

nosotros

52 y 53

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Del Alba (poesía)

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO

Abelardo Lastra y el género chico en Buenos Aires

FERNÁNDEZ MORENO

A Eleuterio Tiscornia (romance)

LEOPOLDO HURTADO

Vida de Henry David Thoreau

LUIS E. NIETO ARTETA

Homologías colombo-argentinas

*Julio Noé, Enrique Amorim y César Fernández Moreno
escriben sobre Enrique Méndez Calzada*

- SARA ALVAREZ VALDÉS..... A Rainer María Rilke (soneto).
 ORESTE CIATTINO..... Giovanni Bertacchi.
 ENRIQUETA TERZANO..... Un poeta no identificado: Francisco de la Torre.
 ERNESTO DE LA GUARDIA.... Stokowsky.



- Francisco Suáiter Martínez Letras Argentinas.
 Emilio Suárez Calimano } Letras Hispano-Americanas.
 Graciela Peyró de Martínez Ferrer }
 Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma Crónica de Arte.
 Roberto García Morillo Crónica musical.
 Alfredo de la Guardia Teatro Nacional.
 C. Saúl Villar Filosofía.

CRONICA

La conferencia de La Habana (*Francisco P. Laplaza*). Víctor Juan Guillot. Carlos María Onetti. Ginés García (*Roberto F. Giusti*). Varia.

ILUSTRACIONES: Henry David Thoreau. Enrique Méndez Calzada. Víctor Juan Guillot.

BUENOS AIRES

Dirección y Administración: BARTOLOMÉ MITRE 811

Distribuidores Exclusivos en el Exterior:

EDITORIAL PAN-AMERICA

CALLE PERU 677

MARCA REGISTRADA
PATENTE N° 023096

NOSOTROS

(SEGUNDA EPOCA)

Directores:

Alfredo A. Bianchi - Roberto F. Giusti



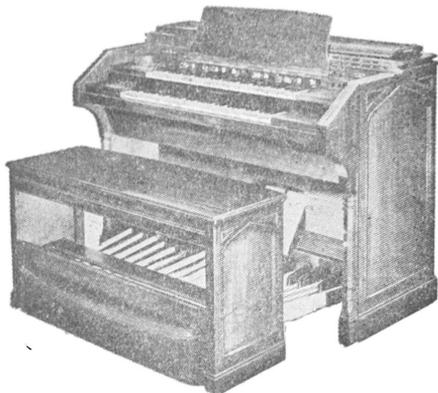
AÑO V - TOMO XIII



BUENOS AIRES

1940

ORGANO HAMMOND



La gran maravilla instrumental!

**SIN TUBOS
SIN LENGÜETAS**

Electro-magnético
Afinación inconmovible

m\$sn. 8.750.- c/1.

Adaptable para HOGAR, IGLESIA,
COLEGIOS, SOCIEDADES, Etc.



Única y exclusivamente en

Lottermoser

LA CASA de los PIANOS por EXCELENCIA

La más antigua de la República

RIVADAVIA 851

U. T. 34, Defensa, 4900-1 Buenos Aires

NOSOTROS

REVISTA MENSUAL
(Segunda época)

Fundada el 1º de agosto de 1907

DIRECTORES:

ALFREDO A. BIANCHI
ROBERTO F. GIUSTI



NOSOTROS es una tribuna libre. Las opiniones vertidas en sus páginas, no suscritas por la Dirección, no comprometen el pensamiento de ésta.

Los originales no se devuelven. La revista no mantiene correspondencia sobre las colaboraciones no solicitadas.



ADMINISTRADOR
DANIEL RODOLICO



PRECIOS DE SUSCRICION
(ADELANTADA)

Ciudad y Provincias

Semestre	\$	½	5.—
Año	>	>	10.—
Número suelto	>	>	1.—

República Oriental del Uruguay

Semestre	\$	o/u	3.—
Año	>	>	6.—
Número suelto	>	>	0.60

Exterior

Anual	Dólares	4.—
-------------	---------	-----



DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
BARTOLOMÉ MITRE 811. 5º G.

U. T. (34) - Defensa 5012

N O S O T R O S

DEL ALBA

EL sol te empuja hacia mí
por la espalda.

Ven
tú que vienes del alba.

Lo que tú reluces, gloria,
lo que chorreas tú, gracia,
lo que tú pintas
y cantas,
y cantas,
bien lo sabes
tú, la que vienes del alba.

Bien lo sabes, bien lo sé,
porque te espero en mi alma,
porque te aguardo en mi cuerpo
a ti que vienes del alba.

Esos caminos mojados
son aquellos que las alas,
que las ondas, que los aires,
que las chispas, que las ramas,
allá lejos,

hacían caminos tuyos,
míos,
porque venías del alba.

Son los mismos y eres tú,
vienen a mí que soy yo,
de otras playas, de otras palmas;
vienen a mí
porque venías del alba.

¡Llega, ven,
no te pierdas en tus llamas
por los detrás, por los cruces
de la luz!
¡Ven tú que vienes del alba!

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

ABELARDO LASTRA Y EL GENERO CHICO EN BUENOS AIRES (*)

LA implantación del género chico español en Buenos Aires desde 1890, fué una lógica consecuencia del éxito que esta expresión teatral había alcanzado en Madrid, frente a la decadencia del drama en tres o en más actos y de la zarzuela llamada grande, ya por entonces también casi desaparecida en los escenarios de la madre patria. El renombre de la compañía de María Tubau y de su admirable esposo, el dramaturgo Ceferino Palencia; el fervor artístico, el talento luminoso y la generosidad económica de D. Emilio Onrubia, que trajo la compañía Cirera al Río de La Plata, y la gracia jocunda de la compañía de Maza en el extinguido Nacional de la calle Florida, galvanizaron el interés del público. Pero la falta de obras interesantes, hizo cada vez más difícil la venida a América de cuadros dramáticos. Por otra parte, la falta de interés por el drama español de ese lamentable período, lo manifestaba también el público de Madrid. Favoreciendo, en cambio, con sus aplausos y con su dinero, a las compañías de género chico. Los Clarin, los Bobadilla, los Ixart, se encargaban en las críticas de sus respectivos libros y periódicos, de tenernos al día sobre los fracasos continuados del teatro en tres actos y del auge creciente de la flamenquería, de la chulapería y de la vena cómica de las piececillas que se estrenaban en Eslava, Romea, Martín, Gran Vía y sobre todo en el Apolo, la Catedral del género chico, como pomposa y sinceramente llamaban cómicos, autores y cronistas, a este coliseo madrileño.

¿Cuáles eran los motivos fundamentales de este estado de cosas? ¿Qué serie continuada de desaciertos escénicos, de inferioridad artística y de insignificancia ideológica, habían llevado al teatro espa-

(*) Capítulo inédito perteneciente al libro *Memorias de un hombre de teatro*.

ñol a esta “degringolade”? Don José Ixart, entre otros críticos, anota las causas: “Estábamos fatigados —dice— de la persistencia del verso, de la historia, de la tradición antigua o de la imitación romántica de los dramaturgos de segundo orden, y aún alguna vez, de los de primera línea. Se sentía la invencible repugnancia a aceptar un teatro imitado del pasado español o del francés romántico, en sus asuntos sin veladuras, en sus caracteres sin rudas pasiones, en su diálogo y prosa plagada de afectaciones poéticas y oratorias.

“Habíamos visto igualmente en los últimos tiempos, una obra única de un realismo español y popular, *La Dolores* de Feliú y Codina, discutida, sin embargo, por los mismos *españolizantes*, como falta de pensamiento fijo y de verdadera dirección, mientras subsistía con ligerísimas y apenas perceptibles variantes, el género romántico en prosa. Y habíamos asistido, por fin a los nuevos esfuerzos por introducir en el teatro, algunas reformas, creando un género más real, más sentido y reflexivo a un tiempo. Pero comparados estos ensayos con los de Francia y Alemania, los hallábamos limitados a un solo género, sin variedad ni originalidad de direcciones por los campos de la poesía ideal.”

Contribuyó también a la decadencia el factor económico. Cualquier tiplecilla agraciada que sabía darse dos “pataítas” y entonar con intención un cuplé, era cotizada por los empresarios a más alto precio que la más concienzuda de las actrices dramáticas; cualquier cómico chulesco con aspecto de organillero de la Bombilla, sobrepujaba en sueldo al mejor primer actor de verso; el más insignificante autor festivo o perjeñador de revistillas o zarzuelillas estultas, cobraba derechos más suculentos que don José Echegaray o don Benito Pérez Galdós. El público mismo, entre pagar cuatro o cinco pesetas por aburrirse con un drama o una comedia que no le decía nada a su emoción y lo obligaba a permanecer tres horas consecutivas en el teatro, prefería distraerse, por lo menos, oyendo una alegre musiquilla cantada por tiples o coristas bonitas, que sólo le demandaba una hora de atención y una peseta de desembolso. Autores literarios y músicos célebres, cómicos de primer orden y cómicas de fuste, se vieron obligados a plegarse al orden de cosas. La colaboración de unos y de otros magnificó el género, de tal guisa, que el teatro chico llegó a ser la única forma

posible para ambos en España, y en cierto período del refloreamiento de la zarzuela en un acto y del sainete, ese teatro llegó a quilates tan subidos que aún hoy pueden señalarse algunas de las producciones a que aludimos como modelos de expresión dramática en su doble aspecto literario y musical. La masa del público teatral de Buenos Aires, que en aquellos tiempos no vivía pendiente como hoy del arte escénico universal en todas sus manifestaciones, y que excepción hecha de las compañías dramáticas italianas y de una que otra francesa hasta que se instituyó por Da Rosa en el Odeón la visita de las grandes figuras de París, no tenía dónde divertirse por las noches, recibió como lógica consecuencia del nexo artístico que por el idioma nos unía a España, la influencia del género chico. Fué transportada aquí esa forma teatral, al principio de sus obras y luego por los mismos creadores de ellas en Madrid, tan íntegramente, que puede anotarse que no hubo ninguna gran figura de Apolo, Romea, la Zarzuela y Eslava que no trabajara entre nosotros.

Las primeras compañías de género chico se constituyeron en Buenos Aires con los elementos dispersados de los elencos españoles de zarzuela grande y de comedia, viejos conocidos del público porteño desde 1888. Actuaron estas primeras compañías por horas, en el Nacional de la calle Florida, en el Variedades (luego Odeón), en el Goldoni (hoy Liceo), en el Doria (hoy Marconi), en el Jardín Florida y en el Pasatiempo. Después, cuando el género fué perfeccionándose, magnificándose, hasta llegar a ser el único espectáculo popular nocturno, se construyeron salas ad-hoc para explotarlo, y con pocos meses de diferencia surgieron la Zarzuela (hoy Argentino), la extinguida Comedia; el Olimpo (hoy convertido en el cine Paramount), el Mayo, el Apolo, etc. Hubo un momento en que llegaron a funcionar once compañías de género chico y todas ellas con insistente fortuna.

Si *La Gran Vía* fué el toque de llamada para el público de Buenos Aires que favoreció durante tantos años los espectáculos de zarzuelas españolas en un acto, *La Verbena de la Paloma* fué el toque de ánimas. Después del formidable éxito que alcanzó este sainete admirable de Ricardo de la Vega y del maestro Tomás Bretón, el género subsistió pero languideciente. Las obras y obrillas orgánicas degeneraron en revistas sicalípticas incoherentes o en melodramas com-

primidos: la pléyade de las tiples de garbo y de actores eminentes, fué amenguándose, y hoy el teatro español por horas no pasa de ser un mediocre negocio entre nosotros y un centro de interés muy relativo, aún para los españoles aquí afincados. En Madrid, en la misma "catedral" del género chico, las intentonas que se llevaron a cabo para restaurar el sainete y la zarzuela, fracasaron. Y es que el género no tuvo sucesores, ni en la producción ni en la interpretación. Desaparecidas o envejecidas aquellas tiples que se llamaron Joaquina Pino, Matilde Pretel, Felisa Lázaro, Lucrecia Arena, Clotilde Perales, Angeles Montilla, Lola Millanes: muertos o envejecidos Julio Ruiz, Emilio Orejón, Emilio Mesejo, Emilio Carreras, Rogelio Juárez, Bonifacio Pinedo, José Moncayo, etc., aquella forma de teatro se extinguió. Bien es verdad que si no han tenido sucesión estos artistas, tampoco surgieron después autores como Ricardo de la Vega, Tomás Luceño, José Estremera, Miguel Ramos Carrión, Celso Lucio, Vital Aza, Pina Domínguez, Salvador María Granés, José López Silva, ni compositores como Barbieri, Caballero, Chueca, Valverde, Chapí, Jiménez, Vives, y tantos otros cultores inspirados de la música popular española y cuyos números deliciosos, que arrullaron nuestra niñez, aún los solemos recordar con profunda emoción.

En la lista benemérita de actores españoles que prestaron como intérpretes una colaboración directa, continuada y eficaz a los primeros autores del teatro rioplatense contemporáneo en un acto, debemos colocar en sitio destacado a Abelardo Lastra.

Desde los años de la Ranchería, pasando por los de la Sociedad del Buen Gusto de la época de Rivadavia, los del Coliseo, en la de Rosas, hasta las temporadas en el Alegría y la primitiva sala de la Opera, los bululúes, ñacos y elencos venidos de la Península, se holgaron mucho en representar obras que de vez en cuando escribían los autores nacionales, ocultando su nombre hasta después del estreno con un anagrama o pseudónimo, o colocando debajo del título de su engendro, casi siempre poético, la frase de ritual usada en los carteles madrileños durante casi todo el siglo XIX: "Hermosa y conmovedora producción de un ingenio de esta Corte", substituyendo aquí la palabra "Corte" por la de "Ciudad".

Si bien es verdad que las compañías dramáticas españolas de Victorino Tamayo, hermano del esclarecido autor de *Un drama nue-*

vo; de Rita Carbajo, de Leopoldo Burón, Juanito Reig, Julia Cirera, Mariano Maza y Mariano Galé, vincularon a sus temporadas desde 1874 hasta 1890 algunas obras argentinas, el campo experimental proficuo de los autores locales fué el escenario de los primitivos elencos que implantaron en Buenos Aires y en Montevideo el género por secciones.

Casi todas las compañías españolas de comedia o de zarzuela grande, que actuaron en los teatros de aquí y de Montevideo en el período que media entre las temporadas de 1885 a 1892, solían disolverse así que los principales elementos finiquitaban sus compromisos con las empresas que los habían contratado. Y esos elementos de primer plano constituían a su vez otros elencos, valiéndose de los artistas españoles aquí afincados, para afincarse ellos también definitivamente entre nosotros. Tal hicieron Mariano Galé y Rogelio Juárez después del estupendo éxito de *El sombrero de copa*, de Vital Aza, en el extinguido Nacional de la calle Florida; Félix Mesa y Antonio Gaspar, que se separaron de la compañía de María Tubau; don Manuel Prado, José Subirá, la eximia Gabriela Roca y Rafael Arcos, que vinieron con don Juan Orejón, al igual que las hermanas Millanes, Enrique Gil, Julio Ruiz y Eduardo Roldán.

Abelardo Lastra fué el artista español que mejor encarnó los tipos populares de los sainetes porteños y de las zarzuelas camperas, en los años anteriores a la constitución de las compañías aborígenes. Llegó Lastra a Buenos Aires como primer actor de la numerosa tropa coreográfica y de comedias que puso en el escenario del Nacional de la calle Florida la obra de magia titulada *La almoneda del diablo*, allá por el invierno de 1888. Desde los tiempos del Excelsior en el viejo Colón de las calles Reconquista y Rivadavia nuestro público no había presenciado un espectáculo escenográfico tan deslumbrador. Durante cuatro meses consecutivos, —cosa desusada en aquellos tiempos en que la persistencia de las piezas en los carteles era breve a causa de la poca renovación del público,— *La almoneda del diablo* conmovió con sus trucos y mutaciones fantásticas a todo Buenos Aires, y hasta se dió el caso, como en Madrid en la época de *La pata de cabra*, y en París con *La poudre de Perlimpinpin*, que ningún forastero, después de resolver sus asuntos en la capital, regresara a su

terruño sin haber asistido a la *féerie* espectacular de la susodicha pieza de magia. Unos amores románticos que habían de culminar en tragedia, obligaron a Lastra a poner un paréntesis a sus actividades de artista, a raíz del suicidio aparatoso y terrible de la protagonista, que era primera figura del grupo coreográfico. La infeliz apasionada —Lastra tenía esposa— en un raptó de celos, empapó con kerosene sus ropas y su magnífica mata de pelo rubio, y después de arrimarse un fósforo encendido, echó a correr a través de los pasillos del antiguo Hotel Frascati, de la calle Maipú, como una fantástica antorcha de carne o un inmenso fuego fatuo, dando alaridos tremendos hasta rodar envuelta en llamas por las escaleras.

Fueron crueles en todo sentido para Abelardo Lastra los días que sucedieron a esta tragedia. Separado de su esposa, desvinculado de la compañía de magia, sin recursos, intensamente amargado y triste, rodó en sociedad de unos cómicos de la legua por los pueblos del litoral argentino, hasta que le contrataron para formar parte de la compañía de zarzuela que, bajo la dirección de Rogelio Juárez, actuó en el Pasatiempo.

El Pasatiempo fué en sus comienzos un teatrculo que levantara M. Forlet el año 1884 en la calle Paraná antes de llegar a la de Cuyo, hoy Sarmiento, aprovechando la vecindad del Politeama. Su sala destartalada y su pequeño jardín —donde estaba el café Sabatino— fueron el centro de reunión de la gente alegre que gozaba a sus anchas sin las cortapisas de los edictos policiales ni las ordenanzas municipales, tan severas hoy en día. Los espectáculos de café-concert, concluían todas las noches como el rosario de la aurora. Con dinero que le facilitara al célebre actor Juanito Reig, el munificente español Luis Castells, (que acababa de hacer la felicidad del glorioso don José Valero, ya octogenario, regalándole elegantemente en un almuerzo en su honor, un cheque de 20.000 duros españoles que había colocado debajo de la servilleta del cubierto) se llevaron a cabo importantes refecciones en el escenario y en la sala del Pasatiempo, que se llamó durante breves meses teatro Valero. Juanito Reig intentó la implantación continuada del drama español. Formó elenco, valiéndose de los elementos aquí afincados, y del resto de los actores y actrices que habían acompañado a don José Valero en sus representaciones de *Las carcajadas*, *Sullivan* y

El cabo Simón o La aldea de San Lorenzo. Instituyó, por primera vez en Buenos Aires, el "Saloncillo" para las charlas y reuniones de los entreactos, al igual que en los escenarios madrileños, ornamentando las paredes con retratos de actores célebres y de los principales poetas dramáticos castellanos del siglo XIX. Su viuda, excelente primera actriz de aquella temporada, vive aún, y hace años me regaló toda la colección de aquellos retratos, que guardo como una de las más preciosas curiosidades de mi archivo teatral.

Juanito Reig, que era todo un señor en la vida íntima y un apasionado de su arte, financió desastrosamente el negocio y la temporada tronó. El teatro Valero volvió a llamarse Pasatiempo y fué entonces cuando sus nuevos arrendatarios organizaron la primera temporada de teatro por secciones, que venía a innovar en Buenos Aires la práctica tradicional de los espectáculos enteros. Luego imitaron esta misma suerte de negocios teatrales, Pastor y Garrido en el Variedades, Mackay en el Jardín Florida, y Rodolfo Bollini en La Alhambra, hasta generalizarse sucesivamente en el Goldoni, en el Doria, en la Zarzuela, en la Comedia y en el Olimpo. Rogelio Juárez y Antonio Gaspar se habían desvinculado respectivamente de las compañías dramáticas de Maza y de la Tubau. Los dos eran las figuras de atracción del nuevo género, especialmente el primero, popularísimo por su estupenda creación cómica del Pepito de *El sombrero de copa*. Entre el elemento femenino se destacaban Elisa Pocovi e Isabel López, las dos en el esplendor de su belleza juvenil y de su gracia española. Fué en esta temporada cuando se pensó en alternar los espectáculos de las zarzuelillas madrileñas con algunas producciones de autores locales. Allí, en el escenario del Pasatiempo, estrenaron sus primeras obras Nemesio Trejo y Miguel Osorio. Cuando Nemesio Trejo llevó a Juárez *La fiesta de don Marcos*, divertida sátira política en la que aparecían retozonamente caricaturizados algunos personajes populares de la época del Presidente Juárez Celman, especialmente el general Mansilla, cuya "macchietta" fué encomendada a Gaspar, se tropezaba con dificultades para el reparto de dos papeles de gaucho que tenían importante actuación en el cuadro de la fiesta campera. Abelardo Lastra pidió a Trejo que se le repartiera uno de los papeles. El otro gaucho que aparecía, fué encomendado al apuntador Antonio Cubas, que era hijo del celebrado actor Luis Cubas, tan caro a los

recuerdos hilarantes de nuestros abuelos. La distinción que comportaba tal reparto, levantó revuelto ventarrón de chismes y de líos entre los hombres de la compañía, que no tenían ninguna estimación a Lastra, no por envidias profesionales, sino porque el ex "compère" de la compañía de *La pata de cabra* era el niño mimado de todas las mujeres del escenario y de muchas que le admiraban desde la platea y los palcos. Nemesio Trejo llegó a preocuparse por la suerte que correrían los ensayos de su obra y en combinación amistosa con Gaspar, citaron a Lastra en una de las mesas del café Sabatino, para tratar de que devolviera el papel de gaucho, inventando entre los tres una excusa decorosa. ¡El café Sabatino!... ¿Hay alguien en el mundo teatral del Buenos Aires de aquella época que ignore lo que fué el Café Sabatino? Era el más vasto, el más inquieto, el más rumoroso de los cafés nocturnos de la capital, cuando la vida cotidiana de la farándula y de todas las falanges que la escoltan, tenía principio.

La hora del vermouth era allí la hora del despertar. El ambiente poblábase de golpe con todos los ecos característicos del tumultuoso descanso de cómicos, cantantes y músicos. Era un rumor sordo, el "venticello" que recoge y reparte todos los chismes, las calumnias, las chirigotas, las profecías malévolas, los vaticinios malignos de la hora del ensayo. Allí se sabía lo que proyectaban las empresas de todos los teatros, las pretensiones del primer actor, las aventuras de la primera *donna*, los celos de *soubrettes* y bailarinas, el misterio del palco aquél siempre vacío o del otro siempre lleno; lo que rumiaba un crítico, las iras y el porqué de las iras del director de orquesta; y se tenía también el pregusto de los estrenos próximos, según el apuntador, el corista, el traspunte, el oboe y el tenorino. En torno de las mesas donde se jugaba al "tresette", a la escoba o al tresillo, solían formarse vastos círculos y las peripecias de la partida seguíanse entre comentarios vehementes —los mirones del Sabatino eran muy nerviosos— mezclándose con alusiones y referencias a la labor escénica. Allí se organizaban las compañías que iban a pelear con el verano en provincias y en el Paraguay; allí se formaba el elenco local de las temporadas bonaerenses, allí se acertaba siempre con el domicilio de los ausentes y de los insociables. Entre ocho de la noche y media noche, otro público, el público verdadero, el del Poli-

teama y de los teatros circundantes, clamaba allí sus entusiasmos y aullaba sus protestas, y después de media noche, de nuevo la farándula y sus secuaces, ruidosos como nunca, porque ya después de la función el comentario era libre, llamaban a las cosas por su nombre, con un gusto inmenso de poder hacerlo si el nombre de las cosas era una palabra dura: "Che cane il tenore, madonna! . . . "¡Qué corista ascendida a tiple por milagro de Santa Rita, abogada de los imposibles! . . . ¡Qué grillo esa desdichada! . . . ¡Qué francamente bestia ese primer actor!" O en caso contrario: "¡Ha cantato come un angelo! . . . ¡Ha estado mejor que Sarah Bernhardt en ese mutis de *El dueño de las herrerías!*" . . . Voces que recorrían de un extremo a otro el vasto recinto, encendiendo discusiones terribles, vehemencias de entreveros sangrientos que siempre cortaba una palabra oportuna: "Di, oh, quella partita, la facciamo o no?" "Que traigan los naipes . . . Otro cazalla . . . Más manzanilla" . . . Era la hora en que los músicos llegaban con sus estuches bajo el brazo, y las coristas y partiquinas con sus compañeros más habituales. La velada era larga, y aunque a las dos empezaba el desbande, todavía a las cuatro y aún a las cinco había mesas ruidosas, donde desde Verdi y Wagner a Puccini o Chapí todos los dioses corrían algún peligro. Aquella era la república del arte, allí se codeaban todos los géneros, allí reinaba el universal proletariado del teatro, que identifica en perfecta comunidad de aspiraciones al pobre que vuelve del Walhalha, con el pobre que sale del Rastro madrileño o del Bric-a-Brac bonaerense, en el mundo genial de la ficción. Gentes, lengua, juegos, usos, costumbres de Italia y España, predominaban, pero sin exclusión de nadie. ¿Y de quién era esa casa, quién la había hecho, o por qué se llamaba así? Era y la había hecho don Sabatino di Pietro, de quien tomara el nombre, artista o ex artista él también, uno de los pocos cuerdos del teatro, que no dejan, por serlo, de tener la locura del teatro.

Allí, en aquel ambiente desorbitado, querían el entonces novel autor dramático y popular milonguero Nemesio Trejo y el co-director y empresario de la compañía del Pasatiempo, convencer a Abelardo Lastra para que renunciase al papel que había encalabrinado a los envidiosos de la farándula . . . Pero Abelardo suplicó en forma tan conmovedora que no le quitasen el papel, que tras un diálogo, a veces patético, logró convencer al empresario y al autor. Cele-

braron las paces con sendos chatos de manzanilla. El pobre Gaspar, como la mayoría de los actores que imitaban a Julio Ruiz en el placer terrible de la borrachera, era un hombre buenísimo, generoso, gran actor, gran caballero, pero que se desorbitaba en los excesos del alcohol, hasta el punto de morir a causa de una locura que llevó a cabo, precisamente en el café Sabatino. Una noche apostó con Félix Mesa y Enrique Gil, que era capaz de beberse ocho o diez alcoholes distintos, mezclados con ostras y salsa inglesa. Pidió un vaso grande de servir refrescos; y se fué entreteniendo en echar despaciosamente, sin que se mezclaran, los más diversos licores, desde el chartreuse amarillo, al rojo "curaçao"; desde el cristalino carabanchel, al dorado "grand Marnier"; desde el verde piperment, al Cazalla... En aquel brebaje multicolor echó media docena de ostras en conserva de una lata recién abierta; todo ello lo resolvió con gotas de "bitter" y chorros de salsa inglesa y narigadas de pimienta. Agito la pócima con una cucharilla y se echó al colete todo el contenido absurdo. Breves minutos después, se ponía de pie dando un alarido feroz y caía redondo, desplomado, para no levantarse más. Pero volvamos a nuestro tema fundamental. Abelardo Lastra estrenó la obra de Trejo y desde entonces, ni aún en las mismas compañías de los dramas criollos, tuvo el teatro local un intérprete más perfecto de los tipos argentinos de campo o de suburbio. Le ayudaba la figura gallarda, su cara moruna de ojos negros, su prosodia andaluza que él trocó por esa misma ausencia de las *ces* y de las *zetas* en la pronunciación criolla del gaucho de la pampa o del compadrito del arrabal porteño.

Poseía una voz blanca que contribuía a impregnar de honda melancolía las trovas, los tristes y las vidalitas.

En los tipos de arrabal, tuvieron los autores de aquellos tiempos un intérprete que hoy en día —si se exceptúa a Enrique Muiño— no ha sido superado.

Acometido de mal cardíaco, se vió obligado a limitar sus actividades artísticas en los últimos meses que precedieron a su muerte repentina. Cuando en mayo de 1900 leí a la compañía de Rogelio Juárez y de Irene Alba, que actuaba en la Comedia, mi drama lírico titulado *El Chiripá Rojo*, dejé sin repartir el papel del sargento mazorquero, protagonista de la obra, a causa de hallarse ausente Abelardo Lastra, recluido en un sanatorio hacía dos semanas. Yo mismo

le llevé la "particella" al sanatorio, por cumplir simplemente con él y para que no creyera que lo excluía del reparto, aunque seguro de que no podría a causa de su mal, estrenarla. Esperaba que Lastra mismo me devolviera el papel. Pero no fué así. Lo acogió con verdadera emoción y extremando un optimismo conmovedor respecto a lo bien que ya estaba de sus alifafes, me manifestó que se lo estudiaría de memoria y que en los últimos ensayos ya se encontraría con los arrestos necesarios para estrenar la obra debidamente. Los médicos que le asistían se opusieron a que el enfermo trabajara; pero no hubo forma de convencerle, y desde su cama hospitalaria se preocupó de todos los detalles de la caracterización del personaje. Su gran amigo, Fray Mocho, le había proporcionado figurines y estampas de la época de Rosas; y, de acuerdo con esa documentación, se mandó confeccionar su traje rojo de sargento de serenos, sus barbas y su melena "a lo Cuitiño." Y una tarde apareció en el teatro, dispuesto a no faltar a ninguno de los últimos ensayos.

Con esa crueldad egoísta del teatro, el empresario había ordenado bajo cuerda, solapadamente, al barítono chileno José Sotomayor, que se aprendiera la parte del sargento y que se encargase la indumentaria necesaria, seguro de que Lastra no podría representar la obra.

Esta artimaña la descubrimos la tarde anterior al estreno, cuando llegó el querido viejo Albrines con su aparejo fotográfico a sacar, en nombre de Fray Mocho, la nota del ensayo general para *Caras y Caretas*. Colocados los personajes del final del primer cuadro, luciendo su caracterización completa, espectacular, Albrines dió el fogonazo del magnesio. Esa fotografía que apareció en el número de *Caras y Caretas* de fines de junio de 1900, debía de ser la última del genial intérprete de nuestros tipos criollos. Apenas se disolvieron los personajes del cuadro plástico, Abelardo Lastra fué acometido por un violento ataque al corazón, que pudo conjurarse tras la angustiosa ansiedad de todos los compañeros. Ordenó entonces Rogelio Juárez la suspensión del estreno, que estaba anunciado para el día siguiente; y con gran asombro oímos al empresario don Valentín Garrido decir secamente: "Esto estaba previsto: el estreno se hace: Sotomayor sabe el papel." Lastra, actor disciplinado y consciente de los perjuicios materiales que podía irrogar a la empresa, apenas repuesto del ataque insistió en continuar ensayando.

“¡Aunque me muera, he de cumplir con mi deber!”, exclamaba obstinado. No hubo forma de convencerle de lo contrario, y a la noche siguiente, desde muy temprano, comenzó a trucarse en el camarín. El teatro de la Comedia estaba desbordante cuando Antonio Reynoso, autor de la partitura de mi obra, empuñó la batuta de director. Al atacar la orquesta, Abelardo Lastra salió de su camarín luciendo su magnífica caracterización de sereno mazorquero. Parecía una figura de museo histórico. Y, no pudiéndose evadir de la manía de los chistes que caracterizan el ambiente guasón de los escenarios españoles, me dijo: “Estate tranquilo: tendremos un gran éxito; yo estoy también sereno; como actor y como sereno de Rosas...” Y luego, contemplándose en el espejo del cuarto de Irene Alba, exclamó: “Soberbio traje. Cuando me muera quisiera que me vistiesen así...” El traspunte le llamó a escena. Su salida produjo un revuelo de admiración. Acallados los murmullos, comenzó a hablar con aquella limpidez de frase que era su orgullo. Hizo el primer cuadro con un brío admirable, sin denotar fatiga en la voz ni en los ademanes. Así transcurrió toda la obra, en medio de un triunfo total y resonante para él, para Irene Alba y para Rogelio Juárez. Estábamos ya en el desenlace. El sargento, que se ha disfrazado de “pasado” en momentos que se produce la retirada de Lavalle, en Merlo, intenta poseer por la fuerza a la heroína unitaria, de quien se halla apasionado. “¡Tu amor o la muerte!”, ruge en un ímpetu de satiriasis; y la heroína, desnudando un puñal que lleva oculto, exclama: “¡Pues muere!” y le hunde el puñal. El sargento rueda a los pies de la mujer. La sala prorrumpe en fragoroso aplauso mientras baja el telón. “¡El autor!... ¡El autor!...”, grita el público. Y salimos entonces a saludar los autores y los intérpretes. Lastra no se ha puesto de pie. Todos creemos que la fatiga le abruma y no acertamos a decir, en la algarabía del éxito, más que: “¡Arriba, Lastra! ¡Bien, Lastra!”. Cuando ha descendido por última vez el telón, nos damos cuenta, aterrados, de que Lastra está muerto!

Y así se extinguió la vida del que fuera primer intérprete español creador de gauchos y tipos de arrabal, en las compañías que cultivaron el repertorio hispano-criollo.

ROMANCES CONTEMPORANEOS

A ELEUTERIO TISCORNIA

Ahí lo tengo sentado,
callado, fumando, quieto,
hombre que está acostumbrado
a soledad, a silencio,
a los brazos de un sillón,
a la luz de un reverbero,
mientras el hogar respira
delicioso sahumerio.

Un rostro tirando a oval
entre sanguíneo y moreno,
como curtido en los campos
a golpes de sol y viento.

Tiene los ojos menudos
y profundo el entrecejo
de mirar y meditar,
tras de muchos espejuelos,
sobre esos escurridizos,
estremecidos objetos,
que son, al fin, las palabras:
arenillas, fibras, élitros.

Tiene la boca flanqueada

por dos hondos tajos rectos,
pero instantánea y dispuesta
a anécdotas y consejos,
que no ha sido el del tabaco
digo yo, su único fuego.
Y el conjunto coronado
por el turbión del cabello,
plata todavía oscura
en el obrador del tiempo.
Eso sí, grandes entradas,
cuestas pinas de pellejo,
le suben sienes arriba,
que espacio tienen para ello,
hechas en tantas vigalias
de péñolas y cuadernos
por los dos ásperos puños
del estudio y del esfuerzo,
bajo las sombras preclaras,
aunque de jubones negros,
de Nebrijas y Valdeses
y otras águilas y Cuervos.
Y la voz un poco ronca
de múltiples magisterios,
de tan echada a volar
sobre auditorios atentos.
Dejémosle que repose
en su plumón académico
porque él ha ido a la zaga
de polvo, de Martín Fierro,
con un buen lazo trenzado
de cariño y de respeto.
Le ha sentado las costuras,

le ha reducido en un texto,
y ya conversar con él
es algo más hacedero,
más próximo a nuestro oído,
más pegado a nuestro pecho.

FERNÁNDEZ MORENO.

1940.

VIDA DE HENRY DAVID THOREAU

I

LA vida y la obra de Thoreau ya han sido investigadas y comentadas exhaustivamente. La bibliografía de las críticas, análisis y biografías que sobre él se han escrito es abrumadora. Nada nuevo queda por saber, y quizá muy poco por decir.

Los biógrafos del poeta han reconstruido su vida al minuto, hasta en los detalles nimios. Se sabe qué hizo, pensó y escribió casi día por día en su existencia. Su inmenso *Diario Intimo* se ha publicado; sus cartas se conocen, así como los testimonios de los que presenciaron su vida y sus actos. Se han rehecho íntegramente sus viajes y excursiones, y discípulos piadosos han repetido sobre sus rastros las mismas caminatas del incansable vagabundo de la Nueva Inglaterra. Su obra científica de naturalista ha sido cuidadosamente analizada y valorizada. Sus principales libros son textos de lectura en los Estados Unidos e Inglaterra. Desde el punto de vista literario, se han sacado a luz las diversas influencias que sufrió su estilo; se han seguido sus lecturas y estudios; su lenguaje se ha desmenuzado y estudiado al microscopio.

