas de “El Espectador” no se pusiera ya el sol?*

No tenemos rebeldías para España. A partir de las luchas de independencia hemos convenido en la estupidez que oculta todo propósito de segregación en el alma de la raza. Pero si España hace causa común con la decadencia de Europa

no es ya obligación nuestra el seguirla en un declinar que la antigüedad heroica de su pueblo explica, pero que resultaría ilógico en el nuestro.

En el arte, como en la guerra, es imposible volver atrás. No intentaremos la restauración del arte tradicional, pero, más audaces si se puede, exigiremos al arte nuevo modalidades autóctonas y no postizas actitudes como las que ahora asume. Queremos un arte que ponga su primera depuración en abdicar de todo lo que Ortega califica de *vuelta del revés*, porque sabemos que la forma más peligrosa de ser absorbido por una influencia es la influencia por reacción.

¿Que no están de acuerdo las modernas producciones en que Ortega se informa con el realismo que privó en la segunda mitad del siglo XIX? Tampoco nosotros lo estamos y queremos ir hacia un idealismo superior que no sea la dolorosa autopsia de la realidad pequeña que tortura las páginas más socavadas de un Proust o de un Joyce. ¿Que el intento más encomiable de estas manifestaciones del arte actual estriba en la *escrupulosa realización* de la obra comenzada? También nosotros la queremos pero no pensamos que esta escrupulosa realización esté reñida en modo alguno con el respeto al arte, con la trascendencia del arte.

¿Que, en el fondo, es un deseo de clasicismo el que esconde ese anhelo de depuración, de momificación de lo humano hasta el límite en que la silueta no es ya silueta viva sino descarnado esqueleto? No importa. También podemos pretender a un arte clásico sin que por ello sea necesario acudir a mayor deshumanización, único medio que se nos propone de alcanzar mayor inteligencia. No sólo no creemos que este procedimiento de deshumanización sea el único, sino que lo estimamos el menos interesante. El placer estético emana — dice Ortega y Gasset — *del triunfo sobre lo humano*. Ahora bien, la fuerza del vencedor exige, para demostrarse, antes que nada, la lucha. No hay victoria sin enemigo y no hay arte sin materia humana que estilizar. Alcanzar la pureza clásica por ausencia de humanidad es proclamar la conveniencia de luchar con fantasmas.

“*El genio*, dice André Gide — Ortega y Gasset no recu-

sará la autoridad de este juicioso maestro al que las soluciones del pasado no convencen nunca por sí solas — el genio *tiene un gran cuidado: ser lo más humano que puede, Shakespeare, Gæthe, Molière, Tolstoi. Por un mecanismo admirable el que escapa a la humanidad sólo consigue ser extraño, defectuoso, raro*" (1).

Páginas más adelante, agrega: "*Para no haberse rehusado nada (o, como decía Nietzsche, para no haber dicho no a nada) ¡cuánta riqueza debió Gæthe adivinar en su interior!*" Tocamos aquí el punto vulnerable de las doctrinas nuevas. Se necesita, en efecto, padecer una profunda anemia artística para no poder digerir sino los materiales sutiles, el *minimum de humanidad* que Ortega exige a la obra de arte. Caracteriza a las épocas de decadencia esta necesidad de sustituir los alimentos más ricos, los espléndidos jugos de la salud por el insípido caldo de la convalecencia. Y no se nos diga a este propósito que citar a Gæthe, a Shakespeare, a Molière sea atrever una mirada inconsolable al panorama de la tradición. No hay actividad humana — también el arte — que cambie de un golpe brusco y sin sentido. Podremos aceptar la muerte del arte, su desaparición. No aceptaremos nunca la existencia de un arte invertido, sin raíces, sin ramas — sólo flor y aroma.

Una circunstancia favorece la actitud de Ortega: buenas o malas, existen ya manifestaciones concretas de las tendencias que descubre, en las cuales no sólo se inserta gustoso él, sino que sitúa el criterio literario incidental de la *Revista de Occidente*. Lo que indica Ortega y Gasset, no es, pues, una profecía. No es siquiera una previsión. La materia de las conclusiones que formula está en libros, en estatuas, en cuadros. Lo cual no prueba el mérito intrínseco de estas obras pero sí el acierto que tuvo, en percibirlas, *El Espectador*.

Contra nuestra objeción está, en cambio, el vacío estético en que el mundo de hoy se agita. ¿Donde existe esa obra eterna sin pasado, nueva sin decadencia, clásica sin deshumanización? En ninguna parte, hoy. Nuestras generaciones no la han

(1) A. GIDE: *Los Límites del Arte*, versión de J. Torres Bodet, Cultura, México, 1920.

hecho aún, o, para suprimir a estas cosas del espíritu lo que les concedía el romanticismo de caprichosa inspiración, nadie ha merecido aún hacerla entre nosotros. Ya algo apunta — aislados brotes — en América. Alguna páginas de Vasconcelos, algunas novelas breves de Eduardo Barrios, algunos poemas, más que algunos poemas algunos versos de Capdevila, de López Velarde son a guisa de precursores, bien modestos por cierto, del nuevo arte que esperamos de América.

¿Cuándo cuajarán estas promesas sin orden en la apretada almendra de la obra maestra? No lo sabemos. Estamos seguros, no obstante, de que esto sucederá. Cuando suceda, siguiendo el ejemplo de los críticos de todas las épocas, los pensadores cambiarán los rumbos de su estrategia y en vez de obtener conclusiones amenazadoras como las que Ortega obtiene al estudiar el arte inválido de hoy, edificarán con lentitud, es decir, con seguridad, el monumento de la estética futura.

JAIME TORRES BODET.

México, 1926.

LA MUSICA RUSA Y SU INFLUENCIA EN LA MUSICA CONTEMPORANEA

LA historia de la música rusa, es relativamente reciente. Ayer no más, poco antes de mediados del siglo XIX, permanecía en la oscuridad más absoluta a pesar de los esfuerzos de la Corte por favorecer su desarrollo mediante la importación de músicos europeos como Araja y Cavos — napolitano y veneciano respectivamente — que sólo consiguieron afeminar con “formas” “rosinianas” el pintoresco y riquísimo *folk-lore* ruso. *Susanin* de Cavos fué el mejor ejemplo al respecto.

El advenimiento de una era para la música nacional se anunció en 1836 con Glinka. *La vida por el zar* abre un nuevo rumbo y Glinka coloca el pedestal sobre el que había de elevarse el *Grupo de los Cinco*, coronado por la más rápida y brillante de las historias musicales de todos los países.

El éxito de *La vida por el zar* residía en que Glinka ofreció al público una fusión del canto popular ruso con las “formas” italianas tan de moda entonces que se desdeñaba todo lo nacional como plebeyo y de mal gusto.

No había de ser Glinka sin embargo quien despojase del manto extranjero a la música rusa, pero sí su discípulo Mily Balakirew (en el que tenía la fé de sobrevivirse), agrupando en torno suyo a cuatro músicos de distintos valores y tendencias: Nicolás Rimsky Korsakow, César Cui, Alejandro Borodin y Modesto Musorgsky, quienes bajo su sabia dirección aprestáronse a sacudir la somnolencia en que yacía la música nacional. Así formado el famoso Grupo de los Cinco, *la fuerte camarilla*, como también se les llamaba, de un solo empuje colocan en primer

plano la música rusa, que después había de trascender como una nueva savia a los países occidentales.

Bastó el entusiasmo de un músico y la poderosa intuición creadora de cuatro *amateurs*, para la maravillosa realización de *Thamar*, *Boris Godunov*, *Scheherazada*, *Príncipe Igor* e infinitud de obras de mágica variedad de colorido en cuyos giros palpita, ya la infinita tristeza del alma esclava, ya la intensa y deslumbradora luminosidad de Oriente.

Paralelamente a la obra de los *Cinco* surgía en Alemania la genial y gigantesca obra de Wagner, quien destruyendo prejuicios escolásticos, asestaba el más rudo golpe a la rutina imperante y creaba una nueva y profunda forma estética en oposición a la *manufactura* operística, desarrollando el "leit motiv" que ya en sistema de repetición se hallaba en Monteverdi, Gretry y Cherubini, ampliando el significado poético de la palabra que adquiriría un sentido simbólico que encerraba a menudo el nuevo credo estético y las alternativas filosóficas y sentimentales del propio artista. Con esta prodigiosa fusión, hecho definitivo del drama musical, Wagner, el Poeta Músico, adelantóse a su época, y su lenguaje metafísico es el que conmueve las fibras de nuestro espíritu moderno, atormentado por profundos dilemas. Este lenguaje sonoro, al principio nebuloso, ininteligible, que sin embargo golpeaba el cerebro para infiltrarse en el corazón, bien pronto encontraba fervorosos adeptos y notables continuadores, no sólo en Alemania, con Bruckner y Schillings, que representan en su pureza melódica la última etapa del arte de Wagner, y con Ricardo Strauss, que desenvuelve con su monumental orquestación el Wagner de la *Trilogía*, sino también en Italia, en Verdi, con *Otello* y *Falstaff*, en Catalani, con *Loreley* y *La Wally*, en Perosi, con *La Resurrección de Lázaro*; y en la propia Francia donde tanta resistencia encontraron *Tannhäuser* y *el Buque Fantasma*, que había causado, este último, la ruina de Pasdeloup, compositores como Reyer y d'Indy concibieron sus motivos musicales según el espíritu mismo de Wagner, el primero con *Sigurd* (nombre escandinavo de Siegfried), el segundo con *Istar*, *Wallenstein*, *L'Etranger* (imitación del *Buque Fantasma*).

*

A fines del siglo pasado, la música francesa perdía gran parte de su personalidad, enteramente dominada por la garra wagneriana: Gounod envejecía y la muerte prematura de Bizet, dejaba la música nacional en la indigencia. Sólo quedaban algunas promesas que nada significaban para sacudir el yugo germánico. De pronto un selecto círculo de intelectuales comienza a saludar como al Mesías a Claudio Debussy, espíritu sutilísimo, de extraña sensibilidad, como Mallarmé o Baudelaire en poesía, y aparece su prelude sinfónico de *L'après midi d'un faune*, cual una luz prometedora de redención de la esclavitud extranjera.

En 1902 *Pelléas et Mélisande* fué la realidad absoluta de la existencia de una personalidad musical genuinamente francesa. Se trataba de algo semejante a una florida selva inexplorada, cuyos motivos eran impresiones de luz y color, de los más raros matices y extraño tejido polifónico. ¿De dónde provenía este género musical que hablaba una lengua exótica? (Wagner se explicaba en Cherubini, Beethoven y Weber).

Nadie formuló la interrogación; por otra parte se hacía necesaria una nueva sensibilidad de origen puramente nacional... La difusión de la música del *Grupo ruso*, trajo consigo la clave del misterio.

La vena inspiradora que animó al *Grupo de los Cinco* floreció también en la gracia del espíritu galo de Debussy, y su inspiración, como la de Borodin y Rimsky Korsakow, atraída hacia el encanto de Oriente, y unida al género de declamación de Musorgsky (el creador genial de sus propias "formas") concibió obras maestras como *Pelléas et Mélisande*, verdadero ejemplo concluyente de lo expuesto.

Como el "wagnerismo" no podía admitir términos medios, había que dejarse arrastrar por él o buscar el camino opuesto para no sentirse arrollado; y precisamente, así en el temperamento como en la savia generadora de Debussy, hallábase la antítesis de Wagner...; pero el arte de Debussy — flor de ivernáculo al fin — alejándose del ambiente imperante y falto de amplitud creadora, languidecía poco a poco encerrado entre deliciosas complicaciones técnicas hasta quedar como una exótica

flor esterilizada. Los Dukas y los Ravel se esfuerzan en proseguir y justificar el arte francés de Debussy; pero, con todo su saber "arquitectónico", no pueden ocultar la débil inspiración propia.

*

Entre los actualmente influenciados por la música eslava, es en Italia Ildebrando Pizzetti quien merece citarse muy especialmente.

Destacándose del wagneriano Montemezzi y de los strausianos Respighi y de Sabata, Pizzetti, eminente músico y notable crítico, gran estudioso y conocedor profundo del clasicismo musical italiano, buscó una posible afinidad entre éste y el arte de los *Cinco*, proponiéndose la reforma del drama musical sin perder el punto de mira esencial contenido en la música rusa.

En el "caso" Pizzetti aparecen las mismas características del "caso" Debussy. Ambos se hallan íntimamente inspirados en la forma melódica y sistema polifónico de Borodin, lo mismo que en sus modulaciones declamatorias se halla constantemente presente Musorgsky; pero Pizzetti jamás redondea una frase, salvo en contadas excepciones, como en el grandioso coro "por la muerte de Hipólito" en *Fedra* o en la "ninna nanna" de *Débora e Jaele*; lo demás resulta árido y difiere de Musorgsky precisamente en los fines expresivos. Musorgsky expone el momento trágico por medio de una vigorosa frase musical, la turbulencia en sonoridades entrelazadas, y la ternura con acentos íntimos, único fin del arte. La expresión absoluta. Pizzetti, todo mide, todo calcula y reflexiona, asomando rara vez la frescura de la espontaneidad en su obra esencialmente cerebral.

La representación de *Fedra* en Mayo de 1915 se anunciaba con una innovación en el elemento dramático-musical y en verdad que, por el revuelo que le precedía, se esperaba ver engrandecida la obra d'annunziana por una declamación épica y por una musicalización compenetrada con el ambiente trágico en que se mueven sus personajes excepcionales; pero, ¡ay!, el músico se creó una verdadera tragedia para aprisionar la grandiosidad de la creación literaria y quedó el arte de la sonoridad adherido como un elemento servil al drama: tan sólo un tejido compacto

apoyaba el recitado de los cantantes, el cual, siempre destacado del marco musical, daba la impresión de una muy poco satisfactoria fusión entre ambos elementos, o más bien de una cargazón supérflua de música para la percepción simple de la palabra, máxime cuando en la severidad de las líneas griegas, penetran la molicie y languidez persas. Aun no faltándole temas característicos, éstos jamás se convierten en conductores ni plantean o resuelven alguna acción poética o psicológica.

En cuanto a la pretendida influencia de Caccini, Gluck y Wagner que alguien alegó, es de todo punto equivocada y en cambio existe un parentesco bien cercano entre *Débora e Jaele* y *Boris Godunow* de Mussorgsky.

Como *Fedra*, *Débora e Jaele* de Pizzetti fué representada en la *Scala* y vió la luz de las candilejas en Diciembre de 1922.

Este drama bíblico inspirado en el *Libro de los Jueces*, cuyo libreto pertenece al mismo Pizzetti, tiene a la muchedumbre por principal personaje, siendo en opinión de muchos, la primera vez que se logra un acercamiento a la tragedia griega... Pasemos.

*

La acción de *Boris Godunow* como la de *Débora e Jaele*, comienza en el corazón de la multitud y termina cuando ésta se dispersa. Hay pues similitud en la concepción básica, aparte de muy sugerentes coincidencias en otros puntos entre ambas obras: En *Boris* es el *Inocente* quien cierra el drama quedándose en la soledad del bosque sollozando sobre la futura suerte de Rusia en manos del falso Demetrio (el verdadero final de *Boris* es en la floresta de Kromy y no en la Duma como ahora se representa) mientras a lo lejos se pierden los cantos de los vagabundos que siguen al cortejo "libertador". En *Débora e Jaele* es Yesser el loco quien, como el *Inocente*, queda en la soledad contemplando con curiosidad el dolor de Jaele en tanto se extinguen las aleluyas de la soldadesca que arrastra el cuerpo inanimado de Sisera.

Tanto en el estilo musical como en la acción dramática, sobre todo en la última producción de Pizzetti, existen los elementos empleados por Musorgsky, no siendo necesario pues remontarse a épocas demasiado alejadas para hallar sus prece-

dentés. En cuanto a que Debussy tenga su arraigo en la melodía popular francesa, es posible, pero ésta debe hallarse tan sabiamente replegada en las intrincadas mallas del tejido orquestal, que nuestro oído no alcanza a percibirla y es por eso por que su impresionismo, forma y desarrollo, nos resultan de esencia ruso-oriental aunque sin la fibra espontánea de aquellos formidables inspirados que formaron *la fuerte Camarilla*.

Entre las obras que se inspiraron en el Oriente, ninguna lo ha evocado con tan vivo colorido de ambiente como *Marouf* de Rabaud, la obra maestra del teatro lírico moderno.