Muy poco de todo eso ha llegado hasta aquí. ¿Qué se puede decir, pues, sobre Thoreau, desde la Argentina? Estamos en la situación de un nativo del Dahomey que quisiese hacer un libro sobre Napoleón, suponiendo que allí no haya libros sobre Napoleón. ¿Qué podría aportar de original, como no fuese un nuevo punto de vista, un escorzo inédito de la gran figura? Pero hasta eso mismo nos está vedado, porque aquí vamos a interesarnos principalmente por el aspecto social y profético de la obra de Thoreau, y sobre esto también, ¡ay! ya se ha dicho cuanto podía decirse.

La fatalidad del hombre del siglo XX es que llega siempre tarde, —a pesar de su tan mentada rapidez— y se encuentra con que todo está dicho y pensado. Ello significa que el mundo está viejo y que es necesario renovarlo. Ahora bien, yo creo en la importancia de Thoreau para la renovación del mundo viejo, y para la refirmación de una causa que en estos momentos parece totalmente perdida: la causa de la libertad y la dignidad de la persona humana.

Esto es lo que justifica —en la intención, al menos— el presente trabajo. No pretenda, pues, el lector, que le ofrezcamos más de lo que honestamente podemos ofrecerle, esto es, una semblanza de Thoreau escrita desde el Dahomey.

My life hath been the poem I would have writ,
But I could not both live and utter it.

H. D. T.

Nunca fama de hombre alguno inició su vuelo por el mundo en peores condiciones que la de Thoreau. Cuando éste muere, en 1862, la guerra civil, en uno de sus momentos más difíciles para la causa del Norte, había dado un golpe mortal al vago optimismo idealista del trascendentalismo. La vida religiosa y espiritual de la Nueva Inglaterra vivía un período de alarma, de desorientación ante el giro de los acontecimientos; eran días demasiado terribles para dedicarlos a pláticas académicas sobre el alcance del Alma Universal.

En un comienzo, sólo es conocido y apreciado en un reducido núcleo de escritores en el ambiente provinciano de Concord; se habían publicado dos libros suyos, pero no tuvieron mayor difusión, y los críticos se habían ensañado con ellos. Al comienzo de su inmortalidad sólo se lo estima como un poeta de la naturaleza, un biólogo aficionado que trabajaba con una técnica deficiente y cuyo bagaje científico apenas iba más allá del simple amateurismo. Años más tarde, se lo estima como pedagogo, y como pióner de la “vuelta a la naturaleza”.

Sólo a comienzos del presente siglo la gloria de Thoreau empieza a hincharse y crecer, y, como suele suceder a menudo, llega del extranjero. El Labor Party inglés adopta el *Walden* como libro de lec-

tura; Tolstoy y Gandhi, jefes ambos de inmensos movimientos renovadores sociales, se interesan por él y lo proclaman uno de los hombres-faros del siglo XIX. Por último, escritores y traductores europeos lo descubren al gran público. Los críticos de los Estados Unidos atestiguan finalmente que ha escrito la mejor prosa de las letras norteamericanas, y comienzan las ediciones de sus obras y la labor de exégesis de sus comentadores.

Las circunstancias históricas, que al comienzo le fueron hostiles, han acabado por darle la razón. Thoreau previó proféticamente los acontecimientos actuales, y por demasiado prematuro su diagnóstico no fué escuchado. Le tocó la ingrata tarea de poner en duda la idea del progreso y de la evolución ascendente en un país en pleno progreso y en franco engrandecimiento. Cúpole la misión de negar el valor del dinero, en lo que respecta a la felicidad del hombre, en una nación en la cual el enriquecimiento súbito era un hecho de todos los días; puso en tela de juicio las ventajas de los conquistas materiales, del engrandecimiento territorial, de la energía puesta al servicio de la lucha por la vida, en un medio y en un momento en que negar estas cosas era una herejía o una temeridad.

El curso de la civilización occidental le dió por muchos años un rotundo desmentido. La ciencia aplicada al mejoramiento de la vida había inaugurado en el mundo la era de la felicidad. Los Estados Unidos marchaban a la cabeza de los pueblos grandes, apoyados en el desarrollo industrial ilimitado, en la acumulación de la riqueza y en la práctica universal del confort. Pero desde 1914 hasta la fecha, las cosas han cambiado; ya no se cree tan a ciegas en las ventajas de la civilización capitalista, y la catástrofe de 1928 abrió los ojos acerca de los frágiles cimientos en que reposa la inmensa estructura.

Thoreau previó con casi un siglo de anticipación ese colapso; nos puso en guardia contra los peligros del maquinismo —¡ya entonces!— y ensayó un tipo de vida que, de haberse practicado, nos habría evitado llegar al berenjenal en que ahora nos encontramos.

Nadie hubiera sospechado este singular destino en el hombre cuyos restos llevaba un reducido número de amigos, el 7 de mayo de 1862, al cementerio local, de tan bello nombre, (Sleepy Hollow), donde reposa junto a los Emerson —Ralph Waldo y Lidian—, sus amigos de toda la vida, y junto a los suyos —Cynthia Dumbar (su

madre), Sofía (su hermana) y los dos Juan, el padre y el hermano—.

Nadie; ni él mismo, de seguro. Escritor oscuro, conferencista mediocre, ensayista sin lectores, hombre raro, cuyas originalidades y extravagancias eran el escándalo del pueblo. Las primeras necrologías que sobre él se publican, con excepción de la magistral oración fúnebre de Emerson, acentúan el lado egoísta, misántropo, solitario, de su carácter. No estaba con ninguna iglesia ni secta. No pertenecía a los reformistas, ni a los unitarios, ni enteramente a los anti-esclavistas, ni por completo a los trascendentalistas. No ejercía ningún oficio determinado y vestía con desaliño. Jamás quiso lustrarse el calzado, a pesar de que los zapateros le regalaban cajas de pomada. Nunca pudo entenderse con las mujeres, como no fuese por el lado de la amistad, y es muy posible que haya muerto virgen. Sus amigos tienen que publicar defensas póstumas de su vida y su carácter, y afirmar reiteradamente la moralidad de sus costumbres, lo cual hace suponer que la puritana Concord la ponía en duda.

En seis meses, la enfermedad —tuberculosis pulmonar, el mal de familia de los Thoreau— lo había tumbado definitivamente. Su fin tuvo la serenidad de uno de esos atardeceres de la Nueva Inglaterra, que él había contemplado durante cuarenta años, y descrito infinidad de veces en su Diario. Así como había vivido su propia vida, tuvo también su muerte propia, una muerte hecha a su medida, digna del chambelán Briggé, de Rilke. Su inagotable ingenio funcionó hasta último momento. A una tía beata que le pedía se reconciliara con Dios, le respondió: “¡Pero si yo nunca me he peleado con él!”. Y a un amigo que le invita a conversar sobre la vida futura, “Cada vida a su tiempo”, le contesta.

Todavía tenía mucho que hacer en la existencia terrenal. Esperaba vivir lo menos cuarenta años más. Dejaba una montaña de manuscritos —su *Diario Intimo*— cantera de donde pensaba extraer el material de varios libros que proyectaba. Estos libros tuvieron que publicarse *post mortem*, sin sus correcciones, librados a los buenos oficios de amigos y albaceas.

Estaban de moda entonces los Diarios Intimos. Cada escritor, o no escritor, llevaba el suyo. El de Thoreau es particularísimo. Día

a día, especialmente en los quince últimos años de su vida, registra en él todo lo que hace, piensa, sueña, imagina, siente, ama u odia. Descripciones de paisajes y de objetos de la naturaleza, estudios de botánica y zoología, disquisiciones acerca del Estado, de la sociedad, de la vida presente y futura, de sus amigos y parientes. De todo se encuentra allí, en esa parva de papel manuscrito, y todo escrito en la forma sentenciosa, apodíctica, que era su estilo y su ideal de escritor.

Trabajó enormemente para lograr una forma de expresión concisa, maciza, rotunda, donde el máximo de pensamiento y de expresión fuese condensado en el mínimo de palabras, y donde el giro cerrado de la frase concentrara una experiencia interna o externa con tal fuerza, que la dotara de un gran poder de irradiación. Por eso la lectura de Thoreau es por lo general difícil y no siempre inteligible. A fuerza de quintaesenciar, en sentencias y apotegmas, conclusiones cuyos pasos intermedios están eliminados o sobreentendidos, su escritura llega a ser en algunos momentos críptica y obscura. Pero es enormemente jugosa. No hay escritor más apropiado para las citas. Sus libros pueden descomponerse en una serie de sentencias, enhebradas unas con otras en una retahila ininterrumpida, cada una de las cuales está dotada de vida propia. Esta estructura celular de su estilo, donde los elementos o incisos del lenguaje gozan de tanta libertad y autonomía, pone a veces en peligro la unidad de sus obras. Ninguno de sus libros es un todo cíclico, orgánico, sino que están abiertos, desparramados hacia los cuatro puntos cardinales de su espíritu omnímodo.

De su *Diario Intimo* han salido sus libros, sus conferencias y ensayos. Por lo general, extraía de él, primeramente, los materiales para sus conferencias, que era una de las formas más expeditivas en que un escritor de aquella época podía ponerse en contacto con el público. La profesión de "lecturer" era una de las pocas que dejaban algún provecho a los intelectuales de la Nueva Inglaterra, y tanto Thoreau como Emerson vivieron mucho tiempo de ella. Estas conferencias o lecturas se transformaban después en ensayos y en libros. Así nacieron la *Semana* y el *Walden*.

En los postreros meses de su vida, el *Diario* se vuelve fragmentario e intermitente. Ya se habían roto sutilmente y sin fractura

visible los vínculos que lo unían con la naturaleza, ese comercio e intercambio incesantes que lo habían nutrido durante toda su existencia. Los viajes últimos ya no dan la cosecha copiosísima de sus excursiones anteriores. Son giras de restablecimiento hacia climas secos y saludables —Minnesota, Minneapolis— melancólicos *rendez-vous* con los árboles, con las montañas, con los pájaros y los animales silvestres, con todo lo que constituía el sentido y el motivo de su vida.

Lo lamentable era que este decaimiento sobreviniera en un cuerpo atlético, musculoso, de resistencia inigualable, que se había fortalecido por la vida al aire libre. Caminador incansable, para Thoreau era perdido el día en que no efectuaba algunas de sus excursiones de millas y millas por los alrededores de Concord, durante las cuales su extraordinario don de observación no perdía detalle alguno. El *Diario* de sus últimos cinco años está abarrotado de observaciones de la naturaleza, que abarcan todo el campo científico posible para un naturalista *amateur* de mediados del siglo pasado. Su autoridad en estas materias era indiscutible, y era la única autoridad que sus conciudadanos le conferían. Caso único en un trascendentalista, era más consultado acerca del mejoramiento de las cosechas que sobre la salud del alma; se le buscaba más para rectificar un arroyo, canalizar un río o sanear un campo, que para aconsejar la mejor manera de alcanzar el sentido de la existencia. A él le gustaba esa preferencia, y más de un trabajo suyo de esa época lleva, después de su nombre, la indicación de un título profesional *honoris causa*, bien ganado: ingeniero civil.

Pero no era precisamente ingeniería civil lo que había hecho en Concord. De sus innumerables oficios —poseía una destreza manual extraordinaria— se destacan principalmente dos, la fabricación de lápices y la agrimensura.

La fabricación de lápices había sido la industria casera, la que había permitido la subsistencia de la familia en los primeros y difíciles años de su establecimiento en Concord. Esta pequeña industria tuvo una vida incierta, hasta que comenzó a prosperar a raíz del empleo cada vez mayor de los grafitos en los procedimientos, recientemente inventados, de la electrólisis. La muerte del padre hizo de Henry el jefe de la firma, después próspera, de J. Thoreau & Son.

Por una ironía del destino, este negador acérrimo del progreso industrial, este enemigo del maquinismo corrió el riesgo de convertirse en un dueño de fábrica. Varias veces la fortuna estuvo a punto de atraparlo, pero supo esquivarse a tiempo. Se dice que en su juventud Henry perfeccionó de tal modo la fabricación de lápices, que los suyos podían competir ventajosamente con los importados. Sus amigos previeron que un porvenir halagüeño se abría ante la industriosa familia. Esto bastó para que Thoreau se negase a fabricar un lápiz más. Y la muerte lo salvó, a los 45 años, de convertirse en un rico industrial del Massachusetts.

Entre tanto, lo que no daban los lápices lo proveía la casa de pensión de la madre. Gran parte de la vida sentimental de Thoreau está vinculada a los huéspedes accidentales o habituales de su casa, donde se podía comer y parar de paso. Esta convivencia forzosa debe haber aguzado no poco su innato deseo de soledad.

En cuanto a la agrimensura, Thoreau había encontrado en ella un oficio ideal. Era una tarea que le obligaba a caminar por los campos y los bosques, que él conocía hasta en sus menores detalles. Prados, bosques, pantanos, lagos, los conocía palmo a palmo, mejor que sus propios dueños. Más de un dueño de granja tuvo que recurrir a él para conocer bien su propiedad; y en esta forma, no le fué difícil llegar a ser el mejor agrimensor de Concord.

Estos trabajos no fueron vistos con buenos ojos por sus amigos humanistas; lamentaban que Thoreau encontrase mayor atracción en la mensura de campos que en la redacción de ensayos. Sin embargo, su griego y su latín estaban siempre presentes. El los había enseñado, en su juventud, cuando se creyó, por un tiempo, destinado a la carrera docente; pero no dejaba de ser indecoroso que todo un graduado en Harvard anduviese mezclado con carreteros y leñadores en vez de frecuentar más asiduamente su Homero o su Virgilio. El mismo Emerson, que lo estimaba profundamente, lo consideraba un poco "un caso perdido".

En esos años últimos de su vida, de 1857 a 1862, dos acontecimientos conmueven hondamente a Thoreau. El primero de ellos — cronológicamente hablando — es el enfriamiento de su amistad con los Emerson y, para precisar más, con Lidian, la mujer de Ralph Waldo.

La amistad con Emerson parece haber durado toda su vida, con algunas alternativas de intensidad y apaciguamiento. Pero nunca estos dos grandes hombres se entendieron del todo. Ralph veía en Henry a un hombre de gran talento, a un escritor de primera agua, pero le chocaban su altivez, su indómita independencia, su intransigencia, su egotismo.

Debemos decir, en defensa de Emerson, que Thoreau no era hombre de trato fácil. La amistad con él era una dura prueba y un ejercicio de magnanimidad. Como decía aquél, Henry era uno de esos hombres que gustan mucho más decir no que sí. Tímido y sensible, escondía esa timidez detrás de una voluntaria rudeza; áspero y sarcástico en su lenguaje, con esa agresiva franqueza que se apoyaba en la actitud disconformista de su vida; rígido en su ética, hasta apartarse del Estado o del individuo que no coincidían con ella; misoneísta, hasta huir del hombre y preferir gustosamente la compañía de los animales. Todo esto hacía muy difícil la convivencia con él.

A Thoreau, por su parte, le disgustaba el ambiente un tanto clerical de los Emerson; ese planear en las alturas, ese estar siempre "del lado de los ángeles" que implica, por lo general, cierta complicidad con el mal de aquí abajo; ese optimismo espiritualista que opera con conceptos enrarecidos, entre los cuales desaparece la realidad concreta del hombre, del mal, del vicio, etc. Emerson era el maestro, pero al mismo tiempo el hombre poderoso, del que Thoreau tenía en cierto modo que depender, como todos los de su círculo. Esto daba a Emerson alguna ascendencia sobre Thoreau, un tanto paternal, humillante para su quisquillosa fiera.

Las relaciones de Henry con Lidian Emerson no han sido nunca esclarecidas por completo. Su *Diario*, tan detallista en todo, es aquí voluntariamente discreto, y no contiene sino alusiones veladas, entre-líneas, indicios no muy seguros. Es verosímil que Lidian haya sido la Hermana Espiritual a que alude Thoreau en su diario; hay algunos pasajes del mismo y cartas que muestran que esta amistad llegó, por el lado de Henry solamente, hasta el arrebató amoroso y el transporte apasionado. En dos o tres oportunidades, Lidian frenó esta disposición sentimental de Henry, y la amistad llegó en 1857 a su punto muerto. Lidian era una mujer mayor que él, sensata y tranquila,

que vivía anegada en la fuerte personalidad de su marido, dedicada por entero a su casa y a sus hijos.

(Thoreau no ha sido el misógino que los biógrafos han querido ver. Se sabe que una vez, por lo menos, estuvo enamorado, en la persona de Ellen Sewall, con la que intentó infructuosamente casarse, después de que hubo fracasado en el mismo intento su hermano Juan. Y no cabe dudar tampoco de sus sentimientos amistosos hacia Lucy Jackson Brown y hacia la versátil Margaret Fuller —la animadora de *The Dial*, que rechazaba los artículos de Henry, y que después debía perecer lamentablemente, naufragada a la vista de las costas del Mass. Pero si ha habido alguna vez en este mundo amistades “puras”, han sido las de Henry. Se pueden poner las manos en el fuego por él.)

Otro acontecimiento, mucho más importante, fué la intervención de Thoreau en el movimiento antiesclavista. Fué con visible disgusto que el poeta se mezcló en un comienzo a la lucha por la libertad de los esclavos. Me preocupa más, decía por aquellos años, influenciado de seguro por Emerson, la esclavitud de los blancos del Norte hacia los prejuicios, la rutina, el salario, que la suerte de los negros en el Sur. Es testigo de este estado de espíritu su ensayo sobre *La esclavitud entre nosotros*.

En sus andanzas por los alrededores de Concord, Henry había ayudado más de una vez a los infelices que se refugiaban en los bosques, protegidos por la organización clandestina que se había constituido para favorecer su evasión. En su cabaña de Walden cobijó más de uno. Thoreau no había sido tocado directamente por este problema; pero hacia 1850, la legislatura de Massachusetts vota la Fugitive Slave Law, con efecto retroactivo, es decir, válida para todos los esclavos liberados que residieran en el territorio del Estado. Esta inicua ley solivianta a Thoreau y lo arroja en plena lucha social. Ya no era el Abolicionismo una causa idealista, la lucha desinteresada por un principio de humanidad. La nueva ley, al convertir al Estado en un cómplice de los esclavistas del Sur, lo envolvía en la iniquidad inherente a la existencia de la esclavitud; y al obligar a todo ciudadano del mismo a cumplir la ley y a prestar ayuda a las autoridades en la devolución de los fugitivos, convertía a aquellos en esclavistas a

su vez, en instrumentos de la causa odiada. *Vida sin principios*, el famoso ensayo de Thoreau, fué su respuesta a la torpe medida.

Pero hubo todavía más. La devolución del esclavo Sims, en 1851, "un hombre perfectamente inocente", y especialmente la de Anthony Burns, en un barco oficial, acabó de sublevarlo. La prisión de Thoreau, efectuada algunos años antes —y de que hablaremos luego— fué el primer motivo de su ruptura con el Estado, y *Civil Disobedience* su manifestación literaria; ahora la injusticia social venía a golpearle el rostro, a buscarlo en su propia bohardilla, a sitiarlo en la soledad de sus bosques.

Ya no era posible rehuir la lucha, y Thoreau la afrontó con una valentía espléndida. Desde entonces, fué el "celebrado abolicionista" de que se hablaba en los actos públicos.

Pero todo esto era todavía demasiado literario. Faltaba el golpe final; y ese golpe, ese acicate supremo lo dió la prisión y la muerte del capitán John Brown.

Thoreau había tenido ocasión de conocer al viejo héroe de la causa abolicionista de Kansas, una vez en su propia casa, otra en la de Emerson. Había admirado la pureza de alma de este antiguo batallador, que había realizado campañas increíbles en favor de su causa, su valor indomable, su espíritu ardiente e inflexible.

Cansado de esperar auxilio de los medios oficiales, o de la poltronería social, Brown, con seis de sus hijos, su yerno y algunos partidarios, planea y realiza un acto de heroísmo incomparable: ataca al fuerte de Harper's Ferry, en Virginia, y se apodera de él. Confiaba en que este hecho levantaría a todo el país para su causa y sería el comienzo de una guerra santa contra la esclavitud. Pero, naturalmente, no ocurrió nada de eso; después de una defensa desesperada, John Brown fué hecho prisionero y condenado a muerte por los tribunales del Estado.

Este acto de sublime quijotismo, y la prisión del viejo puritano, sacaron materialmente de quicio a Thoreau. Brown era el héroe soñado, el realizador de sus principios, el batallador incansable por la más pura y justiciera de las causas, y ese hombre iba a ser ahorcado. No podía dormir, dice Henry en su diario, ni pasear con tranquilidad, ni admirar como de costumbre la belleza de la naturaleza ni la serenidad de un crepúsculo, mientras John Brown estuviese en

prisión. "Puse un lápiz y papel debajo de mi almohada, y cuando no podía dormir, escribía en la obscuridad".

En la tarde del 2 de diciembre de 1859, día en que se suponía iba a ocurrir la ejecución, reúne a los vecinos de Concord — a los pocos que se atrevieron a concurrir y escucharlo— y les lee el *Panegírico de John Brown*.

Este Panegírico es un escrito que honra el género humano, como se habría dicho en el siglo XVIII. Tiene dos propósitos principales; destruir la calumnia de un John Brown loco o desorbitado, y después, glorificar su acción, hacerla ejemplo imperecedero de vida exaltada, de consecución del ideal, de entrega de sí a lo que se tiene por noble y justo.

Comienza con una breve reseña de la vida del viejo caudillo. Criado en las vastas llanuras del Oeste, conoce la aventura, el riesgo, el culto al coraje y a la vez a la prudencia — exactamente como nuestros gauchos, que tenían que afrontar una realidad análoga.

Durante largos años, luchó en Kansas contra los tratantes de negros. Muchas de sus hazañas son de una audacia increíble. Lograba mezclarse entre sus enemigos para averiguar sus secretos; y solía presentarse en sitios poblados a tratar con toda tranquilidad un negocio, sabiendo que su cabeza estaba a precio, seguro de que el miedo que inspiraba a sus enemigos los contendría. Sus hechos son dignos de un Robin Hood del Nuevo Mundo, puritano, de una rectitud y una firmeza inflexibles. En su campamento, como en el de Cromwell, no tenía cabida nadie que no fuese absolutamente puro en sus intenciones y recto en su conducta.

Thoreau se esfuerza, en su escrito, en ponerse a tono con el héroe. Habla, dice, más entristecido que indignado. ¡Loco, demente, desorbitado, quien ha llevado una vida de la más absoluta consecuencia, quien es respetado hasta por sus propios enemigos! Políticos, periodistas, profesores universitarios, todos los que negáis a John Brown, abrid bien los ojos y los oídos, porque tenéis entre vosotros, por breves instantes todavía, al hombre más puro, más grande, más valiente, más excelso que haya dado América! John Brown es un hombre que va a morir por su amor a la humanidad, al prójimo perseguido y desamparado. No repitáis el siniestro error cometido con

el Cristo! Vais a matar al único hombre, entre nosotros, que puede morir, porque es el único que ha vivido realmente su vida. Nosotros no morimos, dice Thoreau, simplemente desaparecemos, porque nunca hemos podido vivir del todo. ¡John Brown sí que ha vivido, y vivirá más todavía, de ahora en adelante!

Y así, durante una larga hora, machaca los oídos de sus conciudadanos, con una elocuencia y una pasión desconocidas en él.

Pero de nada valió la agitación promovida por los intelectuales de la Nueva Inglaterra, ni el clamor de los hombres libres de todo el mundo; de nada sirvió que Victor Hugo hiciese oír su voz desde Guernesey. John Brown fué colgado. Thoreau respondió con otro admirable escrito, *Los últimos días de John Brown*, —más reposado y sereno que el Panegírico,— y bajo la horca del héroe se engendró la guerra civil. Antes de dos años, en los campamentos nordistas de Boston se cantaba *John Brown's Body*.

El otro acontecimiento en la vida de Thoreau, en los años que transcurren, mucho más importante para nuestro propósito, fué el conflicto con el Estado, que culminó en su prisión, en julio de 1846.

Sus relaciones con el Estado —o lo que podía llamarse tal, desde ese rincón de Concord— nunca habían sido cordiales. Thoreau veía en toda organización social una traba al libre desenvolvimiento de su persona, y como buen trascendentalista, anteponía la libertad de su yo a toda sujeción colectiva; y a su vez, la sociedad y los medios oficiales de Concord veían en él un ciudadano extraviado por principios hostiles, algo así como lo que más tarde se llamaría un anarquista.

La tensión inicial se había ido empeorando con los hechos. La guerra de conquista de Méjico, declarada en 1846, que amenazaba llevar la esclavitud a los territorios del sudoeste de la Unión, y la lucha cada vez más intensa por la causa abolicionista, habían llevado estas precarias relaciones a una crisis. “Cuando un sexto de la población de un Estado que pretende ser el refugio de la libertad son esclavos —escribe Thoreau,— y cuando un país entero es injustamente avasallado y conquistado por un ejército extranjero, y sometido a la ley militar, pienso que no es demasiado pronto para un hombre honesto el rebelarse y alzarse contra él”.

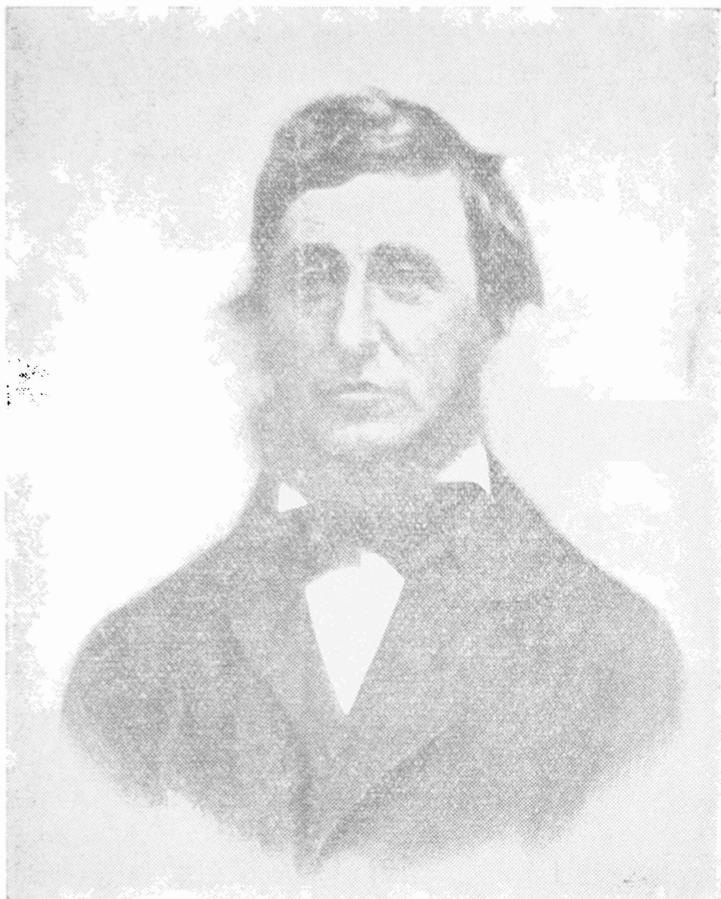
El suceso que dió origen a la memorable incidencia fué nimio. Volviendo una tarde de su cabaña de Walden para buscar unos zapatos que había llevado a componer a lo del remendón —el renglón zapatos era fundamental para un hombre que caminaba habitualmente muchas millas por día— fué detenido y llevado a la cárcel pública por eludir el pago de la contribución gubernativa, desde varios años atrás.

Thoreau nunca había rehuído el pago de los impuestos justos, tales como la tasa de caminos, por ejemplo, que aprovechaba de continuo; y su resistencia se debió exclusivamente a la decisión de no apoyar y sostener con su dinero la obra de un gobierno inícuo. Debe decirse, en honor de él, que nunca votó, conociendo muy bien la cáfila de los políticos que se ofrecían al voto de sus conciudadanos, y que no era peor, por cierto, en la Concord de 1840 de lo que es en la Argentina de un siglo después. . . Por otra parte, su amigo Alcott ya había sido metido en la cárcel, algunos años antes, por negarse a pagar el impuesto, y este gesto le había parecido admirable.

La prisión de Thoreau no tuvo la importancia que sus comentaristas le han dado. Pasó una sola noche en la cárcel, noche durante la cual toda su familia se puso en movimiento; la célebre *Aunt Mary* pagó la tasa y las multas y al día siguiente, bien de mañana, fué puesto en libertad. Se le entregó su par de botines —que el alguacil había confiscado— y pudo volver tranquilamente a su vagabundeo por los bosques de Walden. En años sucesivos, sus amigos pagaron la cuota, y entonces Thoreau cesó en su actitud rebelde, que ya no tenía sentido alguno. Hasta el resto de sus días fué un buen pagador de los impuestos.

Las consecuencias de este hecho, insignificante en sí, fueron de vasta repercusión. Thoreau responde, como siempre, con indignadas notas en su Diario; dos años después las transforma en el más célebre y difundido de sus escritos, *Civil Disobedience*, que ha sido el breviario de todas las rebeldías organizadas contra el Estado, y la fuente en donde bebió Gandhi para su movimiento “Ahimsa” en la India. *Civil Disobedience* se publicó en 1849, junto con otros ensayos y trabajos, y pasó completamente inadvertido.

De esos años son también los mejores retratos que le conocemos, tres daguerrotipos que le fueron tomados en Worcester. En todos ellos está de frente, quizá para disimular su gran nariz, eminencia cyranesca que constituía su rasgo característico —nariz de proa, o de espolón de barco—, como decía Emerson. La barba deja libre las



HENRY DAVID THOREAU
Daguerrotipo de 1856.

mejillas y el óvalo de la cara, contribuyendo a dulcificar el contorno. Los ojos grandes, un poco melancólicos, denotan una profunda vida interior; el gesto entre humorístico y despectivo de los labios contradice la blandura de su mirar, y la abundante cabellera, apenas

asentada, cubre su cabeza en romántico desorden. "Parezco mucho mejor de lo que soy", solía decir el propio retratado.

Los años posteriores a su primer colapso de 1855 y a su intervención activa en la vida política de su país, fueron empleados por Thoreau en realizar excursiones y viajes por los alrededores de Concord y las comarcas vecinas.

Su experiencia de Walden le había dado ya la certeza de que esta era su vocación: vivir en contacto permanente e íntimo con la naturaleza, estudiarla en sus menores cambiantes y transformaciones, y poner sus experiencias por escrito.

Pero la naturaleza —esa universidad libre, como la llamaba— no se puede cursar en pocos años, y Thoreau debía morir demasiado joven para llevar a cabo su ambicioso proyecto de escribir algo así como una Historia Natural de Concord. En su probidad puritana, nunca se consideró suficientemente preparado para su tarea, y así la obra orgánica que imaginaba fué quedando postergada día tras día.

Entre tanto, sus narraciones de viajes y los primeros ensayos de descripción geográfica se publicaron fragmentariamente en algunas revistas. Fueron estos escritos los que cimentaron su fama como excelente narrador de excursiones y buen observador de la naturaleza. El mismo *Walden* fué considerado en un principio como una guía para la vida al aire libre y para la práctica del *camping*, entonces en sus comienzos.

De esa época datan sus mejores libros de naturalista y geógrafo. *The Maine Woods*, excursión en busca de una vida auténticamente salvaje y primitiva, cualidades éstas que su ya civilizado Walden no podía ofrecer; *Cape Cod*, viajes a las costas del Atlántico, con las nuevas experiencias que la vida marítima suministra al hombre de tierra adentro; y por último, los ensayos incluidos en la edición póstuma de sus *Excursions*, crean y afianzan la fama de Thoreau como "poeta de la naturaleza."

Estas descripciones hechas en su mejor prosa, sin el fermento de rebeldía social y de crítica demoledora que encrespa las páginas del *Walden*, fueron aceptadas sin oposición por los editores —previa una poda de sus conceptos más arriesgados— y constituyeron las publicaciones de mayor éxito de nuestro escritor.

1855 —ya dijimos— es el año de su primera enfermedad seria.

Sus vigorosos pulmones de campesino, debilitados quizá por la aspiración del grafito en polvo de la industria casera, aflojan esta vez, y Thoreau advierte con tristeza que sus piernas hercúleas se niegan a secundarlo en sus experiencias peripatéticas. El incansable caminador, nadador, patinador —treinta millas en un día, por el curso de un río helado— tiene que permanecer en su casa, haciendo vida social, o yendo en excursiones a remo por los ríos de la región, que conocía palmo a palmo, y que describió con infinito detalle en varios de sus ensayos. Todo lo que tenga relación con la naturaleza lo absorbe profundamente; y en su Diario se amontonan observaciones y pensamientos, materiales para libros futuros que no debían escribirse jamás. “El joven reúne materiales para construir un puente a la luna, o acaso un palacio o un templo en la tierra; pero, a la larga, el hombre maduro concluye por construir con ellos una choza.” Los materiales quedaron dispersos y no le tocó a él construir con ellos.

En esos años vive Thoreau, pues, en íntimo contacto con la naturaleza. Familia, amigos, conferencias, artículos —todo esto es dejado momentáneamente de lado, como no sea su oficio de agrimensor, que le permite ganarse la vida y a la vez vivir al aire libre.

Su principal tarea consiste en caminar y en seguir detalladamente el curso de la naturaleza. Caminar y escribir. “La longitud de sus caminatas, —dice Emerson— medía la amplitud de sus escritos. Si permanecía en casa no escribía nada.”

¿Cuál es la posición de Thoreau frente a la naturaleza? Lo que un trascendentalista de 1850 veía en ella era no solamente el conjunto de los fenómenos sujetos a las leyes psico-físicas, de acuerdo con un orden causal, sino también al principio o Espíritu superior que los trascendía y les daba sentido.

El nombre de trascendentalismo, de clara filiación kantiana, provenía, fuera de una denominación y general de este movimiento, del Trascendental Club, fundado por Emerson y algunos amigos en 1836. Este también titula uno de sus ensayos, *The Transcendentalist*.

El significado de la palabra trascendental, en Kant, es bien conocido. “Llamo trascendental —dice en la Crítica de la Razón Pura— todo conocimiento que en general se ocupe, no de los objetos, sino de la manera que tenemos de conocerlos, en tanto sea posible a priori.” Es decir, son trascendentales aquellos principios que per-

tenecen por igual a nuestra mente —en tanto sean “a priori”— y a los objetos. De aquí derivaban los trascendentalistas, por el frecuente error de tomar el a priori por una disposición nativa, la creencia de que en el hombre se alojaba una facultad innata, rara vez ejercitada, de captar e interpretar los fenómenos naturales en un sentido trascendente, esto es, como meros vehículos o manifestaciones sensibles de una realidad de índole extrafenomenal, casi mística, que empapaba todas las cosas y las dotaba de un carácter divino. El trascendentalista veía, pues, en la experiencia empírica un primer paso, una instancia previa y secundaria del verdadero conocimiento, que consistía en intuir e indagar los principios superiores que prestaban dignidad y sentido a las cosas.

En este vago idealismo panteísta, reacción forzosa contra el racionalismo francés del siglo XVII, contra el empirismo inglés del XVIII y muy especialmente contra el escepticismo de Hume, es fácil descubrir la influencia de la filosofía de Hegel. Creían los trascendentalistas que el espíritu humano participa de lo divino en cuanto es capaz de captar el espíritu divino y de identificarse con él. La divinidad esencial del hombre no es algo situado fuera, que le llega por contacto o emanación; existe dentro de sí, y constituye su verdadera naturaleza, su realidad ontológica. Y no sólo el hombre está dotado de esa esencia divina; la naturaleza es un reconocimiento que lo divino del alma humana realiza de lo divino de las cosas. El mismo Espíritu habita e informa aquella y éstas. El estudio de los fenómenos naturales es el mejor camino, la vía más accesible para que el hombre llegue a la intuición de lo divino.

Thoreau debía experimentar en carne propia el conflicto latente entre este idealismo panteísta, y las exigencias del espíritu científico, que él se creía llamado a servir. Cuando las cosas son meros símbolos o manifestaciones de un orden superior, no importa entrar en el detalle de cómo son, cómo se comportan y de dónde provienen. Lo importante no es tanto describirlas como interpretarlas.

Esta posición contradice las ineludibles normas científicas de observación minuciosa, de clasificación exacta y de firme rigor lógico en la discriminación de las causas y los efectos. Ver detrás de cada fenómeno una estructura metafísica y ética es perturbar la clara y objetiva observación del mismo.

Este conflicto interior entre su vocación científica y sus creencias panteístas se agudiza en los años que narramos, para decidirse después en favor de la ciencia. En adelante, dominará en él el observador escrupuloso e imparcial de las formas vivas de la naturaleza, aun cuando subsista su convicción acerca del carácter divino de las mismas. En esta forma, Thoreau consigue eludir en lo posible el escollo que su posición filosófica presentaba para la realización de su vocación científica.

En cuanto a su faz ética, en lo que se relaciona con la conducta del hombre, el trascendentalismo no estaba menos trabajado por tensiones opuestas, debido en gran parte a la doble raíz religiosa del movimiento.

El trascendentalismo participaba de la creencia en un vago teísmo, en la existencia de un Espíritu Superior, inmanente, como ya dijimos, al alma humana. Negaba la existencia de una divinidad trascendente, opuesta a la criatura, y articulada con ésta mediante un sistema teológico. Nada debía interponerse entre el alma humana y la intuición de lo divino. "Para quien vive según el Espíritu—decía Emerson— las formas de la creencia no tienen más que una importancia secundaria."

Esta vida en el Espíritu reposaba principalmente en la conducta. La vida austera, rígidamente moral, del ambiente puritano de la Nueva Inglaterra tenía aquí papel preponderante. El acento de la vida religiosa residía más en la acción que en la creencia, más en la filantropía y el bien práctico que en el ejercicio del culto. Añádase a esto la santificación del éxito en el espíritu de la salvación, del calvinismo, y su matiz yanqui de la valorización puramente crematística de la persona.

Por otro lado, es imposible desconocer en el trascendentalismo su vertiente oriental. La creencia en la divinidad de la naturaleza por su participación en el Espíritu es de clara filiación oriental. Todos los participantes de este movimiento han sido asiduos lectores de los libros de Oriente. Emerson se carteaba con Max Muller y por Concord circulaban los escritos religiosos de la India, comenzando por el Bhagavad Gita y los principales Upanishads. A Thoreau le fué regalada una nutrida colección de los *Sacred Books of East*.

Es innegable la profunda influencia del Bhagavad Gita en el movimiento trascendentalista y en el pensamiento de Thoreau. Este libro, y el ensayo *Nature*, de Emerson, fueron decisivos para su formación espiritual. En el Bhagavad Gita, Thoreau aprendió a comprender el valor activo de la meditación, (“Quien ve el reposo en la acción y la acción en el reposo, es sabio entre los hombres”); la ecuanimidad y serenidad del espíritu, (“El hombre que no turba el mundo y al que el mundo no turba, que está exento de los transportes de la alegría y de la cólera, del miedo y de los terrores, ese es mi predilecto”); por último, la identidad con el Uno esencial, el “Alma eterna, indestructible, invisible, inefable, inmutable”, esa Alma que reside en todos los seres vivos y con los cuales está identificada. Esa raíz oriental del trascendentalismo llevaba pues a la contemplación, al desasimiento de toda acción enderezada e intervenir en el ilusorio mundo de los fenómenos.

La misma concepción religiosa y ética de la naturaleza encuentra Thoreau en *Nature*, revestida de la prosa cálida y elocuente de Emerson. Nos hemos alejado de la naturaleza y tenemos que volver hacia ella, la eternamente joven, la infinitamente sabia. Hay una relación espiritual oculta entre el hombre y las cosas, que pocos pueden percibir. El Espíritu está en todos los fenómenos, y tiene un fin divino. Por eso la ley suprema de la naturaleza es una ley moral: “La ley moral permanece en el centro de la naturaleza e irradia hacia su periferia. Es el meollo y médula de toda substancia, de toda relación, de todo proceso. . .” El conjunto de los fenómenos no es más que “un vasto cuadro que Dios pinta en la eternidad del instante para la contemplación del alma.”

Así, en el *Cántico del Bienaventurado* y en el folleto juvenil de Emerson, que abultan los bolsillos del joven estudiante de Harvard, encuentra éste los principios que guían su vida y su pensamiento.

Pero en estos principios no se vea nada de místico ni de nebuloso. Este superyanqui posee un robusto sentido común y una excelente sabiduría innata, que en sus aspectos cotidianos se asemeja mucho a la del Buen Ricardo. Estas cualidades eran las que lo diferenciaban de su medio y de su círculo. Revela desde joven una asombrosa seguridad en sus juicios y en sus actos, y hacia la mitad

de su vida —período en el que nos encontramos— tiene también la certeza de su vocación literaria y científica.

Entre esos años, hay uno que es capital en la vida de nuestro poeta. Es el de 1854, el año de la publicación de *Walden*. Como es notorio, esta obra está dedicada principalmente a narrar su célebre aventura de nueve años antes en las orillas del lago —o estanque— de Walden, situado a poco más de una milla de las afueras de Concord.

Pasaba en 1845 por un momento crítico de su vida. Recién egresado de Harvard, era un graduado del montón, pobre y sin perspectivas de porvenir. Acababa de fracasar en una tentativa de establecerse en Nueva York como periodista y escritor; acababa también de suspenderse la publicación de *The Dial*, el periódico de los trascendentalistas, en el cual había escrito asiduamente, por lo menos en sus últimos números, con lo cual perdía su medio más directo de comunicación con el público; había terminado mal su primera tentativa de ganarse la vida en la carrera docente, retirándose de la escuelita que fundara con su hermano John. No le quedaba más camino por delante que seguir fabricando lápices, y emplear sus días en los quehaceres manuales para los que se sentía capacitado. Era, asimismo, mal visto en Concord. Se le consideraba un vagabundo excéntrico, un “incendiario de bosques” —en recuerdo de un desdichado suceso que pesó en toda su vida— y un hombre bien dotado pero incapaz de abrirse camino de una manera “honorable”.

Este “impasse” en su vida determina a Thoreau a tentar la vida en los bosques. Ya había hecho anteriormente algunas experiencias en este sentido, porque el irse a vivir a los bosques fué una idea muy difundida entre los jóvenes idealistas de la Nueva Inglaterra en la primera mitad del siglo XIX. El año anterior, sin ir más lejos, había querido hacerse granjero, y anduvo en gestiones para comprar o arrendar una chacra.

El propósito de Thoreau fué muy sencillo en sus comienzos. Quiso, según sus propias palabras, demostrar que “un estudiante que busca un refugio puede conseguirlo para toda su vida por un gasto no mayor que el alquiler que paga anualmente”. Constituía también para él una experiencia cardinal, abonada por el afán de

toda una vida hacia la independenciam, la soledad y el sentirse sí mismo.

Con la vida de Thoreau en su cabaña de Walden ocurre lo que ha sucedido también con otros hechos de su vida. La fama ulterior del escritor ha falseado buena parte de los sucesos de su existencia. El autor de la teoría de la desobediencia civil se ha ido convirtiendo poco a poco en el héroe legendario de esta desobediencia. Casi no hay anécdota suya, de las muchas que de él se conocen, que no haya sido desvirtuada o aderezada a posteriori para presentar al protagonista en actitudes concordantes con sus ideas como escritor. El éxito de *Walden* ha inclinado a sus biógrafos a dar a la sencilla aventura del lago un propósito y una trascendencia no soñada por el poeta. No tuvo jamás el alcance de una experiencia panteísta en el seno de la naturaleza, ni fué el acto de un ermitaño, que se refugia en la soledad para meditar acerca de las cosas esenciales. No debemos confundir la vida en el lago de Walden con el libro que Thoreau publicara nueve años más tarde acerca de ella.

No fué un gesto de misantropía ni de rebeldía social. La cabaña, construída en un terreno de propiedad de Emerson, estaba a orillas del lago y a la vera de un camino real. Por esta vía tenía Thoreau acceso al mundo y la utilizaba muy a menudo. Baja continuamente al pueblo a visitar a sus amigos y a conversar con ellos; frecuenta la casa de su madre, para llevarse algunos víveres con los cuales reforzar su magra pitanza; y hasta se ocupa en menudos oficios para conseguir algunos centavos suplementarios.

A su vez, recibe muchas visitas; sus amigos van a verlo, a conversar con él y a escuchar la lectura de sus manuscritos. Emerson, que pasa una tarde a orillas del lago, vuelve renegando por los mosquitos. Los vecinos de Concord y los transeuntes van a curiosearlo como a un bicho raro. Thoreau en su cabaña se convierte en una de las grandes atracciones dominicales del pueblo.

Tampoco vivió continuamente en su cabaña durante los dos años y tres meses de su aventura. Hizo en el primer verano una excursión a los bosques del Maine, cuya narración figura en el tomo póstumo de sus *Excursions*. Y transcurre su vida a orillas del bello lago en días de holganza y días de ardua labor, plantación de su

campo de porotos, observación infatigable de la naturaleza, lecturas asiduas, tareas de escritor —mientras prepara el que ha de ser su primer libro, la *Semana por los ríos Concord y Merrimack*— y vida social. Todo ello forma la trama de su admirable *Walden*.

Cuando Thoreau juzgó que su experiencia estaba terminada, y que ninguna enseñanza nueva podía proporcionarle, se reintegró a su acostumbrada vida de Concord. La cabaña, fábrica suya, era tan sólida que sobrevivió muchos años a la muerte del poeta. Después tuvo diverso destino, hasta acabar en garage. Un sencillo monumento de piedra señala hoy el sitio donde estuvo emplazada.

El puro y solitario lago tuvo también curiosa suerte. Se convirtió con el andar de los años en lugar de recreo para los empleados de un ferrocarril, y sus orillas agrestes, despojadas de los hermosos bosques descritos con tanto amor en las páginas de su libro, fueron testigos de los pic-nics, excursiones, campings, y “rendez-vous” amorosos de las generaciones siguientes. Los senderos de hojas secas que el poeta había hollado con el alma transido de emoción, se llenaron —¡ay!— de latas vacías de conservas.

El *Walden*, como todas sus obras, fué escrito primeramente en forma de notas en su Diario Intimo, arregladas después para lecturas públicas, y por último recibió su redacción definitiva. Fué bien acogido por el público, aunque al comienzo se desconoció todo su alcance. “Los niños de América —escribía Emerson— están encantados con *Walden*.” Pocos años más tarde debían estarlo también los adultos.

Los años que transcurren entre la *Semana*, su primer libro, editado en 1845, y el *Walden*, cuentan entre los más proficuos y plenos de Thoreau. En esos años se inserta también una extraña y obscura incidencia, que no ha sido dilucidada aún. Una enamorada anónima, —la Miss . . . , de su Diario— pide en matrimonio al poeta —tal cual— y rechazada por éste rotundamente, se suicida o intenta hacerlo. Quién pueda ser esta trágica víctima de la inflexible soltería de Thoreau es algo que no ha podido saberse a ciencia cierta. Los biógrafos dudan entre una Miss Sophia Ford, o Foord, que vivía en casa de los Emerson al mismo tiempo que Henry, y la ya recordada Margaret Fuller, poco antes del final igualmente trágico de su vida.

Los trámites para la edición de su primer libro, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, fueron laboriosos. El editor consintió en publicarlo a condición de que el autor pagara los gastos. (Pero, “¿Cómo puedo comunicarme con los dioses, yo que soy en la tierra un simple fabricante de lápices?”). El libro resultó un fracaso, quizá no para los dioses pero sí para los hombres, y esta primera tentativa literaria dejó un fuerte déficit. El pobre Henry tuvo que fabricar muchos miles de lápices para poder cubrir la deuda.

Al cabo de algunos años, de una edición de mil ejemplares, quedaban más de 700 sin venderse. Thoreau se los lleva a su casa, y escribe con un dejo de amarga ironía: “Tengo ahora una biblioteca de cerca de novecientos volúmenes, de los cuales setecientos han sido escritos por mí. ¿No es bueno que el autor contemple los frutos de su labor? Mis obras están apiladas en un rincón de mi cuarto casi hasta la altura de la cabeza, mi “opera omnia”...

Deliciosa aventura juvenil, la *Semana* respira amor a la naturaleza y plenitud de vida en todas sus páginas. Hay en este libro un alarde de riqueza interior y una ingenua exhibición de cultura fresca, recién adquirida. Se encuentra allí de todo: descripciones de paisajes, peces y plantas; digresiones geográficas e históricas sobre Concord; comparaciones entre la Biblia y el Bhagavad-Gita; citas de Homero y de Sócrates en griego; un largo ensayo sobre la Amistad, en el día Miércoles; trabajos críticos sobre Persio —con citas de sus sátiras, en latín—, Chaucer y la poesía inglesa, y Ossian, el pseudo bardo gaélico cuyas obras, dice Thoreau compartiendo el entusiasmo de sus contemporáneos, sólo son comparables a las de Homero; y, por último, un maravilloso Nocturno, verdadero “sueño de una noche de verano”, que corresponde al Sábado. Todo esto mechado frecuentemente con sus propios versos. ¿Cómo llenar de otro modo, las trescientas y pico de páginas de su libro?

La excursión fluvial había sido realizada inmediatamente después de la incidencia sentimental de los dos hermanos con Ellen Sewall, que ya recordamos. John y Henry, enamorados de la misma muchacha, se lanzan un 31 de agosto a recorrer los ríos Concord y Merrimack. Como de costumbre, el escritor consigna en su diario todos los detalles del viaje; sólo algunos años más tarde, se decide

a darles forma de libro. El alto temperamento estoico de Thoreau se pone de manifiesto en que apenas menciona en él a su hermano dilecto, fallecido tres años después de la excursión, de una manera inesperada, atacado de tétanos a raíz de un pequeño accidente; pero la muerte de John fué para Henry un golpe terrible.

En esos años, de los 21 a los 25, se van definiendo las dos direcciones principales de su vida, aún no del todo precisadas: su profesión de escritor y su vocación de naturalista. En estos dos campos de acción Thoreau tropieza con grandes dificultades.

Egresado de Harvard sin brillo y sin perspectivas, pasea ahora por las calles de Concord en un estado de desorientación. Ha tentado en vano varios oficios, entre ellos el de maestro, para el que no se siente mayormente dispuesto. Para ser maestro, dice Henry, hay que ponerse cuello duro y hay que vestir decentemente. No sirve él para eso. Prefiere seguir siendo libre, a costa de su porvenir y de la soledad de su vida. Sus amistades, pocas pero buenas, nacen y se anudan en estos años de aprendizaje.

En primer término está Emerson, como ya dijimos, bajo cuya sombra y protección este pichón de trascendentalista va ensayando sus alas para los vuelos de altura. En casa del maestro pasa Thoreau dos años, algo así como de mayordomo y hombre para todo quehacer. En las frecuentes ausencias de Ralph Waldo, ahonda su amistad con Lidian Emerson, amistad que debía llegar a la crisis de años posteriores. Pero Henry es un discípulo independiente y un poco atrabiliario. No le seducen las reuniones intelectuales en el "hall" de los Emerson; hace gala de su temperamento sarcástico y agresivo, y está como sobre áscuas en las tenidas académicas de los prohombres de Concord.

En este medio se le estima, pero no se le quiere, como dice de él una amiga. Allí, sin embargo, surgen las que han de ser las amistades de toda su vida: Bronson Alcott, el arrebatado idealista, en cuya hija, Luisa Alcott, hace el poeta una profunda impresión. Más tarde, esta escritora describirá a Thoreau como el Adam de su novela *Moods*, aparecida en 1864, y dará de él la silueta estilizada de un intelectual "violentamente virtuoso", sin consideración para nadie cuando están en juego los principios, y que "obedece a la ley de su naturaleza tan invariablemente como el sol o el mar."

Pero el más fiel y constante de sus amigos —siempre con la excepción de Emerson— es el versátil e inquieto William Ellery Channing, el unitarista, que acompañará al poeta toda su vida y escribirá después la primera biografía suya; Channing, cuyo espíritu libre y su actitud de protesta contra las convenciones sociales son profundamente gratos a Henry, pero que resulta a veces de una garrulería superficial, con su diletantismo literario y su estetismo de la naturaleza; Channing, que acompañará a Thoreau en sus interminables caminatas y soportará sus monólogos y hasta sus guarangadas, como esta de dejarlo Henry plantado en la orilla y salirse él a remar solo por el río.

Y están también las grandes figuras del cenáculo trascendentalista: Hawthorne, a quien el poeta parece “horrible y pecaminoso”; Horace Greeley, el editor y protector de Thoreau, que interpone toda su influencia para que éste se vea cuanto antes en letra impresa; y Albert Brisbane; y —last but not least— Margaret Fuller, la directora y animadora de *The Dial*, a la que Thoreau quiere “encajar” sus ensayos juveniles de Harvard, y que ella rechaza invariablemente, al parecer con buen tino periodístico.

The Dial fué el órgano de los trascendentalistas. El primer número, aparecido en julio de 1840, llevaba un prólogo-manifiesto de Emerson. Por primera vez, el círculo idealista de Concord se ponía en contacto con el gran público, y por intermedio de Carlyle, que lo apoyaba y secundaba en Inglaterra, con los lectores de habla inglesa del otro lado del Atlántico; pero nunca *The Dial* tuvo arriba de mil lectores.

Por medio del periódico, los primeros escritos de Thoreau llegaron a la prensa. Hasta entonces sólo habían sido leídos en las sesiones de los “Lyceums”, conferencias públicas que estaban muy en boga. De otro modo, muy difícil le hubiera sido al oscuro escritor de Concord llegar a las grandes revistas norteamericanas, y mucho más aún al escaso número de publicaciones que pagaban a sus colaboradores. En 1844, cuando *The Dial* llegó a su punto muerto, Thoreau era ya un escritor conocido en la Nueva Inglaterra, y había dirigido por un tiempo el periódico, al retirarse de esta tarea Margaret Fuller. Al mismo tiempo, figuraba de lleno en el estrecho círculo de Emerson y sus discípulos, que pretendía dirigir

y orientar el resurgimiento espiritual de los Estados y especialmente del Massachusetts. Estaba entonces en sus veintisiete años.

Años duros estos, y los anteriores; entre los acontecimientos externos figuran su viaje fluvial, literario y filosófico, en compañía de su hermano John, de que ya hablamos; el corto idilio de este hirsuto arcángel con la bella y espiritual Ellen Sewall; sus salidas de Concord, en busca de nuevos horizontes para su fresca literatura, sus experiencias en Nueva York...

Es curioso que este disconformista, este individualista cerril no haya podido nunca vivir fuera del ambiente tranquilo de la pequeña Concord. Pasea por Nueva York, y la gran ciudad no dice nada a su sensibilidad aldeana. ("Ayer he paseado por Nueva York —escribe—, y no he encontrado a un solo ser viviente"). Viviente en el sentido trascendentalista, se entiende. Permanece sordo y ciego a su dinamismo y a su extraordinaria pujanza. Esta inadaptación a la vida de las masas, a la existencia colectiva, será más tarde su principal fuente de disentimiento con su fugaz y grande amigo, Walt Whitman.

De nada sirve que pase seis meses en las cercanías de Nueva York en casa de William Emerson —hermano de Waldo— como preceptor de sus hijos, colocación que le ha conseguido éste para tratar de abrir al poeta horizontes más favorables que los de Concord; en vano conoce allí a los principales publicistas y periodistas de la Unión. Traba relaciones con ellos, se hace de algunos amigos para toda la vida —como Horace Greeley— y suspira en todo momento por su pueblito. En adelante, nunca querrá salir de él, a pesar de que se le ofrezcan viajes a Europa y tenga ofertas ventajosas para instalarse en las grandes ciudades. En Concord estaba representada, en pequeño, toda la sociedad humana, y en sus alrededores, toda la naturaleza. Para conocer al hombre, pensará, basta un solo hombre, y para estudiar la naturaleza, un solo árbol.

Pero lo cierto es que fracasa en Nueva York como literato y periodista, y de vuelta al ambiente familiar, Emerson tiene que reconocer que su discípulo y amigo es bastante difícil de ubicar en el mundo de la apariencia, único que permite a un joven escritor ganarse pasablemente la vida.

La amistad con Emerson comienza en 1838, cuando el poeta

tenía algo más de 20 años. A pesar de su juventud Emerson ya era reconocido como un maestro. Ya hemos dicho que la lectura de *Nature* fué decisiva para Thoreau, y más decisiva aun debía ser la amistad con el escritor.

Recién egresado de Harvard, ingresa en el círculo de Emerson. En su casa de Concord se reunía lo más selecto de la intelectualidad de la Nueva Inglaterra, y Thoreau, con gran asombro de todos, no tarda en destacarse en este medio difícil y excluyente. Pocos meses más tarde, Emerson, en carta a Carlyle y con finísima intuición, lo define como "el hombre de Concord". El maestro, quince años mayor, descubre en el joven rebelde y antisociable las más auténticas cualidades.

Thoreau nunca había perdido el contacto con Concord. Durante sus años escolares de Harvard, estuvo varias veces de visita en su pueblo, y en una ocasión permaneció en él varios meses, mientras convalecía de una enfermedad. Pero una vez graduado, el flamante doctor Thoreau difícilmente pudo acomodarse al pacífico ambiente de Concord.

Por lo pronto, y a título de ensayo, se hizo cargo de una escolita municipal. Esta primera docencia acabó pronto y mal. Anunció que suprimiría los castigos corporales, azotes y palmetas, y que mantendría la disciplina por persuasión. Esto era, ni más ni menos, introducir una revolución en la enseñanza, y así se lo hizo saber el consejo o comité de educación. Entonces Thoreau tuvo una reacción enteramente característica: reunió cinco o seis alumnos al azar, buenos y malos, les administró una soba, para demostrar prácticamente la inconveniencia de los castigos corporales en materia de educación, y renunció a su puesto. Esta primera confrontación del individualista con su medio hizo una profunda impresión en sus conciudadanos.

Pero no se había pasado cuatro años estudiando griego y latín para tener que seguir fabricando lápices. Henry tentó un nuevo ensayo magistral con su hermano John, que gozaba de mayor confianza ante las gentes de Concord.

Abrieron una escolita de 25 alumnos, manejada con admirable sentido pedagógico por su hermano John. "La disciplina era excelente —dice Seidel Canby— y la vida escolar tan feliz que las

lecturas morales fueron innecesarias para mantener la disciplina. Los niños progresaron con sorprendente rapidez. La escuela se iniciaba cada mañana con una conversación a cargo de uno de los hermanos, sobre un tema independiente de las lecciones diarias. Una vez por semana tenía lugar lo que podríamos llamar estudio de la naturaleza —excursiones por el río, búsqueda de puntas de flechas, pájaros y flores—, con comentarios sobre la historia natural y la vida de los indios que habían sido niños antes que ellos...” Es decir, una anticipación de Jasnaia-Poliana y de Shantiniketan, así como de las escuelas pestalozzianas de nuestros días.

Pero este ensayo docente también termina pronto. John se enferma, Henry tampoco anda bien de salud, y levanta el vuelo antes de que el magisterio se convierta en rutina. Comienza a ser el desocupado de Concord, con gran escándalo para el vecindario. Y en este joven que pasea por las callejuelas, o por los bosques y llanuras aledañas, se van planteando los primeros problemas, todavía insolubles, de la convivencia, de la amistad, de la vocación, de la subsistencia y quizá también del amor.

A medida que se retrocede hacia los años juveniles de Thoreau, más difícil se hace reconstruir su vida, porque los acontecimientos externos de su existencia son escasos y poco significativos, y su Diario consigna, más que las peripecias de su vida interior, sus pensamientos y sus primeros ensayos literarios, temas impersonales que muy poca luz arrojan sobre la incipiente fisonomía espiritual de su autor.

Mucho se ha dicho y escrito acerca de sus años de Harvard, que fueron cuatro, de 1833 a 1837. En ese medio universitario, demasiado estrecho para su mente volcada hacia los conceptos universales, y para su inclinación hacia la naturaleza, Thoreau se encuentra cohibido e incomprendido. Pasa por los cursos sin destacarse en nada, como un estudiante mediocre y de escaso porvenir. No son para él los premios y los honores escolares; no los busca ni los desea. Sus compañeros ven en él un muchacho retraído, esquivo, de pocos amigos, más dado a la lectura que a la compañía de sus condiscípulos. Dirán más tarde que parecía siempre “estar en otra cosa”. Y lo estaba de verdad. Harvard no era su clima ideal, ni mucho menos. Sus primeros ensayos literarios son

absolutamente corrientes, escritos con la retórica oficial de un medio humanista, y pensados también dentro del nivel exigible a un estudiante común, salvo algún pasaje esporádico en el que ya asoma el potente escritor futuro. Pocos años más tarde, sus camaradas serán los primeros en asombrarse de la fama literaria de Thoreau.

Los estudiantes pobres de Harvard solían ganarse la vida en diversos menesteres, tal como se practica todavía hoy en las universidades norteamericanas. Henry fué preceptor, por algunos meses, en una escuela de un pueblito del Massachusetts, viviendo en casa del Reverendo Brownson. Este pastor era un hombre original, con muchos puntos de contacto con el alma juvenil del poeta, e hizo en éste una profunda impresión. Se pusieron entre los dos a aprender el alemán, prolongaron su amistad en los años post-universitarios.

Se dice que, una vez graduado, se negó a pedir su diploma, manifestando que tenía mejor empleo que dar a los cinco dólares que costaba. La anécdota es probablemente verdadera, porque más tarde, —los diplomas se hacían en pergamino—, le dice a Emerson que “era mejor que cada oveja conservara su cuero”.

Vuelve así a su pueblo con las manos en los bolsillos, tan pobre y desconocido como cuando salió de él, y posiblemente a pie, lo cual, tratándose de Thoreau, no es una hipótesis arriesgada. Ya una vez había llegado de Harvard descalzo.

La infancia de Thoreau fué feliz, y la felicidad infantil no deja rastros en la historia de la literatura. En sus primeros años, la familia cambia constantemente de lugar. El padre, hombre algo aventurero y de poca suerte en sus empresas, ensaya diversos oficios, —comercio, magisterio, trabajos manuales, etc.— en varias ciudades hasta que por fin se establece, para el resto de sus días, en Concord.

Allí transcurren los primeros años de Henry. Chico soñador, se apartaba de los juegos y diversiones propias de su edad —le llamaban “el juez”, por su seriedad precoz— y se hacía escuchar por sus compañeros cuando se dignaba abrir la boca. En la Academia local aprendió las primeras letras de latín, de griego, de francés, pero mucho más aprendió en sus tempranas correrías por los bosques de Walden y en sus excursiones cinegéticas. A los diez años

escribe su primer ensayo, *Las estaciones*, donde ya está en germen el admirador extático y apasionado de la naturaleza. Como en todos los niños, la vida india atraía poderosamente su imaginación, y la huella de los primitivos pobladores indígenas estaba todavía demasiado fresca en Concord para que no pensara seriamente que él era un indio pequeñito extraviado en medio de la ciudad de los hombres blancos.

El 12 de julio de 1817, el doctor Ripley, una de las glorias de Concord, bautizaba a un bebé que sostenía Cynthia Dumbar, y le imponía los nombres de David Henry (el poeta invirtió el orden de sus nombres al entrar a Harvard College). Tres meses antes, ni siquiera eso existía en el mundo.

LEOPOLDO HURTADO.

HOMOLOGIAS COLOMBO - ARGENTINAS

EL sociólogo e historiador colombiano don Germán Arciniegas en *El Estudiante de la Mesa Redonda* explica la ley de la simultaneidad de los hechos históricos en la América castellana. Hay en el desarrollo social de las naciones americanas, jornadas análogas y simultáneas, que tienen el mismo significado histórico. Condicionada por esa simultaneidad de los hechos sociales, la sociología americana se transforma en una ciencia homogénea que interpreta el análogo sentido de semejantes hechos históricos.

Desea el autor del presente ensayo, intentar hacer una explicación objetiva de los hechos análogos y simultáneos de la historia argentina y de la historia colombiana, ubicándolos especialmente dentro de las condiciones sociales que los produjeron y los crearon.

La conquista ocasiona en ambas naciones la formación de dos sociedades distintas y de dos economías diversas dentro de los territorios de los correspondientes virreynatos. En la Argentina se forman la sociedad rioplatense y la sociedad altoperuana, y en la Nueva Granada se constituye en el Oriente y en las altiplanicies de las cordilleras central y oriental dos economías y por ende, dos sociedades distintas. "Estas provincias —las del estuario del Plata— dice Groussac, no atrajeron turbas aventureras al señuelo de minas de oro y plata, ni tuvieron, para enterrarlos en sus oscuros socavones, a legiones de siervos indígenas; por lo mismo, viéronse inmunes, o prontamente curadas, así de esa *auri sacra fames*, engendradora de corrupciones, como del feudalismo colonial allá perturbado en desmedidos repartimientos. Pudieron, entonces, con su clima salubre, que mantenía indemne el vigor físico y moral de las poblaciones

nativas o adventicias, y sus descampadas llanuras, que simbolizaban enseñanza objetiva de independencia y libertad, preparar al porvenir, en que hoy penetramos, este asiento hegemónico de la democracia austral". Don José Ingenieros afirma: "En suma, por la desigualdad de su escenario físico, de sus poblaciones indígenas, de sus fuentes de riqueza, por la finalidad económica de sus ocupantes, por su régimen político y administrativo, en el actual territorio de la República Argentina coexistieron desde el coloniaje dos sociedades diferentes. La una fué prolongación de la conquista peruana y tuvo, con sus caracteres inequívocos, durante los siglos XVI y XVII, una importancia muy superior a la raquíta colonización que irradió desde el Plata como su antítesis sociológica, viviendo a sus expensas, vía comercial clandestina, propicia al contrabando. Fué la segunda, durante los siglos coloniales, de las más humildes entre las del nuevo mundo; nada, por entonces, hubiera permitido prever su rango futuro en la civilización del continente, cuando una inversión del régimen social reemplazó el monopolio económico, el obscurantismo teológico y el desprecio del trabajo, por la libertad económica, el pensamiento moderno y la dignificación del esfuerzo".

Ingenieros amplía en la siguiente forma la anterior observación: "Estos conceptos —no reflejados, como es de práctica, en el otro documento oficial— revelan el hecho permanente y básico de la historia argentina, desde la constitución del Virreynato hasta la separación de Bolivia: la disparidad de ideales y de intereses entre las dos sociedades distintas que coexisten en su seno, la altoperuana y la rioplatense, conservadora aquélla y revolucionaria ésta. Peruanas por su origen y argentinas por necesidad, fluctúan entre ambas las provincias intermediarias —de Salta a Córdoba—, casi altoperuanas las del norte, casi rioplatenses las del sur, pero todas esquivas a la inevitable hegemonía geográfica de Buenos Aires. Quien olvide ese precedente no puede comprender el espíritu de los siguientes Congresos de los altoperuanos y de los artiguistas cuya única anomalía fué la concurrencia de Buenos Aires al primero y cuyo resultado fué la separación de las provincias del litoral".

Ahora bien, en el Virreynato de la Nueva Granada se pueden ubicar dos economías y dos sociedades distintas, cuyas divergencias políticas explican muchos de los sucesos que ocurrieron durante los

primeros lustros de vida independiente. En el Oriente colombiano, es decir, en las mesetas y en las vertientes de la cordillera andina que atraviesa el actual territorio de los departamentos de Santander, y en virtud del aniquilamiento de los indígenas —guanes, citareros, etc.—, se constituye una economía que no es estrictamente colonial. En las aldeas no hay encomiendas, ni esclavitud. Existe la pequeña propiedad. Hay, pues, una exacta y verdadera colonización. En las ciudades de nombres castellanísimos —Pamplona, Ocaña, Girón, etc.—, se desarrolla una vigorosa economía manufacturera. Pequeña propiedad aldeana y economía de talleres en las ciudades son los hechos económicos del Oriente colombiano. Por ello puede afirmarse que esa región disfruta durante la colonia de las ventajas implícitas en una real y objetivamente innegable colonización. Esos hechos se explican por la desaparición de los indios, los cuales lucharon con ingente heroísmo contra el conquistador. En la época colonial es el Oriente la región que goza de una más intensa vida urbana y por consiguiente, de un mayor desarrollo económico. La producción agrícola en esa región es cuantiosa. Basilio Vicente de Oviedo dice del Socorro que “su territorio produce de todos frutos de tierra caliente, caña dulce, plátanos, maíz, yuca, algodón y muchas frutas”. “En el Socorro, concluye, hay mucho comercio de varios géneros del país, lienzos, pabellones, mantas, paños, sobrecamas, listados y muchísimas cosas de Castilla y de la tierra”. De Charalá, otra provincia y ciudad del Oriente colombiano, afirma el citado Oviedo, autor de una obra denominada *Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada*, que “produce muchísimo algodón, maíz y turmas, de que se proveen los lugares comarcanos, en particular el Socorro; a más de lo dicho, muchas yucas, plátanos y ahuyamas y varias frutas”. En torno a la ciudad de San Gil, también ubicada geográficamente en el Oriente colombiano, hace el mencionado autor idéntica observación: “tiene bastante comercio y su común trato de lienzo, manta y tejidos de algodón y tabaco”. Pamplona es “tierra abundante y de mucho comercio”.

La existencia de esa economía anticolonial en el Oriente colombiano explicará la formación de una especial tendencia política durante la lucha por la emancipación nacional que se opondrá a la

tendencia formada en las regiones centrales del actual territorio de la nación colombiana.

En las aludidas regiones la economía vigente en la colonia es totalmente distinta y aun opuesta a la que existía en el Oriente. La conservación de los indios después de la ocupación del territorio del imperio de los chibchas por los conquistadores dirigidos por el Adelantado don Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Bogotá, produce obviamente la formación de una economía típicamente colonial: encomiendas, latifundios inmensos que no eran cultivados, mercedes del monarca, etc.

Así se forman dos economías diversas, que están geográficamente muy próximas: la del Oriente, anticolonial y comercial, manufacturera y agrícola, y la de las regiones centrales —actuales departamentos de Boyacá y Cundinamarca—, colonial y latifundista, con las restricciones propias de las economías absolutamente coloniales.

En el seno de dichas economías se constituyen dos sociedades distintas que perseguirán tendencias políticas opuestas y cuyas pugnas explicarán los hechos políticos de la época de la lucha por la independencia nacional.

En la historia de las luchas políticas desatadas a raíz del movimiento de Independencia en la Argentina, se pueden distinguir como observan los historiadores de la nación austral, dos tendencias: la que estima que la emancipación es una simple sucesión política y la que la considera como un cambio de régimen. Es decir, la Revolución y la Reacción. Ingenieros afirma: “La Revolución argentina no es, por consiguiente, un episodio sino un proceso. Nació de causas económicas bien conocidas, afirmó la soberanía popular como fuente del derecho político, transmutó el organismo administrativo del Virreynato y marcó una orientación ideológica de la minoría ilustrada que la ejecutó. Esa Revolución, en su período más estricto, duró no menos de ocho años: desde el 14 de agosto de 1806 hasta la Asamblea del año XIII. Pero en su verdadera gestación histórica, de sus comienzos seguros hasta su realización efectiva, se extendió medio siglo: desde Carlos III y el Virreynato de Vértiz (1778) hasta el gobierno presidencial de Rivadavia (1826)”.