*

Si hoy, entre el caos de complicaciones y extravagancias de sonoridad que parece el fin único que persigue la música actual, es problemático vislumbrar la orientación definitiva de la moderna sensibilidad, en cambio se puede afirmar la existencia de un extraordinario renovador sin precedentes en los recursos técnicos y en la estética por él empleada: Igor Strawinsky.

Si Ricardo Strauss representa la continuación wagneriana, Strawinsky significa, fuera de toda duda, la evolución más curiosa y audaz de la música de los Cinco. En cada nueva producción, este compositor *sui generis*, profundamente ruso (no a lo Tchaikowsky o Taneiev) asombra por lo excepcional de su estilo y enseña una maravillosa faceta que demuestra lo múltiple de su arte, en el cual el derroche yuxtapuesto de ritmos y disonancias parece en algunos momentos amenazar con un desarticulamiento general; sin embargo a cada repetición auditiva de sus producciones se advierte la perfección de la armonía dentro de un justo ritmo.

De este joven taumaturgo, dotado de las más estupendas facultades renovadoras, puede esperarse la obra que aporte al porvenir un genio musical, que, sobre el pedestal erigido por los *Cinco*, refleje vivamente la complejidad que caracteriza nuestra época.

ISAAC CARVAJAL.

ANOTADOR DE BOLSILLO

EN arte, hallar el motivo es más importante que expresarlo... aunque reconozco que la forma es todo.

*

Debemos mirar mucho a los seres que amamos, porque mañana serán una sombra o, nosotros, ya no tendremos ojos.

*

Recurrimos a una cita siempre que nos falta una experiencia.

*

La angustia de producir obras inmortales, es una de las tantas formas de nuestro horror a la muerte. Es como un: sálvese quien pueda! Pero, en literatura, hay muchas eventualidades. Unos aciertan en vida, otros dos siglos después. Me quedo con estos últimos (No es un presentimiento).

*

Las máximas morales son las reflexiones que las personas inmorales nos hacen a la vejez.

*

El general Lucio V. Mansilla dejó un pequeño tomo de "pensamientos", siendo el primero, creo, que entre nosotros se ejercitó en esta forma concisa. No vivirá, sin embargo, por ellos, ni por sus grandes lecturas y largas campañas. Vivirá por su *Excursión a los indios ranqueles*, magnífico trozo de vida sal-

vaje, que describió con un realismo crudo. Supo descubrir todo lo que hay de imperecedero en la hora que pasa.

*

La primera juventud no ha producido ninguna obra maestra. Es torpe y dolorosa como todas las iniciaciones.

*

Fueron los hombres y no las mujeres, ciertamente, los que inventaron la moral...

*

Mi espíritu ha sufrido en la vida dos crisis profundas: una religiosa y otra social. Y las dos las ha resuelto por el escepticismo. El escepticismo y no la fe, es la verdadera fuente de la paz del espíritu.

*

Lo terrible es que hay también artistas revolucionarios, por deficiencia!...

*

Hace tres años publiqué en Nosotros un artículo titulado *Una valiosa edición de Quevedo*. En él empleaba la palabra *alquitarado*. Decía: "En vano les será destilar un estilo alquitarado", etc. El vocablo ha tenido suerte: tres o cuatro veces lo he visto citar luego con esta acepción, en apreciables artículos de crítica .

*

Le he conocido: usa lentes biconvexos y así mismo tiene que arrimarse los objetos a una pulgada de la nariz. Ahora me explico su odio a las imágenes visuales!

*

Las mujeres están equivocadas: no es pareciéndose a los hombres que van a remediar su situación.



¿Quién no oyó hablar de las “distracciones” de Cervantes, en el Quijote? Muchos escritores citan el capítulo XXII (Primera Parte) donde Ginés de Pasamonte róbale a Sancho el rucio, lo que no es óbice para que en el Capítulo XXV Cervantes escriba: “... mandó a Sancho que le siguiera, el cual lo hizo con su jumento de muy mala gana”. Y luego, a los diez párrafos: “Por tu vida, Sancho, que calles, y de aquí en adelante entremétete en espolear a tu asno, y deja de hacello en lo que no te importa”. Y tres páginas más allá, vuelto ya a sus cabales: “Bien haya quien nos quitó ahora el trabajo de desenlbardar al rucio...”

¿Habrá tales distracciones? Veamos: En el primer caso, “jumento” iría en el sentido de enojo, pues Sancho acaba de recibir una tunda de Cardenio y otra del cabrero. Siendo yo pequeño, todavía se acostumbraba a decir, cuando a alguien le daba una rabieta: “Ya se te pasó el jumento?” Y en el segundo caso, “espolear a tu asno” estaría dicho en el sentido de “espolear a tu magín”, pues agrega: “y deja de hacello en lo que no te importa”, porque Sancho le ha soltado una retahila de consejos y refranes. Aun queda un tercer punto por aclarar, entre una situación y la otra, donde Cervantes vuelve a meter su jumento con todas las cuatro. Cabría talvez argüir que Sancho puede referirse a una circunstancia pasada, aunque parezca ya una sutileza...



Nada hay más siniestro que la intriga, cuando se disfraza de virtud!



Ayer hablaba con un escritor que publicó un libro hace treinta años. Quedé asombrado. Hoy, que nadie recuerda esa obra, él la considera una cumbre de nuestra literatura. El ocaso de su vida, parece alargar las sombras desmesuradamente!



... gracias! Todavía no he llegado a la edad de los honores.



Con toda humildad declaro no ser un devoto de Anatole France, novelista. Sus personajes viven menos de lo que reflexionan. En el amor es pobre y en las aventuras del amor muchas veces grotesco: siempre echa mano de un coche de alquiler... Una de sus heroínas se ahorca en una percha de colgar ropa. No sabe desnudar a una mujer y menos vestirla: recuerdo una dama a quien encaja una bata de seda roja bajo una gola de plumas blancas. En la meditación prefiero la síntesis de Pascal, La Rochefoucauld. En la novela la fuerza de Maupassant o Zola... para no salirme de los franceses.



Cómo se respetan esas reputaciones "hechas", sobre todo si no inquietan mucho! Teneis razón: cuidad el espantajo, componedle la ropa, renovadle la paja. Eso impedirá, talvez, que los pájaros coman en paz sus cuatro granos. Pero nunca dejarán de cantar!



Todavía los eruditos no se han puesto de acuerdo respecto del *Satiricón*. Algunos lo siguen atribuyendo a Petronio, el palaciego voluptuoso de la corte neroniana. El origen de tal suposición es un pasaje de Tácito que aparece en el libro XVI de los Anales: "Llegó a ser árbitro y juez de los hábitos cortesanos"... Pero, ese Petronio murió antes de que naciera el historiador, quien vino al mundo entre los años 58 y 60 de nuestra era. Sin embargo, en el *Satiricón* aparecen unos versos donde se alude a Tácito:

Tácito afrentó la memoria de los tiranos.



Así como *alquitarado* posee una nobleza de destilación que nunca tuvo *alambicado*, *recordanza* tiene un sentimiento evocativo de que carece en absoluto *recordación*. He empleado ese vocablo, no sé si por primera vez, pero he notado, sí, que expresa

su matiz. Recargar el habla de palabras nuevas, no es enriquecerla. Las palabras, como los tónicos, deben penetrar gradualmente en la corriente sanguínea del idioma.

*

Me conmueve el elogio, mi noble amigo. Y ahora, ¿qué necesitas?

*

Tu sabiduría me asombra, pero me interesa más la vida que pasa. Dentro de un siglo la humanidad querrá saber cómo se vivía en esta época y no cuales eran tus lecturas predilectas. *El matadero* de Echeverría no es el fruto de sus estudios y casi puede decirse que nació a pesar de ellos. Será de lo poco, sin embargo, que merezca sobrevivirle, dándole los síntomas de un precursor.

*

Hay pues dos sabidurías: la que se aprende y la que hace.

*

Casi diré que una poesía, si no puede cantarse o recitarse, no es poesía. Escribir monstruosidades para el exclusivo goce de unos pocos iniciados, es lo mismo que encerrarse en un fumadero de opio. La poesía de "ahora" no sorprende a nadie, por otra parte. Nació junto con todo el movimiento realizado en estos últimos cincuenta años. Era lo que se expelía por falta de asimilación. O, en términos más poéticos: era la borra de la seda.

ERNESTO MARIO BARREDA.

POESIAS

Arbol

EN el espacio
hay una intensidad
de lluvia y alta noche.

*El cielo
es una gran pupila ciega
contra la que se marca un árbol
negro
y prolongado en gestos de hombre.*

*Arbol único,
sentimiento
puro
sobre la soledad del mundo.*

*Arbol que está seguro
porque tiene consciente el sufrimiento
como quien penetra una verdad profunda
va clavando en el seno
 oscuro*

de la tierra

el empeño total de su raíz
multiplicada en insistentes dedos.

ANTONIO GULLO.

Ocio

HORA más mía,
rebaño familiar de mis recuerdos
que acaricio con manos de cariño,
aprisco de mis penas
que marcha por la senda de quererte
hacia el ocaso de tu ausencia;

ocio, columpio de la siesta
donde el mundo desmaya
con un beso apoyado entre tus senos.
Resplandor del deseo
donde tus besos zumban como abejas.

Tendido al borde de la noche
baja hasta mis oídos la música de las estrellas
y en tus pestañas
estambres de silencio
la noche cuelga
su rocío de luna.

Ocio, manos blancas y pulcras
con que acaricio la belleza;

agua desnuda y tibia
con que me lavo el sudor de la vida;

diván profundo más allá de las horas
donde me espera
reclinada
la indolencia feliz de pensarte,
y donde
igual que una paloma
tu nombre vuelve a su nostalgia.

Pasado

LAS piedras de las ruinas,
palabras duras que asustaban al tiempo,
están afónicas
de tanto gritar a los siglos.

Los ángulos mezquinan su filo,
romos de silencio,
y las aristas melladas
peinan el terciopelo de la sombra,
musgosa de silencio.

Un lagarto, junto a los frisos,
aprende actitudes decorativas
y aguarda largas horas de fakir
la catalepsia de las piedras
que ha de consagrarlo ruina.

Los ventanales y las puertas
se abren ahora sobre el cielo
en una inútil perseverancia de anhelo.

Los días, las tardes que fueron
no se resuelven a dejar desamparada
la vejez de los aposentos,
y nos atisban como almas en pena
desde la semiluz de los rincones.

Aquí
la vida duerme y sueña.

Pasado de las piedras derrumbado en recuerdos
y afrentado de pájaros y yuyos...
Pasado de rodillas temblorosas,
con la salud del campo que te asalta
el presente infantil se sube a tus rodillas,

*y sólo la historia te salva
al decorarte con prestigio de cuento.*

ANTONIO VALLEJO.

El Anfora

EL secreto divino que tú buscas
está en el claro corazón del agua.
No lo busques ya más; bébete a sorbos
la limpidez del ánfora,
que el secreto divino que tú buscas
está en el claro corazón del agua.

*Ven a beber, amigo o enemigo;
ven a beber la claridad del ánfora...
¡Oh, mundo, tú no sabes
lo que me dijo el corazón del agua!..*

Alas y Rosas

COMO un refugio de rosas.
el rosal, que es un atril,
perfuma su pastoril
música de mariposas.

*Alas, pétalos en coro;
alas, dorado tropel;
embajadoras de miel
en los jardines de oro.*

*Mi amor se cubrió de rosas,
mi amor, que es como ese atril.
¡Cuán grato es mi pastoril
refugio de mariposas!*

Fugacidad

¡COMO hueles a rosas!
No te vayas, Momento.
Refúgiate en los pliegues de mi espíritu.
Todo mi amor te ofrezco.
¿Estás? ¿no estás?
Yo sin embargo aún huelo
tu corazón; te apresan,
impalpable, mis dedos...
¡Como hueles a rosas, a subyugantes rosas
de eternidad, Momento!

Bien me sé que te has ido.
Y sin embargo, aún hueles en el trémulo
delirar azorado
de mi alucinamiento.

JOSÉ E. PEIRE.

Mi casa

Yo vivo en una casa
donde hay que ir hasta el fondo
para mirarla mejor.

Tiene una higuera y una parra,
para aliviar los cansancios
de las calles empedradas.

Y en las noches con luna,
las baldosas del patio
parecen como labradas
por la sombra de la parra.

*Se ve un cielo inmenso
como en medio de un campo
con todas las estrellas
que ocupan las distancias.*

*El silencio es en mi casa
como un descanso de paz.
Puede más que mi madre
para impedir que yo salga
a vagar por la ciudad.*

*Mi casa está en el centro.
Y desde la calle hasta el fondo,
es el camino más corto
para huir de la ciudad.*

SOLYR DARÁS.

Romance del domingo

EN la quietud del domingo
yace la casa en un sueño...
El píar de los gorrones
rompe el cristal del silencio.
El cielo vuelca en el patio
su azul brillante y sereno
y la ráfaga lo inunda
de fragancias de romero...
Silencioso y apacible,
las leves nubes contemplo
que desfilan lentamente,
cual caravana de ensueños...
Mis ideas se diluyen
en visiones y recuerdos
y mis pupilas se anegan
del claro azul de los cielos...

*Tiene el domingo el encanto
de un patinoso recuerdo
que nos añora otros días
y nos revive otros tiempos.
En sus horas imprecisas
se oye la voz del ensueño
y una tristeza muy honda
va marchitando el recuerdo...
Una fragancia de antaño
anega el ala del viento
y en el corazón renacen
amores que el tiempo ha muerto.
¡Tiene un misterio tan hondo
como las sombras de un templo
la nostalgia de este día
impregnado de silencio!...*

JUAN MANUEL VILLAREAL.

La Plata.

FILOSOFIA

NOTICIAS Y COMENTARIOS: BAJO EL SIGNO DE HARTMANN. —
FRIEDRICH UEBERWEG. — MAX DESOIR. — SEXTO CON-
GRESO DE FILOSOFÍA. — MEMORÁNDUM BIBLIOGRÁFICO.

Bajo el signo de Hartmann

LA razón cronológica es tan buena como otra cualquiera; nos proporciona un orden seguro para volvernos sucesivamente hacia las grandes figuras del pasado. Claro que sólo hemos de pedir al calendario conmemorativo la invitación a fijar los ojos en el muerto insigne, y que pasaremos rápidamente por delante de su tumba si ostenta una losa encajada definitivamente, y nos detendremos más y volveremos a ella si se trata de uno de esos muertos inquietos, que no se resignan a morir del todo y poseen una vida en potencia que se va actualizando apenas las circunstancias lo permiten.

De estos últimos es Eduardo von Hartmann. Veinte años se cumplen en éste de su muerte. Si alguien quisiera poner el 1926 bajo una advocación filosófica, habría que elegirlo para este patronato, más sentimental que intelectual.

Pero no sólo sentimental, porque ahora se ve en Hartmann uno de los precursores inmediatos de las más recientes maneras de filosofar, piénsese de éstas lo que se quiera. Es muy cómodo condenar su vitalismo y el vitalismo actual como anticientíficos. En el fondo, acaso no son sino la vigilia de conciencias agudamente científicas, que protegen el problema intacto contra las pseudosoluciones forjadas para mantener el orden en la ciencia. Porque también en ciencia y en filosofía hay quienes, ante todo

y por encima de todo, procuran *mantener el orden*. Dígalo, si no, cierto manifiesto reciente de una revista argentina que difunde determinada doctrina filosófica, donde se ataca la filosofía enseñada en nuestras cátedras universitarias, no con argumentos teóricos, sino calificándola de “disolvente” y “subversiva”... Es una denuncia en forma, de la cual conviene tome nota la División Orden Social, de Investigaciones.

La resurrección de Hartmann la ha proclamado, entre otros, R. Müller-Freienfels. Hartmann alcanzó la celebridad con su *Filosofía de lo Inconsciente*, obra de juventud. Müller-Freienfels achaca a la resonancia de este libro el incompleto conocimiento que se ha tenido hasta ahora de Hartmann, porque se ha juzgado al pensador por una obra que no lo representa por entero; su pensamiento aparece, en cambio, en forma más completa, en el *Sistema de Filosofía* y en la “imponente” *Doctrina de las Categorías*, libro más fácil de “aplastar” que de “superar”. También la *Doctrina de las Categorías* puede rememorar-se este año, pues se cumplen los treinta de su aparición.