“En el período histórico de la Revolución Argentina, afirma nuevamente Ingenieros, coexisten, *ab initio*, dos movimientos abso-

lutamente distintos, por su categoría y por su práctica: un cambio de régimen político, nacional, extensivo a todo el Virreynato, y una secesión autonómica de las oligarquías municipales mientras durase la acefalía del legítimo poder real.

“Para una minoría ilustrada de jóvenes porteños —más tarde vinculada con otras minorías del interior—, la Revolución anhelaba una palingenesia de todo el régimen colonial. Su programa político era el de la Revolución francesa; su credo, el Contrato Social, que Moreno se apresuró a traducir; su doctrina económica, el liberalismo de los fisiócratas difundido por Belgrano; su filosofía, el enciclopedismo que Planes llevó a la cátedra; su método, la convulsiva expansión militar que aplicó Castelli. En su conjunto, eso significaba soberanía popular, libertad de conciencia, igualdad ante la ley, supresión de privilegios, dictadura revolucionaria si fuese menester: todo lo contrario de la filosofía implicada en el régimen hispano-colonial”.

Esas dos tendencias políticas eran una expresión, una traducción de las aspiraciones, de los objetivos opuestos de las dos sociedades que ya hemos analizado: la Sociedad altoperuana y la Sociedad rioplatense. La primera, colonial y feudal; y la segunda, burguesa y comercial. Su coexistencia explica la de las dos tendencias políticas que se han bosquejado.

En el Virreynato de la Nueva Granada la situación política, apenas se inicia la lucha por la independencia, es muy semejante, casi idéntica. Se forman dos tendencias políticas que persiguen la una, la transformación revolucionaria de la economía colonial, y la otra, la conservación de esa misma economía y la obtención de una simple y común libertad exterior —secesión política, que dice Ingenieros.

Si don Mariano Moreno, el traductor del Contrato Social, simboliza el 25 de Mayo la Revolución argentina, don Antonio Nariño, el traductor de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, representa la Revolución colombiana, el 20 de julio de 1810. Ya en una época muy posterior había Nariño explicado una crítica revolucionaria de la economía colonial. La hizo en el plan de una nueva administración para el Virreynato que presentó al Virrey el 16 de noviembre de 1797. El citado plan es un documento de inmenso valor en un estudio de las tendencias políticas que se for-

man a partir de nuestro 20 de Julio. Los historiadores oficiales de Colombia lo han ignorado sistemáticamente.

Don Antonio Nariño explica en estos términos el estado económico del Virreynato: "El comercio es lánguido; el erario no corresponde ni a su población ni a sus riquezas naturales; y sus habitantes son los más pobres de la América. Nada es más común que el espectáculo de una familia andrajosa, sin un real en el bolsillo, habitando una choza miserable, rodeada de algodones, de canelos, de cacao y de otras riquezas, sin exceptuar el oro y las piedras preciosas". En otro lugar añade don Antonio Nariño: "Yo la comparo —la nación— a un hombre opulento que goza de grandes rentas y que esta abundancia le hace despreciar la economía y la constancia, que sólo forman la riqueza de otros hombres que no gozan tan ricas posesiones". Las razones que históricamente nos permitirían comprender una tan desgraciada situación económica, se encuentran, según Nariño, en el régimen de contribuciones y de estancos o monopolios. Ahora bien, la economía colonial de la América castellana era un conjunto de restricciones y prohibiciones que se expresaban con gran perfección en la organización de los monopolios. Por tanto, Nariño se dedica a hacer una crítica de los monopolios, es decir, de la economía colonial de la Nueva Granada.

"Hay un género de contribuciones, advierte Nariño, que son más gravosas por los obstáculos que oponen al adelantamiento de los vasallos, que por la cantidad que de ellos se exige, o por lo que el erario reporta. Tales son en este reino, las alcabalas interiores y los estancos de aguardiente y de tabaco". Inmediatamente después, afirma: "El producto que aquí dejan al erario los estancos y alcabalas interiores, no corresponde al atraso que causan y al riesgo en que ponen continuamente al reino; pudiendo sustituirse en su lugar otro género de contribuciones que sin deteriorar la Real Hacienda, no traigan estos inconvenientes". Aludiendo especialmente al estanco del tabaco, don Antonio Nariño precisa aún más su sentido feudal de traba u obstáculo al desarrollo libre de la economía agrícola neogranadina: "El estanco limita las siembras al consumo interior y no sólo esta limitación trae grandes escaseces los años que se pierde la cosecha en una provincia, sino que, prohibiéndose la cultura en un ramo que prospera por todas partes, se hace más sensible su priva-

ción. Permitiéndose la siembra y extracción del tabaco, se hará un ramo fortísimo de comercio. . . .”

Nariño plantea el problema suscitado por el monopolio del tabaco en una forma de gran acierto y de mucha objetividad: el estanco debe desaparecer porque es un obstáculo al libre desarrollo de la agricultura y del comercio del Virreynato. Es decir, representa una traba feudal a las tendencias expansivas de la economía virreynal. Las consideraciones que en torno al monopolio del tabaco ha desarrollado don Antonio Nariño, hacen por primera vez en la historia de la cultura nacional, una crítica histórica del feudalismo colonial. Esa crítica es la más objetiva definición de lo que podría llamarse “la comprensión histórica de la economía nacional”. Nariño estima que la economía nacional es una sucesiva progresión de jornadas históricas, de las cuales las anteriores producen a las presentes y éstas a las posteriores.

Nariño, a quien se llama en los libros de historia colombiana, el Precursor, simboliza durante las luchas por la emancipación nacional, la tendencia que quiere una modificación total de la economía colonial legada por la metrópoli a la joven y vacilante nación independiente. En el documento que antes ha sido comentado dentro de gran brevedad, Nariño ha sometido a una aguda y objetiva crítica histórica la economía colonial. Todos los organismos de esa economía —estancos, prohibiciones, impuestos, restricciones, etc.— han sido colocados dentro de idénticas observaciones críticas: limitan el desarrollo de la economía de la Nueva Granada. Por consiguiente, para Nariño la Revolución no se limitará, no podrá limitarse a la obtención de la libertad exterior. Deberá, por el contrario, destruir la economía colonial, realizar una transformación social de los sistemas económicos con los cuales la metrópoli ha querido estrangular, yugular a las fuerzas expansivas de la economía neogranadina y virreynal.

Nariño es el revolucionario. Mariano Moreno también lo será en la misma época. Así como Nariño ha producido un magnífico ensayo de un nuevo plan de administración del Virreynato, Mariano Moreno ha escrito la *Representación de los Hacendados*, “el documento escrito en vísperas de Mayo”, como lo llama José Ingenieros. Sergio Bagú hace este análisis de la *Representación*: “Severa en su forma, profunda en su concepción, es una crítica del régimen econó-

mico imperante. Sustenta las ideas fundamentales de los tratadistas de economía política europeos cuyas obras se leen en el Río de la Plata, pero a muchos de sus modelos supera por la abundancia y valor de sus argumentaciones. Su prosa tiene la precisión de un jurista, pero también la flexibilidad de un filósofo. Empobrecida aquí por el formalismo que las circunstancias le exigen, vuela allá hasta concebir sistemas de libre tránsito, en cuyo planteo se descubre la intención política. Serena cuando examina hasta la minucia un texto legal, se inflama cuando habla de los derechos de su pueblo. Más que una protesta, parece un anuncio”.

No se le oculta, afirma Bagú, que hay leyes en Indias que impiden la expansión de las fuerzas naturales, pero, adelantándose a cualquier objeción legal, estampa un pensamiento que no es ya el de un estadista. Es el del conductor de una revolución que se anuncia a sí mismo. “A la imperiosa ley de la necesidad ceden todas las leyes, pues no teniendo éstas otro fin que la conservación y bien de los Estados, lo consignan con su inobservancia cuando ocurrencias extraordinarias la hacen inevitable. Esta máxima, que ha convertido en ley suprema la salud de los pueblos, arma al magistrado de un poder sin límites para revocar, corregir, suspender, innovar y promover todos aquellos recursos que en un orden común están prohibidos, pero que en la combinación de circunstancias imprevistas se reconocen necesarios para sostener la seguridad de la tierra y bien de sus habitantes”.

Hay en la *Representación de los Hacendados* una frase que recuerda las del ensayo de un nuevo plan de administración del Virreynato de la Nueva Granada. Léase ésta: “Un país productivo no será rico mientras no se fomente por todos los caminos posibles la extracción de sus producciones y esta riqueza nunca será sólida mientras no se forme de los sobrantes que resulten por la baratura nacida de la abundante importación de las mercaderías que no tiene y le son necesarias”. “. . . Tal es la fuerza de las primeras verdades, afirma Moreno, que pugnando por sí mismas contra los ataques de la ignorancia, las encontramos triunfantes y produciendo por la virtud misma de las cosas una demostración que en otras partes fué fruto de las profundas meditaciones de sabios economistas”.

La última frase reproducida recuerda éstas del ensayo del Pre-

cursor: "Es necesario también advertir, que todo cuanto digo es sacado del fondo de mis meditaciones en un encierro, destituido de todo auxilio; que no he tenido otra guía que mis deseos de acertar, y que mi situación me disculpa de los defectos que quizá en otra, hubiera podido evitar. Mas en política como en matemática, el conjunto de muchas verdades produce casi siempre un uso útil; si yo he acertado a presentar algunas, aunque no haya atinado en el modo, me doy por satisfecho".

Aludiendo a Mariano Moreno ha escrito José Ingenieros: "La muerte no intermitió su obra; mientras los reaccionarios piloteaban sin rumbo el desvencijado barco virreyenal, llevando en lo alto del tajamar el mascarón de proa de Fernando VII, el partido morenista mantenía ignita la antorcha que muy luego despejó las sombras y permitió dar un seguro timonazo hacia la preclara Asamblea del año XIII.

"Lucero de nuestro amanecer, encendido por un nuevo espíritu contra el espíritu colonial, Moreno es el personaje simbólico y representativo de la Revolución Argentina".

Como dice don José Ingenieros, "el 25 de Mayo tiene más valor simbólico que histórico. No fué un grito heroico, no fué una pueblada tumultuaria, no fué el gesto imperativo de una masa sublevada; el pronunciamiento de los batallones de Liniers y la siguiente victoria sobre el motín de Alzaga, son actos cívicos tan importantes —políticamente, mucho más— que la formación de una Junta el 25 de Mayo del año X". Ya en una vieja y muy conocida obra de Esteban Echeverría, el *Dogma Socialista*, se pueden leer las siguientes frases: "La fórmula única, definitiva, fundamental de nuestra existencia como pueblo libre, es: Mayo, Progreso, Democracia . . . ¿Qué quiere decir Mayo? Emancipación, ejercicio de la actividad libre del pueblo argentino, progreso; ¿por qué medio? Por medio de la organización de la libertad, la fraternidad y la igualdad, por medio de la Democracia".

El 20 de Julio de 1810 en la historia política de Colombia es la iniciación de una revolución anticolonial que fué estrangulada por los grupos sociales —no eran clases sociales— que disfrutaban de hegemonía económica dentro de la vieja economía colonial. La tradición de nuestro 20 de Julio es una tradición liberal, anti-feudal,

progresiva, democrática. Camilo Torres y Antonio Nariño, autor el primero del llamado *Memorial de Agravios*, documento dirigido a la Junta Regional de Sevilla en solicitud de un mayor número de curules para los diputados americanos, y autor el segundo del ensayo de un nuevo plan de administración del Virreynato que ya conocemos, simbolizan en las luchas que se inician el 20 de Julio, la revolución colombiana, la tendencia que quiere destruir la economía caduca y colonial que la metrópoli legará pesarosamente al nuevo Estado independiente.

En la Argentina Mariano Moreno había expresado en la *Representación de los Hacendados* las aspiraciones de los comerciantes y de los agricultores para quienes el monopolio del comercio exterior era un obstáculo insufrible al libre desarrollo de la economía de las provincias del litoral. Era la Sociedad rioplatense que exterioriza sus tendencias políticas opuestas a las de la Sociedad altoperuana.

Ahora bien, en el ensayo de Antonio Nariño y a través de su crítica ardorosa y sagaz de la economía colonial, han expresado sus aspiraciones revolucionarias los campesinos del Oriente colombiano. Ya se ha intentado explicar en páginas anteriores la naturaleza social de la economía que se organiza en esa región colombiana, a raíz de la desaparición del indio. El Oriente fué colonizado. No conoció las encomiendas, ni las mercedes. No sufrió el latifundio. Disfrutó de una vigorosa economía artesanal y de una rica economía agrícola. Era natural que no pudiera aceptar de buen grado la existencia de los monopolios coloniales, de los impuestos exorbitantes y confiscadores, de las múltiples restricciones que constituyen la típica economía colonial de la América castellana.

Especialmente era muy nítida la relación que mediaba entre el estanco del tabaco y las tendencias expansivas de la economía agrícola del Oriente colombiano. Sabido es que el monopolio de ese producto limitaba las siembras, a fin de poder obtener un precio relativamente elevado del producto. El tabaco cultivado se vendía en las factorías y éstas de nuevo lo vendían a los consumidores. La diferencia entre el primer precio de compra y el segundo precio de venta, era la módica ganancia del estanco, el cual producía dentro de ese rústico funcionamiento, una pingüe ganancia a la desordenada y anárquica Hacienda virreynal.

Limitado el cultivo del tabaco, y disfrutando la economía agrícola del Oriente de una fuerte tendencia a la expansión, era muy justo que en los campesinos de la aludida región surgiera vigorosa y nítida la inclinación, la aspiración política a la desaparición de los monopolios coloniales. Ya ella se manifestó revolucionariamente en la insurrección de los Comuneros. En la historia nacional de Colombia recibió esa denominación, "insurrección de los Comuneros", el movimiento insurreccional de las ciudades del Oriente colombiano, el Socorro, San Gil, Girón, Güepza, Charalá, etc., iniciado el día 16 de marzo de 1781. Motivólo ocasionalmente la creación extraordinaria de nuevos impuestos y la elevación de la parte alícuota de los ya existentes. Mas el significado de la insurrección lo explican los hechos que la produjeron en algunas aldeas y ciudades y que demuestran evidentemente que el monopolio del tabaco era una traba al desarrollo de la agricultura neogranadina.

El mencionado monopolio limitaba el cultivo de la hoja. Pues bien, en cumplimiento de rígidas instrucciones fiscales, el visitador fiscal de los resguardos del Socorro y San Gil hizo arrancar en Guadalupe un tabacal de 1.500 matas y otro de 600 y, además, fueron decomisados en la quebrada de la Montuosa, 1.200 tangos de tabaco. Esos hechos que no necesitan ningún comentario demuestran que el estanco limitaba el desarrollo de la agricultura del Oriente colombiano. Así se comprende que desde la remota época de la insurrección de los Comuneros se hubiera manifestado en los campesinos de dicha región la tendencia a la desaparición de los monopolios.

En su ensayo de un nuevo plan de administración del Virreynato, don Antonio Nariño expresa con inmensa fortuna literaria y científica, la inclinación, la aspiración de la economía colonial. Es un intérprete de los deseos de los campesinos del Oriente colombiano.

Creo que en esa forma puede recibir una adecuada ubicación histórica el significado simbólico de la figura revolucionaria del Precursor.

Fácilmente puede comprenderse que Mariano Moreno y Antonio Nariño actuaban en ambientes históricos distintos. El primero debía insurgir contra el monopolio del comercio exterior, el cual impedía el desarrollo de la economía rioplatense; el segundo debía elaborar, presentar una aguda crítica de toda la organización social de la

economía virreynal, porque era esa economía con sus monopolios o estancos, con sus impuestos y con sus restricciones, la que obstaculizaba el desarrollo de las economías manufacturera y agrícola del Oriente, del Oriente dinámico y progresista, liberal y trabajador.

Mas la república que se formará en el antiguo Virreynato, obtenida irrevocablemente la emancipación, después del fugaz episodio de la reconquista dirigida por don Pablo Morillo, durante la época brillante y apacible de la Gran Colombia, será una república colonial, en la cual se enquistará la economía colonial. Es decir, la tendencia que simbolizaba don Antonio Nariño habrá sido vencida y subyugada en las luchas políticas. Es que al movimiento de independencia concurren en la Nueva Granada como también en la Argentina, dos tendencias políticas opuestas: la aspiración a la subversión del orden económico y social que había creado en sus colonias la metrópoli y la tendencia que deseaba una total transformación de la economía colonial y una completa modificación del ordenamiento social. Nariño y Camilo Torres simbolizan esta segunda tendencia. Mariano Moreno la representa y la inspira, la dirige y la define en el Río de la Plata.

Era que la realidad histórica aun no ofrecía condiciones objetivas propicias para una realización de la total subversión de la economía colonial. Y para que ello sea más irritante, más nítido, en las Constituciones de la época de la historia nacional denominada la Patria Boba —1810 a 1816—, se definen platónicamente todas aquellas libertades patrimoniales —libertad de comercio, libertad de industria— que eran negadas por la vieja economía de la época colonial. Hay una doble realidad: la realidad romántica de las constituciones nacionales y la dura y hosca realidad económica que niega ásperamente a la primera.

Sin embargo, durante la Gran Colombia se inicia de nuevo una tendencia a la extinción de la economía colonial, que se presenta bajo una forma muy distinta de aquélla que había adquirido en la mente del Precursor. Es el secretario de Hacienda del Gobierno de la Gran Colombia, don José María del Castillo y Rada, quien desata las inclinaciones revolucionarias hacia la desaparición de la aun existente economía colonial. Pero mientras Nariño había sido el revolucionario, Castillo y Rada sería el estadista. El primero es arrebatado

dor y lírico, demagógico e impetuoso; el segundo es sobrio y objetivo, medurado y apacible. Tiene la tranquilidad intelectual de los estadistas. Nariño había tenido la desordenada impetuosidad de los revolucionarios.

Afirma Castillo y Rada: "Si se quiere hacer abundante el producto de las contribuciones, es indispensable estimular el interés de los ciudadanos y facilitarles los medios de ejercer libremente todo género de industria, removiendo todas las trabas que la entorpecen. Todo el misterio consiste en abrir las fuentes cegadas de la riqueza, dando movimiento vital a la industria y al tráfico". En esas finas observaciones se ha explicado una posición política anticolonial, y se ha sintetizado una crítica de la estorbosa y desesperante economía colonial. Castillo y Rada continuaba la tradición de Antonio Nariño y Camilo Torres, ampliándola y remozándola.

Demuestra la necesidad de eliminar los diezmos, contribución que gravitaba sobre la economía agrícola: "El diezmo, dice, es el primer obstáculo que impide los progresos de la agricultura. El diezmo es una contribución directa sobre sus productos brutos, que no baja de un 30 por 100 y que en muchas partes de la república excede de un 40. Debe, pues, abolirse para siempre tan injusto tributo: tributo que no se conoció en el mundo cristiano hasta el siglo IV, ni en España, de donde nos vino, hasta el XII; que se extendió y propagó a la sombra de la barbarie, en razón de los progresos del despotismo, y de la opinión que atribuía a los Pontífices y a los reyes facultad para disponer de los bienes y haciendas de los particulares, como de una propiedad; tributo que ni los Papas pudieron imponer, ni los Monarcas confirmar; tributo, en fin, que choca directamente con los progresos de la agricultura, y que es el que más ha influido en la miseria del labrador".

Igualmente insinúa Castillo y Rada la necesidad de desamortizar los bienes de manos muertas, pero dentro de procedimientos muy distintos de los que aplicó Mosquera en el año 1862. Afirma el Secretario de Hacienda de la Gran Colombia: "La amortización es otro obstáculo perjudicial a la agricultura. Ya, pues, que habéis dado el primer golpe a la amortización civil, completad la obra dándolo también a la eclesiástica. Disponed que se enajenen precisamente, y sin adquirir pretextos, todos los bienes raíces amortizados, pertenezcan

a conventos, monasterios, cofradías, obras pías, memorias de misas, casas de misericordia y colegios, o a las ciudades y villas, por manera que no haya uno que no pueda entrar en dominio particular, prohibiendo que esas comunidades o cuerpos puedan adquirirlos nuevamente, por ningún título. Las leyes que diereis sobre esto darán vida y movimiento a una gran riqueza que está muerta para la nación y estimularán el interés individual fomentando el cultivo y haciendo amar la propiedad.”

Con justísima razón don Aníbal Galindo hace las siguientes observaciones en torno a Castillo y Rada: “Pasando ahora de las leyes a las ideas, nadie que estudie la historia de aquella época hallará exagerado decir, que el señor Castillo, solo, la llena en el orden económico con sus avanzados principios, su erudición, su probidad y su talento. Es verdaderamente admirable ver, que a un hombre educado en las escuelas de la colonia, le fueran familiares y en un grado de lucidez que es hoy mismo superior al nivel común, los principios más profundos de la ciencia de la economía.” “Aquel hombre, concluye don Aníbal Galindo, predicó la desamortización civil y eclesiástica, y la abolición del diezmo, con un valor de convicciones no excedido por los apóstoles de estas reformas en la época presente.”

Pero Castillo y Rada, ya se ha afirmado anteriormente, es el estadista, no el revolucionario. Entre él y Antonio Nariño media la misma relación histórica que existe entre don Bernardino Rivadavia y Mariano Moreno. El primero es un estadista y el segundo un revolucionario. El primero intenta construir desde Buenos Aires la Nación Argentina; el segundo hace la defensa arrebatada de la Revolución. El primero intenta expresar en normas legales y en reformas jurídicas las aspiraciones de la Revolución; el segundo se complace en expresar en frases de hondo entusiasmo político y de enternecedora alegría revolucionaria, las aspiraciones de la Revolución.

La Restauración obedecía a imperiosas razones históricas. José Ingenieros observa: “Las ideas y los intereses coloniales tenían demasiado arraigo fuera de las cultas minorías urbanas que comprendían el nuevo espíritu argentino, tal como lo habían pensado todos los revolucionarios durante quince años y a través de inmensas vicisitudes.” “El inmenso país feudal no estaba preparado para nove-

dades, ni compartía las audacias de hombres que, por vivir en el puerto, conversaban con el mundo; sentía, deseaba y necesitaba a un Rosas para librarse de esa minoría perturbadora. Y pues lo deseaba, lo tuvo.”

Mas antes de la Restauración, la época fugaz de Rivadavia, de Rivadavia, el estadista incauto, afirmó nuevamente la Revolución, como Castillo y Rada también la había afirmado y definido en la Gran Colombia. Las reformas de Rivadavia son enumeradas en estos términos por José Ingenieros: “Reforma y reorganización, fueron las palabras de orden de la nueva concentración liberal, durante cinco años. Reforma y reorganización política, procurando poner más sólidos cimientos a la nacionalidad y dando personería al Estado en el derecho internacional; reforma y reorganización administrativa, corrigiendo los servicios públicos deficientes y creando otros indispensables; reforma y reorganización económica, ordenando la hacienda, desarrollando los órganos del crédito y de la finanza, legislando con luminosa visión del porvenir el régimen de la tierra pública; reforma y reorganización eclesiástica, regularizando la Iglesia Nacional que existía de hecho y saneando los conventos convertidos en focos de escándalo e inmoralidad; reforma y reorganización educacional, en la enseñanza primaria, en los estudios intermedios, en la Universidad.”

El espíritu juvenil de Mayo que diría Esteban Echeverría, de nuevo surge y se afirma en la época de Bernardino Rivadavia. Por eso, Rosas y Rivadavia son dos personajes históricos simbólicos en la historia argentina. Lo dijo Sarmiento: “. . . Rosas y Rivadavia son los dos extremos de la República Argentina, que se liga a los salvajes por la pampa y a la Europa por el Plata.”

Igualmente después de Castillo y Rada, después de sus clásicas reformas anticoloniales, un nuevo Secretario de Hacienda, don Francisco Soto, quien ocupa la Secretaría de Hacienda de 1833 en adelante, llamado por el Presidente de la Nueva Granada, disuelta la Gran Colombia, Francisco de Paula Santander, afirma la Restauración, es decir, la conservación en su prístina pureza de la economía colonial contra la cual había escrito Castillo y Rada las objetivas observaciones críticas que ya se han reproducido antes.

Todas las caducas instituciones económicas de la Colonia, —es-

taños, alcabalas, impuestos varios, restricciones, proteccionismo, etc.—, son defendidas y sostenidas por Francisco Soto. Es la colonia, que se creía desaparecida después de la época de Castillo y Rada, la que de nuevo afirma su existencia, su pesarosa y desagradable existencia. Es la Restauración neogranadina, como Rosas fué la Restauración argentina.

Don José Ingenieros ha explicado las condiciones internacionales de la Restauración. “Analizando el proceso internacional de la Restauración comprenderemos el significado de su episodio argentino.” “En todos los países europeos, dice el maestro argentino, conmovidos por la Revolución, tuvo ramificaciones el plan internacional de la Restauración. No hubo uno solo, grande o pequeño, cercano o remoto, donde no se pusieran en contacto estrecho los partidarios del antiguo régimen, coligándose para terminar con las novedades del siglo”. Las dos clases sociales que antes disfrutaban de mayores privilegios, eran las más damnificadas: el feudalismo y el clero. Unieronse a poco andar, movidos por la comunidad de intereses, constituyendo un nuevo partido, compuesto en cada país por los terratenientes y los católicos. En América, como en Europa, el proceso histórico de la Restauración fué general; sus diversas tiranías, más o menos isócronas, fueron aspectos de la misma resistencia colonial a las nuevas doctrinas e instituciones.”

Aludiendo concretamente a la Restauración argentina afirma Ingenieros: “Como Metternich, como Luis XVIII y Fernando VII, fué Rosas un exponente de la compleja reacción internacional consecutiva al estrujón formidable de 1789; la vuelta al antiguo régimen, como lo afirmó Alberdi.” “La época de Rosas, contemplada en el cuadro general de la Restauración, es un episodio de un vasto movimiento internacional, lo mismo que la Revolución de la independencia americana. Tiene sus matices propios: los que le dan el medio físico y el nivel social de las poblaciones.”

He aquí la razón histórica de la Restauración argentina: “La experiencia de veinte años demostró que la “realidad social” argentina no había alcanzado las condiciones de hecho que hicieran practicable los ideales de la minoría revolucionaria.” “Sociológicamente considerada, la Restauración argentina tuvo raíces muy hondas. Los programas revolucionarios tendían a constituir la nacionalidad se-

gún principios mucho más adelantados que la "realidad social"; eran prematuros. La mayoría del país conservaba las características esenciales del feudalismo colonial, apenas desflorada por la ideología revolucionaria. Era imposible alcanzar ningún "estado de equilibrio" entre las realidades del viejo régimen y las instituciones del nuevo; éstas eran causas de incesante desorden en todos los dominios de la vida social."

En las interpretaciones históricas que estructura José Ingenieros se sobreestima la función asocial de las "minorías revolucionarias". No se alude a la vinculación que mediaba entre los distintos grupos políticos y los grupos sociales, sectores de clases sociales determinadas, las unas revolucionarias y las otras reaccionarias, todas defensoras en la vida económica, de sus propios y exclusivos y exclusivistas intereses económicos.

Solamente en las consideraciones que se reproducen a continuación, Ingenieros intenta fijar una ubicación clasista y social de la Restauración argentina: "Toda una clase social contaba con Rosas y le ofrecía su concurso sin condiciones. La ávida burguesía colonial, compuesta de monopolistas y traficantes que lucraban sobre la importación, habíase transformado en una casta de hacendados y saladeristas, que se enriquecían de la exportación."

Sarmiento, en el *Facundo* observa: "Había antes de 1810 en la República Argentina dos sociedades distintas, rivales e incompatibles; dos civilizaciones diversas; la una española, europea, civilizada y la otra bárbara, americana, casi indígena; y la revolución de las ciudades sólo iba a servir de causa, de móvil para que estas dos maneras distintas de ser de un pueblo se pusiesen en presencia una de otra, se acometiesen, y después de largos años de lucha, la una absorbiese a la otra." En otro lugar dice: "Como todas las guerras civiles en que profundas desemejanzas de educación, creencias y objetos, dividen a los partidos, la guerra interior de la República Argentina ha sido larga, obstinada, hasta que uno de los elementos ha vencido. La guerra de la Revolución argentina ha sido doble: 1º Guerra de las ciudades iniciadas en la cultura europea contra los españoles, a fin de dar mayor esanche a esta cultura; 2º Guerra de los caudillos, contra las ciudades, a fin de librarse de toda sujeción civil, y desenvolver su carácter y su odio contra la civilización. Las ciudades

triunfan de los españoles, y las campañas de las ciudades. He aquí explicado el enigma de la Revolución argentina, cuyo primer tiro se disparó en 1810, y el último aun no ha sonado todavía.”

Fácilmente se observa una diferencia formal en la Restauración neogranadina. Mientras en la Restauración argentina surge la violencia política y ella se afirma a través de una especial organización política, —la dictadura de Juan Manuel de Rosas y el “federalismo” que le sirve de base—, en la Restauración neogranadina la violencia política no existe, pero en cambio es más nítida en ella la tendencia a la conservación y fortificación de la economía colonial. Francisco Soto y los gobiernos o mejor, los Secretarios de Hacienda que se suceden hasta 1848, no abandonan el formal liberalismo político de las Constituciones nacionales, la de 1832 y la de 1843, pero en cambio refirman una hipotética necesidad histórica de conservar la economía colonial, esa economía contra la cual había escrito objetivas y mesuradas frases Castillo y Rada en la época feliz y apacible de la Gran Colombia.

Esa total ausencia de violencia política y la aludida afirmación de la economía colonial se explican adecuadamente en virtud de objetivas condiciones históricas. En efecto, como se advirtió al iniciar este ensayo, en el Virreinato de la Nueva Granada coexisten dos sociedades: la de las regiones centrales y la del Oriente. Hay igualmente dos diversas economías, la una colonial y la otra anticolonial por la afortunada extinción de los indios. En el seno de la sociedad y de la economía del Oriente se forma desde la época remota de los Comuneros, la tendencia revolucionaria a la desaparición de la economía colonial. En cambio, en la sociedad y en la economía de las regiones centrales se constituye una vigorosa tendencia a la conservación de esa vieja y caduca economía. La Colonia o la anti-Colonia.

Los hechos que condujeron a la formación de una economía colonial en el centro geográfico de la futura nación, son muy comprensibles: en las altiplanicies andinas de las citadas regiones hay una gran masa de indios: los chibchas. Dice don Miguel Samper: “La colonia tuvo que conformarse con el hecho fundamental que encontró en el territorio. La barbarie en las costas y en los valles; alguna civilización en las altiplanicies. De aquí el que en la grande extensión del país cálido hubiese poca población y ésta indómita y bra-

vía. En las altiplanicies, lo mismo en Méjico y Perú que en la tierra de los muiscas, una organización teocrática y medio feudal tenía preparados a sus moradores para recibir humildes el yugo que se les traía. Las encomiendas pudieron establecerse sin dificultad, y como el oro hallado en los templos y sepulcros no era producto nativo del suelo muisca, la población escapó en su mayor parte a la destrucción de que fué víctima la de las regiones auríferas. En estas regiones, que el Dante se hubiera complacido en describir, el indio perecía bajo el fuego del arcabuz o bajo el peso del trabajo en las minas.”

En esa forma en las altiplanicies se desarrolló una típica economía colonial: encomiendas, inmensos latifundios, mercedes, etc. La vida es apacible y cordial, tranquila y suave. Los sumisos indios, ya cristianizados, toleran en silencio la aguda explotación a que se les somete. Como observa nuestro don Miguel Samper, la organización política que ellos habían sufrido anteriormente, los había preparado psicológicamente para la explotación de encomenderos y latifundistas. La violencia política no puede surgir en las altiplanicies andinas. Por el contrario, sí surgió durante la insurrección de los Comuneros, en el Oriente. Es obvio por consiguiente, que la Restauración no podía presentar formas de aguda violencia política en las altiplanicies andinas. Todo en la Restauración neogranadina ha de ser suave, aparentemente delicado y apacible. Se intentará demostrar objetivamente la conveniencia de conservar la vieja economía colonial. Se escribirán frases sobrias, mesuradas. Pero el contenido del movimiento restaurador será duro y tosco: estrangular las apetencias expansivas de la joven economía agrícola y manufacturera del Oriente colombiano. Mientras, don Francisco Soto, don Lino de Pombo, escribirán sus Memorias de Hacienda a los Congresos neogranadinos, en la descansada vida de la antigua Bogotá.

En la Restauración argentina los caudillos y los gauchos anárquicos y elementales producirán un período de tremendas violencias políticas. Será la disolución nacional. En la Restauración neogranadina los sumisos indios y los quietos latifundistas de las frías altiplanicies andinas, ocasionarán una apacible realización de la reacción colonialista. Será ella una Restauración de frac y de buenas maneras. Pero una total Restauración, sin embargo.

Durante la época del restaurador Rosas, como advierte Ingenie-

ros, "las ideas y los ideales argentinos cedieron su primacía a los del coloniaje español; las embrionarias instituciones organizadas para crear el espíritu nuevo, fueron agostándose, mutiladas sin discreción, hasta desvencijarse sus resortes más vitales. En el territorio vasto y despoblado languideció el espíritu de la Revolución, esperando un lustro y otro lustro la hora de su resurgimiento." Sin embargo, en la generación de los proscriptos, los viejos unitarios y la juventud porteña, alentaba el espíritu insomne de Mayo. Dice Ingenieros: "El espíritu de la Revolución argentina, estrangulado por los restauradores, florecía en el destierro, siempre esperanzado, cuajándose de ilusiones que el tiempo haría florecer en las manos de los emigrados, como simbólica vara de leyenda."

La generación de los proscriptos abandonará las utopías de la época rivadaviana. Templará en el estudio de los hechos históricos argentinos, específicamente argentinos, su noción de la nacionalidad, su tendencia a la construcción de la nueva Argentina. Mariano Moreno había sido el revolucionario. Bernardino Rivadavia el incauto estadista. Alberdi, el constructor de la definitiva e irrevocable Argentina. El primero había sido la revolución. El segundo, un primer intento de organización nacional. El tercero, la definitiva jornada postrera de la organización nacional de la Argentina. La Revolución se había purificado a través de estas tres jornadas. Había acendrado sus objetivos, y había objetivizado sus irrevocables y perentorias aspiraciones.

Los proscriptos son más estadistas que revolucionarios. Rivadavia había sido todavía más revolucionario que estadista. Mariano Moreno fué esencialmente revolucionario. Fué un primer alarido.

Ingenieros afirma: "La más excelente labor de un hombre se convierte en función de su sociedad cuando con ella coinciden condiciones propicias de tiempo y lugar. En Alberdi se realizó esa rarísima convergencia de aptitud personal y de oportunidad histórica que da a la obra humana la trascendencia definitiva en que la posteridad reconoce al genio. Su mente preclara convirtió en doctrina sistemática lo que era aspiración imprecisa en todos los pensadores de su época; hizo actual lo que en el ambiente era potencial." "Alberdi fué para su generación un maestro y un vidente; para la juventud del siglo XIX, un precursor y un ejemplo. Por eso gana en admira-

ción a medida que aumenta la cultura en el pueblo; y cuando el tiempo destiña las manchas con que la pasión política ha afeado la historia de la organización nacional, su estatua de pensador irá creciendo, hasta hacerse merecedora del más alto monumento.”

¡Qué sorprendentes contrastes median entre Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi! Contrastes que recuerdan los que existen entre nuestro Manuel Murillo Toro y los hombres que siguieron con él la vía recta y amplia de la destrucción de la economía colonial de la Nueva Granada.

La época que se inicia en la Argentina con el momento decisivo de Monte Caseros permite una total realización de los objetivos de la Revolución. Es el insomne espíritu de Mariano Moreno, es la conciencia vigilante de Bernardino Rivadavia los que animan a la generación de los proscriptos en la ingente tarea histórica de construir la nacionalidad, de eliminar la barbarie, de destruir la colonia.

En la historia de la Nueva Granada hay también un momento estelar de realización de los objetivos que habían inspirado al Precursor don Antonio Nariño y a Camilo Torres, de las esperanzas que habían arrullado el espíritu noble y abnegado de José María del Castillo y Rada. Es la época que se inicia hacia 1848 y que culmina en 1850. Sus condiciones políticas son muy distintas de las que habían propiciado la nueva jornada revolucionaria de la Organización Nacional en la nación austral. En la Argentina es necesario extirpar la barbarie feudal, la embriaguez de la violencia política, es necesario eliminar el caudillo. En la Nueva Granada, que no conoció, por la razón explicada, la violencia política, el problema es diverso pero su extinción tiene un mismo significado histórico. No es necesario eliminar una inexistente anarquía política y una organización caudillista que pueda ocasionar la disolución de la nación. Basta tan sólo destruir las instituciones coloniales, extinguir los obstáculos que se oponen al libre desarrollo de la economía neogranadina, transida de apetencias expansivas furiosas y vigorosas. Tal fué la obra de la generación de 1850.

La Colonia era en la Nueva Granada una especial y estorbosa reglamentación social de la economía. Por eso, en los hombres de 1850 la Colonia es analizada históricamente dentro de esas direcciones sociológicas. Dice don Miguel Samper: “Así los principios en que se es-

tableció la colonización en lo que hoy es Colombia establecían: en industria y comercio, el monopolio, el privilegio y el provecho exclusivo de la madre patria; en política, la centralización absoluta y el predominio de la raza conquistadora; en ciencias y artes, la ignorancia; en filosofía, la abyección del espíritu, y en religión, la intolerancia y el fanatismo.” “Finalmente, al desarrollo de las facultades industriales se atendió con el absoluto aislamiento del mundo civilizado, los privilegios comerciales en favor de ciertos puertos de la metrópoli, el monopolio de ciertas industrias, la prohibición de otras, el tributo y el impuesto en sus formas más opresoras y cuanto pudiera realizar la explotación del suelo y de los hombres de América en provecho exclusivo de España.”

Una idéntica definición de la Colonia se encuentra en Salvador Camacho Roldán: “La Colonia era la privación de todo derecho, la compresión de todo impulso noble de independencia, la restricción de toda libertad, la traba para todas las empresas, el desaliento para toda aspiración generosa... Nuestro comercio se reducía a vender a vil precio nuestros frutos a una compañía privilegiada y a comprar los que ésta nos traía en cambio a precios exorbitantes. El cultivo del olivo y de la viña nos estuvieron vedados para que no hiciésemos competencia a los aceites y vinos de España. El tabaco era un monopolio de la corona, porque se producía en abundancia en nuestras tierras; no lo era la caña de azúcar; pero lo fueron los guarapos y el aguardiente. Las minas de oro eran propiedad de la corona, las de sal, monopolio del tesoro; los naipes y la pólvora, artículos de contrabando; todas las ventas estaban sometidas al pago de la alcabala; las aduanas se multiplicaban de provincia a provincia; en una palabra, los hombres y sus propiedades estaban a merced de los conquistadores del suelo, como el esclavo y el fruto mezquino de sus hurtadas labores están a merced de su señor.”

Miguel Samper y Salvador Camacho Roldán han realizado un análisis de todos los organismos económicos de la colonia, de todas las instituciones en que se había concretado la vetusta economía colonial. Han verificado en esa forma, su noción de la organización colonial de la economía neogranadina: conjunto de trabas al desarrollo de esa economía.

Los estancos o monopolios, —los del tabaco y el alcohol—, los

impuestos legados por la colonia, —diezmos, alcabalas, sisas, etc.—, los resguardos de indígenas, la esclavitud, etc., etc., son eliminados a partir de 1850. Ese año es un año de crisis en la evolución de la economía nacional de Colombia. Es un año crítico, porque se sustituye un modo colonial de producción por uno comercial y manufacturero. La economía colonial se extingue y su eliminación produce un gigantesco desarrollo de la economía neogranadina. Se verificaba empíricamente la noción de la economía colonial definida por Samper y Camacho Roldán: conjunto de obstáculos al desarrollo de la economía neogranadina.

Hay entre la generación de los proscritos y la generación liberal de 1850 una fundamental diferencia, que todavía en la época contemporánea se prolongará a través de una diferencia muy acentuada entre la cultura nacional de la Argentina y Colombia: los proscritos han estudiado los economistas europeos, han conocido sus obras científicas, han estudiado a los hombres de la Revolución francesa de 1848. No han ignorado la filosofía de la enciclopedia primero, y luego la de los ideólogos. Son en suma, hombres que se han formado en la lectura de los autores europeos. Los teóricos de la generación liberal de 1850 en la Nueva Granada no han tenido contacto intelectual con los europeos. No han conocido sus obras. Han vivido al margen de la cultura europea. De ahí la acentuada diferencia en la calidad científica de los ensayos y obras de los proscritos y de los liberales neogranadinos de 1850. En las obras de los primeros hay una mayor solidez, una más nítida calidad científica. Los ensayos y las obras de Alberdi, por ejemplo, constituyen adquisiciones irrevocables y definitivas del pensamiento americano. Por el contrario, en las obras y ensayos de los teóricos neogranadinos de 1850 no se encuentran observaciones de muy elevada alcurnia científica. Son obras originales en el sentido de que han sido escritas a través del estudio primario de las realidades sociales de la economía neogranadina. Sus autores no han estado desgraciadamente en contacto con la cultura europea. La han ignorado. Desde esa remotísima época, en la cultura nacional de Colombia se acentuará esa equivocada tendencia: el desconocimiento de la cultura europea. Equivocada porque la cultura moderna, fáustica, para utilizar el apelativo sagaz de Osvaldo Spengler, es una cultura ecuménica y porque América no puede pensar prescindiendo de Europa.

Justamente en virtud de esa inclinación de la cultura nacional de la Argentina hacia el estudio y el conocimiento de la cultura europea, es la nación austral la que dirige la cultura de América, de la América castellana. Colombia es todavía —¿hasta cuándo?— una ínsula cultural.

Pero el aniquilamiento de la economía colonial en 1850 no crea en la Nueva Granada la organización nacional. Suscita sí, la formación de una economía nacional que no había existido. Anteriormente nuestra economía había sido una economía de archipiélagos. Ahora es una economía que está constituida por permanentes relaciones entre las diversas regiones en que puede dividirse económica y geográficamente la nación colombiana. Los hombres de 1850 eran más revolucionarios que estadistas. Si bien someten a un análisis insuperado e insuperable la economía colonial de la Nueva Granada, sin embargo no crean las condiciones de la organización nacional. Son románticos y revolucionarios. Desdeñan los "ejércitos permanentes" y rechazan la necesidad de formar un "banco nacional de emisión". Son vituperablemente anarquistas. Ya se ha dicho: son más revolucionarios que estadistas.

En 1863 promulgan y elaboran una Constitución que pudo conducir a la disolución a la nación colombiana. Bajo la vigencia de esa desafortunada Constitución que organizó a la Nueva Granada dentro del más furioso y primitivo federalismo, la nación colombiana se desorganiza, se desencuaderna. En realidad existía en aquella época un federalismo liberal y democrático en las normas constitucionales, y en la realidad política nacional, un crudo feudalismo. Los estados federales o soberanos, como se les denominaba en la constitución de Rionegro, eran verdaderas satrapías feudales, según advierte don Miguel Samper.

Justamente tal es la misión histórica del movimiento político denominado la "Regeneración" en la historia nacional de Colombia: descubrir las bases de la organización nacional de Colombia. La organización jurídico-política que ella crea en Colombia, guarda muchas analogías con la organización definida en la Constitución argentina de 1853.

LUIS E. NIETO ARTETA.

ENRIQUE MENDEZ CALZADA

CUANDO una existencia se cierra prematuramente por la voluntad de quien la ha vivido, asalta a muchos el temor de haberle mezquinado en comprensión y afecto lo que acaso esperó y no tuvo la fortuna de alcanzar. Y si esa vida ha concluído, como la de Enrique Méndez Calzada, en el extranjero, y tras la espantosa hecatombe que ha hundido en la derrota a un país como Francia, de su libre elección, súmase a aquel sentimiento el de conmiseración profunda, porque mucho debió ser su dolor y muy grande su debilidad.

¿Quién puede decir con certeza que le ha conocido, si nadie pensó jamás en la posibilidad de su trágico fin? Vivió junto a nosotros, y sólo hemos visto de él lo que pudorosamente quiso mostrarnos. Hemos leído su obra, pero nadie intentó hallar al hombre —al pobre hombre decepcionado y triste, tímido y escrupuloso, que en ella se revelaba.

Lo de siempre. Siempre sordos y ciegos; siempre crueles, por indiferencia.



El 7 de febrero de 1898 había nacido en General Belgrano, provincia de Buenos Aires. Tenía, por consiguiente, cuarenta y dos años cuando se quitó la vida en Barcelona el 26 de julio último. Desde 1921 hasta 1930 publicó diez volúmenes: dos de poesías, y los restantes de cuentos, de críticas y de relatos y glosas filosófico-humorísticos. En 1932 se instaló en París, y allí vivió hasta que la invasión terrible forzóle a abandonar cuanto, probablemente, más quería.

Si releyéramos su obra total, ahora que su vida ha terminado,



ENRIQUE MÉNDEZ CALZADA

distinguiríamos claramente lo que en aquélla había, como en cualquiera otra, de adventicio y falso, de lo que era consubstancial y hondo. Nadie, por más veraz que sea, puede escapar, en plena juventud, a las ajenas influencias, a los modos y modas de su tiempo, a la retórica, en fin, que siendo sabiduría, es por esencia cosa de artificio. Mucho de artificioso había, sin duda, en su libro juvenil *Devociones de Nuestra señora la Poesía* (1921), amanerado desde su título hasta su colofón, porque así gustaba a don Ramón del Valle Inclán, que Méndez Calzada había leído. Pero, junto a esos pueriles detalles, estaba lo que el joven poeta sentía de verdad, y eso era una temprana decepción, una amargura casi incomprensible. Versos de amor hay en ese libro, pero su tono predominante no es el de exaltación lírica, ni siquiera el de queja que a los emotivos da el querer, sino el tono de la desesperanza, nacido del análisis extremo e implacable de cuanto es acicate de la vida para el común de las criaturas.

Fácilmente pudo derivar Méndez Calzada hacia lo elegíaco y sentimental, y confesarse en versos lastimeros como cualquier romántico. Pero la efusión cordial debilita a quien la tiene, y Méndez Calzada, tímido y orgulloso, cuidóse de ello.

No le quedaba, por lo tanto, sino una posibilidad de expresión cabal: la humorística, que escogió casi de inmediato, y que le caracterizaba en nuestra literatura contemporánea. Las mejores piezas de su segundo libro de versos, *Nuevas Devociones* (1924), tienen ese tono, como también lo tiene la casi totalidad de sus cuentos, de sus "filosofías" y de sus comentarios críticos.

Desconfiado de cuanto el hombre crea fervorosamente, seguro de la verdad, ensalzó a Perogrullo, cuyo sentido común, "según se sabe, es el menos común de los sentidos", sin contar que, en definitiva, es lo único que salva y guía a los humanos.

El humorismo de Méndez Calzada difiere del que han cultivado casi todos nuestros autores del género, cuyas obras él mismo ha estudiado en uno de sus mejores ensayos críticos. En ninguno, tal vez, se advierte tanta influencia hispánica, porque Méndez Calzada era fundamentalmente un español, a quien el azar había hecho nacer en las pampas y la curiosidad intelectual había puesto en contacto con las más vigorosas literaturas de nuestro tiempo.

La lucha por el diario vivir y el apremio de la labor periodística malograron muchas de sus páginas. Acaso él mismo lo advirtió cuando, tras seguida edición de diez volúmenes en los años de auténtica juventud, dejó de publicarlos durante su larga permanencia en Europa. Esperábamos su obra de madurez, que tal vez preparaba con sosiego cuando la catástrofe mundial, y principalmente francesa, quebró los resortes de su sensibilidad, y rompió con ellos su propia vida.

Algún periódico extranjero habrá anunciado su fin con las simples palabras de una de sus más amargas poesías: "murió un periodista", sin saber, probablemente, que era uno de nuestros más claros talentos y uno de nuestros más limpios varones.

JULIO NOÉ.



PALABRAS A ENRIQUE MENDEZ CALZADA

Yo sé que ya es tarde, para hablar elogiosamente de ti. Por tal razón, es una buena oportunidad para hablar mal de nosotros, de los que quedamos en un informe montón, esperando. Son tantos los apresurados en elogiar a los muertos —como si tentasen una comunicación de ultratumba— y tan pocos los que se acuerdan de los camaradas aislados, del desterrado voluntario, que el balance produce confusión y amargura.

Yo contesté a tus preguntas premiosas sobre la vida literaria de Buenos Aires, en aquellos días que precipitamos por las calles de París. No te enviaban un solo libro, porque ya no hacías crítica en tal o cual revista porteña. Y recordé las pilas de ejemplares dedicados que entorpecían los pasos en tu departamentito de la calle Tucumán. Dedicatorias ditirámicas, sumisos autores en busca del crítico. En París, no recibías esos amistosos mensajes. Nuestra ingratitud no tiene límites. Una muerte como la tuya, sirve para medirla y medir nuestro tiempo. Como sirvió la de Lugones y la de Quiroga y la de Alfonsina. No te eliminaste por una sola razón ni por haberla perdido. Se cruzaron muchas razones extraviadas y, en un punto cualquiera, levantaron esa bandera negra en la que has caído envuelto. Y eras

el sereno, el escéptico que sonreía en el trance terrible, mirando los volúmenes de G. B. S. alineados en tu biblioteca.

Es fácil hablar bien de los muertos. Al parecer resulta difícil ser generoso con los vivos. Te ví más de una vez levantar los hombros ante la muerte. Veías a la muerte como la cosa más natural del mundo. Yo admiraba tu filosofía. En cambio, redondeabas con pasión la gacetilla bibliográfica y afinabas el pulso para dejar escritas cosas fundamentales sobre el libro del principiante. Y firmabas: Enrique Ricardo. Sabíamos que eras tú. Y ahora, no puedo dejar de agradecerte porque fué con este pseudónimo que me diste tu señal de amistad, el primer apretón de manos. Vivimos desde entonces en la misma familia, cargando con las mismas culpas.

Yo sé que tu muerte tiene muchas espinas. Tu soledad era de oro, impenetrable soledad de escritor. Pero, a pesar de todo, sé que somos responsables de tu muerte prematura, porque cada día sabemos menos de la amistad. Con bien poco esfuerzo te tendríamos aun entre nosotros, prodigando aquellas filosofículas del "Jardín de Perogrullo". El reproducirlas valdría más que todas las palabras elegíacas. Dijiste un día: "Hasta para morir bien hay que tener un poco de buena salud".

Yo, que estoy seguro de conocer el secreto de tu muerte, sé que no disfrutabas de esa salud que dan las manos amigas. Estabas lejos para los banquetes, para ese banquete que nunca te dieron. En la mesa de los suicidas, tienes derecho a acusarnos con el dedo. No se alzar  sólo tu índice. Ni faltará quien lo sienta clavado. Yo, entre muchos...

ENRIQUE AMORIM.



ENRIQUE MENDEZ-CALZADA EN EL CINEMATOGRAFO

El espectador ha entrado al cine, como siempre, cuando la película *acaba de empezar*. Y esta vez es cierto: estamos en el momento fascinante en que desfilan los nombres de todos y cada uno de los que han colaborado en la producción, momento consagrado a la vanidad en que cada padre procura magnificar aquel rasgo en que cree que su hijo se le parece. *Reparto, director, ayudante de dirección,*

argumento . . . El espectador se ha quitado el impermeable y la bufanda, los ha doblado con discutible prolijidad y los ha colocado en el asiento de la derecha, que está vacío. Se trata del espectador que goza con el deslumbramiento de un estreno en el cine más rutilante de cromos y cristales, y que goza también, como en este caso, localizando su película, esa película que él *tenía que ver*, en un cine de cuarenta centavos la platea, y, a pesar de ello, desierto. Por eso se arrellana, hogareño, en la incómoda butaca, con la infusa convicción de que se encuentra, por fin, en su elemento, de que para eso ha nacido, de que las sombras de la sala y las luces de la pantalla lo reconocen y lo acogen como a un hermano. Por eso lee con fruición los nombres, conocidos y desconocidos, que siguen desfilando en el cuadro: *ingeniero de sonido, música de fondo, supervisor* . . . Ahora, *Versión española de Enrique Méndez-Calzada*. Es ese amigo que se fué a París hace muchos años, detrás de quién sabe qué fantasmas, tal vez nada más que de la suprema elegancia de ese guión entre uno y otro apellido, que no podía usarlo en este Buenos Aires vestido de confección. *Versión española de Enrique Méndez-Calzada*. Se va a proyectar la película francesa: ironía fina, muy fina, una sonrisa indescifrable en unos labios bien pintados, ante los gestos ceñudos o solemnes de los demás. ¿Quién mejor que Enrique Méndez-Calzada para darnos su versión española? El sobrio, el medido, el desengañado Méndez-Calzada. El espectador se alegra, y se prepara a ver la película en compañía de un amigo, de ese amigo ideal que se sienta al lado nuestro y recoge nuestras exclamaciones, nuestras lágrimas y nuestros codazos, y que nos sirve para comprobar la legitimidad de nuestras sensaciones. El espectador no está solo.

Ahora, el espectador no tendrá nunca más tan agradable encuentro. Méndez-Calzada dijo que no.

*No. Porque si supiera
que la sombra del tedio siempre me seguiría,
preferiera mil veces una bala certera
a morir abrumado por la monotonía.*

No. Porque la presentida de su amor no lo oyó cuando él la llamaba:

No te tardes, amada, Tu rival es la Muerte.

En cambio, al terminar la farsa, se dió el gusto de demostrarnos que era verdadera la culinaria figura del *clown* gimiendo bajo su máscara de harina, y de abandonar la escena tal como lo había deseado:

Que admire la turba atónita mi gesto de gran señor.

Y el espectador universal cuando lo recuerde, verá siempre su nombre destacando en la oscuridad infinita en letras plateadas: Enrique Méndez-Calzada. Y se prometerá, al abrir un libro suyo, igual que cuando iba a ver aquella película francesa en un cine olvidado, una sonrisa. Una sonrisa muy sobria, muy medida, pero con una comisura en este mundo y la otra en el otro.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO.

REQUIEM

A Rainer María Rilke.

RAINDER María Rilke, que contigo
y por siempre, la Paz, sea. Que el viento,
ese viento que amaste y que yo siento
volver con tu lejana voz de amigo,

me enseñe la profunda, la serena
humildad donde habita tu presencia.
Que esa tu soledad, forme la esencia
de la mía, también. Tengo tu pena,

tu angustia. No estás solo. Estás conmigo.
Miro y veo la noche constelada.
¿En qué estrella está ahora tu mirada?

Allá, detrás del cielo que has hallado,
tu corazón dormido ha despertado
en Luz, Rainer María Rilke, amigo!

SARA ALVAREZ VALDÉS.

POETAS ITALIANOS CONTEMPORANEOS

GIOVANNI BERTACCHI

No es lírica nuestra época: no, ya que la lucha de la vida de hoy día en su amplísimo campo y en sus vibrantes energías, el progreso de la ciencia, la sucesión, continuada de los descubrimientos y las secretas ansias, la melancolía, las aspiraciones, la sed de verdad y de profunda comprensión que agitan el alma moderna no tenga en sí una intensidad de sentimiento y de pensamiento tan fuerte, como para dar al arte grandes inspiraciones... Walt Whitman probó desde hace muchos años cómo el espectáculo de las populosas ciudades trabajadoras, de los comercios, de las minas, puede animar la poesía con imágenes ricas en novedades y realidad.

Pero el arte es la verdad vista a través de una potente personalidad, y precisamente las personalidades potentes, raras siempre, lo son hoy más que nunca; resplandece el rayo del sol, falta sin embargo, el espejo de oro que, según la imagen dantesca, podría reflejar el resplandor. Aquel sueño de las almas cuya funesta influencia desde mucho tiempo atrás se lamenta, destruye la vivaz sensibilidad y la energía intelectual que, así como las grandes acciones también producen las grandes palabras; más aun, la sociedad de hoy en su actividad arrolladora, en el chocar a menudo fiero de las ideas y de los intereses, en la atracción de la lucha, no siente imperiosa la necesidad del arte. Una edad, por algún respecto semejante a la nuestra, el primer Renacimiento, en el cruel contraste entre el misticismo medieval y las idealidades de la vida, de fuerza, de amor y de gloria despertadas en la sangre latina por el eco lejano

del clasicismo; en las diarias asperezas de las luchas ciudadanas, en las tareas de las industrias, de los comercios, buscaba supremo consuelo; en la belleza, amaba el arte. En ésta se fundían el realismo y el espiritualismo, en éste sonreía a los espíritus una alta paz. Y el arte labraba la nueva vida de Italia.

Pero, más que la belleza, la sociedad de hoy tiene avidez de verdad, más que de lo bueno, de lo útil. Por eso son raros los grandes poetas. De seguro, creo yo, tanto a los hombres como a las mujeres convendría el consejo: "No seas poeta, si puedes no ser tal; no tomes este camino, cuando otro cualquiera te sea abierto."

Giovanni Bertacchi, de cuya recia mentalidad me ocupo en el presente escrito, es de los pocos que con sinceridad contestaría: No puedo; es uno de los espíritus (¿afortunados?... no lo sé) que ven, ni necesitan cerrar los ojos, lo que Goethe solía llamar el *abierto misterio* del ser, que sienten ineludiblemente el eco profundo de la vida. Podrían no escribir ni un verso siquiera, pero no por eso serían menos poetas, y, como el vate de la leyenda, serían olvidados en la repartición de los bienes de la tierra hecha por los númenes del cielo a los hombres y tendrían en cambio, siempre abierta la puerta de los Eliseos. La leyenda alude a la pobreza de los poetas; Bertacchi no es rico por cierto, pero la alegría vibrante que emana de algunas de sus poesías nos dice que si los bienes de la tierra no lo hicieron feliz, sin embargo él conoció igualmente la felicidad en los campos del espíritu.

Bertacchi siente una verdadera veneración por Walt Whitman, para el gran vate de la individualidad completa y de la democracia americana y en todo su arte se siente el eco de ambos; algo del gran autor de *Leaves of Grass* ha seguramente pasado dentro de él, y, combinándose con el sentido de apego y de ternura por todo, que es propio de quien ha crecido entre los montes, amalgamándose en el sentido del materialismo histórico, que en Bertacchi ha experimentado una de las más curiosas y radicalmente originales metamorfosis, que lo despojan del áspero, irónico y frío pesimismo peculiar al filósofo de Treves, ha surgido esta poesía en que toda la suavidad y la dulzura de un romanticismo sano, felizmente, se acopla al sentido vivo de nuestra edad de ciencia y de trabajo.

La disidencia entre poesía y ciencia no existió nunca para este espíritu, y al mismo tiempo el pensamiento nuevo no tuvo nunca irrespetuosidades o desdenes por lo antiguo. De lo infinito del Cosmos, las voces aparentemente disonantes, como canta William Morris, aparecen versos del mismo tono de belleza. Tanto que a veces tanta es la serenidad y la sinceridad emotiva, que este espíritu positivo pone en la evocación y en la interpretación de los sentimientos y de las idealidades religiosas, que nos parece haya descendido a él un poco de aquella dulce y romanamente tranquila equidad que dictaba a Virgilio aquellos inimitables o inolvidables exámetros:

*Felix qui potuit rerum cognoscere causas
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus, strepitumque Achaeruntis avari!
Fortunatus et ille deos quo novit agrestes
Panaque, sylvanumque senem, nymphasque sorores!*

Por eso, hablar a los intelectuales argentinos de la obra de este poeta, digna de la mayor estimación, no nos parece inoportuno, mejor dicho, nos parece muy útil.

Bertacchi había iniciado los éxitos de su musa con *Canzoniere delle Alpi*, aparecido a fines del siglo XIX, donde hablan las cosas solas o en coloquios con los hombres. El poeta aquí no ha sentido todavía la poesía filosófica y social. El suyo es tan sólo un esfuerzo por traducir en cantos las confianzas que le hizo la naturaleza. El preludeo dice lo que quiere que sea la tentativa:

*... Nido ed amore
degli anni miei, potessi tu con lenta
illusion di verità dal ritmo
de la parola svolgerti, durando
ne la pittrice melodia de l'inno!*

Las fiestas campestres tienen en Bertacchi un incansable intérprete. Muchos pobladores de la Lombardía saben de memoria *Festa campestre*, cuyos endecasílabos forman una sinfonía de las más dulces, entre las muchas de los vivientes poetas de Italia. En ella Bertacchi canta el vino de su tierra:

*O vin frizzante che l'alpestre vigna
d'aspri sali nutrita, come t'accendi
ne la luce del sole a cui di contro
io mirando ti porgo! Il mio pensiero
così s'accende in te, vino dell'Alpi.
Tu ai concordi ritrovi, a l'allegria
schietta, a l'aperta libertà campestre
torni genio ed amico. E viva, o forte
licor materno...*

En *Poemetti lirici*, aparecido poco tiempo después del *Canzoniere*, el poeta había afirmado sus singularísimas cualidades de artista, y delineado el concepto informador de su poesía, ya que él no es el aficionado que todo toca de refilón y canta con benigno e igual sentido de belleza, pues es siempre un pensador que a su poesía quiso vigorizar con base y fundamento de ideas sólidas y buenas. Como otros poetas contemporáneos, Bertacchi ha empezado con la concepción materialista de la vida y de la historia; pero en este concepto y en esta fe otros hallaron inspiración para describir y lamentar miserias sociales, incitar a la lucha o maldecir al dolor; a decir en verso lo que las ciencias económicas y sociales dicen en prosa y crearon aquella que fué llamada poesía social; allá donde Bertacchi con tales fundamentos científicos supo elevar conceptos no menos humanos, cuanto más vastos, originales y fecundos, de más variada y dulce poesía que ofrecen fácil y fecunda asimilación.

La tierra la pía tierra es el pilar más que milenario en que descansa la evolución de la vida humana; ella nos nutre y nos hospeda, ella ha sido y es la razón primera y continua de todas las alternativas de los pueblos que narra la historia; ella es justa y sagrada: por tanto amemos la tierra, amemos a esta buena madre imperecedera, volvamos al culto sereno y laborioso de ella, amémosla fieles en las obras cotidianas, procuremos gozar de todos sus sanos frutos, todas las alegrías que ella nos brinda, y nos sentiremos mejores y amaremos la vida. De tal modo Bertacchi se ha vuelto el poeta de las obras sabias, del tiempo precioso, de las energías que se renuevan, de los corazones que esperan, de la historia de los hombres y de los mundos, de las viejas y de las nuevas civilizaciones, de la naturaleza eterna, de las cosas,

de todas las cosas humildes y grandes, útiles e inútiles, pasadas y presentes. Todo lo que es, obedece a la influencia del destino, y el destino es inexorable y nosotros debemos, para vivir, lanzarnos en la onda perenne de los hechos y de las cosas. Ya en los *Poemetti*, cantaba:

*Noi veniam dalle cose, e inavvertita
ne sentiamo entro noi la nostalgia;*

y en otra parte:

*Le cose hanno una loro
mormorante parola
che redime, che innalza e che consola;*

y:

*Si, sappi amarla la vida,
per queste semplici e grandi
cose a cui tu ridomandi
una parola infinita.*

Vean los amables lectores cuán campo amplísimo la poesía de Bertacchi haya sabido abrir con su penetración profunda; todos adviertan cuántas voces humanas y palpitaciones y suspiros e himnos de todos los seres infinitos debe haber sabido escuchar y acoger en su alma: él canta la fuerte vida terrenal y no es pagano; canta los humildes y los tristes, y no es cristiano; es más bien un nuevo y genial panteísta que ve en todo la esencia divinamente eterna de la materia, y ama todo lo que es belleza, es trabajo, es bondad: es el poeta de la paz laboriosa.

En *Liriche umane*, Bertacchi retoma y desarrolla los temas predilectos, con nueva y riquísima variedad de actitudes, de motivos y de imágenes. Dice en la primera lírica:

*Sento la terra e le sue chiuse cure
nel da profundis mormorato a sera,
le valli senza sole e le bassure.
Ma le litanie cantate a distesa
sono il chiamar d'un popolo che spera
Verso il raccolto e la vendemmia attesa.*

*Il rosario fedel co'suoi ritorni
svolge il sommesso murmure diuturno
come un filo che legghi opere e giorni;
e su tutte le nostre umili sorti,
ramo d'ulivo e lumicin notturno,
veglia e sospira la pietà dei morti.*

*Ma poi, col ritornar dei giorni miti,
la pia consuetudine s'espande
fuori, all'aperto, nei campestri riti:
fuori, all'aperto, le preghiere umane
s'avvolgon di festoni e di ghirlande
e van pei monti al suon delle campane.*

¿Cómo se podría describir mejor la secreta poesía de las humildes preces? En *Alti pascoli* Bertacchi se inspira en la perenne pureza de las cumbres nevadas, y en la primitiva ingenuidad de los pastores: y *Lungo la via bianca* toda, esparce su alma enamorada de la naturaleza, con tal suavidad, con tal frescura de sentimiento y agilidad de verso, que yo no puedo releer este pequeño *capolavoro*, sin creciente emoción admirativa.

Pero es que, en otras composiciones, el poeta habla por boca de un cura que se dirige a los fieles: él ha sufrido una gran evolución; antes había predicado la espera de los bienes celestiales y la renuncia de los terrenales; ahora, en cambio, llama a sus fieles al culto de la vida real:

*... saremo
migliori noi, quando saran migliori
le cose nostre; sano ogni strumento,
linde le case e agevoli i lavori—.*

Luego, en *Quel ramo del lago di Como*, el poeta se vuelve un viejo pescador el cual, acunado en su bote por el manso capricho de las ondas, cuenta al hijo la vida de su trabajo y de su corazón. El también es el buen viejo que se acerca a la tumba, es tranquilo y sereno como quien supo empapar el alma de la realidad de las cosas, está contento de lo que la naturaleza le dió, amó las aguas perennes y los montes, calculó el tiempo "in sul fedele Comparir delle vele all'ore

usate”, remando, junto al agua del aéreo hilo de sus recuerdos, cantando las tristes letanías de la fatiga, amando las viejas chatas cargadas de cosas buenas, las memorias de su lago y el buen vino. Oh, él no teme la muerte, y cuando haya llegado al más allá, dirá al sumo patrono:

*Signore,
dalla mia vecchia barca in questo punto
approdo ai lidi della vostra pace.*

Y vemos, en la *Mattinata di padre Ilario*, de nuevo al poeta transformarse en un frailecito descalzo que atraviesa el bosque para dirigirse a la pequeña iglesia de costumbre, y siente él también fluir en sí la vida de la naturaleza que lo rodea, y se deleita también al suscitar inconscientemente él mismo voces de otras vidas en la hoja que cruje a su paso, en el hilo de yerba que aplasta, en el canto de los pájaros que huyen volando por el cielo, como al cielo él hace elevar las almas de los fieles cuando a ellos dice la palabra de amor.

Me place acercar estas tres líricas dispersas en el volumen, porque me parece que constituyen casi tres cantos de un único poema, han surgido de la misma fuente ideal, y en ella vibra con frescura una igual nota de misticismo naturalista, que es uno de los caracteres peculiares del poeta. “Moderno francescano” le llamó Ada Negri; no sin razón: Bertacchi ama los humildes y la fe grande de los hombres, y por eso piensa con fe y con corazón de poeta; del culto de las cosas terrenas él se eleva a las indefinidamente tranquilas y solemnes visiones de una fe ideal. La poesía de Bertacchi, aun siendo límpida y armoniosa, requiere, para ser gustada, no al lector apresurado, sino a quien interprete y advierta los conceptos fundamentales y las razones que la estructuran.

Pero, una vez penetrados en el ámbito ideal del poeta, nosotros nos sentimos acercados a él por una fascinación y una sugestión vivísima, nos sentimos inclinados a amarlo. Pocas veces me ocurrió ver a jóvenes entusiasmarse tanto como con la lectura de *Liriche umane*; pocos poetas he visto admirado por los jóvenes con tanto fervor como a este sereno y vigoroso hijo de los Alpes; porque posiblemente ninguno mejor que él supo expresar la necesidad y el sentimiento de esta edad nuestra, que entre las anhelosas luchas de la

ciencia y del pan, aspira a alguna descansada paz, sin por eso renegar de las verdades conquistadas. El pensamiento de Pascoli se aquieta y descansa en el concepto de la muerte; el de G. D'Annunzio en el pleno e intenso goce del instante que huye; el de Bertacchi en el concepto de la vida perenne que es o que será: y así su filosofía es humana y consoladora.

Después de *Liriche umane* Bertacchi nos dió *Le malie del passato* cuya significación dolorosa, pero de un dolor viril y fecundo en rebelión por una de las más ocultas y peligrosas tiranías interiores, a las que sucumben los temperamentos demasiado afectivos, ha reconducido la lírica subjetiva a alturas leopardianas, cuando los apóstoles del utilitarismo en arte, habían desde tiempo atrás proclamado la lírica subjetiva e individual, muerta y sepultada, desde Leopardi en adelante.

Del gran Recanatés, Bertacchi tiene la sencillez ingenua de los medios con los cuales se alcanzan los grandes efectos y tiene su absoluta sinceridad; de ahí que él escribió de sí (se siente leyéndolo) por una necesidad imperiosa de su ser interior, que, impotente para contener más su anhelo, lo siente escaparse con aflicción, casi reacio a mostrarse ante la multitud, lo que ya percibió la voz serena y augural de *Liriche umane*, en actitud de replegarse en sí mismo y de condensar, en el egoísmo excelso de un dolor más amplio, el dolor de todos.

Y al haber roto un instante la hermosa línea armónica de su obra anterior, toda animada de un poderoso soplo de ideales y de esperanzas humanas, el poeta parece pedir perdón a sí mismo y a los demás, haciendo entender que él no se detendrá más en estos inútiles duelos y que volverá otra vez a la gran vía maestra de su inspiración. *Malie del passato* llevan el sello de una profunda originalidad artística.

No transcurrió mucho tiempo desde la aparición de *Malie del passato* cuando Giovanni Bertacchi vuelve a afirmar ser de nuevo el poeta humano y grande aclarando y delineando aun más su sobresaliente personalidad de vate meditativo y profundo con *Alle Sorgenti* en que no se limita a describir lo que ve y lo que oye, o por decir mejor, las sensaciones que él recibe de los sonidos y de los colores que se diluyen en un juego de fantasía, sino que repercuten

profundamente en él y se entrelazan y se funden de tal manera que le crean una visión compleja y variada del mundo externo: la observación constante de los fenómenos lo induce a descubrir una ley de vida en la muerte, lo induce a considerar la trasmutación y el devenir, como la única verdad que no muere y es eterna.

El posee, sobre todo, el don de la movilidad, de la oscilación: los ojos de su espíritu ven por debajo y más allá de las cosas en apariencia inmóviles, el laboreo oculto que las va transformando, la vida secreta que las va consumiendo para renovarlas.

Como Heráclito en los antiquísimos tiempos, así este moderno poeta ofrece una imagen concreta de vida, de las aguas impetuosas de un río de sus comarcas.