Friedrich Ueberweg (1826-1871)

Puestos a recordar, es de justicia no omitir el nombre de F. Ueberweg, a quien los estudios filosóficos deben señalados servicios, al cumplirse el centenario de su nacimiento. Ueberweg es ante todo un historiador. Su *Lógica*, elaborada desde el punto de vista aristotélico, sigue en manos de cuantos se interesan por esta disciplina, por sus preciosas indicaciones históricas; no sólo da un breve resumen inicial de la historia de la lógica hasta Stuart Mill, sino que pone a cada parágrafo extensas disquisiciones en torno a las etapas sucesivas de la investigación sobre el punto tratado. El comentario histórico ilustra así la parte sistemática, notable ella misma hasta ser considerado aún hoy el libro como el mejor manual alemán de lógica clásica.

Más amplio renombre tiene Ueberweg por el tratado (*Grundriss*) o manual de historia de la filosofía a que está ligado su nombre, y que seguirá llamándose “el Ueberweg” cuando ni una línea permanezca en él de su primer autor. El Ueberweg, que

ya es una obra colectiva, especialmente en sus últimas ediciones, es un libro incomparable e insustituible; las reediciones han estado confiadas a especialistas de nota. Pero a su primer autor y en parte también al editor Toeche-Mittler, debemos el plan y la realización original de un libro que se renueva periódicamente y que ningún otro podrá reemplazar en muchos años.

Max Dessoir

Max Dessoir, cuya próxima visita a nuestro país se anuncia, es una de las mayores figuras de la estética contemporánea, y el propulsor y centro del más intenso movimiento de investigaciones y estudios en torno a los problemas de esta disciplina. Quienes han gestionado su viaje merecen nuestro reconocimiento, porque puede desde ahora adelantarse que sus enseñanzas tendrán influencia considerable en la constitución y orientación de la cultura filosófica argentina.

Dessoir tiene en su haber científico importantes trabajos de psicología; es autor de serias contribuciones a la historia de esta ciencia, la *Historia de la Psicología alemana moderna*, cuyo primer volumen, único aparecido, comprende desde Leibniz hasta fines del siglo XVIII, y un *Compendio de Historia de la Psicología*. Sus restantes estudios en este dominio se refieren a los fenómenos de la psicología anormal y la parapsicología (hipnotismo, subconciencia, doble personalidad...).

La estética no es para Dessoir una parte de la psicología, aunque la psicología sea para ella una ciencia auxiliar. No pretende explicarlo todo desde luego, y aun reacciona contra las tentativas de presentar en sistema completo y cerrado los diferentes órdenes de hechos estudiados por la estética. Su actitud no dogmática le permite ofrecer puntos de vista de un gran valor actual y para el futuro. Los fenómenos estéticos aparecen en tres terrenos diferentes: En la vida individual y social, en la naturaleza, en el arte. A los dos primeros órdenes de hechos corresponden respectivamente las expresiones "cultura estética" y "bello natural". Cree Dessoir que la esencia del arte no se aclara con los conceptos procedentes de estos dos campos, si

bien estos conceptos guardan estrecha relación con aquélla. Considera también que los dos métodos más en boga, el psicológico y el preceptivo, no bastan para una adecuada comprensión del arte. La interpretación cumplida del hecho artístico piensa obtenerla situando al lado de la estética filosófica una *Ciencia general del Arte*, teoría general del arte que resultaría de la coordinación y síntesis de las ciencias particulares respectivas, poética, dramaturgia, teoría de la música..., concebidas como doctrina de las artes correspondientes. Los primeros problemas de esta ciencia presentan bastantes dificultades. La obra de arte ¿puede tratarse científicamente? La respuesta de Max Dessoir es afirmativa, sin negar lo discutible del punto. Hay conceptos que no soportan el examen científico; así el de absoluto, que en cuanto se pretende explicar, es decir, en cuanto se le define, se le circunscribe, se le relaciona, pierde su carácter específico y se nos va de entre las manos, pues lo absoluto es esencialmente lo que está fuera de toda determinación; así también el sujeto pierde su propia condición de sujeto y se convierte en un objeto más de conocimiento, apenas se le quiere conocer; así la libertad... En la medida en que el arte encarna lo absoluto, el puro sujeto, la libertad..., es intangible al conocimiento científico. Pero no es esto lo más grave. Más digna de considerarse es la observación de que la nota propia y privativa del arte es suscitar el placer estético, y que este encanto suyo se evapora si se le somete al análisis teórico. Tal observación, sin embargo, no cae sólo sobre una ciencia general del arte, porque cuanto es vida, cuanto está animado por un soplo íntimo y vital, al situarse ante el haz de luz de la ciencia, no proyecta en la pantalla un perfecto duplicado suyo, sino una sombra, una silueta, una realidad diferente, en definitiva.

Otro problema previo consiste en la justificación del punto de vista teórico o sistemático en el estudio del hecho artístico, frente al punto de vista histórico, generalmente admitido. Presupuestos teóricos existen, sin duda, en toda exposición histórica, tácitos o expresos. Pero la naturaleza peculiar del arte suscita cuestiones exclusivas, sin sentido en la historia política, por ejemplo. Así el problema si ante el carácter de cosa única de

cada obra de arte, la conexión histórica sigue teniendo alguna importancia.

Contra el dogmatismo estético, representa Dessoir un escepticismo que como posición provisional está de sobra justificado en estética... "es decir, en las nubes" (France). Contra el subjetivismo psicológico, sustenta un objetivismo que contribuirá a bajar de aquella aérea región las investigaciones sobre el hecho artístico. Para él, la ciencia general del arte es una ciencia particular, una ciencia *positiva*, con innegables relaciones estrechas con la filosofía, pero que no se resuelve en la filosofía. Esta ciencia la aborda con un alto sentido filosófico, como se ve ya en los problemas primeros que le asigna y, aparte de estos, en otros particulares, como el tránsito de las cuestiones de hecho a las de valor, injustificado en una disciplina puramente empírica.

Max Dessoir fundó en 1906 una *Revista de Estética y Ciencia general del Arte*, y promovió en 1913 la reunión del primer Congreso de Estética.

Sexto Congreso de Filosofía

Se ha anunciado oficialmente que el próximo (sexto) Congreso de Filosofía se reunirá en la Harvard University, Cambridge (Massachusetts), Estados Unidos, del 13 al 17 de setiembre de este año. Se reconocen como lenguas oficiales el alemán, francés, italiano y español, y se establecen las siguientes secciones: A. Metafísica (con Filosofía de la Naturaleza, del Espíritu y de la Religión); B. Teoría del Conocimiento, Lógica, Metodología; C. Teoría de los Valores (con Moral, Filosofía social, política o jurídica; Pedagogía y Estética); D. Historia de la Filosofía.

Memorandum bibliográfico

G. Dumas: *Traité de Psychologie* (exposición extensa, con la colaboración de una veintena de especialistas). — J. Cohn: *Los grandes Pensadores (Introducción histórica a la Filosofía)*;

O. Külpe: *Kant*; von Aster: *Introducción a la Psicología* (tres traducciones de buenos libritos alemanes, en la excelente enciclopedia de cultura *Colección Labor*). — Está en curso de publicación una traducción italiana de la *Lógica* de Hegel (Laterza), la primera versión completa en cualquier idioma de este libro, que no debe confundirse con la *Lógica* menor del mismo filósofo, primer miembro de su *Enciclopedia*, frecuente en traducciones. — Orestano: *Nuovi principi* (amplio examen de los principales problemas filosóficos). Dirigido por el mismo Orestano, se anuncia un *Grande Trattato italiano de Storia della Filosofia* (numerosos colaboradores, más o menos ocho volúmenes a 500 págs.). — Otra historia general de la filosofía inicia Emile Bréhier, que dió no ha mucho un breve resumen histórico de la filosofía alemana en la *Colección Payot*.

FRANCISCO ROMERO.

Marzo 1926.

LETRAS ARGENTINAS

VICTOR JUAN GUILLOT (1)

CUANDO, hace ya algunos años — ¿cuántos, Señor? — escribí un libro sobre nuestros jóvenes poetas, entre todas las críticas que me llovieron encima, ninguna me caló más hondo que la de un periodista de mi edad cuyas iniciales correspondían al nombre de Víctor Juan Guillot. Eso era lo que los italianos llaman eficazmente una *stronatura*. Aunque molido, devolví los golpes como pude. Creo que data desde entonces la recíproca estimación intelectual que ambos nos profesamos. Ciertamente mi desdeñoso crítico de 1912 me decía más de una cruda verdad; ciertamente también, los años lo han acercado a alguno de mis puntos de vista, lo que mi escepticismo, no digo mi modestia, me impide afirmar que signifique haberse acercado a la verdad.

En lo que no cabe duda es que en aquel periodista culto y brillante había un crítico, uno de los de mirada más penetrante y abarcadora que yo haya conocido entre los pocos que aquí, hoy sí, mañana no, hemos desempeñado la ingrata tarea. Dispersos en los periódicos, no tengo presentes todos sus juicios; pero estoy seguro de que si él los coleccionara, formaría una animada y útil galería literaria.

Más tiempo tardó en revelársenos como excelente narrador. Su primer libro de cuentos, *Historias sin importancia*, prologado por Manuel Gálvez, es de fines de 1921; el segundo, del que me propongo hablar, se publicó hace algunos meses. En conjunto, poco más de dos docenas de narraciones de índole diversa,

(1) *El Alma en el Pozo*. Cuentos. Cooperativa Editorial Buenos Aires. 1925.

pero ~~tan~~ características, que lo presentan con una fisonomía literaria de acentuado relieve.

Da título al libro reciente, el cuento largo con que se abre, *El alma en el pozo*. Con él solo, no podríamos definir enteramente quién es Guillot; pero en él descubrimos sus mejores cualidades. Una, la elegante desenvoltura con que sabe conducir el hilo o los hilos sinuosos de la acción, en el presente caso en el dédalo de una audaz fantasía entre satírica y filosófica. No resulta fácil establecer la filiación literaria de esta original fantasía ni tampoco hay por qué encontrarle una necesariamente. Un ilustre crítico americano, cuyo juicio autorizado como ninguno me ha parecido leer en el comentario anónimo que *La Nación* dedicó días pasados a este libro, ha querido emparentarlo con las libres fantasías filosóficas de Wells. Yo preferiría derivarlo lejanamente de los cuentos de Voltaire, sin negar por eso cuanto haya podido avivar sus páginas el desembarazo en la construcción y en el tono con que proceden los humoristas ingleses. La invención y la intención satírica son volterianas (formidable peligro para los intereses creados la inmortalidad del alma!); la caprichosa ejecución es la de un escritor modernísimo, que pasa por repentinas transiciones de la descripción realista al desahogo lírico, de la burla irrespetuosa a la meditación filosófica, del drama a la comedia, de la elegía a la sátira.

Me ha contado un pajarito que el autor, cuando hubo acabado su *nouvelle*, descansó la barbilla en la mano, y meneando la cabeza y frunciendo los labios, se preguntó perplejo: "Esto será bueno o será malo?" "Por lo menos — siguió pensando con cierta renaciente confianza en su esfuerzo — esto no es común. Algo hay". Y pensó bien, si el pajarito no ha mentido. No todo en *El alma en el pozo* es de igual ley; a veces la sátira se abate hasta la caricatura intrascendente de hombres y cosas del día, en la cual entre nosotros ya descuella más de un experto humorista; pero a esas páginas comunes las preceden y siguen otras muchas, finas, graciosas, líricas, imprevistas, que bajo diferentes aspectos nos muestran a Guillot como observador, pintor y poeta a la vez, delicadísimo.

Poeta por encima de todo. Podrá haber en nuestras letras,

cuentistas más vigorosos, más ricos de verdad humana y de la tierra, más diestros en el arte de suspender y emocionar — ¿debo callar los nombres de Quiroga y de Lynch? —; a ninguno cede Guillot como poeta. La simple duda de que cualquiera que no le haya leído pueda suponer que celebro en él por poesía algún tardío arrebató de clorosis romántica o de delincuescencia simbolista, me obliga a aclarar mi pensamiento. Su lirismo es luz interior que convierte sus cuadros en diáfanas visiones, en poemas algunos de sus cuentos; también es como un vuelo de alas que van rasando levemente el pensamiento, tornasolándolo al descender sobre él convertidas en imágenes. Ninguna vaguedad; al contrario, la imagen embellece y juntamente fija y precisa el pensamiento. Lo determinan y desarrollan el símil oportuno, la parábola alusiva, la alegoría explicativa: un lenguaje de poeta, fresco, valiente, juguetón a veces como la voz de un niño. Leo a saltos en el espacio de unas pocas páginas: “Hasta que un día murió. El ángel de la muerte arrojó al pasar una mirada y el corazón del hombre detuvo su latir”. “Dilapidó sus días como un caudal sin valor”. “Fué su vida como una línea borrosa trazada en la sombra”. “Al verlos pasar (habla de los trenes fugitivos) una secreta ansiedad encendíase en los ojos del niño. Su semblante se oscurecía como la ventana de un taller en dónde se forjase quién sabe qué obra incógnita”.

Copio del mismo cuento, *El constructor de quimeras*, que más que cuento es poema, así como lo son *La parábola del hombre que poseyó la lámpara*, *El paralítico* o *la Historia de un amor romántico*:

Abriase en la casa una ventana. No pasaba de ser una de esas humildes ventanas de enrejados de hierro que amparan los tesoros del pobre contra las asechanzas de rondadores furtivos. Cierta día salió de la morada humilde una caja donde no había nada que valiera nada para los millones de hombres que pueblan la superficie de la tierra. No había en ella nada más que un postrado cuerpo de madre. Y al pasar el fúnebre cortejo por frente a la ventana, pensó el niño que sus brazos eran tan fuertes que torcían los hierros para que por entre ellos saliera su desesperado adiós. Y cuando se alejaba el grupo de silenciosas personas que llevaban a la muerte su lastimera ofrenda, los ojos del niño contemplaban los hierros, sin duda torcidos por el esfuerzo de su dolor. Asombrábase su alma de que nadie viera aquello; y pensando en eso se olvidaba de llorar.

¿Y cómo alcanzar por medios más sencillos la intensa emoción del final de la *Historia de un amor romántico*? Del mismo temple es la buena prosa de Arturo Capdevila; pero éste no es precisamente un cuentista. Con esa frescura de acento trazó Gerchunoff sus idilios de *Los gauchos judíos*. Y por natural asociación vuela mi pensamiento hacia el chileno Pedro Prado, otro lírico narrador...

El acento lírico, himnico a veces y más comúnmente elegíaco, no es un accidente en Guillot. En él es esencial. Su hontanar escondido y lejano es la Biblia. El Antiguo y el Nuevo Testamento parecen serle familiares; de su prístino raudal poético, como de un agua de Juvencia, ha salido por siempre espiritualmente remozado. La Biblia le da por momentos su entonación grave, sentenciosa y profética; en otros le dicta la reminiscencia evocadora y la ejemplificadora parábola; siempre le inspira la imagen vívida y fresca.

*

* *

De las narraciones del primer libro, por su carácter poemático se emparentan con las antes citadas, principalmente el *Romance de un varón triste*, *El primer milagro*, *El carro* y *El Rey de las tres hijas*. Pero todas las de esta segunda colección que lleva el título genérico de *El alma en el pozo*, tienen precedentes en aquél, lo cual comprueba que el talento del autor, vario en la unidad de su inspiración fundamental, siente predilección por algunos tipos particulares de narración breve.

El hermoso cuento titulado *Aguas de frontera*, apretado relato de duros episodios de la vida costea entreterriana, nos recuerda en el primer libro, *En la costa* y *Un hombre*, de tipos y ambiente parecidos, y junto con algunos más, *El fortín*. Se trata, para explicarme pronto, del género de narración trágica en que es indiscutido maestro Horacio Quiroga: rápida, fuerte, impresionante, evidente. También Guillot sabe sentir y pintar con vigorosos trazos esa vida bravía y esos hombres ásperos. Como sin querer, con cruel indiferencia, con una notación seca de por menores bien observados, el autor dice eficazmente cosas terribles

y angustiosas. Ni tampoco ignora el arte de la narración alucinante, asimismo predilecta de Quiroga, en donde la realidad y la fantasía se entremezclan hasta confundirse. Pertenecen a esta serie en el reciente libro, *El guardarropa, Anestesia, Un asesino*; en el anterior, *El Vampiro, Un accidente a bordo, Una historia de muertos*. Una hay, escalofriante, en *El alma en el pozo*, titulada *Gamberoni y Lisarrague, consignatarios*, que puede ampararse sin desdoro de la autoridad enorme del autor de *El barril de amontillado*. Nótese que al recordar a Poe y a Quiroga, el cual ciertamente por algún respecto desciende de aquél, estoy definiendo por comparación, no, haciendo la triste tarea de mezquinarle a Guillot lo que menos le falta, personalidad.

Esta patentizase en otro aspecto singular de su ingenio de narrador, que consiste en lo que podemos calificar de espíritu autocrítico. Guillot, temperamento analítico y reflexivo, iniciado, según ya dije, en la crítica antes que en otra alguna actividad literaria, no puede prescindir de esa facultad suya, aguzada por la experiencia, de desmontar las obras de imaginación pieza por pieza, para observar el artificio de su construcción. Me cuesta figurarme a un crítico diestro, capaz de ver bien a los demás e incapaz de hacer lo propio consigo mismo. Tal vez la memoria no me ayude y sobren los ejemplos para exhibir mi error; pero no me es dable recordar en este instante el nombre de ningún crítico ilustre que fuese inhábil para vigilar y juzgar su propia obra de creación. Guillot pertenece a ese linaje de espíritus. Se vigila constantemente. Avezado a desnudar los muñecos de la ajena creación novelesca y a observar su juego, lo mismo hace con los que salen de sus manos. Se diría que teme, como dicen los franceses, *être dupe de soi même*. Considérese el título de su primer libro: *Historias sin importancia*. A menudo, cuando el drama se precipita, una reflexión brusca corta la emoción o da nuevo curso a nuestras ideas. Así concluye *El paralítico*. Ultimo consuelo y amor de la existencia extática y vacía del anciano, son dos árboles esbeltos y frondosos. El poema está henchido de honda amargura. Al llegar aquí el autor lo cierra de este modo:

Y aconteció que cierto día, alguien que podía hacerlo dió orden de que los árboles fueran derribados. Y el paralítico los vió caer.

(El narrador ha tenido un momento de vacilación. El arte de componer exige que el relato tenga un desenlace dramático. Existen razones para decir que aquella mañana los deudos del paralítico lo encontraron muerto en su ventana, roto el corazón por la íntima tragedia. Sin embargo...).

El paralítico siguió viviendo. Porque la vida es así.

En verdad hay que distinguir aquí dos cosas diversas: la subreflexión crítica a que ya aludí, y la trascendencia filosófica de este corte brusco. El define la posición del autor, generalmente escéptica y pesimista, que podría concretarse en la sentencia del *Eclesiastés*: "Generación va y generación viene, y la tierra siempre permanece...", por él puesta por epígrafe a uno de sus cuentos de ayer: *El carro*; concertada con esta otra del libro de *Job*, que encabeza el cuento que comentamos: "Mis días fueron más ligeros que la lanzadera del tejedor y fenecieron sin esperanza".

A veces quien se beneficia de esa facultad crítica es el humorista. Certifican esta observación, el soliloquio con que se abre *El alma en el pozo* ("El autor medita en voz alta sobre las dificultades de su empresa") y las acotaciones incidentales del último capítulo:

Un viajero sentado en el primer asiento del tranvía nocturno releyó atentamente la crónica, se detuvo en algunos grabados que la ilustraban, y, finalmente, dobló el diario y lo guardó en un bolsillo. Era el jesuita. (Este procedimiento para hacer reentrar en escena un personaje, siempre ha sido practicado con éxito por todos los novelistas. El narrador lo considera "res nullius" y se apodera de él).

El procedimiento, diversamente repetido en otros pasajes del libro, tiene algo de común con el de aquellas películas cinematográficas en que se descubren y manifiestan los *trucs* del oficio. Y también, en aquellas ocasiones en que el autor disuelve por la ironía toda ilusión romántica y el procedimiento trasciende a una filosofía de la vida y a la persuasión de "l'infinita vanité del tutto", nos encontramos dentro de la técnica del moderno "teatro grotesco", donde los hombres no son otra cosa que títeres, y sus angustias, sus fiebres, sus acciones, su vida, "no más que una sombra, un histrión que pasa por la escena y a quien se olvida después, la vana y ruidosa fábula de un necio" — como decía el viejo Shakespeare (1).

(1) *Macbeth*, acto V., escena Va.

Tal es este escritor tan antiguo por su entroncamiento con la Biblia y tan moderno por su inquietud filosófica, por su "humor", por sus audaces procedimientos técnicos, por su libre y fresca imaginación.

Sobre mi humilde y nada interesante destino de escritor, han querido amigos benévolos que me veían y me ven estrechado por las redes de la política, verter cordiales lágrimas. No lo haré ya sobre el destino literario de Guillot, en este instante en que él ha logrado aprisionar el voluble e indócil éxito político; no lo haré hasta por discreción, ya que podría sospecharse que con sutiles y capciosos consejos pretendo apartar del camino a un adversario. Raros son los literatos profesionales en nuestro país, y entre ellos nunca se ha contado nuestro amigo. La vida es exigente, y *primum vivere, deinde... scribere...* No temo sin embargo que en adelante la política activa, como ayer el periodismo, hayan de privarnos de los frutos de su hermoso talento de artista, pues ésta es su vocación. Más temo que leyendo estas páginas, otra vez piense él de mí como en 1912: "El señor Giusti mide como la regla, pero posee su infortunada y estéril sequedad". Con todo lo que seguía.

ROBERTO F. GIUSTI.

En los próximos números escribiremos sobre *Manuelita Rozas*, de Carlos Ibar-guren; la *Antología de la Poesía Argentina Moderna*, de Julio Noé, y el *Martín Fierro*, "comentado y anotado" por Eleuterio F. Tiscornia.

VERSO

Aldea española, por *Fernández Moreno*. Editorial Tor. Buenos Aires, 1925.

EN la segunda parte de *Aldea Española*, léese: "La torre más alta", y luego:

La torre, madre, más alta
es la torre de aquel pueblo,
la torre de aquella iglesia
hunde su cruz en el cielo.

—Dime, madre, ¿hay otra torre
más alta en el mundo entero?

—Esa torre sólo es alta,
hijo mío, en tu recuerdo

Tu brazo de siete años
alcanzaba sin esfuerzo
una piedra a sus campanas,
¿te acuerdas, hijo? — Me acuerdo...

Pero la torre más alta
del mundo es la de aquel pueblo!

Basta la lectura de ese singular romancillo para comprender el estado de emoción en que fué compuesto toda esta *Aldea Española* que, como libro de estampas, hoy nos ofrece el poeta de *El Amor en el campo*.

Niño, llegó un día a la cantábrica aldea de Bárcena y de allí salió adolescente, para retornar a esta tierra argentina en que nació. Traía en el corazón, toda su infancia hecha recuerdos que los días al pasar hubieron de ir estilizando, a favor de la lejanía; hombres, cosas, paisajes, sentimientos, y las mil escenas de aquel ayer añorado. ¿Que acaso no fueran tritones las devoradoras bocas por donde entraba el agua del mar al estanque de la heredad? ¿Que Isidoro, el pastor, fuese un vulgar perdulario? ¿Que Don Celso, el señor cura, tuviera los párpados legñosos y la uña ennegrecida de rascar en la casposa testa? Esas son minucias que no deben repararse; lo cierto es que Fernández Moreno nos ha dado toda una nueva "aldea ilusoria" con un innegable sabor de realidad, ausente ésta en los poetas que nos hablan de pastores, rebaños y rapazas y de toda esa decoración aldeana que aun se estila por bucólicos que cuando mucho han visitado uno de nuestros suburbios, variolados de prostíbulos y sahumados de humo de sebo, ambiente de mucho carácter, pero poco propicio para la observación campestre.

Es esta *Aldea* uno de los buenos libros del poeta de *Ciudad*; es un poema saturado del claro e intencionado decir de los romances de Góngora y donde todo es de color fresco, de atmósfera liviana en suelta parla de Castilla. Es una serie de acuarelas donde se advierte una mano sólida y fácil; azules ingenuos, verdes primaverales, luminosidad sin detonancias y todo maravillosamente armonizado, en un arte sin tiempo para asegurar cierta respetable perennidad. ¿Que acaso no hay trascendencia, ni profundidades, ni mayor dolor, y sí cierta alegría de golondrina abrilena? Es un hombre que nos da por milagrosa reviviscencia emocional el espectáculo de una soñadora imaginación de niño,

maravillado de todo en su divina aldea, donde Isidoro silba, por la abierta ventana de la escuela "asoma el tiempo nuevo", y junto al ribazo del pueblo una niña, haciendo aguas, revela por vez primera a la inocencia curiosa y traviesa, desconocidas intimidades.

Mas si es fácil cerrar el volumencillo que nada nos ha "dicho", es difícil sacar del alma temblorosa esa nostálgica emoción que en infinita vagüedad triste, nos retiene, las manos en la frente, recordando imposibles días, cuando, niños también nosotros, éramos los ángeles en el único paraíso que los hombres pierden al entrar en esa ansiada juventud que tan pocas alegrías nos guarda.

Si *Aldea Española*, no es el mejor libro de Fernández Moreno, es indudablemente uno de los bellos y ésto plácenos declararlo a nosotros que, si frente a *Ciudad* fuimos de los primeros en mostrar el valor del poeta, repitiendo nuestros elogios en algunas otras páginas, hubimos también de objetarlo cuando a ello nos obligaba el deseo de verlo aplicado a mejor obra.

Juan Pedro Vignale y Francisco López Merino

VIGNALE y López Merino, a mediados de 1925, publicaron sendos libros de versos: *Naufragios* se titulaba el del primer poeta nombrado, *Las Tardes* el del segundo.

Adviértese en ambos libros un fenómeno análogo, por lo cual hemos creído conveniente hacerlos objeto de un comentario común, evitándonos con esto la repetición en que caeríamos de tratar por separado dichas obras.

Y es el caso que tanto Vignale como López Merino, son dos finos versificadores, de factura, por lo general, impecable, pero de escasa originalidad.

Léese *Naufragios* y, a vuelta de hermosas piezas, como tras la lectura interesante de *Las Tardes*, sentimos que muchas de esas "cosas" nos eran conocidas, por lo que en segunda y avisada lectura, van surgiendo recuerdos bien precisos, para robarnos la primera impresión tan grata que nos proporcionaron esos libros.

Es lástima que tal suceda, pues tanto Vignale como López Merino poseen una sensibilidad de primer orden, acaso poco

enérgica para rechazar ciertas influencias evidentes y que desmejoran con su efecto obras de otro modo altamente valiosas.

En el caso de López Merino, con ser menos concretas en este poeta tales resonancias, son más molestas y continuas, puesto que todas y cada una de las palabras de *Las Tardes*, parecen haber sido leídas alguna vez, ya en un poeta ya en otro, por lo general en los grandes simbolistas y sus buenos imitadores.

Vignale, que en tal o cual composición recuerda a más de un contemporáneo español, parece por momentos, con todo, hacerse más personal.

Lamentamos, indudablemente, estos hechos en literatos que ya no hacen ciertamente sus primeras armas, pero creemos que se hace necesaria la observación puesto que tal vez logren encontrar todavía la senda que les sea propicia, dentro de lo personal.

Cierto es que tiene sus dificultades resolver por vez primera un problema de luces al cautivar un paisaje que se quiere traducir, y, también, que resulta tarea descansada el traspaso a otra tela, con más o menos diferente asunto, de la coloreada armonía resuelta por el ahincado esfuerzo del primigenio, pero no es verdad menor que los "procedimientos" si bien ahorran trabajo perjudican el resultado, puesto que excluyen el rasgo personal, siempre expresivo aun en fugitivas expresiones. De ahí la frase de Musset: "mon verre est petit..."

Es por eso que ambos poetas nos dan una impresión de vaguedad lírica que se hace por momentos fastidiosa; son palabras sueltas, sin cohesión, que logran una sugerencia simpática de primera intención, simpatía que luego se torna en excesivo enojo, aunque se mantiene en los lectores poco ilustrados.

Alguna vez hablamos de que la literatura moderna ya posee su retórica o mejor su "utilería", por lo que no insistiremos, aunque es bueno recordar la indicación a cada paso hoy que la noble tarea del poeta parece adquirir los caracteres de profesión formal.

Todo esto, no es óbice para que reconozcamos en Vignale y López Merino, dos espíritus de una gran sensibilidad, por lo mismo dignos de ser observados para que tiendan a la realización personal que nos prometieron con *Retiro y Tono Menor*.

RAFAEL DE DIEGO.

BIBLIOGRAFIA

LETRAS ARGENTINAS

Malditos, por *Elías Castelnuovo*. Editorial Claridad. "Los Nuevos". — Buenos Aires, 1925 — 2ª edición.

Esos "malditos" de Castelnuovo son el fruto de dos grandes pecados: la vida ruin y miserable de los desheredados (pecado de egoísmo social) y de un afán incontenido de truculencia (pecado de buen gusto y de verdad artística). La tragedia, el espanto, la desolación agitan en un frenesí de dolor, sacuden con espasmos de martirio las vidas de Carola, Carlos, *Trapos*, el pobrecito Armando, César, Julia, Lázaro. El autor es implacable. Malditos, se dijo al comenzar y tienen que ser malditos hasta el final. Son vidas que se despeñan sin que la casualidad siquiera, o ese buen Dios que saben recordar a ratos, les depare un consuelo, les alumbre el camino con una esperanza, así sea fugaz. Todo es tétrico, todo sombrío desde el principio. En un momento la felicidad parece haberse detenido en el humilde nido de César y Julia, pero perentoriamente el encanto se rompe: pierde él su trabajo, los asedia y acomete el hambre, y en un momento en que César ha salido a la busca de un mendrugo al retornar se encuentra desoladoramente solo: Julia ha huido dejando el techo del amante. Todavía más hambre para él, y ella, entretanto, se revuelca en la prostitución. Meses después por una carta de Julia sabe que la han trasladado, devorada por la sífilis a un hospital o estación sanitaria de tuberculosos en San Luis. Vende él sus últimos bártulos para responder al llamado y parte llevándole su perdón. En San Luis la ve, comprueba el avance del mal y casi enloquece. Un día deja la población y se interna en la campiña cercana. Llega a un arenal cuando en medio de su desvarío comprende con espanto que paulatinamente se hunde en las arenas. Y cuando tiene medio cuerpo sumergido un golpe de horror lo paraliza. Una bandada de caranchos lo asedia, se le acerca hasta que uno más audaz, de un golpe le desgarrá los tejidos de un ojo. El se agita pero la banda vuelve. Ahora es un buitre enorme el que se lanza sobre la presa y con un picotazo certero le extrae el globo del ojo sano. Cuando César y Julia volvieron a Buenos Aires fueron a mendigar, ciegos ambos, en una de las esquinas del mercado de Abasto. Tal es *Malditos*.

¿Esta escuela del espanto adquirirá ciudadanía en nuestras letras? Juzgamos que no, y además creemos que no debe trascender en bien del sentido común y de la más clara tradición de las letras hispanoamericanas. Puede, en cambio, tolerarse como caso aislado, como un vericuetto entre nosotros inédito de originalidad. Pero aún así es dudoso que el autor pueda mantener este modo de ver el arte y la vida a través de una pro-

ducción de algunos años. Porque se vé de inmediato que eso que escribe no es temperamental del autor, no es el fruto de una concepción desapaionada, de ese mirar sereno y como alejado que crea las obras de largo aliento. Hay una porfía de ensombrecer, de prodigar tinta negra que va mucho más allá del mero naturalismo. Parte si de la observación real pero en seguida pierde contacto con la realidad y deja galopar la imaginación. Quiere trabajar en la sombra, y por eso el lector no reconoce el contorno de lo visto cuando baja a su taller. ¿Falta de hábito? ¿Imaginería prodigada con escaso control vital? Sin duda, algo de eso experimenta el lector de *Malditos*.

Con todo, sería ingenuo negar talento a Castelnuevo. Páginas bien logradas, descriptivas sobre todo, no son raras en este libro. Sabe infundir emoción, impulso y calor de vida, pasión, odio, rebeldía. Sólo si que estos plausibles valores se desmedran cuando acentúa la condición de "malditos" en sus personajes.

Si el autor se hubiera inclinado menos sobre los tratados de psicopatología y los archivos de criminología, concretándose a ver y sentir la vida a través de su genuina emotividad, habría dado a las letras de hoy un libro verídico, más fuerte y más humanitario que *Malditos*.

JUAN B. GONZÁLEZ.

Perdidos en la sombra, por *Isabelino Scornick*. — Edición de la Sociedad Editorial Americana. — Buenos Aires, 1925.