El sentido de continuidad y de desarrollo, que surge de la visión del proceso cósmico por el cual de cada forma se genera otra y de toda vida que consume surge una vida renovada, es la nota fundamental de la poesía de Bertacchi. Nota que se había afirmado en *Liriche umane* y que en *Malie del passato* había recibido una especie de ilustración teórica, pero que en *Alle Sorgenti* victoriosamente se manifiesta como la central informativa de todo el pensamiento del poeta. Canta por ejemplo, *Il tributo delle foreste*, tomando argumento de un tronco que quema: y se ve pasar por delante todas las selvas entre las que se desarrolla la historia primitiva del hombre; se ve el laboreo de innumerables obreros trayendo los rollizos generosos que servirán luego para las obras más diferentes; así los troncos

...diverran le cose
che accompagnano e di; talami, mense,
usci fidati e pie madie odorose.
Essi nei popolati ampli quartieri
saran domani travature immense,
e carene di navi entro i cantieri.

¿No es ésta la vida que se desenvuelve más allá del transitorio parecer de las cosas? ¿Y no es un espíritu lucidísimo de poeta el que con tanta sencillez la sabe revelar a nuestros ojos?

El arte poético de Bertacchi acierta y revela extractos de la realidad que ningún otro vate de la lengua italiana se anima a tocar;

él tiene a un tiempo energías y delicadezas suyas, esencialmente propias, y ningún otro poeta le supera para expresar lo incierto y lo vago. Después de *Myrica* de Pascoli, yo ignoro cuál otro volumen de lengua italiana haya aparecido en el que, más que en *A Fior de silenzio*, publicado varios años más tarde, hable un alma análoga a la que entre los poetas ingleses fué la de Wordsworth, aquél que puso en verso llano y suave lo que en la vida puede decirse la nota delicadísima de los soles en el ocaso y de las calmas límpidas del lago. Bartacchi siente lo Divino surgir en todas formas y en todos los movimientos de la naturaleza y en este pensamiento, en esta abstracción contemplativa, el de la muerte misma pierde todo el terror que ella genera y la muerte, de portal temible se transforma en dintel amable de la vida y el poeta captando a vuelo un sublime motivo platónico habla de "perdurare in sorti nuove", reunido tal vez a la mayor parte del sí que lo espera en otra parte; igualmente como el protagonista de una grande lírica de Roberto Browning habla de fragmentos de armonías presentidas desde ahora y destinadas hoy o mañana a revelársenos en un tono sinfónico; o como Tennyson, nos habla de una profecía de la blanca luz del sol que se oculta a cada rayo colorado que llegue hasta nosotros, por refracción a través del prisma de la vida. Los verdaderos poetas están siempre destinados a encontrarse: es que no sin razón los latinos los llamaron *vates*, es decir, no meros artistas o creadores de armonías, sino también y sobre todo, profetas.

Viene después *Marmi vessilli ed eroi*, discursos donde se halla al poeta de la casa y de la montaña, de las antiguas gestas y de las hermosas figuras del rescate itálico, de las proyecciones suavísimas de belleza y del mundo inmenso del mar, el poeta de los afectos sencillos, maravillosos y profundos, el poeta de la patria y de la humanidad.

Todos los discursos de esta colección celebran el ideal de fraternidad humana "e fosse pur un sogno", dice el poeta, "giova sognarlo".

La última obra poética de Bertacchi es, en orden de tiempo, *Riflessi d'orizzonti* que contiene en verdad los horizontes luminosos en los cuales durante treinta y más años de sacerdocio ideal, su alma se ha estereotipado con un embeleso casi místico, digno de transfundirnos, sino la chispa fúlgica de la revelación, de agitarnos con el tierno palpito de la exquisita conmoción humana. En todo el libro

el pensamiento selecto, la cordialidad del tono, son llevados en alto por sus estrofas que tienen una luz original. En *Nel Casolare dello Schafferg*, la memoria de Segantini arranca al poeta alguna estrofa verdaderamente hermosa y nueva también en expresión. Lo mismo en *Dopo il Parsifal* las cualidades del poeta se afirman siempre más en fuerza y concisión de síntesis. La materia oceánica está tratada con pulso franco y, a la vez, con un sentido de las esfumaduras verdaderamente delicado. Novedad de ritmo, instinto de liberación estética se observan en la lírica *Venezia*. En *Riflessi d'orizzonti* se hallan verdaderamente las luces de dos grandes horizontes humanos: la Sinceridad y la Bondad. ¡Poeta bendito!

Giovanni Bertacchi inició su carrera docente, pues también es profesor, como enseñante de latín en los institutos de Milán; desde hace muchos años es titular de la cátedra de literatura italiana en la célebre Universidad de Padua.

ORESTE CIATTINO.

UN POETA NO IDENTIFICADO

FRANCISCO DE LA TORRE

Año de 1631. Francisco de Quevedo y Villegas saca a la luz pública las obras de un poeta, —también él lo era—, como él español y como él llamado Francisco: Francisco de la Torre.

Las poesías, —bellas, delicadas—, escritas, las más, en un endecasílabo perfecto, están dedicadas a Ramiro Felipe de Guzmán, y van precedidas de un prólogo intitulado “A los que leerán”. Dedicatoria y prólogo son hijos de la pluma del editor, no del autor de los versos: pertenecen a Francisco de Quevedo.

El tono del prólogo es serio; tan serio como el de la dedicatoria. Nadie sospecharía por el tono, una burla. Mas el uno y la otra son tan oscuros que los críticos e investigadores literarios comenzaron a poner en tela de juicio la paternidad de los versos. Hubo quienes creyeron que De la Torre y Quevedo eran uno mismo; quienes dirigieron las miradas a Fernando de Herrera, a Fray Luis de León, a Francisco de Figueroa y a Juan de Almeida que preparó la edición de las poesías de De la Torre. Por su parte, Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, con algunos datos extraídos de los versos del poeta y por el hecho de haber hallado en los registros de la Universidad de Alcalá el nombre, tan común en España, de Francisco de la Torre, rehizo “more” romántico, una seductora biografía; y dió vida, de esta manera, a un ser que, tal vez, jamás existió.



Volvamos, ahora al editor, a Francisco de Quevedo. ¿Qué nos dice en la dedicatoria y en el prólogo? En la dedicatoria, nos cuenta

una patraña increíble; y en el prólogo quiere, en primer término, confundirnos; y después... después burlarse de nuestra confusión.

¿Y no será ésta la misma intención que ha guiado a Lope de Vega en los tan citados versos de *El laurel de Apolo*?:

*Humillense las cumbres del Parnaso
al divino Francisco de la Torre,
celebrado del mismo Garcilaso
a cuyo lado dignamente corre.*

(SILVA, III)

Ya volveremos, más adelante, a tratar de esto.



Dice Quevedo, en la dedicatoria, que a él vendió los versos, "con desprecio", un librero. El nombre del autor había sido borrado en cinco partes por persona ajena y malvada, y con tanto cuidado "que se añadió humo a la tinta". Mas los propios borriones, "entonces piadosos", lo dejaron traslucir; y así pudo leerse, no sin dificultad, el nombre de un poeta hasta ese momento ignorado: Francisco de la Torre.

Para Quevedo, el tal Francisco de la Torre era un desconocido; pero un varón estudioso, el Conde de Añover, le advirtió que Boscán hacía mención de él. En efecto, Boscán, en ciertos versos, nos habla de un "bachiller que llaman De la Torre". Quevedo acepta, sin reparos, esta identificación absurda, porque, ¿es posible que un erudito, poseedor de tantas y tan claras luces como Quevedo, y profundo conocedor de los poetas y de la poesía de su patria, no advirtiera que la identificación sugerida por el Conde de Añover resultaba inadmisibile por razones cronológicas? El bachiller Francisco de la Torre, cuyas poesías editaba Quevedo, hacía uso, con toda perfección, del endecasílabo italiano introducido en España por Boscán y por Garcilaso de la Vega; en consecuencia, el Francisco de la Torre que nos ocupa no puede ser anterior a Boscán. Ligereza imperdonable en Quevedo, habría sido ésta; y un contemporáneo suyo, Manuel de Faria y Sousa, le hizo ver el error. Quevedo, por su parte, no contestó al ataque.

Todo esto resulta, a nuestros ojos, oscuro. Quevedo está ocultando algo; y así vemos: en lo que dice acerca del hallazgo de los versos, una patraña evidente; en la mala identificación del poeta, un error intencional, y, sobre todo, bien meditado.



Sigue, a la dedicatoria, el prólogo "A los que leerán". Después de haberlo leído, nos imaginamos a Quevedo, inquieto y burlón, regocijándose, en lo íntimo, una travesura más. Pero Quevedo, en este prólogo, procurará disfrazar la verdadera intención del fondo con lo grave y serio de la corteza. Comienza por admirar y considerar un milagro el hecho de que, con ser el poeta tan antiguo, los versos no estén achacosos "con algunas voces ancianas y que después ha desechado la lengua". Y agrega: "cosa que aun en los que escribieron después de Boscán se repara, como frecuentemente en Fernando de Herrera, doctísimo y elegantísimo escritor". E inmediatamente después de haber citado a Herrera, Quevedo confunde al lector; el cual —dice— podrá comprobar, mediante la lectura de los versos, que Herrera tuvo por maestro a De la Torre, del que tomó, asaz frecuentemente, palabras y frases. Y afirma: "Quien los leyere verá que no son semejantes sino uno". Con este aserto, Quevedo parece sugerir al lector que Francisco de la Torre es nombre que oculta a Fernando de Herrera. Enseguida compara los términos empleados por uno y por otro poeta, por De la Torre y por Herrera, para llegar a esta conclusión: es prueba del docto juicio de Herrera el haber seguido a De la Torre; y es prueba del ingenio de De la Torre el haber sido maestro primero.

Y bien ¿por qué ese insistir en tal semejanza? ¿Por qué se nos dice: primero, que Francisco de la Torre y Fernando de Herrera son uno mismo; después, que Herrera tuvo por maestro a De la Torre?

En nuestro sentir, la respuesta es una: porque el intento de Quevedo es confundir al lector.



Otra posibilidad, aceptada de muchos, es ésta: Quevedo, con todo este jugar y confundir, ¿no se estará ocultando a sí mismo?

El se llamaba Francisco y era Señor de la Torre de Juan Abad; bien pudo abreviar nombres y títulos y firmar, sencillamente, "Francisco de la Torre". Además, Quevedo era enemigo de los poetas culteranos y despreciador de sus poesías; y editaba, por ese mismo año de 1631, a Fray Luis de León para darles en el rostro con un modelo de sencillez y galanura. ¿No es mucha casualidad que haya encontrado, justamente él, esos versos tan sencillos, en la forma, y que tan bien venían a sus intentos?

Pero a esta seductora hipótesis se opone un hecho digno de consideración: entre la poesía pastoril, delicada y fina siempre de De la Torre, y los versos conceptistas de Quevedo media un abismo. La poesía de De la Torre es poesía del siglo XVI, no del siglo XVII, y entre una y otra hay notables diferencias. Francisco de la Torre, poeta de la noche y de las estrellas, está muy cerca, por la calidad de los versos, del "nunca bastantemente alabado Garcilaso de la Vega". Leemos a De la Torre y pensamos, aun sin quererlo, en Garcilaso.

Ahora bien, ¿no habrá querido Quevedo, con este prólogo, que el lector pensara que él se estaba ocultando a sí propio; que él Francisco de Quevedo era Francisco de la Torre? Si tal era el pensar de Quevedo no obedecía, de seguro, al deseo de engalanarse con plumas ajenas, no le hacían falta. La intención habría sido otra: aumentar la confusión de sus contemporáneos, ocultándoles el verdadero nombre de poeta, tal vez ignorado por él mismo.



Dejemos, momentáneamente, a Quevedo y volvamos a los ya citados versos de Lope.

*Humíllense las cumbres del Parnaso
al divino Francisco De la Torre,
celebrado del mismo Garcilaso
a cuyo lado dignamente corre.*

(*Laurel de Apolo*, SILVA, III)

Quevedo nos había dicho que Boscán alababa a De la Torre; ahora Lope nos dice que Garcilaso celebra a nuestro poeta. Garcil-

laso, digámoslo desde ahora, en ninguna parte de su obra cita a un bachiller De la Torre. ¿Qué ha pasado entonces? Inmediatamente se pensará: Lope de Vega conocía los versos de De la Torre; es prueba de ello el juicio exacto que acerca del poeta pronuncia: lo considera divino como a Garcilaso, como a Luis de León, como a Herrera, Figueroa, Camoëns. Habría oído —o sabido— que Quevedo, en el prólogo de una edición que preparaba, se refería a una alabanza de De la Torre por Boscán; él, Lope de Vega, confundiendo, trocó los nombres de Boscán y Garcilaso, que suelen ir unidos, y así escribió, en el *Laurel de Apolo*, esos versos.

Pero, si Lope de Vega no hubiera conocido los versos de De la Torre, o hubiera ignorado la historia de los metros empleados en España, tal explicación satisfaría, o sería, por lo menos, aceptable. Mas he aquí que estamos, nuevamente, en la misma situación en que nos encontrábamos ante Quevedo; porque el mismo Lope, en otros versos de *El Laurel de Apolo*, dice:

*Memoria se le debe a Castillejo,
aunque hablaba tan mal del verso largo,
porque le pareció que era extranjero,
haciendo entonces, sin tomar consejo,
a Garcilaso cargo,
que fué su dulce traductor primero,
que a España traía
contra el arte mayor nueva poesía.*

(SILVA, IV)

Luego, Lope de Vega, sabedor profundo del uso de los metros en España, si había leído las poesías de De la Torre, no podía admitir que este poeta fuera anterior a Garcilaso.

¿Qué pensar, entonces? Que Lope de Vega es el continuador de una superchería iniciada por Quevedo. Lope, conocedor de los versos de De la Torre, y conocedor del prólogo de Quevedo, comprendió, de inmediato, cuál era la intención de su coetáneo y no quiso destruir el juego. Por otra parte, él mismo, Lope de Vega, debía ignorar quién era Francisco de la Torre.

Y, ¿qué decir de las otras atribuciones? Para nosotros, Francisco de la Torre no fué seudónimo de Quevedo, ni de Fernando de Herrera, ni de Fray Luis de León, ni de Francisco de Figueroa, ni de Juan de Almeida. No fué, tampoco, el Francisco de la Torre cuya vida rehizo Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Francisco de la Torre fué y seguirá siendo un poeta no identificado, mientras no dispongamos de documentos fidedignos que prueben lo contrario.

ENRIQUETA TERZANO.

STOKOWSKY *

LEOPOLDO Stokowski, cuyo renombre mundial no data ciertamente de ayer, tuvo hace unos meses, como es notorio, una iniciativa sumamente simpática: la de formar una orquesta con jóvenes norteamericanos de ambos sexos y conducirla a través de varios países de Sudamérica, a modo de cordial embajada de aquella juventud musical. A la vez, pensaba llevarse como mensaje nuestro algunas músicas del Sur.

El arte del célebre director nos era ya conocido por el disco y la pantalla. En cuanto a su orquesta, demostró desde la primera ejecución escuchada —*Fuga en sol menor*, de Bach— cualidades brillantes. Todo ello, unido al noble propósito inspirador de la visita, obtuvo —huelga decirlo— muy calurosa acogida de parte del público.

Stokowski, sin duda, es un “caso” complejo, interesante y aun genial bajo ciertos aspectos, lo que deben reconocer hasta quienes no gustan de su arte. Empecemos por recordar las cualidades de su hueste juvenil, entre la que figuraban algunos veteranos de la Filarmonía de Filadelfia, la famosa orquesta que, dicho sea de paso, dirigió Stokowski oficialmente durante más de veinte años y dirige hoy todavía en ocasiones.

El conjunto —colocado de modo diferente al habitual—, no obstante su reciente formación, impresionó como algo ya “hecho”. Agil, dócil a todas las exigencias, sin duda grandes, de su director,

* Este artículo ha nacido de la polémica suscitada en nuestro ambiente musical por la visita del famoso director de orquesta. Con autorización de nuestro crítico musical, la dirección de NOSOTROS ha solicitado sobre el maestro la opinión de tan prestigioso musicólogo como es Ernesto de la Guardia, y éste es su juicio.

posee además claridad admirable. Completando el mérito de sus núcleos instrumentales, que se equilibran y fusionan notablemente, en la fuerza o en la delicadeza, vibra cálido entusiasmo comunicativo: su nota más simpática. Una orquesta bisoña, en general, que ofrece ya tan hermosas ejecuciones, está llamada a conquistar gloria y demuestra la maestría del director que ha logrado tal resultado en brevísimo tiempo.

La técnica de Stokowski no se discute. Además, como se sabe, la ha puesto al servicio del disco, perfeccionando métodos de grabación. Se ha dejado tentar por el "séptimo arte" y ha hecho experiencias con el film sonoro. "Charlatanismo", según algunos. ¿Quizá inquietud espiritual? En verdad, cuando se posee talento todo es interesante.

En Stokowski, el técnico se completa con el artista de temperamento y sensibilidad. Muy expresivo en sus interpretaciones, les infunde espíritu, vida. Podrán gustar unas más, otras menos: su característica principal es la emoción, la "vibración", o el "efecto" si la música misma no contiene otra cosa.

Su ritmo es vigoroso, preciso, o muy elástico y flexible. No usa batuta —el tradicional palito no es obligatorio y, además, prescinden de él los directores de coros. Aquí ya habíamos visto dirigir sin batuta, así que no nos asombremos tanto de la "innovación"—. Con las manos, de modo sobrio y elegante, marca el ritmo y también parece querer "modelar" esa expresión que tanto cuida, o pintar en la orquesta el color que desea, fiado siempre en su memoria. En cuanto a colorido, luz y ambiente *l'Après midi d'un faune*, de Debussy, se desarrolló cual exquisito, maravilloso paisaje sonoro. Ese impresionismo "debussiano", después de una bella interpretación de la *Primera*, de Brahms, cuyo final brilló poderosamente, y de un Bach magistral, nos ofreció como contraste, en el primer programa, una tercera e interesantísima faceta interpretativa.

Como por "objetivo" que procure ser un intérprete, la "realización" no puede ser fotográfica, —en tal forma ya no sería artística— siempre escuchamos al autor "a través" de su intérprete. De aquí que, aunque todos pretendan ser "fieles", siempre hay diferencias. Y en ello precisamente residen los colores interpretativos. El movimiento es uno de los factores en que suelen apreciarse más discrepan-

cias, aceptables siempre que no perjudiquen el "carácter". Movimientos, matices... Decía al respecto el célebre Félix Mottl: "Conozco diez maneras distintas de dirigir bien el *Tristán*; de dirigirlo mal sólo conozco una". Todos, los intérpretes, "absolutamente todos", aunque otra cosa se crea, tienen sus preferencias personales y, a veces, en ciertos movimientos difieren bastante unos de otros. Por ejemplo, una frecuente interpretación, iniciada hará ya medio siglo, "romantiza" demasiado el "allegretto" de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, convirtiéndolo en "andante", especie de marcha fúnebre. Así lo hemos oído por algunos directores, inclusive en una grabación de Stokowski. Preferimos, desde luego, la tradición clásica, más en carácter. En cambio, el mismo Stokowski nos ha presentado ahora una *Octava* en el estilo más puro y absolutamente clásico que pueda imaginarse. El "arbitrario", el "efectista" era la misma "objetividad" personificada. Por cierto, en esa perfección fidelísima hasta el último detalle, alguien halló carencia de noble humanidad... Naturalmente: la *Octava*, humorística, ligera, chispeante, en la que el compositor, inclusive, quería hacer "chistes" musicales, no es del Beethoven grandioso y trascendental. ¿Pero es que no conocemos aún las sinfonías beethovenianas?... Pareceríalo, a juzgar por ciertos comentarios que se oyen o leen.

En el "allegro" inicial de la *Sinfonía en do menor* se observó cierta libertad del tiempo, mas con ello resaltaron los contrastes y aumentó el interés de una página que en sí misma es algo árida y hosca. El movimiento del *Bolero*, de Ravel, fué un poco más rápido que el habitual, por cierto inadecuado éste, lánguido, enervante y aun insoportable. Estamos más de acuerdo, "subjetivamente" con el movimiento algo "arbitrario" de Stokowski, pero no es posible elogiar ciertas modificaciones poco felices de instrumentación que allí aparecieron. Aunque censuremos esto, no olvidemos que el caso no es nuevo en la interpretación. Puede recordarse, entre muchos, el ejemplo de las discutidísimas aunque lógicas modificaciones en la *Novena Sinfonía* hechas por Wagner y hoy generalmente adoptadas. Aun así, son ejemplos que no deben hacer escuela.

Si el *Bolero* mereció reservas, en el mismo concierto hubo una versión magnífica, tal vez insuperable: la *Patética*, de Tchaikowsky (o Chaikowsky, según debiéramos escribir). El romanticismo exal-

tado de los tiempos extremos; la amabilidad del segundo; el dinamismo efectista y vulgar del tercero, fueron reflejados con eficacia máxima y Stokowski, el exuberante romántico de esta *Patética* es también el "clasicísimo" de la *Octava* beethoveniana. Es un interesante contraste de modalidades que debe destacarse.

Rasgo simpático fué la inclusión en un programa de *La muerte del Inca*, poema sinfónico del malogrado compositor rosarino Juan B. Massa, dinámicamente presentado.

La nota más destacada del cuarto concierto —último realizado antes de escribir estas líneas— fué una ejecución realmente sobria de *El pájaro de fuego*. La orquesta de reciente formación brilló con gran virtuosismo. Y en su director apreciamos nuevamente admirable flexibilidad de temperamento. De Bach a Stravinsky, pasando por los románticos, ¡cuántas bellas modalidades interpretativas!

Las danzas de *El príncipe Igor*, precedidas de la transcripción instrumental de una canción nos agradaron menos por la supresión de una de ellas. Esta mutilación indebida o alguna modificación de instrumentación innecesaria y caprichosa, como la indicada anteriormente, son, desde luego, objetables. Pero, a propósito de "mutilaciones", recordemos los cortes, arreglos y "versiones" que se realizan en numerosas óperas, ya acertados, ya absurdos e inaceptables.

Veamos, finalmente, el aspecto de Stokowski como instrumentador y transcriptor. Su dominio de la orquestación es completo y siendo, además, organista, las transcripciones de Bach y de Haendel, superiores a otras similares de varios autores, resultan espléndidas. Tanto como su interpretación. Diríase un órgano ideal y gigantesco de imponentes sonoridades que se elevan como la nave de una catedral. En particular, el *Passacaglia y Fuga en do menor*, de Bach, adquirió impresionante grandeza. Igual elogio merece el estilo en que fueron expresadas otras páginas del inmenso compositor, entre ellas el "Aria" de la *Suite en re*.

También son bellas las transcripciones de Albéniz y Debussy. Cuanto signifique ensanchar el campo sinfónico nos parece plausible.

La transcripción libre sobre el *Boris Godunof* se basa en el original de Musorgsky y no en la versión habitualmente interpretada de Rimsky-Korsakof, más correcta y refinada que la original, pero menos dramática y vigorosa. Con instrumentación más rica y colorida

que la de Rimsky —la cual, sin embargo, es muy bella— Stokowski conserva perfectamente el carácter y el espíritu de las escenas evocadas, algunas de mucho efecto, como la canción de Varlaam o la imitación de las campanas. Incluye el tema ruso del coro que usó también Beethoven en su *Cuarteto en mi menor*. Las mismas campanas, con fúnebre son, efecto igualmente más amplio que en la ópera, sirven para evocar la muerte de Boris. Quizá hubiera sido más completo evocar también otros pasajes, como la escena del reloj, el coro del bosque de Kromy y entrada del falso Dimitri, antes de la canción del inocente y los compases finales de la obra.

A propósito de transcripciones libres de esta naturaleza, recordemos que hoy se usa mucho por los compositores escribir partituras sobre temas de un autor. ¿Y acaso Bach no hizo lo mismo con Vivaldi?

Si tal fantasía “musorgskiana” es una “suite” de cuadros, el arreglo sobre *Tristán* es un poema que produjo alboroto y asombro. Se ha hablado de “profanación”, etc. Pero se olvidan ciertas profanaciones verdaderas. Por ejemplo, la realizada recientemente por los “Ballets” de Montecarlo con Wagner y también con Beethoven. Por otra parte, “regisseurs” y técnicos alemanes han profanado aquí a veces las representaciones wagnerianas con errores y arbitrariedades. El *Parsifal* de 1933; la *Tetralogía* de 1935, fueron modelos de tal cosa que no escandalizó a nadie y aun se aplaudió.

En el caso de Wagner, establezcamos previamente si debe ejecutarse su música en conciertos con cantantes o sin ellos. Sabemos que él mismo lo hizo, pero “a disgusto”, como propaganda o ante la imposibilidad de representar sus obras. Si se ejecutan, como fueron concebidas, no hay por qué llevarlas al concierto, salvo los preludios y oberturas ya trilladísimas. Dejemos aparte el *Idilio*, poema sinfónico. Lo grave es que pronto van a desaparecer de la escena esas óperas por falta de cantantes. Hoy mismo ya no hay ningún tenor aceptable para algunas de ellas, *Tristán* inclusive (1).

Si se quiere salvar, al menos, la música, tendrá que refugiarse en el concierto sinfónico, donde todo el actual repertorio de frag-

(1) Una intérprete wagneriana tan completa como Marjorie Lawrence es hoy excepcionalísima.

mentos wagnerianos está muy gastado, pues a pesar de haberse representado hasta ahora las óperas, todos los directores sinfónicos insisten en su sempiterna repetición. Si muere el drama, ante la carencia de intérpretes, la única salvación musical es el concierto y habrá que pensar en realizar amplias transcripciones y arreglos sinfónicos, a la manera de Stokowski, ensanchando y renovando ese repertorio.

Como trabajo “musical” —que por cierto interpretó Stokowski con emoción y poesía— es excelente y se halla realizado con mucha habilidad. No sintetiza toda la “música de amor”, pues prescinde de los elementos anticipados en el preludio. Presenta, en cambio, no con intención dramática sino meramente lírica, los elementos de la “noche” y de la “muerte”, íntimamente unidos en el poema wagneriano. Toma un fragmento del dúo y canto de Brangania; pasa a la invocación de Tristán en el tercer acto, vuelve a otro pasaje del dúo y termina con la muerte de Isolda. Las transiciones están hechas temáticamente, es decir, utilizando como puentes los mismos temas del autor, sin necesidad de “agregar” enlace alguno. La conclusión es muy lógica, puesto que ya la música de la muerte de Isolda, en otra forma, está en el dúo original.

Debe advertirse, pues parece que nadie ha reparado en ello, que, salvo las introducciones orquestales de los dramas líricos, todas las páginas wagnerianas ejecutadas constantemente hasta hoy en los conciertos son “arreglos” que incluyen, cuando es menester, “la transcripción instrumental de las voces humanas”. El procedimiento es, por tanto, ortodoxo y no debe alarmar. El mismo Wagner hacía ejecutar en conciertos sin soprano la *Muerte de Isolda*, porque la instrumentación, en diversas partes, duplica la mayor parte de la línea vocal, así que el canto también está en la orquesta.

Y si esta página se ejecuta habitualmente precedida del preludio, puede seguir igualmente a otro fragmento de la obra, especialmente al dúo del que surge según la obra original. Por otra parte, aquí no se requiere “agregado” conclusivo alguno como en la *Marcha fúnebre* y demás interludios o fragmentos de escenas, ni cambios de forma, como en la *Cabalgata de las valquirias* o valkyrias (no wal-kyrids, como se escribe erróneamente). Una de tantas páginas que en la ópera contiene voces.

El procedimiento de Stokowski, a través de dos actos, es análogo al de Zumpe en *Los murmullos de la selva*, que recorre un acto. Es el arreglo ejecutado desde hace casi setenta años en todas partes, hecho por aquel maestro que fué compositor, director y ayudante de Wagner en la copia del material para la *Tetralogía*.

Este arreglo del *Sigfrido* —que acaba de oírse aquí una vez más con el gran Toscanini— semeja un breve poema sinfónico, dispuesto sobre los “momentos” del “murmullo” imitativo y del canto del pájaro, hilvanados a través de inmensos saltos, para concluir lo mismo que el acto segundo de la obra. Desaparece todo vestigio del diálogo entre el tenor y el ave del bosque. Este canto se halla expuesto por instrumentos de la madera —como en el original— y luego, cuando Wagner lo hace cantar por la voz humana, Zumpe lo transcribe instrumentalmente, agregándole un campanilleo de “Glockenspiel” sumamente discutible.

El arreglo de Stokowski sobre el *Tristán*, mucho más amplio, transcribe las voces para completar la melodía vocal del dúo, que la orquesta de la partitura original duplica o no en cada pasaje, a gusto de Wagner. El transcriptor sigue, pues —como en cualquier transcripción instrumental de obras vocales—, el procedimiento lógico y únicamente posible. Además, ¿no se hallan en las oberturas, etc., verdaderas transcripciones o adaptaciones sinfónicas hechas por los autores mismos de cantos vocales posteriores?

Por otra parte, existen desde hace tiempo algunas transcripciones orquestales de Hofmann, etc., de páginas vocales del *Tristán* y otras obras wagnerianas.

Véase cuanto ha dado que hablar Stokowski —tanto por lo menos como Weingartner, otro gran director de personalidad diferente que suscitó aquí apasionadas polémicas y “negaciones” curiosas.

Esperemos que el célebre maestro no conserve amargura y que su interesante visita no sea la última.

ERNESTO DE LA GUARDIA.

LETRAS ARGENTINAS

CONTINUACIÓN, por *Fernández Moreno*. Espasa-Calpe, Buenos Aires.

JUZGAR un nuevo libro de Fernández Moreno resulta sobremanera peligroso. No, por supuesto, por lo que al autor se refiere, sino por lo que al crítico atañe. Como se sabe, Fernández Moreno es sin disputa ninguna uno de los grandes poetas de habla española con que cuentan estos tiempos. Tampoco lo afirmado constituye una novedad para los lectores. En 25 años de labor (1915-1940) Fernández Moreno ha publicado 21 libros. Y qué venturoso y qué significativo para la lírica argentina que el último de los aparecidos se llame *Continuación*. Un símbolo, desde luego un símbolo de lo que es la poesía de cuya cadena el poeta es sólo un eslabón.

Con *Las iniciales del misal* comienza Fernández Moreno una temática a la cual continúa siéndole fiel después de haber cumplido con ella las bodas de plata. Por eso *Continuación* tiene sabor viejo de humanidad, como diría de él si lo comentara Gabriel Miró. Hay en este libro tanta vida que leer una página es releer muchos de los libros anteriores. ¿Un eco?, pensaréis. No. ¿Un majuelo?, diréis en este sí... no... de las respuestas. Tampoco. Entonces ¿qué?, será la nueva expresión puesta de manifiesto con voz menos plana. Eso, eso indefinible que constituye el arte cuando sabiendo todos lo que es, confesamos con Benedecto Croce no poder asirlo en la redecilla de una definición. Eso que las madres intuyen, que las novias adivinan y que los hombres somos incapaces de aprisionar en la jaula de una frase.

La primera composición, que es también la postrera, abre y cierra el libro. Imprudencia de artista que maneja una misma llave para abrir y cerrar diversas puertas, ajeno a las sanciones que esta-

blecen los artículos 150 y 151 del Código Penal, código que los poetas desconocen porque en el mundo de la lírica todavía carecen de significación los términos “tuyo” y “mío”, como si los relojes y las campanas —el poeta lo dice— fueran incapaces de desmenuzar el tiempo.

“Plaza mojada”, “Cena”, “Orquesta de señoritas” y “Casa derribada” son las mejores composiciones de las reunidas bajo el subtítulo *Ciudad*. El poeta de las grandes síntesis que hay en Fernández Moreno se muestra aquí en todo su vigor. Le basta un verso para la etopeya o para el esquema. “Murmuras una ausencia en cada banco”, dice refiriéndose a la plaza mojada que debido a la lluvia caída se convierte en rincón abandonado.

Murmuras una ausencia... Lugones en uno de sus motivos marinos, hablando de la lluvia sobre el mar, en análoga gala del poder de síntesis que define al poeta, escribe:

*Llueve. La lluvia lánguida trasciende
su olor de flor helada y desabrida.*

El efecto es soberbio; sobre el mar la lluvia es una flor helada y desabrida. Una plaza, bajo la lluvia o después de ella, sólo puede hacer eso:

murmurar una ausencia en cada banco.

“Cena” es otro motivo en tono menor. Los que comen son cuatro hombres y una mujer vieja. Verlos comer:

*Ellos están caídos sobre el plato,
comen con rapidez y silenciosos.
Con cada cucharada me parece
que se tragan también un pensamiento.*

El poeta ha visto algo más que el dolor ajeno, algo más que el dolor que almacenan los rostros. Vió

*la única alegría de la mesa,
ese sifón azul que está en el medio.*

En "Orquesta de señoritas" nuevamente hace gala de ese gran poder de síntesis que posee. Habla de las componentes de la orquesta, de esas señoritas con "amplios vestidos y collares falsos". El acierto consiste en el simil que encuentra para los brazos. El desigual arroyo de los brazos, explica. Comprendemos todo lo que taxativamente queda expresado. Podía hacerse de este verso o con este verso un ensayo parecido a aquel que Ortega y Gasset escribiera en torno a las variaciones sobre la carne.

Se comprende, el poeta es médico; es, entonces, un iniciado que se mueve como pez en el agua. Médico y poeta, términos anti-nómicos, se diría. No es así, empero. Y que no es así queda probado con estos versos de "Casa derribada", donde el poeta y el médico pueden alegar una tercería de dominio. Leedlos:

*Renováronse en ella cien familias,
albergó su portal dos remendones
y aun conserva el número de antaño
pulcro y azul encima de la puerta.
Y cambió de nivel como de dueño.
Y una mañana apareció en su frente
la venda colorada de remate.
Ahora es un hueco enorme y nada más
en la encía maltrecha de la calle.*

Los adjetivos *colorada* y *maltrecha* encontrados para la venda de remate y para la encía de la calle están puestos con aquella maestría que encontrara Darío para Francia y para los violines húngaros.

II

Sería redundante ir página por página señalando los aciertos de este libro admirable. Como a nosotros también cada día nos interesa menos tasar, cabe sólo añadir que Fernández Moreno no está ya en la hora de la justicia sino en la hora de los elogios. Los jueces —jurados de concursos municipales y nacionales— han dictado hace buen tiempo fallos irrevocables. A su hora fué estudiada su obra con criterio ecuánime y los premios discernidos sólo hicieron las

veces de esas sentencias que las Cámaras confirman en todas sus partes. Porque la verdad lisa y llana es ésta: que Fernández Moreno es un poeta leído por millares y millares de personas. Difícilmente hay alguien que no sepa algunos versos suyos, versos hechos con un mínimo de literatura y que por eso permiten que cada lector coloque en ellos su coeficiente emocional y que dejen la ilusión de completarlos según el sitio y la hora que se los lea o se los recuerde.

Todos los géneros ha utilizado el poeta con igual maestría: sonetos, décimas, romances, seguidillas, epigramas, madrigales, odas, silvas, endechas, letrillas, etc. Y siempre Fernández Moreno se aumentaba, porque tanto como él todos hemos dicho: Fernández Moreno no se repite.

No seguiremos página por página el libro que comentamos pero es imposible resistir a la tentación de nuevas citas. Hay que aludir a nuevos temas; la alusión es imprescindible; los motivos de las otras partes del libro así lo requieren. Véase, por ejemplo, cómo deja esa viva sensación de géorgica en "Ombú". Tú sólo vales casi medio bosque, afirma refiriéndose al árbol por antonomasia de la pampa. En efecto es así; el ombú vale lo que el poeta ha dicho: medio bosque. Es más: el ombú sólo puede ser comparado de ese modo: con aquella nube que no corre.