¿**PERDIDOS en la sombra** es un libro de cuentos o de poemas en prosa? Cuesta decirlo pues de ambas cosas tiene.

La exaltación lírica, el ritmo poético de la frase, revelan la búsqueda de la palabra alada como un fin. Pero al mismo tiempo la insistencia de algunos motivos, el fondo de deliberado pesimismo, la persistencia de lo sombrío con un prurito visiblemente reivindicador, acusan el perfil de los relatos tendenciosos.

Veamos los cuentos. El autor demuestra temperamento de prosador de lucha, más que de cuentista. Hace de esta forma literaria un ropaje para la idea que es lo que busca destacar. Y esta idea es con frecuencia airada, sarcástica y se descarga como un anatema. Ve injusticias, algunas lacerantes, tremendas, otras fatales, ineludibles, y resuena su admonición.

No es novedosa esta prosa de lucha injertada en moldes literarios. La literatura rusa ha marcado su apogeo. Y en nuestra metrópoli, toda una serie de autores de cuentos marcha por la misma vereda (¿la de la calle Boedo?). El dolor ruso, el enorme dolor de la opresión y el ansia de una vida mejor son el nervio de esta producción. Parecen todos esos libros preludiar una era de justicia, de compasión y ayuda a los humildes, de cristiana piedad. Y tal propósito es, naturalmente, merecedor de toda loa.

De larga data y con fuerte acopio de argumentos se viene discutiendo la legitimidad y preeminencia de la utilidad o de la pura belleza en las obras de arte. No renovaré la disputa. Se trata de dos modos de ver que si son sinceros y realizados con acierto son por igual respetables. Pero hay una cosa en la que no es posible disentir: que cualquier libro, tendencioso o no, si quiere ocupar un puesto en las letras, debe ante todo reunir las cualidades lógicamente exigibles en una obra de belleza, vale decir, que debe ser obra literaria antes que de moral, de economía o de justicia.

Los cuentos de *Perdidos en la sombra*, a excepción de unos pocos —

"El penado 603" nos parece el mejor realizado — no dan la impresión de ser tales cuentos, parecen más bien apuntes para una labor posterior. El autor no ha conseguido infundir aliento de vida a los protagonistas; no se mueven por sí mismos sino llevados de la mano. En los mejores momentos, cuando ya parecen vivir, comprobamos que es sólo una sugestión de tragedia — fuerte sugestión a veces — quien los galvaniza. Cumplida la misión impuesta o deducida la moraleja de orden se desinflan, se hunden en el anónimo sin dejarnos un recuerdo siquiera. ¿Antipatía por el dolor? De ningún modo. Ya lo dijo Musset: "Nada puede como un grande dolor, engrandecernos". Pero el dolor à *outrance*, aún contra la verdad del amor, del altruismo y la piedad que con el amanecer de cada día, también, como aquel, se esparcen por el mundo, es, no hay duda, poco simpático.

La psicología de los personajes resulta así epidérmica por unilateral. Y a veces es tan visible la *orden* que el autor hace gravitar sobre sus héroes que no se halla realidad psicológica por ningún lado. En otros casos llevado del afán de destacar el aspecto negativo exprime la frase de tal modo que hasta el jugo de la tragedia se escurre. El *chauffeur* Juan Aleví, en "Fatalidad", rueda con tal brusquedad de una a otra catástrofe — la muerte de la esposa y la del hijo — que su dolor, que pudo ser reflejado en forma intensa resbala sobre la emotividad del lector como algo literalizado, convencional. No hay gradación, faltan matices, y en consecuencia, la emoción falla.

En "El gesto magnífico" el dueño de la fábrica de vidrio que padece "insomnio voluntario" por las visiones trágicas que pueblan su mente de patrón réprobo, tiene un día la ocurrencia de ir a repartir billetes de banco entre los huérfanos de un asilo que desfilan por una calle céntrica. Y he aquí lo estupendo: los billetes obsequiados calmaron su conciencia torturada y desde esa noche el explotador del trabajo de los humildes pudo dormir. ¿Podrá darse nada más baladí, más insubstancial que el alma de este demonio de cartón? Y sin embargo nadie osará negar que hay patrones explotadores e inicuos, pero éste del cuento dista mucho de impresionar. Terminada la lectura su silueta se borra como la de un transeunte visto al pasar y del que no se tiene ninguna información.

El fondo del cuadro adolece, asimismo, de imprecisión. No hay pinturas de ambiente que evoquen algo visto — hay sí un trozo de la calle Libertad, pero sin mayor relieve en el capítulo "Y Dios dispone" — o imaginado sobre un fondo de realidad. Indica a veces una calle y un número pero que pueden ser de acá como de cualquier parte. No se olvide, si se mira a la literatura rusa que en ella el ambiente es un valor indisolublemente asociado, o mejor fundido, a la índole de sus tipos. Es imposible desprender del Volgá la realidad espiritual y hasta física de Tomás Gordeieff (de Gorki). Y en cien casos más, ocurre igual.

Más acierto que en los cuentos hay en los poemas en prosa. Son plausibles: *Perdidos en la sombra* (que da título al libro) *Un niño se ha muerto*, *Hospital*.

Como se trata de un libro casi inicial — otro anuncia haber publicado — y como no parece que el autor haya dado todavía con su verdadero camino, puede esperarse para después que acreciente y depure algunas buenas cualidades que ahora revela. Tiene una sensibilidad fina y un fondo de ternura y emoción que a veces logra expresarse con acierto. Sólo si que la prosa de papel picado de Soiza Reilly se insinúa con demasiada frecuencia en sus frases, y una censurable tendencia a versificar en prosa le hace derivar hacia la frondosa retórica vargasviliana.

¿No será el verso — pero no el de metáforas químicas sino el bueno

y humilde de rengloncitos cortos, que se usaba antes... — el destinado a señalarle su verdadera ruta?

JUAN B. GONZÁLEZ.

Leyendas Guaraníes, por *Ernesto Morales*. — Edición de la librería "El Ateneo" de Pedro García. — Buenos Aires, 1925.

CON este libro que suma a una labor anterior de varios volúmenes en prosa y verso, el señor Morales ha señalado su contribución a la literatura de fuente autóctona que en el año recién terminado fué casi pródiga.

Estas *Leyendas Guaraníes* son, según ya lo indica el título, de origen indio y correspondientes a la mitología y costumbres de la raza Guaraní. Fruto de una labor de paciente investigación en el terreno y en las obras de los cronistas del descubrimiento y conquista, es un libro que evidencia seriedad en el propósito y voluntad decidida, coronada de acierto, en la realización. No es una obra de tantas, entre las de análoga motivación. Al contrario, logra singularizarse como expresión de un vibrador templeamento literario que ha logrado exaltar el poeta con las galas del estu- dioso.

Dividido en cortos capítulos, titulados con nombres sacados del léxico guaraní que con frecuencia sintetizan el desarrollo que les sigue, va narrando las abundantes consejas y mitos de la región, pródigas en metamorfosis, al punto de hacer de la flora y fauna en sus ejemplares típicos todo un reino humano trocado por sortilegios y encantamientos en animales y plantas. De ahí que se note una cierta monotonía en las fábulas, demasiado similares por la frecuencia de análogas transformaciones, pero en ello no hay pecado del autor ni siquiera pobreza imaginativa en los pueblos cuya fué la invención. Se sabe, en efecto, que las situaciones dramáticas son relativamente limitadas y que la variedad en los relatos consiste más bien en modificaciones de detalle que de fondo.

Muestra el libro una finalidad de objetivación que ha sido lograda. En ningún momento el autor ahueca la voz en el ditirambo ni se exhibe turbado por la emoción. De ahí deriva, sin duda, la armonía y buena disposición de las partes y la lucidez con que narra y comenta. La prosa es sobria, un poco descarnada tal vez, pero concisa y elocuente. Hay seguridad en el trazo y el acento de un estilo personal, seguro de sí, evidencia en el autor la calidad de escritor hecho.

El libro tiene presentación elegante y va adornado con expresivos grabados de Ret Sellawaj.

J. B. G.

El peregrino de la Ilusión, por *José Pacífico Otero*. — Librería de Alejandro Pueyo. — (Madrid).

EL señor José Pacífico Otero, autor de otro libro titulado *Los senderos de Italia*, ha querido tentar fortuna en el difícil campo de la novela, fracasando lamentablemente. No parece sino que su único propósito hubiese sido llenar páginas y más páginas con un relato de por sí carente de interés, atento sólo a la ilación de las situaciones y no al valor artístico de la obra.

El peregrino de la ilusión quiere ser una novela psicológica, pero no lo es. Le falta a su autor garra de analista y de observador. Una novela psicológica, requiere haber profundizado largamente en el misterio

de determinados caracteres, haber anotado pasó por paso, sus reacciones posibles, no olvidando detalle y ateniéndose más a la realidad de las cosas que al capricho de la imaginación. Por eso los novelistas rusos han llegado tan alto en esta clase de literatura. Nadie como ellos ha sabido fijar con tanta maestría los múltiples aspectos de nuestro mundo emotivo, ni darnos una impresión tan fuerte de cosa verdadera.

¿Hay precisión mayor y arte más acabado que el de Tolstoy, en las páginas de *Resurrección*, cuando nos va mostrando, rincón por rincón, el alma atormentada y débil del príncipe Dimitri? Y como Tolstoy, todos los rusos, desde Dostoiewsky y Andreiew hasta Kuprin y Máximo Gorky. Pero no sólo tiene el señor José Pacífico Otero en los eslavos maestros dignos de estudio, sino que también en Francia y en España podrá encontrarlos, y muy buenos. Sobre todo ahí está la obra encomiable de Paul Bourget, que desde hace un cuarto de siglo viene mostrando, con ese "esprit" tan suyo, toda la complejidad moral de nuestro tiempo.

Tito Hernández no llega a perfilarse nunca en el transcurso de la narración. Es un ser amorfo, sin personalidad ninguna, que obra mecánicamente y cuyos actos no tienen una explicación lógica. Estando enamorado de Raquel, la abandona en un ambiente de vicio y libertinaje para recluirse en un convento. Luego, arrepentido, vuelve a sus brazos. La crisis de misticismo, tal como la pinta el autor, es completamente falsa y se muestra sólo por largos parlamentos ineficaces. Y todo esto en medio de la mayor frialdad, sin momentos de emoción y sin vigor. El autor dice que el personaje *sufre*, pero nosotros *no lo vemos sufrir*. Y es este uno de sus más grandes defectos artísticos.

Si, pese a la flojedad del argumento y a la falta total de penetración psicológica, hubiera en este libro labor de artífice, algo tendríamos que agradecer al señor José Pacífico Otero, pero, desgraciadamente, ni aun esta circunstancia puede salvarlo.

El estilo — si puede llamarse así a su manera de escribir — es de una soltura excesiva, cayendo siempre en la vulgaridad. Las exclamaciones como ésta: "¡Si fuese verdad tanta belleza!" (pág. 23), abundan en todo el volumen. Los errores de concepto, de léxico y hasta de construcción, son también frecuentes. En la pág. 63 dice: "... y apenas Raquel hubo aproximado a sus labios la taza en la cual había *derramado* ella momentos antes la *perfumada* tisana, Tito le dijo..." El té no se derrama en la taza, sino que se vierte... Además, hay una aliteración desagradabilísima al oído. En otro lugar (pág. 85), hablando de manos primorosas, que todo lo hacen bien, dice que son *manos artísticas*, equivocando el concepto, pues así resultan que son bellas y no hábiles.

Si en lo que dice, el señor Otero ha caído en tantos errores (no seguimos puntualizando más porque sería tarea para rato), en lo que omite tampoco ha estado muy feliz. No hay en el libro ninguna nota de ambiente. El paisaje, la habitación, la ciudad misma, están en absoluto ausentes de la obra. De esta manera, los personajes se mueven en un medio convencional, a gusto y paladar de cada lector. La visión del "cabaret" es pobrísima y sólo cuando nos describe el acto de la incineración llega a interesarnos un poco.

Si el señor Otero fuera un hombre joven, le aconsejaríamos, de todo corazón, que se dedicase al estudio de los buenos autores y a la observación inteligente de la vida; pero, a su edad, en bien del arte y del buen gusto, le diremos que no escriba más. Se han producido tantas cosas y tan bellas, que resulta ingenuo pretender ser autor cuando, como ocurre en este caso, no se tiene nada nuevo ni bello que decir.

F. F. G.

Esmaltes..., por *M. A. Salvat*. — Samet, librero-editor. — Buenos Aires, 1925.

“**H**ACÍA mucho tiempo que yo deseaba escribir un libro”, nos dice el autor de *Esmaltes...* en las primeras líneas de su prólogo, y a fe que su aspiración ha sido cumplida satisfactoriamente, según prueba el volumen, de más de 180 páginas, que tengo aquí, sobre mi mesa. Publicar un libro es, ciertamente, un deseo nobilísimo. Sólo los que han pasado por ese trance saben toda la honda inquietud, los cuidados febriles, el interés que uno se toma por todo, por el libro mismo, como expresión de belleza, y por su materialización, desde el color de la tapa hasta la última errata de imprenta. El señor Salvat habrá sentido todo eso. En el prólogo y en la obra misma, se adivina esa preocupación. Ahora bien, realizado ya su sueño, ¿estará contento de sí mismo? Yo creo que motivos tiene para ello. *Esmaltes...* es un libro ameno, que se lee casi siempre con placer y que nos va descubriendo, a través de sus páginas, el espíritu desasosegado, fino, y a veces mordaz, de su autor. El señor Salvat sabe escribir, pero no se cuida mucho. Fáltale dosificar más su prosa, hacerla más concreta, emplear siempre, en fin, lo que nosotros llamaríamos “palabras esenciales”.

Hay en *Esmaltes...* muchos ensayos en embrión que acusan en el señor Salvat a un buen artista. No es un libro uniforme pero resulta interesante. Y, buen decorador también, ha querido interpretar sus capítulos con viñetas y ex-libris de una gran fuerza artística.

F. E. G.

POLITICA

Il Fascismo, por *Carlo Azarna di Gualtieri*. — Editor: Pietro Gobetti, via XX Settembre, 60, Turín.

LA importancia palpitante y significado mundial del fenómeno fascista justifica el empeño de los numerosos autores que tratan de comprenderlo y explicarlo. En esta misma revista publicó el autor de la presente nota un estudio fundamental y, a su parecer, concluyente, sobre el problema institucional que el fascismo ha planteado (*El presidencialismo argentino frente al fascismo*. NOSOTROS, abril 1925), de paso que daba cuenta del libro *En torno del fascismo italiano*, por Francisco Cambó, (lo mejor que he leído al respecto) y también en el número de agosto del mismo año, redactó una nota bibliográfica sobre *Le Fascisme*, de G. Prezolini.

El presente libro de Azarna di Gualtieri adopta un propósito constructivo, que Cambó realizó con bastante acierto y que Prezolini se sintió, evidentemente, incapaz de afrontar. Se propone, no sólo historiar los acontecimientos, cosa ya muy conocida, sino además puntualizar la transitoriedad del régimen fascista dada la impotencia que ha mostrado para dar nuevas normas estables al gobierno de las naciones.

Mussolini, personificador del fascismo, aparece claramente como lo que es: un político oportunista, simplemente ambicioso de poder, que aprovechó y encarnó vigorosamente en un momento dado el anhelo general sinó total del pueblo italiano, por restablecer a cualquier costa el principio de autoridad, tan indispensable para el funcionamiento social, tras el desencanto, malestar y disgusto a que habían llevado a la nación las estériles veleidades revolucionarias que estaban arruinando a todos ante la impotente perplejidad de los gobiernos, y que culminaron en el desmoralizador

fracaso de la ocupación de las fábricas por los obreros. En un momento en que ni por la izquierda ni por la derecha ni por el centro tuviera nadie un rumbo consciente que seguir, la dictadura se imponía como una solución necesaria y salvadora, siquiera momentáneamente.

Esa es la obra empírica realizada bastante bien por Mussolini, el cual, en cuestión de doctrinas económicas y políticas, era y es tan indigente como el resto de sus compatriotas, con la particularidad de hallarse dotado de una cínica desenvoltura que le permite contradecirse cada vez que las conveniencias del éxito se lo aconsejan, viviendo así en equívoco permanente.

"Todos los lugares comunes de la post-guerra — dice el autor — todas las aspiraciones más extremistas y absurdas de aquel período de sobre-excitación morbosa fueron acogidas entre los postulados del naciente partido. En el discurso inaugural para celebrar la fundación de los "fasci", el 23 de marzo de 1919, Mussolini comentaba así el programa del partido: "En sentido histórico, nosotros estamos en el terreno de la revolución desde 1915... Nosotros debemos ir al encuentro de los trabajadores. Es preciso, por esto, aceptar los postulados de la clase trabajadora. ¿Quieren las ocho horas? ¿Querrán mañana los mineros y los obreros nocturnos las seis horas? ¿y las pensiones para la invalidez y vejez? ¿y el control sobre las industrias? Nosotros apoyaremos todas estas peticiones, incluso porque queremos habitar a las clases obreras a la capacidad directiva de los negocios... democracia económica, ésta es nuestra divisa... el Senado debe ser abolido... nosotros queremos que es organismo feudal sea abolido... Pedimos la representación proporcional. Queremos una asamblea nacional que diga Monarquía o República. Nosotros decimos desde este momento: República... Nosotros estamos decididamente contra todas las dictaduras..." En la misma sesión se votaba una orden del día de saludo a los obreros de Dalmine que, el 16 de marzo, dirigidos por el interventista Nosenko, habían ocupado el establecimiento Franchi y Gregorini, izando sobre él la bandera tricolor de la Unión Sindical." (p. 17). "En Sampierdarena, cien desmovilizados y grupos de fascistas intentan impedir un desalojo judicial, enarbolándose carteles con la inscripción: "Muerte a los aprovechadores... jueces, prefectos, abogados, que os prestáis a tantas infamias; vosotros pagaréis junto con los patrones bestiales de quienes sois cómplices voluntarios." Habiendo la prefectura procedido contra los manifestantes, los fascistas y desmovilizados invadieron la prefectura cantando el himno de Mameli. El diario de Mussolini escribía: "El acto ha sido acogido con simpatía por la población... Los fascistas han impedido con la fuerza el acto sancionado por la justicia y han hecho justicia. Bien." (pág. 18).

Esas cosas las decía Mussolini cuando el sentimiento socialista, representado por el *Avanti*, al que trataba de suplantar, era todavía extenso en el pueblo; cuando ese espíritu cambió, por la decepción que causara el fracaso económico del comunismo ruso y del revolucionarismo proletario local, es notorio cómo Mussolini buscó apoyo y se entregó al servicio de la "burguesía" terrateniente, industrial, comercial, clase media y del Vaticano, quedándole hoy como único apoyo fiel el de los terratenientes y, desde luego, el de las mesnadas de su guardia pretoriana.

Las tentativas de dar un concepto doctrinario "a posteriori" a tan incongruentes actividades han resultado fallidas, como es natural; pero no lo son menos los esfuerzos del autor para comprender las causas básicas de la crisis que llevó hacia la dictadura y para señalar las directivas que debían adoptarse para salir del interregno dictatorial y cimentar las instituciones en el futuro.

Surge bastante bien del libro que comentamos que son dos los problemas fundamentales a tomar en cuenta: el económico y el político.

En cuanto al primero, tirios y troyanos, fascistas, socialistas, sindicalistas, industriales e incluso el autor, se debaten sobre el supuesto común a todos de que existe naturalmente una lucha de las clases obrera y patronal y, cada uno a su modo, tratan de interpretar el cauce que ha de darse a esa lucha o antagonismo, supuesto como un hecho social incontestable e incontrovertible. En realidad, todos son marxistas sin saberlo. Ninguno se percató de que ese es un falso planteo del problema, porque no hay tal división entre clase trabajadora y clase burguesa, pues la real y científica división de clases consiste entre la clase propietaria del suelo y la no propietaria. Si supieran ésto, claro es que ni unos ni otros se esforzarían en darle vueltas al problema económico de los sindicatos y su representación política, pues comprenderían que el sindicato es una creación artificial derivada de la falsa concepción económica de Carlos Marx. De ahí resulta que los sindicalistas fascistas no han podido mejorar sino, al contrario, ver rebajados los jornales, y piden una revisión total del programa del sindicalismo nacional, nuevo método y nueva dirección (pág. 131), sin atisbar cuál pueda ser ella. Los grandes industriales constatan la improcedencia del monopolio sindical del Estado y piden el reconocimiento de la libertad sindical (p. 136) sin observar que a nada conduce ella en los muchos países que la disfrutaban, ni siquiera donde está mejor y más antiguamente organizada, como en la Gran Bretaña.

Es pues una revisión más fundamental o, mejor dicho, un aprendizaje de verdaderas nociones económicas lo que tirios y troyanos deben emprender, comenzando por entender todo el significado y alcances sociales (económicos, políticos y jurídicos) de la "ley de la renta" de Ricardo, tan admirablemente desenvueltos por Henry George en *Progress and Poverty* (libro del que yace incrustada e ignorada una traducción italiana en un tomo de la "Biblioteca dell'Economista").

En cuanto al problema político, ni el autor ni los unos ni los otros lo entienden mejor. Le dan vueltas y más vueltas a la representación sindical sin hallarle acomodo, como es de suponer. El autor no duda (!) que a ella pertenece el lejano porvenir aun declarando que hoy carece de asidero. Olvida entre tanto investigar el problema de si Monarquía o República, que es pertinentísimo a la crisis gubernativa que su país padece. El autor no duda, sin dar razones, que la Monarquía y la vigente Constitución deben continuar, y sin hacer cuenta que esas fueron precisamente las instituciones que hicieron crisis. Descubre que la debilidad e inestabilidad de los gabinetes es un mal gravísimo y sospecha que se debe buscar un modo de relación entre los poderes legislativo y ejecutivo que permita la continuidad de la obra de éste; pero sobre ese punto su inseguridad es manifiesta y lamentable. "Si atentados facciosos — dice — incertidumbres y disconformidad, atravesaron el regular funcionamiento de las relaciones entre poder legislativo y poder ejecutivo, estos inconvenientes son de atribuir no ya a los principios (!) que rigen el régimen, sino más bien a la degeneración de esos mismos principios, mal interpretados o deliberadamente violados." (¿Porqué degeneraron? ¿qué resortes de ellos se mostraron deficientes, al punto de permitir su violación? El autor no se preocupa de ello). "No nuevas normas de derecho podrán, por lo tanto, disciplinar una materia tan delicada, sino una más entera conciencia política, y la experiencia de estos últimos años debe valer para formarla, más que otra cosa. La responsabilidad del Gabinete frente al Parlamento y la fe continua, que debe ligar el Parlamento al Gobierno son,

por lo tanto, las bases sobre que se apoya todo el ordenamiento de la Monarquía parlamentaria. Realizar en el derecho objetivo cómo haya de actuarse prácticamente el gobierno de gabinete, que disciplina en sí las relaciones dedicadísimas que median entre poder ejecutivo y poder legislativo, es cosa imposible (!). Este sistema que se ha ido formando en la práctica constitucional y afirmándose (!) con una precisa estructura y con un funcionamiento comprendido y consentido por la conciencia jurídica popular, fijado ya (!) en correctas reglas constitucionales, constituye ya una ordenación jurídica completa, perfectamente traducido en la interpretación consuetudinaria de los principios de derecho público, *pero no es codificable*. Como lo observa Orlando, "aquí la materia se hace delicadísima y la determinación de criterios absolutos y abstractos cada vez más difícil." (p. 172).

La impotencia del autor ante el problema es evidente, a pesar de su "parti pris" de dar por intangibles y afirmados (!!) los principios de la monarquía constitucional y sus correlativos gabinetes parlamentarios. Cuando un tratadista social recurre a llamamientos de orden moral, es que no sabe de qué echar mano. No se le ocurre echar un vistazo a los tumbo que está dando ese "ya fijado" sistema "parlamentario" en casi todos los países monárquicos que lo "disfrutan", (España, Bélgica, Holanda), y en los republicanos que lo han imitado (Francia, Alemania, Portugal), enfermedad de que Chile ya se ha curado. No se ha percatado de que las relaciones entre ambos poderes, "delicadísimas e incodificables" (en las monarquías y repúblicas "parlamentarias") están suficientemente definidas y experimentadas en las repúblicas presidencialistas como Estados Unidos y la Argentina, países donde no hay ni la más remota posibilidad de erupciones dictatoriales.

La solución está ahí, aun cuando al señor Avarna di Gualtieri no se le ha ocurrido. Sin embargo, del turbión caótico de las experiencias italianas, ha llegado a deducir que en las normas de la libertad individual y el constitucionalismo liberal hay que buscar la buena ordenación institucional, y que la lucha de clases obrera y patronal no tiene cabida en el proceso de la producción, sin daño para ambas y para el consumidor, aun cuando pueda subsistir en el proceso de la distribución de los beneficios. Ya enseñó mucho mejor Henry George, en su *Ciencia de la Economía Política*, que en el mundo moderno no hay problema económico de producción, pues todos están bien resueltos, faltando sólo por resolver en la práctica el de la distribución de los beneficios, pues, en la teoría, ya lo ha resuelto él perfectamente o poco menos.

Pero, ¿qué se puede esperar de políticos y escritores italianos por el momento? A su paso último por Buenos Aires, manifestó particularmente el Sr. Orlando al autor de estas líneas, que en Italia apenas si se sabe vagamente que existió y escribió algo un tal Henry George, resignándose por lo demás a declarar que si ellos (los liberales a la antigua) es cierto que han fracasado, los socialistas han fracasado peor. Es un pobre consuelo. El "mal de muchos, consuelo de tontos", que dice el refrán castellano.

C. V. D.

VARIOS

Oeuvres posthumes, de *León Tolstoi*. — Traduction de Georges d'Os-
toya et Gustave Masson. — Première édition. — Collection des textes
intégraux de la littérature russe. — Edition Bossard. — Paris, 1925.

ESTE volumen de páginas póstumas de León Tolstoi, entre las cuales es la principal una novela inconclusa, la última que escribió, titulada *El misterio de Fedor Kuzmitch*, está formado casi por entero de escritos hasta ahora inéditos en lengua francesa, y posiblemente, española. En dicha novela, comenzada en 1905 y en el mismo año bruscamente cortada, Tolstoi supone que el ermitaño Fedor — aparecido en Siberia en 1836 y muerto en Tomsk en 1864 — era efectivamente el zar Alejandro I, misteriosamente fallecido en 1825 — tal como corrió entonces el rumor. Sus memorias, que Tolstoi finge que él haya escrito, ya septuagenario, en su retiro, son páginas, aunque fragmentarias, interesantísimas. En ellas Alejandro cuenta cómo, asqueado de la abyección de su vida, torturado por la voz de la conciencia, renunció a todo, partiendo secretamente de Taganrog y dejando en su lugar el cadáver de un soldado muerto a azotes.

El vencedor de Napoleón había advertido la inutilidad de su entera obra política y cómo su sola razón era él mismo y su alma. Las ideas caras a Tolstoi, el renunciamiento, la superioridad de la castidad sobre el matrimonio, la liberación de las tentaciones y las pasiones, aparecen en este manuscrito bajo la pluma del zar convertido a una vida de penitencia en espera de la muerte, sola felicidad que el hombre debe proponerse alcanzar. Notables son también en estas pocas páginas los recuerdos de su infancia en la corte, y los retratos de sus parientes y preceptores, entre los cuales se destaca con enérgico colorido, el de su abuela Catalina. Ciertamente es lamentable que esta novela a la vez histórica y filosófica, quedara inconclusa.

Las demás narraciones que completan este volumen, aunque de distinto carácter, están todas penetradas por las ideas y sentimientos que caracterizaron la obra de la madurez del grande escritor ruso. *Bajo el signo del Cordero*, obra póstuma, pintura de la agitación revolucionaria contra el zarismo, y de los conflictos, de los celos, de las animosidades entre los propios revolucionarios, es la amarga constatación de la inutilidad del sacrificio. *Las memorias de un loco*, vuelven a tratar el mismo tema del renunciamiento, y aunque escritas en 1884, ya parecen anunciar la famosa decisión de los últimos días de Tolstoi, de abandonarlo todo, casa, parientes, bienes... "La luz descendió en mí y volvíme lo que soy... Distribuí a los pobres todo cuanto poseía y partí a pie, hablando al pueblo" — concluye "el loco" sus memorias. Parecidas ideas, la obligación de consagrarnos a nuestros deberes eternos, aparecen en *El despertar del joven zar*, de 1894. Otras narraciones son cuadros sencillos y candorosos de las vidas humildes de los paisanos rusos; otras, sátiras despiadadas hasta la ceguera, del mundo moderno, de su desasosiego, de su inquietud, de sus preocupaciones, de sus creencias, de sus esfuerzos, de sus afanes de mejoramiento, como *El infierno reconstruido*; otras, como *La plegaria de los tres ancianos*, "pura como vidriera de leyenda, simple y serena como una página de los Evangelios" — según justamente la definen los traductores.

Particularmente interesante es un breve prefacio inédito que Tolstoi destinaba en 1904 a una de sus novelas prohibidas por la censura, el cual encabeza este volumen. Próximo a su fin, allí grita su desesperación de que se le dejase en libertad, sin castigarlo, a él, instigador implacable del poder zarista y de sus abominables crímenes. Es una página de una elocuencia desgarradora, inolvidable. Sirvan de ejemplo estas pocas líneas:

"He tratado al zar de ellos de individuo repugnante, de bandido desvergonzado; de abominable engaño todas sus leyes divinas y sociales; de pobres esclavos y de criminales a sueldo, todos sus ministros y generales. Y me han dejado hacer. Estoy obligado a vivir en la sociedad actual fundada sobre los crímenes más innobles, de los que me siento solidario. Esta situación la debo en parte a mi edad, pero principalmente a ese renombre que me ha herido como una enfermedad a causa de esas necias historietas vacías que antaño me divertían y con las cuales divertía a los hombres. Y he aquí lo trágico de mi condición: no me encierran y no me ejecutan. Y esta clemencia me resulta más cruel que una ejecución."

El estilo de estas narraciones, sobrio, límpido, expresivo, como de Tolstoi; en algunas, hasta demasiado seco y esquemático.

Nos.

Kyra Kyralina, por Panait Istrati. Ediciones de *Crítica*, vol. 14. Buenos Aires, 1925.

TRADUCIDO por Emilio Suárez Calimano, y editado por *Crítica* en el volumen 14 de su interesante Biblioteca, ha aparecido este tomo de cuentos de Panait Istrati.

Recordarán nuestros lectores que este nuevo gran escritor fué descubierto al mundo intelectual europeo por Romain Rolland, quien, en un artículo titulado: *Un Gorki Balkánico*, contó que en los primeros días de Enero de 1921 recibió una carta que le enviaban desde el hospital de Niza. Su autor, antes de suicidarse, le escribía esa carta de admiración y despedida. "La leí, y fui sorprendido por el tumulto del genio, dice Rolland. Era la confesión de un nuevo Gorki de los países balcánicos". El suicida se llamaba Panait Istrati. Felizmente fué salvado y de allí arrancó una correspondencia epistolar entre ambos.

Nos cuenta Rolland que Istrati, hijo de un contrabandista griego, que no conoció, y de una campesina rumana, a pesar de su cariño hacia ella, la dejó a los doce años, empujado por el espíritu de aventura. Veinte años vagabundé, durante los cuales desempeñó todos los oficios: fué mozo de taberna, repostero, cerrajero, calderero, mecánico, peón, cavador, descargador, sirviente, hombre-sandwich, pintor de letreros y edificios, periodista, fotógrafo. Recorrió Egipto, Siria, Jaffa, Beyruth, Damasco y el Líbano, Oriente, Grecia, Italia, Francia. Siendo fotógrafo ambulante en la Promenade des Anglais, en Niza, en un momento de desesperación y neurastenia, se degolló.

En el prólogo de este libro, nos dice el mismo Istrati: "El azar quiso que yo fuera pescado en las profundas aguas del océano social por el gran pescador de hombres de Villeneuve (Rolland). Soy su obra. Para poder vivir mi segunda vida tenía necesidad de su estima; y para obtenerla, cálida y amistosa, me pidió que escribiera. "No espero de usted cartas exaltadas, me escribía, espero la obra. Realice la obra más esencial, más durable que usted, de la cual es usted la vaina".

Y así fué como estimulado por Rolland, apareció este primer volumen de cuentos, *Kyra Kyralina*, al que después han seguido otros dos. Istrati es un cuentista nato y, como muy bien dice su descubridor, sus cuentos mejores son dignos de los maestros rusos. Inmediatamente de aparecido este volumen, escrito en francés por el autor, fué traducido a casi todos los idiomas, siendo esta traducción, que recomendamos, la primera que aparece en castellano.

Nos.