Fernández Moreno ha usado el vocablo "comparación" con toda justeza. Los que enseñan literatura preceptiva saben muy bien lo que es la precisión. Hubiera sido rebuscado recurrir a los trops. Las géorgicas son los temas apenas salidos de la didescalia. La metáfora o la imagen hubieran operado un efecto contradictorio. Fernández Moreno que sabe lo que es rectitud en esto de emplear voces no cayó en el imperdonable descuido que hubiera puesto en trances difíciles al profesor. Todo se asocia en él: el médico, el catedrático, el poeta. Y porque todo se asocia hay en su obra junto con el *élan* creador, el equilibrio, maravilloso legado de la Hélade.

En "El hogar en el campo y en la ciudad" se observan nuevas síntesis admirables. Sus versos nos hacen pensar en Juan Ramón Jiménez y en Luis Franco, sobre todo en el Luis Franco de "Los trabajos y los días". Menesteres humildes le inspiran bellísimos motivos. En la plancha a carbón ve un barco diminuto. Es un dístico, todo él tan denso que Gracián se hubiera regocijado. Oído:

*Fuego en el interior, y proa, y popa:
barco de guerra soy; mi mar, la ropa.*

“El primus” es otro dístico admirable; del calentador nos dice:

*Una hortensia pomposa y azulada
abueca para ti su llamarada.*

El simil es bello y exacto. Una hortensia es la llama; una hortensia que muy bien puede regalar algún descendiente de aquel relojero de París, a cuya esposa, según se afirma, dedicó esta flor el naturalista Commerson. ¡Milagro de la poesía que descubre en las cosas más humildes preciados tesoros!

Pero cerremos esta nota bibliográfica. Antes, sin embargo, veamos una nueva composición: Ultimo piso.

En “Ultimo piso” el poeta habla de la casa que ocupaba entonces. La describe, coloca en ella “media brizna de ensueño” y luego el nefelibata que hay en todo artista, comienza la faena de andariego. Para el viaje a través de los orbes de la ficción la azotea es un mar. El lo dice:

*La azotea da un vago sentido del viajar,
es alta como un monte y es sola como un mar.
Cualquiera chimenea sirve de arboladura,
un pañuelito es una vela en abreviatura;
los ojos se dilatan, se orea el pensamiento
y un torbellino sólo son los astros y el viento.*

¿Queréis algo mejor que esa vela en abreviatura que es un pañuelo? ¿Y algo mejor que esa arboladura hecha con una chimenea cualquiera?

Y de viaje el poeta observa el Río de la Plata y luego ese intestino turbio del Riachuelo.

Nuevamente es aquí el médico el que presta su ojo clínico para el hallazgo del tropo. Porque el Riachuelo es eso, precisamente. Todo lo demás que se pueda decir del Riachuelo ya no pertenece al predio artístico. Al poeta le bastó un sustantivo para signarlo definitivamente. Es que el poeta, a quien le gusta salir solo, como

lo manifiesta en la misma composición, sabe que toda su arte poética se reduce a salir para tornar, como aquel peregrino de que habla Tagore, con raras cosas de belleza extraordinaria, que el poeta no es sino eso:

*Un hombre que camina por el campo,
y ve extendido entre dos troncos verdes
un hilillo de araña blanquecino
balanceándose un poco al aire leve.
Y levanta el bastón para romperlo,
y ya lo va a romper, y se detiene.*

FRANCISCO SUAITER MARTÍNEZ.

LETRAS HISPANO - AMERICANAS

VIDA Y OBRA DE HORACIO QUIROGA, por *José M^o Delgado y Alberto J. Brignole*. — Montevideo, 1939.

I. — Horacio Quiroga tuvo una vida trágica y desigual, con tragicidad primaria, horra de complicaciones intelectuales, cuyo clima normal era el de la selva, esa selva que buscó instintivamente para marco de su existencia y escenario de casi toda su producción literaria. Era el hombre primitivo. Todo en él lo delataba: desde sus aficiones hasta su literatura. Sin frenos, sin refinamientos, obediente sólo a las ideas primarias.

Dos finas plumas, dos altas inteligencias, se han unido para contarnos esa vida. El relato descubre en José M. Delgado y Alberto J. Brignole, además de tan fundamentales condiciones, un hondo, fresco y persistente sentimiento de amistad por el autor de *Anaconda*. A veces pareciera que habla un padre, un hermano, regocijado y orgulloso por los triunfos del hijo, del hermano, complacido en descubrir el más mínimo e insignificante de los detalles, como si en él fincara la nombradía y fuera clave de interpretaciones extraordinarias. El valor de esta *Vida y obra de Horacio Quiroga* hállase precisamente en ese sentimiento. El la ha hecho tan humana, tan cálida y palpitante, que la sentimos hasta en su vibración más imperceptible.

Es un documento para servir a quienes intenten relacionar —como es de práctica después de Taine— la obra, el autor y su medio, en procura de una exégesis minuciosa de los tres. Pero un documento si se quiere profuso y difuso; es necesario separar en él la paja del trigo; así se pueden extraer valiosísimos elementos para

asentar la obra y la existencia quiroguianas en las bases lógicas de donde partieron. Nótase el cariño de los autores por el paisaje y el ambiente. Actores y espectadores a la vez, pierden a causa de ello, el sentido de la medida, en ocasiones el del orden, dejándose llevar por la música de los recuerdos y la complacencia con que se revive el tiempo dorado. Así se resiente el método expositivo, circunstancia que hacen olvidar los autores, es cierto, revistiendo su exposición de lucidos atractivos formales.

II. — Todos, quien más quien menos, los que han sido tocados de la necesidad de escribir han *jugado* un poco cuando muchachos, —como las niñas lo hacen a ser mamás— a ser escritores, a crear estrambóticas cofradías, de los más atrabilarios nombres... Este inofensivo sarampión ha tenido siempre en Hispano América un clima propicio. Hay cierta ingenuidad y detallismo infantil en esta *Vida*, al contar los autores como pasó para Quiroga y para ellos ese sarampión a que aludimos. El episodio, que en sí tiene un valor escaso y muy relativo, se alarga innecesariamente, como también las andanzas de la primera mocedad en el Salto. Todo ello está bien que haya sido puesto en evidencia, pero bastaba señalarlo con cierta sobriedad. El equilibrio de las proporciones no es el más despreciable de los elementos que concurren a la perfección de la obra de arte, y por ende a su eficacia, sobre todo cuando, como en el caso presente, la obra encierra además del artístico el valor didáctico.

El libro que comentamos, con un poquito más de elemento imaginativo hubiera constituido una biografía novelada de las tan en boga; y con un poquito menos de locuacidad un libro de consulta utilísimo para quien intente, como hemos dicho al comenzar, una exégesis de la obra quiroguiana a la manera de Taine. El que ahora se proponga utilizarlo en este sentido, echará de menos los títulos ilustradores, los índices temáticos, los nomenclators, todo ese pequeño pero insustituible bagaje que facilita las búsquedas economizando tiempo y llevando de la mano como afectuoso lazarillo. La estricta sujeción de los autores al orden cronológico ha dispersado datos que de haber sido copiados y expuestos dada su interdependencia, habrían contribuido más eficazmente a iluminar el cuadro total de la "Vida" quiroguiana. Perdidos tales datos entre los diversos capítulos, aunque los autores hagan notar a veces la relación que tie-

nen con esto ó aquello, carecen de la fuerza evocativa que tendrían sencillamente expuestos en conjunto, lo que les daría realce de agua fuerte.

Por ejemplo. Un título: Quiroga y la fatalidad o El elemento trágico en la vida de Quiroga... y enseguida el relato preciso y sobrio. Así el proceso de la vida quiroguiana hubiera ganado mucho.

Señalan los autores que Quiroga dejó alumbrar la primogénita a su primera esposa sin asistencia médica, fundado en que el parto es una función natural y la naturaleza no necesita ayuda... Esta es la lógica primitiva de un hombre selvático que ignora cuál es, precisamente, la diferencia entre el hombre y los animales, entre el *ser civilizado* y el *animal de costumbres*. Zieliński la expone en dos líneas en su *Historia de la civilización antigua*, al señalar la “infinita facultad evolutiva” de la *civilización* del hombre y la “absoluta invariabilidad” de las *costumbres* del mundo animal. Quiroga creía innecesaria la asistencia médica a una parturienta fundado en “la naturaleza proveerá”. Con este rasgo se definía como un hombre selvático y con él explicaba su preferencia por la vida áspera en que se complugó durante una buena parte de su existencia.

Pues bien. Este rasgo que hemos entresacado de un capítulo del libro comentado, junto a aquel otro de su lucha con la yará enorme de las múltiples crías, en la que es actor a pedido de quienes yienen en su busca para el caso, relacionados entre sí y, a la vez, con otros muchos que aparecen aquí y allá, constituirían la definición objetiva más contundente del primitivismo de Quiroga, de su absoluta carencia de sentido social y de su desprecio o indiferencia por lo que consideramos civilización. Y al mismo tiempo la razón de su literatura: temática, personajes, paisajes... y hasta expresión.

Se dirá que así como nosotros hemos percibido esa “atmósfera” para otros tampoco será difícil lograrlo. De acuerdo. Pero si la tarea del autor facilita, ilumina y ensancha el camino, el lector llega con menos cansancio y mayor provecho al fin. Nótese además que no hacemos un reproche sino una observación. La “necesidad” que nosotros hemos sentido —siguiendo la misma lógica que para la argumentación anterior— también deben haberla experimentado esos miles de lectores que la obra de Delgado y Brignole tendrá.

III.— La segunda parte del título: *obra* . . . de Horacio Quiroga, hace suponer que los autores puedan haberse extendido en la historia o análisis de la producción quiroguiana. Y no es así. Pasan sobre una y otro con bastante ligereza sin penetrar ni en lo puramente formal ni mucho menos en la interpretación estética rigurosa. Unos cuantos adjetivos sustituyen a ésta. Por ejemplo: “cinco monumentos literarios” para clasificar *El salvaje*, *Cuentos de la selva*, *Anaconda*, *Las sacrificadas* y *El desierto*. O contradicciones flagrantes como las que siguen: dicese en la página 248 de “su sabiduría enciclopédica” y allá por la 353: “toda su extensa obra fué desarrollada con una base de cultura literaria bastante frágil.” Sin contar una contradicción tan categórica como la que supone este párrafo que sacamos de la página 357: “La escasez de su bagaje cultural responde a un espíritu de selección muy riguroso e imposible de engañar, no a pereza lectora . . .” Para seleccionar, y seleccionar *rigurosamente*, —a menos que la selección se haga por los títulos o fiándose en terceros y ya no es rigurosa— es necesario leer, cuando de lecturas se trata. Y si se lee como es debido, tórnanse poco menos que imposible esa “escasez de bagaje cultural” que dan por admitida y probada en Quiroga, nuestros autores.

Vemos, pues, que la contribución de ellos al estudio de la obra de Quiroga no es sólida. La empaña ese mismo sentimiento de amistad y admiración a que hemos hecho referencia más arriba. Y aun cuando no pretendemos exigir que realizaran un estudio crítico detenido quienes nunca tuvieron veleidades de tales, sí hubiera sido de desear que se extendieran, por lo menos, en una exposición detallada de las producciones de Quiroga siguiendo su orden de aparición y relacionándolas después temáticamente para que fuera apreciable la evolución del autor. Era esa la manera, entendemos, de responder al contenido que se supone en la segunda parte del título del libro que analizamos. Y aquí también hubiera sido útil sistematizar cuanta referencia se hace en el texto a la obra de Quiroga. La apremiante necesidad de tiempo que atenacea hoy en día a quienes van a un libro en busca de determinadas cuestiones, hace que el autor deba facilitar esa búsqueda. Si el buscón halla interés ya recurrirá al resto. Si no, agradece que los índices le faciliten su tarea.

Claro está que no es así si se trata de una obra de imaginación; pero en obras didácticas, o con aspectos de tales como ésta, el complemento indispensable es el señalado.

IV. — En resumen: un documento vivo para la historia de Quiroga, con todas las cualidades e imperfecciones de la vivo, de lo humano. Lleno de pasión, de preciosos elementos: anécdotas desconocidas, episodios ricos en sugerencias, materia en fin, y materia abundante, para tallar el justo pedestal. Los dos autores son médicos. Y médicos de valor. Ya es sabido que para un galeno no hay detalle, por mínimo que sea, desperdiciable, inútil. Todo contribuye con su aparente insignificancia, a la historia clínica del paciente. Ellos han querido, desde este punto de vista que muy posiblemente ha sido el suyo, hacer la de Quiroga dejando al lector el diagnosticar, aunque ellos adelanten en cierto modo su opinión.

Tenemos que agradecerles la diligencia con que acometieron la obra y su sinceridad: dos valores no comunes entre nosotros.

E. SUÁREZ CALIMANO.

BALDOMERA, por *Alfredo Pareja Diez-Canseco*. — Ediciones "Er-cilla". Santiago de Chile, 1938.

"La tragedia del cholo ecuatoriano" es el subtítulo que lleva esta novela de Alfredo Pareja. Y es en el infortunio y en la miseria del nativo donde el autor hurga y descubre aspectos dolorosos, arquitecturas sombrías. Sobre ellas pasa con lentitud de "relentiseur", con pegajosa insistencia, para ir ensanchando paulatinamente una atmósfera de pesadilla en la que se agitan zurdos anhelos.

Es un desfile de mujeres y hombres avieños: aquellas se prostituyen; éstos matan y roban honras y dineros Sólo, al terminar la obra, Baldomera, la heroína queda incólume al sacrificarse por el hijo. La psicología de Baldomera tiene contornos definidos. Ninguna zona oscura. Todo de extraordinaria vivencia. Es la criolla de ardores tropicales y vida incierta. 'De joven "no era aún muy gruesa. Su cintura se estrechaba, pero dejaba libre una soberbia grupa desenvuelta... La cara, sin ser bonita, parecía graciosa, no obstante lo chata y gruesa y lo roma de la nariz, y lo insignificante de los ojos." Vive en los caminos del extravío a los que ha llegado

no sabemos por qué. No nos lo dice el autor pero lo intuimos: su tragedia es el resultado del medio; como la que más tarde caerá sobre sus hijos. Son muñecos en manos del hambre, de los patrones brutales. La violencia de sus deseos, primarios siempre, que viven creciendo en mareas, la padece el coro entero de la obra. No hay ideales ni objetivos precisos que estén vertebrando las conciencias: sólo horizontes vacíos. Y cuando aparece alguna luz en el camino, —el amor a Celia María y el afán de liberarse del hogar encanallado en Inocente, el hijo de Baldomera— las pasiones bajas enceguecen y precipitan por el declive hasta el crimen o la infamia.

Pensamos por momentos que todo eso fuera la resultante de tierras húmedas y calientes, de aguas cenagosas, que hiciesen a los hombres a su imagen, pero, el paisaje físico no aparece sino soslayando esa turba de cholos así hechos por la vida de hacinamiento y de miseria en los focos urbanos. Guayaquil tentacular atrae a "Lamparita", el cuatrero que "está loco de selva, de raíces, de frutas." Pero "Lamparita" culminará en el vicio en Guayaquil donde el lodo que se inicia en el malecón del puerto se extiende hasta las pocilgas pestilentes de humo, de alcohol, de palabras gruesas y deseos peores. Y empieza su carrera ciudadana siendo "punguero". En uno de esos callejones tortuosos, llenos de sorpresas, de encrucijadas, como las almas que por ellos ambulan, encuentra a Baldomera. Es la hembra, nada más que la hembra; lo continuará siendo hasta que su cuerpo vejado, envejecido, vaya de tumbo en tumbo a la cárcel saturada de hedores insoportables. Y ahí quedará, jadeante como la leona después de la pelea por la que ha logrado salvar su cría, oyendo palpitar en su vientre el nuevo hijo que se anuncia, y aún pensando en los tiempos en que, airosa, sostenía con su trabajo a "su hombre".

Los cholos del libro de Alfredo Pareja no creen en nada, son almas carentes de fe, sólo el vivir los arrastra, la necesidad de vivir; satisfecha el hambre y otros deseos, van como reptiles, pegados al suelo, como sus pies descalzos, las mentes embrutecidas.

Y por esta falta de fe no pueden levantar los ojos para mirar la montaña que tan vecina al cielo respalda el paisaje ecuatoriano y que está casi ausente en el libro, porque así está en el alma de los hombres. Instintos, nada más que instintos en ellos. Se levanta

como un canto entre tanta mezquindad el de Baldomera —instinto del animal que vela por su cría— llevándola a acusarse de un crimen que no ha cometido por salvar a su hijo.

¿Qué nos queda del libro de Alfredo Pareja al terminar la lectura? . . . Una grave lección de ética. De evidente fondo social, admirablemente disimulado, *Baldomera* nos tiene su pedido de que algo hagamos por sanear esa hez a la que pertenece la heroína.

Pero ¿hasta qué punto puede entrar en la concepción literaria esta obra naturalista . . . ? Sin duda, sus temas aprovecharían más al sociólogo o al moralista. Mucho ingenio requiere la literatura para cubrir con dignidad las asperezas. Nos lastiman algunos de los cuadros de *Baldomera*; disuenan las expresiones de sus protagonistas y hasta de determinados comentarios. Asistimos a una patente afición a engolfar el arte en la exaltación de lo sombrío, a una simpatía marcada por los desperdicios humanos, a un desprecio anómalo por lo ideal, por la belleza verdadera. ¿Qué no caben en la forma en que el libro está arquitecturado, en la dramaticidad trágica del cholo americano las tintas claras . . . ?

¿Esto es cuestión de raza, de clima, a los que pertenece el nativo . . . ? ¿O es únicamente cuestión de lentes con que el autor enfoca . . . ? Si esto último fuera, la obra de Pareja sería falsa. Pero, ya está dicho: hay sin duda en el autor enfermizas predilecciones. Para constatarlo vayamos a la escena de la “chichería” con que el escritor “se anuncia” y a la descripción de la cárcel con que se cierra el libro, de evidente mal gusto, y en la que el autor realiza un morbosos regodeo.

Marañón en su *Diatriba contra la novela picaresca* señala como enfermedad el recreo de ciertos artistas españoles por las facetas lamentables de la vida. Así hoy el de muchos escritores hispano-americanos.

Es un arte cargado de sombras el de Alfredo Pareja, más aún, peligroso. De él “puede prenderse la atención y los maravedíes de la gente.” Sus condiciones de narrador lleno de color y de vida pudo ponerlas a mejor servicio.

Baldomera es una plañidera campana de alarma que nos anuncia la tragedia del cholo americano. Pero la intención no salva al autor. Podríamos anotar, al concluir la lectura, los conceptos de Gregorio

Marañón: "Así como el buen comedor puede convertir su apetito y acabar prefiriendo al manjar fresco y oloroso el hedor de la carne adrede corrompida, o al terciopelo del vino añejo la llama brutal del aguardiente, así el buen amor puede olvidar los goces de la pasión y descarriar por los vericuetos del vicio... Entonces si tiene una paleta en la mano, pintará un muerto, no en su noble rigidez de mármol recién ausente del alma sino como un montón de gusanos hediondos. Lo mismo el escritor."

Nos cuesta admitir en su totalidad la tragedia del cholo americano tal como la presenta Alfredo Pareja. No podemos creer que el pueblo de mestizos de la región del Guayas y del puerto guayaquileño esté formado de gandules, de ladrones, de salteadores; que todas sus mujeres sean de la pasta de Candelaria, de Serafina, de Doloritas. Librémonos de la ola de pesimismo que abate al autor, y pensemos que no es sólo mala hierba la que crece a orillas del perezoso Guayas, en el brillante puerto de Guayaquil, donde los rumores de una naturaleza grandiosa, se acompañan de los de la actividad de una ciudad intensamente comercial.

Un estilo hecho de párrafos nerviosos, tajantes —no siempre lo suficientemente cuidados— de fuerte colorido, tiene Alfredo Pareja. Los diálogos, con las crudezas señaladas, ágiles y naturales. La línea en zigzag que sigue el relato, poco aconsejable.

Esperemos que en otro nuevo libro el autor, si insiste en temas semejantes, los vista de sutil gracia, y recuerde que la vida tiene, además de tahures, caballeros andantes que se mueven por la gracia de Dios en el ritmo del espíritu.

GRACIELA PEYRÓ DE MARTÍNEZ FERRER.

CRÓNICA DE ARTE

PAISAJES DE FIDEL DE LUCÍA.

LA cualidad más afirmativa de este representante plástico de Cuyo consiste en su claridad de visión, en su exactitud de conocimiento. Tiene el paisaje de Mendoza, en Fidel de Lucía, un intérprete ponderado. Solamente con analizar el conjunto de su exposición en las Galerías Witcomb, llégase al convencimiento unánime de que el artista, desarrollando naturalmente lo temperamental y lo que concierne a la técnica, logra contraernos a un mundo en que la expresión adquiere dimensiones extraordinarias. Y más todavía, si se considera —juzgándolo comparativamente con otros valores de la plástica rioplatense— que su modo expresivo no ha sufrido alteraciones ó desviaciones que lo distanciaran del propio rumbo originario. Querremos decir que de Lucía permaneció siempre fiel a los dictados del temperamento y el instinto, sin dejarse dominar o influenciar por experiencias diferentes a las que podía proporcionarle su propia sensibilidad, su propia naturaleza creadora. Es que de Lucía ha vivido artísticamente en un aislamiento positivo, en un aislamiento casi constante de trabajo, de observación, de estudio consecutivo, directo. Y el resultado es que pudo pasárselo hasta ahora sin traicionarse, sin adocenar su conciencia. Por eso nos transmite sensaciones que determinan un concepto amplio del problema pictórico, considerado éste como esencia espiritual, como síntesis o resultado de una ética y una trayectoria definidas.

El pintor vive para su arte. Le concede cuanto es posible; sus inquietudes, sus esperanzas, sus ambiciones, sus ensueños, sus aspiraciones más íntimas y valederas. El que consiga vivir de eso, de su

arte, es sólo consecuencia lógica de aquel esfuerzo, de aquella lucha sin descanso. Pero esto último no depende solamente de él; depende de la categoría de su obra, de sus valores permanentes. Cuando el artista se impone por los medios exclusivos de la expresión y de la técnica es cuando puede considerarse consagrado. No antes. Y eso aunque la crítica le dispense favores. ¿Acaso podríamos dudar de semejante postulado? El público, supremo juez frente a tales escarceos y escaramuzas de orden publicitario, no se engaña con el espejismo de lisonjas circunstanciales. Si demuestra su estimación adquiriendo las obras que se le presentan en exposiciones individuales o colectivas, periódicamente, no hay duda que ha sabido captar espiritualmente su contenido emocional, la vibración interna de su dinamismo, la fuerza oculta que mueve con precisión y exactitud los resortes de la belleza.

En este caso, podría decirse que entre el paisaje y el intérprete existe un recíproco entendimiento; ambos se compenetran, se vivifican con inyecciones mutuas, para transfundirse después en la obra de arte. Claro está que el artista tiene su fuerza propia, ese sentido dinámico que lo impulsa continuamente a exploraciones e interpretaciones de la naturaleza en torno. Pero también, al mismo tiempo, el paisaje aquél, las montañas y los valles aquéllos, tienen una grandeza y un misterio influyentes en el ánimo del hombre contemplativo que busca y encuentra en ellos el motivo de su dinámica. De ahí la superación del instinto, transfigurado después en obras donde se afirma una sensibilidad, un temperamento y una técnica.

¿Es esto lo que de Lucía nos demuestra en su exposición de las galerías Witcomb? Aquí tenemos a la vista mucho de lo que puede la voluntad del hombre, la voluntad al servicio del arte. Las obras del pintor revelan método, pureza de visión, exactitud de forma, comprensión profunda del tema y del ambiente. Color y dibujo se definen con nitidez. Sabe graduar los planos, distribuir las luces con rigurosa variedad de efectos visuales; y del mismo modo que atiende a la composición y distribución de elementos orgánicos —construcciones, arboledas, montañas, figuras en función animadora de vida y movimiento— sabe mover conjuntamente los resortes vitales que animan y complementan la composición, dotando a ésta del clima indispensable, del sentido impresionista que induce a que podamos

definirla como "estado de alma". Sírvannos como ejemplo "Atardecer", "Verano", "Día gris", "Nieve en el Challao". El dibujo y el color son en estos cuadros de una nitidez deslumbradora; lo que el paisaje mendocino nos comunica siempre, lo que se define por la luz, por el aire limpio y transparente de los climas de altura; y también lo que el artista comunicativo nos transmite, lo que se desprende de su propia alma: el deseo de ser sincero, de ser puro, de hallar en la interpretación del paisaje una semblanza verídica y espiritual de sí mismo.

ESCULTURAS DE PEDRO TENTI.

También este escultor expone sus obras en las Galerías Witcomb. En ellas defínese como estatuario de mano segura, de concepción equilibrada. Antes, en lo decorativo, en lo puramente ornamental, este plástico sensible y agudo para las concepciones del arte, ya nos había ofrecido testimonios acabados de su talento. Ahora se afirma con nuevas proyecciones más a tono con lo espiritual. Escala otros vértices y ahonda otras perspectivas. Va de lo objetivo a lo profundo, de lo visual a lo íntimo, del estudio de la forma a la interpretación del carácter. Pedro Tenti pone de manifiesto sus problemas interpretativos, haciéndonos ver las soluciones. Aquí lo tenemos en función activo, como estatuario que sabe acomodar planos y volúmenes, como intérprete de la forma, como artista que no quiere conformarse con la mera reproducción del natural, aunque lo haga correctamente, con inobjetable maestría. Lo tenemos aquí en otra actitud más noble, más elevada, más de acuerdo con las aptitudes privativas de su temperamento sensible. Despunta como estudioso de la materia, como artista que tiende a revelarnos el sentido artístico de la expresión, del carácter, de lo más espiritual en cuanto se refiere a la vida de sus modelos.

No puede clasificarse al escultor, en consecuencia, como un efec-tista que maneja con habilidad aquellos recursos que la técnica le proporciona. Por el contrario, hallamos en su labor última los elementos que inducirían a clasificarlo como estudioso que sale de su hermetismo para transformar la materia en elemento de demostración psicológica, poniendo al servicio de esa cualidad los recursos

de una suficiencia metodizada en el estudio. Cambia de temas con soltura, con agilidad renovada, sin denotar en ello cansancio ni vacilaciones negativas. Pasa del tema místico al puramente ornamental con la misma desenvoltura; y revela ser dúctil en el modelado y en la interpretación de la forma humana. Ciertamente, no lo es menos cuando intenta la maniobra de dar sentido propio a las expresiones, ajustando el tema y el estilo a determinadas líneas esenciales, sean de orden arcaico, sean renacentistas, sean ellas más dinámicas o actuales. Así en el bronce "Piedad" o en la talla dorada "India" o en el desnudo que titula sugestivamente "Confidencia". Y también en muchos otros trabajos de la nómina, con los cuales llegamos a la conclusión de que el artista pone en juego recursos de la mejor ley para diferenciarse, escalando con perseverancia y seguridad los peldaños que han de conducirlo al vértice de lo substantivo.

TERCER SALÓN DE ARTES APLICADAS.

Patrocinado por la Comisión Nacional de Cultura, cuyas iniciativas meritorias tienen entre nosotros una significación trascendente por lo que ellas suponen como estímulo y orientación para las artes y las letras, acaba de celebrarse el tercer Salón de Artistas Decoradores, denominación que nos parece —a simple vista— inadecuada. En primer lugar, el susodicho certamen no traduce, por su concurrencia escasa de expositores, la importancia verdaderamente considerable de nuestra capital como medio productor de especialidades artísticas en su doble aspecto suntuario y decorativo. Además, la mayoría de esas especialidades tampoco están representadas en el Palais de Glace, simplemente porque corresponden a lo que podría clasificarse como labor de artesanía, y sus autores actúan desvinculados por completo de los organismos directivos, como asimismo de los centros y agrupaciones oficiales o semioficiales que administran la actividad y la propaganda del arte entre nosotros.

Por lo que hemos visto en el Salón de la Recoleta, puede considerarse malograda la perspectiva de ofrecer al público algo que fuera por lo menos trasunto de lo mucho y bueno que se produce en decoración de interiores, en cerámicas, en empastaciones de libros, en vidriería, en hierros forjados, en tejidos, en proyectos esce-

nográficos, en pinturas murales, en joyas, en muebles, en encajes a mano, en esculturas decorativas, en alfombras y reposteros, en tantas y tantas cosas que el público puede admirar habitualmente, sin necesidad de concursos ni exposiciones extraordinarias, sólo con poner algo de atención en los comercios de la urbe. Esa diversidad de valores marca el índice de nuestro desarrollo y adelanto en estética suntuaria. Pero es el caso —y en esto estriba por cierto la clave del problema— pero es el caso, repetimos, que en el Tercer Salón de Decoradores no se advierte ningún síntoma concreto de la actividad creadora, evidente a pesar de todo, que el progreso de Buenos Aires determina.

Lo cual no quiere decir tampoco que los locales del Palais de Glace se vieran privados, en detalle, de obras representativas o que denuncien el talento de sus autores. Nada de eso. Se han ofrecido a la curiosidad del público algunas manifestaciones elocuentes del espíritu que nos rige. Aunque en verdad sea poco y por añadidura incompleto.

Una de las finalidades prácticas del Salón tendría que ser lógicamente la de establecer vínculos de conocimiento entre los artistas y los industriales que necesitan de ellos, entre el público y los productores, entre los especialistas y quienes por alguna circunstancia precisarían la utilización de sus servicios. Pues bien; estamos casi seguros que la mayoría de los industriales y comerciantes no se han interesado en conocer las creaciones de los artistas, en el supuesto caso de que estuviesen informados con antelación de su concurrencia en el certamen. Y que estos últimos no han pensado ni remotamente en conseguir, al exponer sus obras bajo el patrocinio de la Comisión de Cultura, una probabilidad de prestigiarse, de hacerse valer ante la opinión de quienes tendrían la necesidad de tomarlos como colaboradores, en beneficio de ellos y de todos.

Artistas tiene el país con capacidad suficiente para transformar el gusto imperante, todavía de bajo nivel en nuestras clases intermedias. Cree mucha gente que las cosas refinadas han de ser necesariamente lujosas, de precio alto, de calidad insuperable. En parte no carecen de razón quienes así piensan, aunque también es cierto que la belleza y el refinamiento pueden estar contenidos en cosas de apariencia comunes; basta y sobra con que su materia haya sido tra-

tada con sentido de la expresión, con que las formas sean equilibradas, equilibradas y armoniosas, con que el estilo resalte por su propiedad y que contenga los elementos constitutivos de la gracia, del carácter que ha de hacerlo por igual práctico y atrayente.

Si el público en general se contenta con imitaciones industrializadas, ello es debido a ligereza o falta de sensibilidad para comprender debidamente la belleza y el arte puro. Causa estupor a veces la incomprensión y la banalidad de mucha gente de alta posición, que teniendo medios para crearse una intimidad hogareña poblada de recursos estéticos y espirituales, se habitúan a lo vulgar y adoceñado, en la creencia candorosa de que nadie se percata de su materialismo, de su falta de gusto. Es horrible. Nuestra preocupación no debe limitarse a las apariencias, a vestir sin arrugas, a tener un auto de modelo ultra *chic*; a practicar deportes inútiles y otras satisfacciones igualmente negativas y obtusas. Pongamos más atención en las cosas espirituales; nos sentiremos mejores, más exigentes con nosotros mismos. Utilizando la belleza y el arte contribuiremos al bienestar de los artistas, cosa necesaria, necesaria y benéfica, proporcionándonos al mismo tiempo la satisfacción de comprender las cosas bellas, de utilizarlas en nuestro propio beneficio, puesto que ellas nos retribuyen siempre con la caricia de su forma, con el encanto de su presencia viva.

OLEOS DE MIGUEL VILADRICH.

En exposición patrocinada recientemente por la Galería Müller, este consagrado artista catalán nos presenta un conjunto de temas realizados en Catamarca, nuestra recoleta y hermosa provincia del Oeste. Ante todo puede afirmarse que la notable exposición es demostrativa del encanto sugestivo que ejercen los tipos regionales del país en artistas ya consagrados en otros medios y en otras latitudes.

Recordemos que desde los tiempos, ni lejanos ni demasiado diferentes, en que nuestro malogrado Jorge Bermúdez andaba por aquellas comarcas en busca de motivos para su obra, son varios los pintores de categoría que han seguido las huellas del maestro desaparecido. Y todo ello con beneficio para el arte vernáculo, puesto que así han contribuído unos y otros a que la pictografía se desarrolle,

al menos en parte, de manera especialmente singularizada, haciendo posible que llegue a tener entre nosotros una expresión característica.

Viladrich, sin propósitos de emulación indudablemente, ha coincidido con Bermúdez, siguiendo las huellas trazadas por este último en la elección de panorama. Metido en aquel pequeño mundo pintoresco, ha captado con maestría singular y muy propia de su temática, los aspectos más curiosos y fundamentales de una naturaleza y de una humanidad que se nos presentan, todavía hoy, con todos los caracteres inéditos de lo maravilloso. Y no ciertamente por su opulencia decorativa, sino simplemente por lo otro, por su fisonomía tradicional, por su exclusivismo regionalista, por su hondo sentido plástico, por su profunda belleza de rasgos y matices. La vida lugareña en aquellas zonas de los calchaquíes originarios, tiene supervivencias cuya raíz penetra en lo más subterráneo del espíritu nacional, en lo más lejano de su historia, en lo más sensible de su fisonomía estética, en lo más profundo y auténtico de su carácter.

Los valles vírgenes del oeste, la flora y la fauna que embellecen la tierra histórica de los conquistadores del Tucumán, el universo vivo donde sus descendientes conservan el oro de las tradiciones, es ni más ni menos la zona de exploración donde Viladrich ha clavado el estandarte de una estética que se defiende contra todos los vientos. Y podemos decir ahora que el triunfo lo acompaña. Hasta es posible que alguno de sus congéneres sonría; pero no importa; el pintor está seguro de que su éxito actual es tan afirmativo como podría deducirse por los antecedentes de cuanto hizo antes de radicarse aquí, entre nosotros, en la tierra que lo favorece con prodigalidad de alma y espíritu. Sigue, decimos nosotros, una trayectoria segura. Lo confirma en todo momento, por la consistencia plástica de cuanto nos ofrece, sean retratos, sean temas costumbristas; y no es aventurado por cierto el vaticinarle trascendencia derivada por el ejemplo, ya que nos ha revelado con inesperada exactitud el camino más corto y menos escabroso para singularizarse con prontitud en nuestro medio, donde la dispersión de valores acentúase cada día más a causa del internacionalismo, de la endeble convicción de los plásticos. Y eso que Viladrich no era de los nuestros. Sin embargo, su sentido de captación le concede carta de ciudadanía tan legítima y duradera

como la otra, la que se obtiene documentalmente por medios legalistas comunes. Ya lo ha expresado con acertadas frases el crítico del diario *La Prensa*, don Fernán Félix de Amador, cuando manifiesta que la exposición de Viladrich constituye un valioso aporte a la expresión del arte vernáculo; y ante todo representa un magnífico esfuerzo de adaptación, un ensamble perfecto entre la estética tradicional hispana y el sentido euríndico de la existencia en aquella zona de los Andes.

No olvidemos que el pintor siente de manera especial lo pintoresco, lo que se define como más representativo de un pueblo, de una raza; esto es, su expresión psicológica, el estudio de sus caracteres diferenciales. La primera exposición que hizo en Buenos Aires el año 1919, nos reveló ante todo lo agudeza expresiva con que había sabido definir los rasgos populares que singularizan al habitante de su pequeña patria de origen: Cataluña. Y también los concernientes a otras regiones españolas bien caracterizadas en tipos y costumbres tradicionales, Aragón, Castilla, los pueblos de Levante, aquellos que miran al Mediterráneo desde la atalaya de sus costas azules.