Por falta de espacio reservamos para el próximo número la lista de los libros recibidos.

LAS REVISTAS

Una poesía inédita de Rubén Darío.

REPERTORIO AMERICANO, el noble e interesantísimo periódico que dirige en San José de Costa Rica, J. García Monge, publicó en su número del 8 de febrero un diálogo en verso, inédito, escrito en 1882 en colaboración por Román Mayorga Rivas, poeta nicaragüense recientemente fallecido, y Rubén Darío, para ser recitado por sus autores en la velada lírico-literaria de la Academia La Juventud, de León de Nicaragua, el 15 de setiembre de aquel año. Copiado este Diálogo en un álbum de familia perteneciente a una pariente lejana de Darío, fué a su vez transcrito por doña Isabel Darío, viuda de Williams, quien se lo facilitó a Salvador Umaña, corresponsal de García Monge. Si no se encuentra en las obras de Mayorga Rivas — Salvador Umaña lo ignora — esta composición ve la luz pública por primera vez: por eso NOSOTROS la reproducimos de Repertorio Americano, para su mayor difusión, por tratarse de un curioso inédito del ilustre nicaragüense, de quien se cumplió el décimo aniversario de su muerte, el pasado 6 de febrero.

DIALOGO

RUBÉN.—Román, nuestros corazones
ven de amor distintos lampos...

ROMÁN.—Si tú el amor de los campos,
yo el amor de los salones !
Es cierto que en el retiro
de alguna selva callada
goza el alma enamorada
en exhalar un suspiro ;
pero en medio de la fiesta
y al compás de alegre danza,
se ve brillar la esperanza
en una noche como ésta.

RUBÉN.—Concedo que en el salón
el alma también suspire,
y allí es propio que delire
con locura el corazón ;
mas tú no me negarás
lo que mi labio asegura :

el salón, fuego y locura;
el campo, contento y paz.
Aquí en suma plenitud
el bardo goza y se inquieta,
y allí el alma del poeta
vive en plácida quietud.

ROMÁN.—No he de huir de la ciudad,
porque también aquí habita
aquella diosa bendita
que llaman felicidad.
Aquí en fervientes excesos,
en la inquietud se hallan calmas,
y se confunden las almas
con el calor de los besos.
Al fulgor de las bujías
y al brillar de los espejos,
se ven lucir, a lo lejos,
misteriosas simpatías;
y al acorde de los pianos
las almas todas se engrían,
mientras los labios sonrien
y arrancan notas las manos.
Aquí en dulce devaneo
a la belleza admiramos
y estáticos contemplamos
a una Julieta, a un Romeo;
y en vagarosa ansiedad
vivimos aquí sonriendo
con la música, el estruendo
de la ruidosa ciudad.

RUBÉN.—Pero el amor resplandece
con un fulgor más sublime
bajo el ramaje que gime
de un naranjo que florece.
Pasan corriendo las horas
apacibles y serenas,
cual corren en las arenas
las linfas murmuradoras.
Allá los enamorados
viven en dulce alegría,
poblada su fantasía
con mil sueños sonrosados.
Están sin penas ni agravios,
entre tímidos sonrojos,
con la ternura en los ojos,
y la sonrisa en los labios.
En cada hoja que se mueve
y del viento en cada giro,
y en cada tenue suspiro
del agua ondulante y leve
creen oír blando rumor,
misterioso, indefinido,
que les murmura al oído
todo un poema de amor...

ROMÁN.—¿Amor? Amor tú verás
traducido en cada nota
que el arpa temblando brota
con armonioso compás;
su magia tú sentirás
cuando en el baile, Rubén,
recline en tu hombro la sien
una mujer, indecisa,
mostrándote en su sonrisa
la poesía del Edén.

¿Amor?... Cuando en confusión
de luces, ecos y flores,
con sus prismas dan colores
las arañas del salón,
cuando la imaginación
se confunde y se recrea
al ver la gasa que ondea
con abandono prendida,
al ver la alfombra mullida
y el pebetero que humea;

cuando la música rueda
en tropel manso y sonoro,
que de mil cítaras de oro
el rítmico son remeda;
cuando se arrastra la seda
crujiente de los vestidos;
cuando rostros encendidos
y ojos que brillo derraman
los corazones inflaman
y enardecen los sentidos;

y las lámparas redondas
que aprisionan luces bellas,
derraman lluvia de estrellas
alumbrando tenues blondas;
cuando perfumadas ondas
llegan la frente a besar,
y en el alma a despertar
deseos vagos, sin nombre,
que tan sólo siente el hombre
y no los puede expresar;

cuando una sonrisa suma
de unos labios sonrosados
se esconde tras los calados
de un abanico de pluma;
cuando entre encajes de espuma
se envuelven formas de ondina;
cuando el alma se ilumina,
y encendida, absorta, inquieta,
la inspiración del poeta
vuela a una región divina;

entonces, esos rumores,
esas sonrisas y espumas,
esas complacencias sumas
con que sueñan los cantores;
esos rosados albores,
ese enjambre seductor
de luz, aroma y color
y ese extraño y dulce anhelo,
son los efluvios del cielo
que los condensa el amor!

Porque el amor se engalana,
arde, se mueve y palpita,
dondequiera que se agita
la congregación humana.
La guitarra castellana,
el son de la guzla mora
y la cuerda vibradora
del dulce Aberle y de Olmedo,
traducen en ritmo ledo
de amor la voz seductora.

Cuando allá en la noche oscura
con su cítara de plata
llega a dar su serenata
un trovador sin ventura,
con inefable ternura
sus notas al viento deja,
y al preludio de su queja,
en el balcón donde canta,
oye una voz que le encanta
al través de aquella reja.

Y esa voz, esa expresión
ardiente y entrecortada,
vaga y trémula, escapada
de un femenino corazón,
viene a aumentar la ilusión
con su tierna vaguedad,
y en la dulce intimidad
que se goza en esa cita,
se ve que también habita
tierno amor en la ciudad.

Ese afecto sin igual
también aquí domicilia,
para formar la familia
y mantener la moral;
como en el campo, inmortal
purifica y regenera,
germen de luz hechicera
de su seno se desprende,
y con sus llamas enciende
a la humanidad entera.

De este amor la esencia tiene
 mucho de grande y fecundo,
 y el equilibrio del mundo
 con fuerza vital mantiene;
 en sus misterios contiene
 luz, armonía y placer...
 ¡Qué irresistible poder!
 ¡Cómo embriaga y enajena!
 Y, ¡cómo al hombre encadena
 a los pies de la mujer!...

Ya ves que a los corazones
 que moran en la ciudad,
 les brindan felicidad
 el amor de los salones;
 vienen bellas ilusiones
 a iluminar del dolor
 en tropel encantador
 las tristes noches oscuras,
 pues es fuente de venturas
 infinitas este amor!...

RUBÉN.—Pues amor del campo, mira;
 ¿Has oído alguna vez
 cómo en bosques de ciprés
 un arroyuelo suspira?
 Y no has visto cómo gira
 la inconstante mariposa
 volando de rosa en rosa,
 y ciega, sin tino y loca,
 el cáliz apenas toca
 con el ala temblorosa?

¿Has visto de la arboleda
 en el follaje tupido
 de dos tórtolas el nido
 que acaricia el aura leda;
 y no has visto cuál remeda
 tiernos suspiros la fuente,
 que moja con su corriente
 la verde, mullida grama
 que de espuma se recama
 al crepúsculo naciente?

¿Has oído la armonía
 misteriosa de los montes,
 el trino de los zenzontles
 al despertar claro el día?
 ¿Has mirado la poesía
 del valle la luz escaso
 cuando el sol baja al ocaso?
 ¿Y has oído el aura pura
 que parece que murmura
 églogas de Garcilaso?

¿Y has mirado a las abejas
libando miel del rosal,
y has escuchado el zorzal
lanzando al aire sus quejas?
¿Has visto flotantes rejas
que de junco y espadañas
se tejen entre las cañas,
entre verdes carrizales,
y cuál sube en espirales
el humo de las cabañas?

¿Has visto tú la majada
cómo en el llano retoza,
cómo juega y se alboroz
del pastor a la llamada?
¿Y no has visto en la enramada
esas gotas diamantinas
que en las flores purpurinas
está la luz reflejando,
y las desprenden volando
bandadas de golondrinas?

¿Has visto tú en la pradera
cómo a admirarla convida
una apacible y florida
mañana de primavera?
¿Cómo tímida y ligera
la cervatilla inocente
en el agua de la fuente
apaga la abrasadora
sed, y corre, y sin demora
hacia el bosque, impaciente?

¿Has visto en noche serena
reflejarse en la laguna
la blanca luz de la luna
de melancolía llena?
¿Has mirado a la azucena
que se cubre de rocío?
¿Has oído el murmurio
que producen confundidas
náyades adormecidas
sobre las ondas del río?

¿Y no has mirado lucir
de agreste cerro en la falda
los cambiantes de esmeralda,
los cambiantes de zafir?
¿Has escuchado el gemir
de la amorosa torcaz
allá en la selva feraz,
donde el silvestre murmullo
se confunde con su arrullo
como símbolo de paz?

NOSOTROS

¿Has mirado, al brillo puro
del sol, en días de calmas,
cómo estremecen las palmas
su retoño verde-oscuro
con movimiento inseguro?
¿Y has sentido el sin igual
soplo de ambiente otoñal
cuajado de mil aromas,
al perderse entre las lomas
susurros del cocotal?

Pues esos tiernos cantares
y murmurios y sonrisas,
y quejas de blandas risas
y susurros de palmares;
de los verdes olivares
los melódicos rumores,
y esas palabras de amores
que dicen en tonos suaves
las espumas a las aves
y las aves a las flores;

ese himno que al cielo eleva
Naturaleza sonriente,
como un idilio elocuente
que dulce cadencias lleva;
esa magia que renueva
en las almas el ardor,
y que le inspira el Creador,
nos muestra en su eterno bien
que es reflejo del Edén
de los campos el amor.

Amor del campo, armonía
de crepúsculos y fuentes...

ROMÁN.—Amor del salón, lucientes
fulgores del medio día...

RUBÉN.—Dos rayos que Dios envía
de su fulgente diadema...

ROMÁN.—Guíalos fuerza suprema,
y en la mundana penumbra...

RUBÉN.—El uno apacible alumbra
y el otro radiante quema!

Poesía pura.

EL lector conoce sin duda la polémica suscitada en Francia alrededor de las proposiciones sostenidas por el abate Henri Brémond sobre La poesía pura, en una famosa y reciente disertación, leída ante el Instituto, discusión briosa y valiosa, en la cual han intervenido los más notables críticos franceses y los principales periódicos y revistas, mostrándonos

una vez más qué lejos estamos todavía de esos ambientes de intensa cultura, aquí donde la polémica literaria, aparte de ser excepcional, difícilmente versa sobre ideas. Entre las muchas páginas interesantes que sobre el particular hemos leído en *Les Nouvelles Littéraires*, *Le Temps* (el más importante antagonista del abate Brémond ha sido Paul Souday), *Mercur*, *de France*, *Nouvelle Revue Française*, etc, cuya extensión nos impide reproducir, una hemos leído, jovial y breve, pero a nuestro juicio substanciosa y rica de sugerencias, que deseamos conozcan nuestros lectores siquiera a título de ejemplo. Es de ANDRÉ BILLY, se titula *Poesía pura* y se publicó en el número 82 de *Le Journal Littéraire*. A continuación la traducimos íntegramente:

—¿Hay pues una poesía que no es pura?

—Eh! sí. Hay *El lago*, hay *La tristesca de Olimpio*. Hay *La noche de mayo*... Todo eso, que es poesía, no es poesía pura.

—¿Pura, de qué?

—De todo elemento racional.

—Si he comprendido bien, esa poesía nos ofrece, o debiera ofrecernos un deleite, en el cual no sería invitada a participar nuestra razón. Por el halago de nuestro oído interior, solo sería tocada nuestra sensibilidad, ¿es así?

—No me atrevo a decir que en efecto usted ha comprendido porque precisamente lo propio de la poesía pura es el no ser comprendida sino sentida... Supongamos que usted haya sentido...

—Si hay una poesía pura, habrá, supongo, poemas puros, poetas puros...

—Nada de eso. La poesía pura es tal como un soplo que no sabe de donde viene ni a dónde va, que atraviesa inopinadamente un poema bajo la forma de un verso impregnado de una dulzura indefinible, que se eleva y desvanece sin que nadie haya podido someterla jamás a un ritmo deliberado. Es una vibración pasajera que llega de las honduras del alma...

—¿Entonces la poesía pura no puede ser ni consciente ni organizada, ya que la propia voluntad del poeta es ajena al encanto que ejerce?

—Usted me hace decir demasiado. Si no hay poetas puros, existen adeptos de la poesía pura: Poe, Baudelaire, Mallarmé y los discípulos de este último, que han intentado captar la poesía pura. Más exactamente, éstos se han entregado a ella con una práctica repetida, cotidiana, del éxtasis poético. ¿Acaso no sabemos que los grandes místicos han sido favorecidos por visiones cada vez más frecuentes, a medida que avanzaban por la vía del renunciamento terrestre? Del mismo modo los adeptos de la poesía pura, gracias a una especie de entrenamiento y por la renunciación sistemática al pensamiento racional, han conseguido muchos aciertos de poesía pura. Algunos conozco que gritarían su fe con la cabeza bajo el hacha. Son esos que usted trata de absconditos.

—¿Pero hay entre ellos hasta ahora quien haya sido martirizado en aras de la poesía pura?

—Perdón! Hay los mártires a fuego lento. Hay los adeptos de la poesía pura que habrían podido lograr brillantes éxitos en la vida y hasta en la literatura. Han preferido el martirio cotidiano de una existencia fracasada.

—¿Por amor de la poesía pura?

—Sí.

—Pero entonces, son gente de bien, muy respetables y aun casi admirables...

—Completamente admirables.

—Permitame usted someterle una objeción. La poesía pura es, decimos, una manifestación de lo subconsciente, independiente de toda regla, de toda convención. Es un fenómeno sobrenatural, si hemos de creerle al abate Brémond. Es un dominio inaccesible en cuya conquista se han agotado nobilísimos genios. Ahora bien, la poesía pura tiende a reemplazar la poesía, sin adjetivo. Los poetas son cada vez menos y cada vez son más los adeptos de la poesía pura. ¿No le parece a usted que esto es algo inquietante?

—Dios mío...

—¿No le parece a usted la poesía pura como una especie de Reforma, o de protestantismo poético, una suerte de desencarnación de la poesía, de religión sin sacerdotes, sin sacramentos, sin dogmas? Así como la Reforma ha coincidido para bien de las almas con el fin de la fe cristiana, ¿no cree usted que el advenimiento de la poesía pura, poesía de libre examen, anuncia el fin de esa poesía impura, que nosotros llamamos la poesía, simplemente?... Vamos, contéteme!

—Déjeme usted por lo menos el tiempo de reflexionarlo.

ANDRÉ BILLY.

El teatro norteamericano actual

EN su fascículo del 1º de enero, *Mercure de France* publica un extenso estudio de Léonie Villard, catedrático de literatura inglesa y americana en la Facultad de Letras de Lyon, sobre "El florecimiento dramático en América". En él examina el crítico la producción teatral en los Estados Unidos a fines del pasado siglo y en los comienzos del que corre, con autores como Bronson Howard, Percy Mackaye, Augustus Thomas, Clyde Fitch y William Vaughn Moody, y sobre todo la obra actual y reciente de Teodoro Dreiser y del más original y fuerte entre todos, Eugenio O'Neill. Después de exponer el asunto y significación de cada uno de sus dramas y comedias, dice de este último: "Por la primera vez, el teatro americano da a Europa, con la obra de Eugenio O'Neill, una revelación tan característica como la que le dió el siglo pasado y en el dominio de la poesía lírica, el genio poderoso de Whitman. Por la primera vez también, el teatro americano agrega a la historia literaria del país, un capítulo de fundamental importancia." Efectivamente son poderosamente originales y bellas las obras de O'Neill, y su conocimiento no podría ser sino provechosísimo a los dramaturgos que aún esperan renovar y levantar nuestro teatro tan venido a menos.

LOS LETRAS ARGENTINAS JUZGADAS EN EL EXTRANJERO

La neogramática del castellano

EL eminente filólogo brasileño João Ribeiro ha publicado en el diario *fluminense* Jornal do Brasil, del 12 de enero último, el siguiente juicio sobre La neogramática del castellano, por Costa Alvarez:

Don Arturo Costa Alvarez es un estudioso argentino, entendido en cuestiones gramaticales, con gran amplitud de vistas acerca del bien hablar y del bien escribir. Es también nuestro vicedónsul en La Plata, circunstancia que aumenta la estimación que nos merece por sus actividades intelectuales.

En materia de Gramática es enemigo de la vieja escolástica tradicional y considera que es grande tontería encadenarnos a los clásicos, lo que llevaría al dogma absurdo de la inmovilidad de la lengua. Los ejemplos clásicos sólo sirven para establecer la gramática de ese tiempo y no la del nuestro.

Esta doctrina liberal tiene sus peligros, y es casi una carta blanca en favor de todos los disparates contemporáneos. Las burradas son de todos los tiempos, y principalmente de hoy; porque es de creer que una especie útil y protegida como la de los burros tiene que haberse multiplicado considerablemente.

Con todo, don Arturo tiene razón de sobra: los clásicos son maestros antiguos y lejanos, y deben ser admirados en razón del cuadrado de las distancias. Hoy día un clásico con su pañuelo de Alcobaça y su cajita de rapé, por bien que supiera el trivio y el cuadrivio, haría reír hasta al pie de un académico.

Entiendo, pues, que nuestro vicedónsul, al escribir su excelente *Neogramática del castellano*, contribuye al movimiento libertador y emancipador de todas las boberías tradicionales del análisis lógico. Al efecto dice inspiradamente estas palabras de oro:

"Según el gramático ortodoxo, en la frase "amo a Dios", el nombre "Dios" está en acusativo (objeto directo), y en la frase "agrado a Dios", el nombre "Dios" está en dativo (objeto indirecto). ¿Acaso es propio de la naturaleza del amor y de la naturaleza del agrado que, para llegar a Dios, el amor ha de tomar el camino más corto, y el agrado el más largo?"

Ahí está su raciocinio sobre esa y otras antinomias de la gramática tradicional.

Uno de nuestros grandes conocedores de la gramática tomística fué el lamentado Dr. Lago, que una vez respondió así a cierta crítica que le hicieron:

"El pronombre se pone antes, y es inútil discutir. Nací en esta fe, en ella he vivido y en ella espero morir."

- El hombre tenía razón: los dogmas no se discuten, ya sean razonables o absurdos.

Habrà siempre una eterna incomprensi3n entre el gramàtico y el escritor: el uno s3lo sabe lo que fué, el otro presume lo que serà. El equilibrio està con el neogramàtico, que dice apenas: puede ser.

Con esta reflexi3n no quiero afirmar que don Arturo sea un esp3ritu inafirmativo y escéptico. La mejor cr3tica que se le puede hacer es verificar sus conclusiones fundamentales. No cree en la gramàtica l3gica o general, que es la de la filosof3a, ni en la gramàtica hist3rica, que es la de los fil3logos, ni en la gramàtica clàsica, que es la de la literatura vernàcula. Nada de esto puede convenir al esp3ritu actual. De todas esas especies debemos sacar la parte substancial y útil para las innovaciones del presente.

Quando los gramàticos discuten acaloradamente sus trascendencias transitivas, bitransitivas e intransitivas, conviene llamarlos al orden y advertirlos, con aquel verso de Racine:

Avocat, il s'agit d'un chapon...

La comedia es divertida, y no es probable que acabe en casamiento. Hay incompatibilidades incurables entre la gramàtica y el estilo. Don Arturo harà bien en promover el divorcio, de acuerdo con el c3digo brasileño, si acaso tiene un ejemplar en su canciller3a de La Plata.

JOAO RIBEIRO.

Poetas argentinos

EL notable poeta y cr3tico esp3ñol Enrique Díez Canedo, publica en *El Sol*, de Madrid, del 27 de Febrero, dos notas cr3ticas, una sobre la Antolog3a de la Poes3a Argentina Moderna, de Julio Noé y la otra sobre Momento musical, nuevo libro de poes3as de Mayorino Ferrar3a, las que reproducimos a continuaci3n:

JULIO NOÉ: *Antolog3a de la Poes3a Argentina*

Me propongo escribir detenidamente sobre este important3simo volumen; pero no quiero retrasar la noticia de su aparici3n ni las impresiones primeras de su lectura.

He seguido con asiduidad el desarrollo de la poes3a argentina, y conozco directamente gran parte de los tomos individuales que han servido para la compilaci3n de esta Antolog3a. Me doy cuenta de la dificultad de su ordenaci3n, y por lo mismo me complace la manera con que Julio Noé ha llevado a cabo su prop3sito. Se advertirán acaso omisiones que pudieran parecer graves faltas. Por ejemplo, en la parte que comprende a los iniciadores de la tendencia llamada "modernismo", en la poes3a de habla castellana, me parece que junto a Díaz Romero hubiera sido necesario un lugar para Leopoldo Díaz, por sus *Poemas* de 1896, tan caracter3sticos de la nueva manera. Sin duda la estricta sujeci3n a las fechas elegidas ha aconsejado esta exclusi3n; pero aun en los sonetos heredianos más recientes hubiera sido tal vez posible encontrar algo. Otro nombre que me extraña no ver es el del poeta Rafael de Diego, autor de *Las Angustias*, libro publicado en 1915 por la misma casa editorial que ha editado la Antolog3a de Noé. Acaso una lectura más detenida me haga caer en la cuenta de la raz3n de estas omisiones y otras más que no especifico.

Sea como fuere, el libro, impreso excelentemente en un volumen de

600 páginas, da cabal idea de la riqueza de producción lírica en la gran República del Plata, y destaca como es debido los nombres esenciales.

Dividido en cuatro partes, conságrase la primera, enteramente, a Lugones, excluyendo todo extracto de *Las Montañas del oro*, sin duda por su fecha, 1897; pero me parece excesivo, para insistir en lo que antes apunté a propósito de Díaz, el respeto a la valla fronteriza de 1900, y creo que no hubiera hecho mal papel alguna poesía de aquel libro rico y alucinante.

Las tres partes siguientes agrupan, por orden alfabético dentro de cada una, a las tres generaciones o falanges de poetas venidos a la palestra en lo que va de siglo. Estas divisiones, sin perder las ventajas del orden alfabético, distribuyen mejor la materia, dándole un principio de orden cronológico. En cada uno de los tres grandes grupos se revelan bien los poetas más importantes, cuyas selecciones son más amplias. Cada selección lleva sucintas notas biográficas y bibliográficas escrupulosas, tanto de las obras como de los estudios que cada autor ha merecido, adoptando, en líneas generales, la disposición empleada por Béver y Léautaud en su famosa Antología francesa, como lo han hecho, para la poesía americana, otros recopiladores: Jenaro Estrada, en México; Armando Donoso, en Chile; Fernández de Castro y Lizaso, en Cuba; éstos en una obra, todavía inédita, que, por deferencia de sus autores, he podido estudiar ampliamente.

Todos éstos son libros que contribuyen a acabar con las *Liras* y *Parnasos* que han conseguido, más que dar a conocer la poesía americana, presentarla como un manadero inagotable, como un árbol copioso del bien y del mal en que, para llegar al fruto benéfico, hay que correr cien veces un peligro que no muchos están dispuestos a afrontar.

El libro de Noé deja ver figuras de poetas, como Lugones, Arrieta, Banchs, Capdevila, Fernández Moreno, Obligado, la Storni y otros más, que pueden ser estimadas entre los más puros valores líricos de nuestros días.

MAYORINO FERRARÍA: *Momento musical*.

Mayorino Ferrara, joven poeta argentino, residente desde hace ya algún tiempo en Madrid, acaba de imprimir un nuevo libro, al que acompañan un comentario de Enrique González Martínez, el gran poeta mejicano, y un prólogo del que esto escribe. Nada más indicado que la transcripción en este lugar de unos párrafos del prólogo para dar idea de esta simpática fisonomía literaria:

"Los versos del poeta argentino que en el primer volumen con que se presentó en España, al venir de su tierra, expresaba, desde el título, *Música en verso*, la aspiración de captar entre sus ritmos las sensaciones más imprecisas y sutiles, aquello que, según el viejo poeta López de Ayala,

no cabe dentro del lenguaje humano.

De entonces acá creo advertir en él una clara evolución. Aunque este libro contiene también versos inspirados en la música, y algunos que vienen a ser lo que Fogazzaro llamó "traducciones de la música", observo mayor predominio de la sensación visual, más rendido cortejo de la imagen, según las recentísimas tendencias de la poesía europea, que ayudan a apreciar esta personalidad, un tanto diluida en los elementos melódicos cuando se reducía a su libro primero.

Este poeta tiene un alma sensual. No es simplemente la llama erótica con que arden algunos versos suyos. Es el gozo de sentirse vivir, de ser joven, el que transpira por dondequiera que se abra su libro; y

aun en las poesías que con más simple atavío verbal, con mayor desaliño espontáneo responden a la viva impresión del momento.

Alma sensual que se mece en las vibraciones musicales, que empieza a atisbar correspondencias entre las formas del mundo exterior, que convierte en sensaciones fáciles los halagos de una "tarde primaveral".

el alma es todo tacto...

Alma sensual, cuyo secreto es la eterna trasfiguración de las sensaciones materiales, la eterna incorporación de los anhelos más etéreos en formas concretas. Mayorino Ferrara se define, a mi modo de ver, insuperablemente, en dos versos de *La música de Mozart*, que dicen:

Mi espíritu es carne,
mi carne es espíritu...

He aquí dos versos que podrían servir de epígrafe a su obra y sustituir, con todas las ventajas, a este prólogo en que no analizaré lo que todos han de ver por sí, y en que me place dejar anotado el gran impulso ascensional que advierto en este poeta, demasiado joven todavía para que considere terminada su evolución, y ya lo suficientemente experto para realizarse en formas que comuniquen su íntima vibración a los espíritus fraternos".

E. D. C.

Memento

J. OTS CAPDEQUI escribe largamente sobre la *Introducción a la Historia del Derecho indiano* de RICARDO LEVENE en el *Anuario de Historia del Derecho Español*, publicado por el "Centro de Estudios históricos" (Madrid, 1925): "una de las más valiosas aportaciones de la moderna historiografía hispano-americana" — lo califica. — A. ZUM FELDE sigue escribiendo en *El Día* de Montevideo sobre libros argentinos: recientemente ha comentado *Miedo* de ROBERTO ORTELLI, *Jujuy* de JULIO ARAMBURU, la *Antología de la Poesía Argentina Moderna*, de JULIO NOÉ, y otros. — *Una semana de holgorio* de ARTURO CANCELA, traducida al francés por L. Domengé bajo el título de *Une semaine de réjouissances a Buenos-Ayres* vió la luz en el número del 7 de noviembre pasado en *La Revue Hebdomadaire*. — *Il Lavoro* de Génova publicó en su número del 30 de enero el cuento de MANUEL GÁLVEZ, *Un hombre feliz*, traducido por Emilio De Matteis. — En *Il Secolo XIX*, en el número del 10 de noviembre, Vittorio Emanuele Bravetta comentó ampliamente el libro de ALBERTO M. CANDIOTI, *La historia de la Institución Consular a través de los siglos*. — *La Revue de l'Amérique Latine* sigue ocupándose de los libros argentinos que se le envían. Recientemente hemos leído notas sobre la *Historia y estética de la Música* de MARIANO ANTONIO BARRENECHEA, (de Jean Perés), *De la elegancia mientras se duerme* de E. LASCANO TEGUI (de Francis de Miomandre), *Versos de la calle* de ALVARO YUNQUE (de R. Martel), *Los más bellos poemas* de EDMUNDO MONTAGNE (de Georges Pillement), etc. — En la misma revista, en su número de 1º de noviembre, un artículo de G. GUILLON MUÑOZ sobre *La pintura de Pedro Figari*. — *La Escuela Salvadoreña*, importante revista de cultura, ciencia y educación que edita el Ministerio de Instrucción Pública de Salvador, reproduce íntegramente en su número de setiembre, la traducción de JACINTO CÁRDENAS, de la *Balada de la Cárcel de Reading*, publicada en el número 191 de *Nosotros*; y también la poesía *Los viejos del asilo*, del poeta uruguayo José María Delgado, publicada en nuestro número de mayo.

MISCELANEA

¿Alguna vez la Academia tiene razón?

En prosa bastante "criolla" y ricamente adornada con signos de admiración, el Sr. Vera y González publica en *La Nación* del domingo 14 de marzo una "Carta abierta que un viejo castellano casi criollo dirige al señor Presidente de la Real Academia Española de la Lengua".

Dice primero que españoles y argentinos "no nos entendemos sino a medias; y esto sucede por la sencilla razón de que a medias tan sólo nos conocemos..." Y duda de sus sentidos, y se encabrita y perjura al leer en el Diccionario de la Academia (Edic. 1925): "*Macanero*-Argentina y Chile-Que inventa o cuenta paparruchas". Estas son sus palabras: "¡Por éstas, que son cruces, yo le juro a Vd. que desde que surcó estas ondas Don Juan Díaz de Solís hasta que *acuatisó* en el Plata el Plus Ultra, ni después, ha habido ni hay un nacido de mujer, en todo lo que abarcan Chile y la Argentina, que ni sereno, ni *cabrero*, ni despierto ni dormido, ni en sus cabales, ni *curado*, ni sano, ni enfermito, ni opa, haya dicho jamás semejante palabra!"

Hasta aquí el Sr. Vera y González. Pero ocurre que hay una región entre el Atlántico y el Pacífico que se llama Provincia de Córdoba, y en ella una zona que va desde Deán Funes hasta las Salinas Grandes donde más se conoce el vilipendiado *macanero* que el porteñismo *macanador*. Esto lo hemos observado en reciente excursión lingüística. Es claro que el primero lo usa la gente del pueblo (de quien puede pensarse que no siempre lee, ni con la fruición del Sr. Vera y González, el Diccionario Académico), y el segundo la gente un poco aporteñada sobre todo por el contacto con la población veraneante.

En cuestiones lingüísticas es imprudente la generalización apresurada y más aún la enfática. Y entre nosotros más! "Y esto sucede por la sencilla razón de que a medias tan sólo nos conocemos".

La Academia debió registrar las dos formas: *macanador* para la región del Litoral, y *macanero* para la Central, pues su aparición en Córdoba hace pensar que su uso es popular en otras provincias centrales y andinas.

Y en cuanto al "soez terminacho que la Academia ha adoptado al mismo tiempo que adoptó el *macanero*", no hay razón suficiente para excomulgarlo. Parece soez porque su sufijo aparece en palabras malsonantes. Pero, acaso el sufijo *udo* no fué de feliz empleo en los primeros siglos de las letras españolas? No lo usa con profusión el Arcipreste?

Bastante censuró la pluma sabia de Américo Castro a la Academia. Por esta vez la maltratada junta tiene razón.

RAÚL MOGLIA.

NOTAS Y COMENTARIOS

Francisco Ducasse.

ENTRE los muchos actores que figuraron en los primeros tiempos de nuestro incipiente teatro, Ducasse es el que con mayor rapidez logró crearse una personalidad de artista fino, a la europea, mejor, a la francesa, que ninguno de sus compañeros posteriormente llegados logró alcanzar. Con su labor tesorera, cada vez más ajustada y correcta, supo sostener la bandera del buen teatro, por sobre las montoneras de compadritos y de coristas desnudas en que se debate la escena nacional, con raras excepciones.

Desde sus primeros pasos, actuó con desenvoltura y talento, a pesar de no haber tenido previo aprendizaje, porque era un poderoso instintivo y además poseía, caso raro entre actores y autores nacionales, sería ilustración y espíritu selecto que cultivaba continuadamente.

Ducasse pudo haber caído en el ambiente de mediocridad en que se mueven nuestros cómicos, halagando al público para ganar dinero, pero artista nato prefirió la estrechez, en muchas ocasiones, a abdicar del género de comediante fino en que se especializó y logró sus más grandes éxitos... Lo que significa que cuando el artista quiere, puede, aunque sea a la larga, dominar al público.

Fallece Ducasse a una edad relativamente temprana, minado por larga enfermedad. En los últimos tiempos, no pudiendo subir a escena, dedicaba sus ocios a la pintura.

Su hogar, hoy enlutado, era un hogar de artistas. Hasta Angelina Pagano, su esposa, la más culta, también, y la más fina de nuestras actrices, han llegado con profusión las manifestaciones del pesar causado por la pérdida que sufre el teatro nacional, y que a ella la hiere doblemente: en su arte y en su hogar.

NOSOTROS.