Desde entonces el artista se ha mantenido siempre dentro de una disciplina rigurosa, formalista, sustentando el criterio de que la belleza no es otra cosa —como dice Camille Mauclair— que el carácter elevado a la más alta cúspide de la normalidad humana.

En lo que podríamos llamar primera etapa de su vida argentina, el pintor permaneció en Buenos Aires hasta 1926, época en la cual hizo varios retratos de notable sobriedad expresiva dentro de sus tendencias arcaizantes. Luego estuvo en Nueva York y otros grandes centros de los Estados Unidos, donde fué juzgado a conciencia por artistas y críticos. El resultado de todo ello fué especialmente favorable para el pintor, cuya obra conjunta quedó distribuida permanentemente entre la Spanish Society y el Museo de San Diego de California.

Por referencias consignadas en el catálogo de la Galería Müller, sabemos que Viladrich dedicó tres años íntegros a las decoraciones murales de la Municipalidad barcelonesa, cuyo retablo principal abarca una superficie de cuarenta y cinco metros cuadrados, con numerosas figuras y escenas que reproducen panorámicamente las fuerzas vitales de la historia y progreso de Cataluña.

Viladrich está representado en nuestro Museo Nacional y en otros de igual categoría, americanos y europeos. También otras regiones periféricas en el desarrollo de la plástica, como ser el norte africano, reconocieron a Viladrich como representante vivo del arte tradicional ibérico. Fué huésped en Tetuán del Jalifa Muley-Asan-El Mehdi, pintando allí una magnífica serie de veinte óleos que representan las artes y oficios marroquíes, aparte de otros igualmente representativos, sobre temas judaicos. Con todos ellos fué organizado en el Marruecos español un Museo colonial patrocinado por las autoridades en cooperación con el Jalifa.

Volviendo al tema de la crónica, agregaremos que en la exposición reciente de la Galería Müller, Viladrich nos muestra su concepto propio de las cosas y seres que pueblan la región donde actualmente reside. Y diremos de paso que hay un nexo visible entre los modelos representados aquí, entre los pastores serranos, entre los nativos de ojos oblicuos y tez bronceada por el sol y las sequedades andinas, entre los paisanos de la tierra y aquellos otros tipos y prototipos de la España tradicional que sirvieron antes de inspiración a su arte sólido y efectivo, como si entre unos y otros existiera la misma corriente circulatoria de origen y de sangre.

Con esa concepción estática, propia de los primitivos catalanes y castellanos, Viladrich reproduce los rasgos esenciales de una humanidad que representa para nosotros lo retrospectivo, lo más auténtico de nuestra realidad americana. El paisaje es convencional, el dibujo recortado y nítido, los planos superpuestos; con una técnica sumaria o arcaizante, el artista logra resultados de gran efecto, de una fuerza plástica que evita sencillamente el comentario. Aquí la naturaleza se caracteriza por sí sola. Los valles y montañas toman profundidad en perspectivas de aire pleno, denunciando el carácter montaraz de la zona cordillerana con sus cactus, algarrobales y cardones de flores espinosas. En los cuadros lucen su imagen, como supervivencia de los siglos, el indígena cazador de iguanas o la joven "india del quiscaluro" con sus ojos de pupila profunda; o el coyita que sostiene con sus manos débiles al zorro de piel áspera, cerdosa, cazado con ingeniosas trampas en su guarida de los cerros; o el chango que viene de los valles con sus pájaros cantores y sus legumbres perfumadas; o el patriarca mestizo que sabe andar con sus ojotas,

con su poncho de urdimbre prieta, por la montaña donde los vientos quiebran la piel y donde acecha el cóndor.

Tal es el carácter de los cuadros que Viladrich ofrece a la consideración del público y la crítica, como afirmación indudable de que conoce nuestra vida, de que se siente incorporado a ella en alma y en espíritu.

OBRAS DE RAFAEL ARGELES.

Entre las recientes exposiciones celebradas en la Galería Witcomb, la de Argeles no pasa desapercibida por cierto. Integran el catálogo más de treinta óleos, escenas, retratos y figuras, en que dibujo y color se funden en un primordial concepto de valores. Rafael Argeles, no obstante sus peculiaridades técnicas, confirma sobradamente que tiene sensibilidad muy afinada para el estudio de figuras, que conoce a fondo las normas en que ha de ajustarse la composición, que sabe graduar las calidades y las luces en correspondencia con los distintos planos. Puede asegurarse que su labor conjunta lo denuncia como intérprete que aborda los problemas del natural y que los resuelve con acierto. Sin embargo, no es extravagante por la técnica, ni excesivamente ambicioso por la temática, ni aún por el estilo donde encuadra las realizaciones de su arte; pero es sincero, estudioso, perseverante, de una honestidad afirmativa. Ya consideramos más que suficiente todo esto para destacarlo en nuestro medio, donde lo artificioso y espectacular hallan cabida generosa.

Con la presente muestra, Argeles se sitúa en plano de ostensible espectacularidad; sus obras se caracterizan por el sentido plástico, por el nexos con que todas ellas se vinculan al espíritu del pintor, cuyos antecedentes quedan justificados ante el testimonio de lo que hoy nos ofrece. Recordemos que Argeles no está considerado como formalista de una escuela determinada. Sin embargo descúbrese a los ojos del espectador como artista respetuoso de las tradiciones, de las reglas académicas indispensables al conocimiento de la forma; como artista que no deforma los objetos y la figura humana con estilizaciones caprichosas, con arbitrarios espejismos circunstanciales, originados comunmente por la necesidad de eludir problemas y dificultades en la interpretación analítica del modelo que se reproduce.

En Argeles se concilian el colorista dinámico y el dibujante que ahonda en el problema de las proporciones con conocimiento y habilidad indiscutibles. Podría tachársele de que su pintura carece de complicaciones, de que es en cierto modo intrascendente, de que no gusta de los problemas psicológicos, de que su visión es esencialmente objetiva; mejor dicho, que enfoca las imágenes de su mundo pictórico hacia una perspectiva en que predomina lo mediano, lo que no precisa otras explicaciones fuera de las que el propio cuadro define por su naturaleza realista, por su dibujo natural, por su colorido lógico, demasiado lógico dentro de la esfera circunstanciada en que el pintor se desenvuelve.

Seamos justos en el análisis. Argeles, que es sencillo y humano como su pintura, sabe que la extravagancia tiene atractivos engañosos, y prefiere, por los síntomas, no desbordarse de su órbita. Hace bien. Lo contrario podría conducirle al extravío en que naufragan muchos de sus compañeros de armas. ¿Que no es enteramente lógico quedarse sin ensayar cualquiera de los "ismos" de moda en estos tiempos revolucionarios, renovadores, y más todavía teniendo condiciones sobresalientes para ello? No se olvide que Argeles actúa dentro de la tradición humanística de los españoles del siglo diecinueve, desde Goya inclusive, y que toda la periferia de su acción se circunscribe al panorama tangible de las escenas naturales. La imaginación del artista no penetra por cierto las regiones del abstractismo; está como si dijéramos en los dinteles de una realidad que no se deforma con subjetivismos sensoriales. Preside su labor una lógica que pudiéramos considerar académica. Y lo decimos en su elogio, ya que el camino elegido le permitirá éxitos seguros, aunque posiblemente sin estruendos de pólvora ni relámpagos de claridad siempre pasajera.

Rafael Argeles hizo sus estudios en la Real Academia de San Fernando, perfeccionándose en Roma como becado del gobierno de España. Luego estuvo en Marruecos. Actualmente reside entre nosotros.

ANTONIO PÉREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA.

CRONICA MUSICAL

COLON

ARTURO TOSCANINI. — Después de numerosas tentativas que no tuvieron éxito por motivos de diverso orden, ha sido posible obtener este año la visita del intérprete máximo de nuestros tiempos el director italiano Arturo Toscanini, al frente de la orquesta de la National Broadcasting Company de Nueva York. Figura ampliamente conocida y apreciada a través de sus extraordinarias grabaciones fonoelectricas, hemos tenido oportunidad de admirar de cerca el arte magnífico de este excepcional director, que posee sin duda el "genio de la interpretación." Tanto se ha dicho tratando de explicar el secreto de su perfección interpretativa, que parece ya un poco fuera de lugar el hacer su elogio, corriendo el peligro de caer en el lugar común. Para poder apreciar la altura a que ha llegado, basta reproducir dos juicios de colegas suyos, de indiscutible autoridad, que por encontrarse en estos momentos en Buenos Aires, cobran tal vez mayor valor. Interrogado Erich Kleiber sobre qué diferencia había entre la versión de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, a cargo de Toscanini o de él mismo (con idéntico conjunto sinfónico), se limitó a responder: "Un abismo". Por su parte Albert Wolff expresó que desde hacía muchos años cierto intrincado pasaje de la *Iberia* de Claude Debussy aparecía siempre algo confuso en las múltiples ejecuciones que se habían escuchado en París. Bastó oír una interpretación de Toscanini para que dicho fragmento cobrara una claridad sorprendente, dando la impresión de una cosa facilísima. En los programas primitivamente fijados figuraban novedades de Sir Edward Elgar, Juan Sibelius (*Segunda sinfonía*) y Aaron Copland (*Salón México*), pero después, sin motivo aparente (aconsejado no sabemos por quién) no aparecieron más que los nombres tan conocidos de Mozart, Beethoven, Schubert, Weber,

Mendelssohn, Cherubini, Rossini, Paganini, Wagner, Brahms (¡tres obras de grandes dimensiones!), Franck, Berlioz, Smetana, Saint-Saëns, Tchaikowsky, Mussorgsky, y entre los modernos Respighi, Ricardo Strauss, Debussy y Ravel; además obras de nuestros compatriotas Aguirre y Williams. El único estreno, un *Adagio* para orquesta de arcos, de Barber, es una página tan insignificante como descolorida. Nada de Rimsky-Korsakoff, de Strawinsky, de Falla, de Hindemith, de Prokofieff (del que se anunció en un principio la *Sinfonía clásica*), de otros compositores contemporáneos importantes. Este es el único punto discutible de la visita de Toscanini. Estamos muy lejos, decididamente, de los interesantísimos programas de un Ansermet. Se nos podrá objetar que los formulados por Toscanini (algunos de ellos por lo menos) eran de calidad; pero no creemos que el gusto artístico de un público se desarrolle más escuchando centenares de veces la *Heroica* o el preludio de *Tristán e Isolda*, aunque sean vertidos en forma perfecta, como en este caso. Hay que conocer de todo, aun de lo peor, para poder adquirir paulatinamente un criterio más amplio. Y hay muchas obras sinfónicas desconocidas para nosotros que sin duda alguna sobrepasan en calidad a varias composiciones incluidas en los programas de Toscanini.

ARTURO RUBINSTEIN. — Nuevamente nos ha visitado este ilustre concertista, antiguo conocido nuestro, particularmente apreciado por cierto sector de nuestro público. A través de un ciclo de audiciones bastante completo ha puesto nuevamente de manifiesto su temperamento exaltado y fogoso, algo contenido ahora, al alcanzar su madurez artística, y su gusto para la elección de los programas, no desdeñando incluir en ellos obras significativas de compositores contemporáneos. Rara vez pasan los pianistas del siglo XIX, si no es para hacer escuchar algunas páginas de Debussy y Ravel —siempre las mismas— y la *danza del terror*, de *El amor brujo* de Falla (que tiene en cambio en su haber una magnífica y desconocida *Fantasia beática*, original para piano, y precisamente dedicada a Rubinstein). Interesante problema el de la formación de los programas de concierto, que bien merece un artículo aparte. Un poco más de Fauré, Szimanovsky, Bartók, Scriabin, Prokofieff, etc., crea-

dores de una obra pianística abundante y personal, en desmedro del inevitable Chopin, aporreado las más de las veces, haría mucho en favor de nuestra cultura musical. Volviendo a Rubinstein añadiremos que el que en una temporada rica en manifestaciones artísticas haya podido ocupar un lugar tan destacado es su mayor elogio.

TEMPORADA LÍRICA. — Con inevitables bajas de artistas —y cambios consecuentes de repertorio— debido al conflicto europeo, se desarrolla con bastante normalidad. Otros dos *ballets* de autores argentinos, esta vez de la joven generación, se dieron a conocer: *Cuento de abril* de Arnaldo D'Espósito, y *Panambi*, de Alberto E. Ginastera. *Cuento de abril*, sobre la obra homónima de Ramón del Valle Inclán, es una acertada y simpática partitura, que revela en su autor un notable sentido de lo que debe ser una obra danzada; de un real interés musical, soporta sin desmedro el peligroso parecido de ambiente —claro que en una nota más amable— con *Oriane et le prince d'amour*, de Florent Schmitt, revelado el año pasado. Música esencialmente bailable, muy bien orquestada, se presta perfectamente a las diversas evoluciones del intérprete, sin decaer la acción en un solo momento.

Panambi, de Ginastera, pertenece en cierto modo a la tendencia nacionalista —que entre nuestros compositores jóvenes destacados no es más que episódica— más por la elección del sujeto que por orientación definida (su *Salmo* posterior así lo prueba). Se observa en esta obra una fuerte personalidad en formación, que no escapa todavía a ciertas influencias. Si el wagnerismo tetralógico del papel del hechicero, es meramente circunstancial y no debe ser tenido en cuenta, así como la "pintura" de la selva y el río, más peligroso es el influjo del Strawinsky de *Consagración de la Primavera*, que Ginastera acusa fuertemente y que debe ser asimilado; aparece principalmente en las danzas viriles y se manifiesta en el aspecto rítmico-armónico y orquestal. Hay, sin embargo algunos momentos, líricos o dinámicos, de una calidad extraordinaria: desde luego, la pantomima de la lucha entre el joven guerrero y los tres tigres, y la danza ritual de los guerreros enmascarados, páginas de una belleza bárbara, de un impulso vital sorprendente, en las que ritmos persistentes, en combinaciones insidiosas, son realizados por una ins-

trumentación en grandes masas sonoras; entre los pasajes más inspirados melódicamente figuran un diseño ascendente en la danza de los espíritus de las aguas, la bellísima frase de clarinete en la súplica de la protagonista al hechicero, las danzas lentas de las muchachas (de perfume faureano), y un giro cromático instrumental en el coro interno femenino. Nos encontramos, en definitiva, ante una obra de valor, que permite abrigar grandes esperanzas sobre el futuro artístico de Ginastera.

Otra novedad fué la deliciosa ópera bufa de Doménico Cimarosa, hábilmente arreglada por Ottorino Respighi, *Astuzie femminili*; partitura harto representativa de un género de teatro musical típicamente italiano, con todas sus cualidades y defectos, encanta por su gracia irresistible y por su animación. Excelente la labor del bajo cómico Salvador Baccaloni, que entendió como pocos cuál debe ser la labor del artista lírico en su doble aspecto de cantante y actor. Al frente del cuadro francés, Albert Wolff actuó nuevamente de acuerdo con su reconocido prestigio. Debido a la ausencia de la soprano Janine Michaud no será posible escuchar este año *Pelleas et Mélisande*, de Debussy, lo que es de lamentar, indudablemente. Hemos tenido en cambio una interpretación sorprendente del caballero Des Grieux, a cargo del celebrado tenor Jan Kiepura, y no por su extraordinaria calidad; el debut de este intérprete había despertado considerable expectativa la que fué defraudada, por cierto: su caballero careció de la ternura y pasión requerida, mientras que vocalmente no rayó a gran altura; la actuación de Kiepura, hace varios años, fué muy elogiada, y no se preveía esta "evolución" en su carrera. De primer orden fué como contraste el *Sanson y Dalila* posteriormente representado; René Maison actuó con singular inteligencia, haciendo gala de un físico muy en carácter mientras que la mediosoprano Rise Stevens fué una magnífica Dalila.



BIBLIOTECA. — Un acontecimiento que debe interesar al estudioso es la formación de una biblioteca musical y artística en el teatro Colón, a cargo del distinguido poeta Alberto Franco. Recién constituida, es lógico que su caudal no sea muy abundante por el momento, pero posee ya piezas de calidad, tanto por su valor en sí como por la dificultad que existe en adquirirlas en estos tiempos.

BALLET S

Dos de las compañías de *ballets* de mayor importancia que existen en la hora actual (junto con la del coronel Basil, que dirige Balanchini), y representativas de tendencias opuestas, nos visitaron sucesivamente, con leve espacio de tiempo entre ellas. Son, por orden cronológico, los ballets Jooss y los *ballets* rusos de Montecarlo. Por la circunstancia antes apuntada, se hace inevitablemente una comparación, aunque su posición estética diferente no la admite más que a medias.

Jooss. — El ballet Jooss, de tendencias avanzadas, trata de crear nuevas formas de danza, nuevos aspectos coreográficos, apoyándose, cuando convenga, en la danza clásica, y tratando de establecer una estrecha colaboración entre el coreógrafo y el músico —no el pintor escenógrafo, las más de las veces ausente— en beneficio de la unidad de la obra en un plano superior. Es decir, la eterna canción. Según declaraciones de F. Cohen, director musical y compositor oficial de la troupe (Kurt Jooss se quedó en Inglaterra, donde tenía mucho que hacer, a pesar de lo cual un imaginativo periodista local lo entrevistó con gran éxito, y hasta le hizo decir cosas ingeniosas!) el proceso, en última instancia, es el siguiente: escribe un trozo de música, de acuerdo con el carácter y líneas generales del tema propuesto, y lo hace escuchar a su “colaborador” (que mientras tanto habrá trabajado sus pasos); Jooss lo admite o lo rechaza de plano, a su gusto; en el segundo caso Cohen escribe pacientemente otro trozo musical, y así sucesivamente. . . . El resultado es inevitable: “ballets” interesantes a veces sobre la escena, nulos en su aspecto musical. El problema es mucho más sutil, mucho más complejo, como que no ha sido resuelto satisfactoriamente más que una sola vez en la historia del ballet (*Petruchka*). Ocho obras presentaba Jooss, cinco de ellas simple complemento: *Pavana*, sobre la obra homónima de Ravel, pincelada de ambiente, *Antigua Viena . . . un baile*, insignificante serie de valeses, *Los siete héroes*, divertida farsa, *Crónica*, ambiciosa y de un argumento demasiado confuso, y *Cuento de Primavera*, amable fantasía. Las tres últimas son más significativas: *La gran ciudad*, amarga crítica social, *El*

hijo pródigo, nueva versión de la clásica parábola, y sobre todo *La mesa verde*, diatriba contra la guerra, la obra que lo dió a conocer y que continúa siendo su producción básica. En estos ballets, en realidad pantomimas salpicadas de giros de danza clásica, Jooss se revela como un constructor de sólidas arquitecturas, dentro de la tendencia germánica actual (es en cierto modo continuador de Rudolf von Laben), de gestos netos y angulosos. Algunos pasajes, como por ejemplo la escena inicial de *La gran ciudad*, donde describe los movimientos de la muchedumbre, o las discusiones de los diplomáticos en *La mesa verde*, son verdaderamente magistrales, tanto por su originalidad como por la fuerza de sugestión que de ellos emana. Desgraciadamente sus recursos están lejos de ser inagotables, y al repetirse, cae en la monotonía. Entre los más destacados miembros del conjunto hay que citar a Noelle de Mosa, Elsa Kahl, Eva Leckstroem, Rudolph Pesht, Ernst Uthoff, Hans Zullig y Henry Schwartz, con esta particularidad admirable, que todos, con encomiable sentido artístico, interpretan con igual convicción y eficacia papeles de primer plano o partes de conjunto.

MONTECARLO. — Muy diferente es la orientación de esta compañía que dirige el insigne coreógrafo y bailarín Leónidas Massine. Este artista trata también de llegar, naturalmente, a una perfecta unidad, estableciendo una estrecha relación entre danza y música, pero sigue otro camino. Su procedimiento es más o menos el siguiente: estudia una partitura, tratando de asimilársela a fondo, hasta captar por completo su espíritu y las intenciones del compositor; crea luego una serie de pasos, gestos y movimientos, y combinaciones de los mismos, que respondan a los diversos motivos temáticos que haya en la obra, en forma tal que cada uno de ellos tenga su correspondiente formación plástica, y luego los desarrolla libremente, sin someterse a las evoluciones del discurso musical por completo (pues el resultado sería, en tal caso, un calco frío, desprovisto de vida), pero permaneciendo siempre dentro del mismo plano espiritual; todo esto subordinado a una idea primitiva, que puede recibir a veces el nombre de argumento. Aunque hay en este procedimiento mayor lógica constructiva, y el papel del músico (mejor dicho de la música) es menos limitado, no creemos que sea ésta la fórmula ideal. Por hábil que sea el coreógrafo al adaptar escenario y evo-

luciones coreográficas a una música cuyo compositor nunca soñó con que sufriera tal elaboración, la dificultad es muy grande para salvar siempre los inevitables escollos que supone tal proceso. Queremos señalar también aquí la desagradable tendencia que existe actualmente entre los coreógrafos, de entrar a mansalva en la obra del compositor (siempre fallecido y que por lo tanto no puede defender su obra), desvirtuando su carácter en "nombre del arte", para adaptarla a sus elucubraciones; muy pocos escapan a este defecto, sin exceptuar a Fokine y Massine. Para no citar más que las obras representadas durante esta temporada, tenemos del primero *Carnaval y Silfides*, serie de piecitas para piano de Schumann y Chopin, respectivamente, *Scheherazada*, en la que se suprime un movimiento entero de la suite sinfónica, para "respetar" un pueril argumento, y *Les Elfes*, mixtura de movimiento del *Concierto* para violín y orquesta de Mendelssohn, con su obertura del *Sueño de una noche de verano*; del segundo nos encontramos con *Gaité parisienne*, donde aparecen diversas páginas de Offenbach sin nexo musical entre sí (defendible es en cambio el caso de *La boutique fantasque* y de *Offenbachiana* pues la elaboración musical ha estado en esa oportunidad a cargo de compositores responsables), *Bogatyri*, donde se une a la segunda sinfonía de Borodin y la *Inconclusa* con el *Nocturno* del cuarteto de cuerdas (?), y *Bacanal*, mezcla del motivo de los peregrinos, de *Tannhauser*, con la escena del *Venusberg*, hecha con demasiada desenvoltura, principalmente para obtener un final de efecto, apoteósico.

Continuador el ballet de Montecarlo, también en cierto modo, de la tendencia impuesta por la compañía de Sergio de Diaghileff, se mantiene en una posición ecléctica; en efecto, en su repertorio figuran, al lado de las creaciones esencialmente clásicas de Marius Petipa, y de las realizaciones más modernas de Miguel Fokine, considerado como neoclásico, las concepciones del propio Massine y de otros jóvenes coreógrafos, Marc Platoff y Frederic Ashton. Igualmente en los decorados, del surrealismo de Dalí —que por lo menos tiene la ventaja de su originalidad— pasamos por Picasso, Derain y Matisse a Bakst, Benois y la Gontcharova, para llegar por último a ciertas escenografías pasatistas de gusto hartamente discutible, e indignas de una compañía de tercer orden.

Dos aspectos pueden revestir las coreografías de Massine: el pintoresco y el filosófico. Pertenecen a la primera tendencia, que se apoya siempre en la representación de tipos y ambientes regionales, ricos en color y sutilmente satirizados, *Gaité parisienne*, animada y divertida visión del París de fines de siglo, *Beau Danube*, "pendant" de la anterior, evocación de la alegre y romántica *Viena de Antaño*, *Bogatyiri*, *La Boutique Fantasque*, *Capricho español* y *El sombrero de tres picos*, contribuciones a Rusia, Italia y España, respectivamente. En el otro campo nos encontramos con un intento de llegar a lo que podríamos llamar la "psicodanza", al tratar Massine de comentar por medio de combinaciones plásticas ideas metafísicas, orientación acerbamente criticada por Sergio Lifar; figuran entre ellas la *Séptima sinfonía*, *Rojo y negro* (sobre la *Primera sinfonía* de Dimitri Schostakovich), *San Francisco (Nobilissima visione)*, y en un plano inferior *Bacanal* (de *Tannhauser*), en la que Dali pretende substituir, con gran ingenuidad a nuestro juicio, la palabra psicología por el término psicoanálisis.

A diferencia de los Jooss, en los ballets de Montecarlo abundan los virtuosos de la danza, las estrellas. Integrando esa categoría encontramos a Irina Baronova, Mía Slavenska, André Eglevsky e Igor Youskevitch. A un grado superior de técnica (que no consiste precisamente en dar ocho piruetas seguidas con limpieza, sino en alcanzar un máximo de flexibilidad y expresión corpórea) han llegado Alexandra Danilova y sobre todo Alicia Markova, que por su delicadeza e "inmaterialidad" recuerda por momentos a la Pavlova. Massine es indudablemente el alma del conjunto, y su más firme animador, insuperable en los papeles de carácter. Figuran además Jeannette Lauret, buena actriz, Niní Teilhade, escultural y exótica, Frederic Franklin, Roland Guerard y el inteligente Marc Platoff.



SAI-SHOKI. — Hemos recibido la visita de la bailarina coreana Sai-Shoki artista que se halla empeñada en la resurrección de la danza culta de su país y del Japón, tratando al mismo tiempo de mantener su tradición histórica. Para ello ha recurrido a los bailes folklóricos, que estiliza con habilidad, y a las antiguas danzas y pantomimas guerreras y religiosas, creando un espectáculo de innegable interés,

realzado por sus atrayentes y vistosos trajes, y en ocasiones por máscaras sumamente características.

LÁZARO SAMINSKY. — Este músico norteamericano ofreció un concierto sinfónico en el Teatro del Pueblo, dirigiendo varias obras orquestales de compatriotas suyos. Se trata de composiciones honestamente realizadas, interesantes por momentos, pero que no sobrepasan en general el nivel corriente. No creemos haber escuchado en esta audición la producción musical más importante de la república del Norte, faltando por lo menos varios de los nombres más cotizados.

CUARTETO LENER. — Esta excelente agrupación de instrumentos de cuerda, que integran Jenö Lener, Joseph Smilovits, Sandor Roth e Imre Hartman (nuestro huésped forzoso desde el año pasado), desarrolló un nuevo ciclo de música de cámara —llegando con esto a cerca de treinta conciertos efectuados en la Argentina— antes de emprender una extensa *tournee* artística por Brasil, Centro América y los Estados Unidos. Instrumentistas inobjctables, es casi inútil hablar de la maravillosa cohesión que han logrado, hasta el punto de que no parece excesiva emplear la palabra perfección para sus interpretaciones, sean éstas de autores clásicos, románticos, modernos o contemporáneos.

MAURICIO DUMESNIL. — Después de una ausencia de muchos años, reapareció este pianista francés, ofreciendo una serie de recitales en la sala del teatro Odeón. Se trata de un intérprete dotado de un fino temperamento artístico y depurado mecanismo, que logra ejecuciones sumamente correctas y claras, pecando tal vez de un poco frías. Al mismo tiempo aprovechó la primera ocasión (un bis) para explayarse en correcto castellano sobre la labor de un compositor amigo suyo, Vuillermin, acreditando notables dotes de "causeur" hábil y espiritual, cualidades que le suscitaron de inmediato la más amplia simpatía de cierto sector del público.

LEOPOLDO STOKOWSKI. — La presencia de este conocido director de orquesta, al frente de la All American Youth Orchestra, ha suscitado los más encontrados y apasionados comentarios, pudiéndose hablar, en rigor, del "caso Stokowski". Desde un principio se trató

de coparar su labor con la de Toscanini, cuando es imposible hacerlo, por tratarse de figuras artísticas completamente diferentes. Stokowski puede interesar hasta al público a quien la música no atrae, pues su actuación es un verdadero espectáculo mímico, realizado por una silueta estilizada, elegante, en la que se destacan sus manos, sumamente expresivas, y su blanca cabellera. Con rara unanimidad la crítica ha sido muy dura con él, y, en cierto sentido, injusta. Stokowski es un excelente director de orquesta a su manera (lo prueban sus grabaciones fonoelectricas con la orquesta de Filadelfia, de obras sumamente complicadas, que muchos maestros de renombre no se atreven a enfrentar), pero, desgraciadamente, su imaginación y su fantasía desbordante lo han llevado por senderos extraviados. Haciendo caso omiso de la aparatosidad de sus gestos, que para la música (arte esencialmente auditivo) no existen, ha caído en el deseo de "mejorar" sistemáticamente las obras que ejecuta, haciéndolas sufrir procesos de elaboración considerables en ocasiones, que las desvirtúan. Si esto se explica y hasta se puede elogiar en un Bach (se sobreentiende en su aspecto puramente orquestal) por motivos de orden histórico y estético, e hipotéticamente en un autor novel, por razones de realización técnica, es inadmisibile en cambio querer enmendar la plana a Wagner, Debussy y Ravel, para no hablar más que de autores inobjetables. El respeto a la obra de arte es la cualidad que debe privar en el intérprete. Horroriza pensar qué ocurriría si todos los directores de orquesta tuviesen el mismo criterio. Si Stokowski se siente con fuerzas como para crear música, que escriba obras a su entera satisfacción, las que podrán ser objeto de las más variadas e ingeniosas transformaciones. Si no, que se limite a desempeñar su papel con corrección, como lo hizo en sus primeros tiempos. Lo más curioso del caso es que tales osadías y tales faltas de gusto, lamentables a veces, parten de un individuo culto, dotado de una sensibilidad sutil (su simpatía por Scriabin y Schönberg, artistas de excepción, lo prueba), y un espíritu inquieto, que busca en la cinematografía nuevas formas de expresión musical. Y no creémos que un músico como él, de una personalidad innegable, haya sucumbido en parte a una publicidad que subordina todo al efecto y a la propaganda estrepitosa.

ROBERTO GARCÍA MORILLO.

TEATRO NACIONAL

Cervantes: RUEDA DE FUEGO, de *Roberto Levillier*.

ROBERTO Levillier, en cuya obra de carácter histórico tienen particular importancia sus estudios de la conquista del Tucumán, ha sentido siempre la atracción de ese mundo bravo y codicioso de los conquistadores españoles en América y ha querido ahora mover sobre el proscenio algunas de las figuras que destacaron su recia o graciosa silueta sobre aquel fondo de hierro y de oro, de cruces y espadas. Hemos de felicitarnos de esta inclinación de Roberto Levillier a la literatura dramática, porque nuestra escena está necesitada de escritores de jerarquía intelectual que la purifiquen de los muchos estragos causados en ella por sus más ínfimos explotadores. Y cabe felicitarse, también, porque *Rueda de fuego*, la obra de Levillier estrenada en el Teatro Nacional de Comedia, señala un campo de acción y unos personajes que son inéditos en nuestro teatro de tema histórico, reincidente en torno a Juan Manuel de Rosas, tantas veces sacado al proscenio como si no hubiera en los anales argentinos otros personajes de plástico relieve y de contenido dramático muy capaces de asentar su firme planta en el proscenio. Ricardo Rojas, el año pasado, y Roberto Levillier en el presente, vienen a señalar en el Teatro Nacional de Comedia rumbos ciertos para el arte dramático argentino, recordando, precisamente, su estrecho, pero muy digno período clásico.

Rueda de fuego lleva al escenario a figuras del pasado que están en la memoria de los espectadores. Levantado el telón, no tardan en discurrir por el tablado Agustina de Matienzo, hija del afamado oidor de la Audiencia de Charcas; D. Hernando de Aguirre, heredero del fundador de San Miguel del Tucumán y Santiago del Estero;

y D. Juan Ortiz de Zárate, que había de ser, por disposición del rey Felipe en su endiablado pleito, adelantado de las tierras del Río de la Plata. La coquetería de la dama y la rivalidad sentimental de los dos caballeros vienen a anudar la trama de la comedia. Agustina juega con el amor de D. Juan y D. Hernando y también con el de un tercer galán, Alvaro de Mendaña, después descubridor de las islas de Salomón, hasta que, rechazando ambiciones, entrega su mano y su corazón a quien supo ganarlos con habilidad, sacrificio y gentileza. Con esto queda dicho que *Rueda de fuego* podría clasificarse, en tiempo clásico, como una comedia de capa y espada.

No se puede, efectivamente, dejar de recordar, mientras se asiste a su espectáculo, algunas de estas obras tan significativas como *La discreta enamorada* y *El perro del hortelano*, ambas de Lope de Vega. Uno de los personajes se refiere, por cierto, al can guardador de la huerta que ni come la berza ni la deja comer, glosando el refrán según habría de hacerlo medio siglo después el propio Fénix de los Ingenios. Pero Agustina se halla en desventaja al lado de Fenisa y Diana, las dos heroínas de Lope, porque tiene a su lado figuras más interesantes que ella. D. Juan Ortiz de Zárate y D. Hernando de Aguirre poseen, efectivamente, más substancia dramática. Personajes con mayor vitalidad solicitaban una mayor atención del autor. Levillier no los quiso atender en sus demandas, al modo de Pirandello, y los sofocó en sus legítimas aspiraciones para convertirlos en juguetes de la protagonista de la comedia. Esto es lo que desequilibra *Rueda de fuego*. Una vez plantados los personajes en la escena y esbozada la emulación entre D. Hernando y D. Juan —éste era, según el P. Lozano, de un “genio violento”—, el teatro exigía que de ellos surgiese el contenido dramático de la obra. Ante ese tema, el enredo amoroso que se sucede es demasiado sencillo para sostener los cuatro actos, aun cuando se haya echado mano para ello de danzas y canciones. La ardorosa aparición de D. Francisco de Aguirre, del propio fundador de Tucumán y Santiago, resulta una promesa dramática que, en seguida, se desvanece. Y es que el historiador ha sujetado aquí la mano del dramaturgo. Roberto Levillier no quiso tomarse más licencias históricas que las indispensables para componer la comedia sentimental de su fogosa y sutil Agustina, y se abstuvo de inventar ningún episodio verdaderamente dramático entre los

Aguirre y Ortiz de Zárate. Podía haber alegado, sin embargo, grandes ejemplos para haber dado curso libre a la imaginación creadora. En realidad, *Rueda de fuego* sufre sujeción porque no es obra nacida directamente para el teatro. Es una adaptación escénica, según se sabe, de *Rumbo sur*, contenida en el volumen de *Estampas virreinales americanas*, publicado recientemente por Roberto Levillier y estas versiones de uno a otro género literario nunca fueron muy aconsejables, ni aún realizadas por el mismo autor de la obra. *La dama de las camelias* es una buena novela y resultó un melodrama a pesar de que Alejandro Dumas (hijo) era un comediógrafo agudo y experto.

No quita esto interés a *Rueda de fuego* como obra teatral argentina. El trazo de sus figuras, el lenguaje con que se expresan, el medio ambiente en que discurren; los perfiles férreos, las siluetas donosas, la frase pulida y sonora, las casonas de Charcas, las plazuelas de Lima, constituyen una animada y muy colorida estampa escénica en el espectáculo ofrecido por el Teatro Nacional de Comedia bajo la inteligente dirección de Antonio Cunill Cabanellas, quien tuvo a sus órdenes, dentro de un reparto numeroso, a Luisa Vehil, Iris Marga, Miguel Faust Rocha —el mejor intérprete por expresión y apostura—, Guillermo Battaglia, Santiago Gómez Cou y Pablo Acchiardi, todos en partes de responsabilidad.

Astral: PÁJARO DE BARRO, de *Samuel Eichelbaum*.

Los dos personajes centrales de las comedias estrenadas por Samuel Eichelbaum en la actual temporada tienen, como es lógico, características que los emparentan estrechamente con el mundo de figuras dramáticas creado por el autor de *En tu vida estoy yo*, mas también se diferencian de éstas en algún rasgo esencial. El guapo Ecuménico López y la peona Felipa Guzmán, hombre aquél que se juega la vida en cada esquina y a cada carta, mujer ésta que entrega toda su existencia en una madrugada de pasión, son dos incomprendidos, dos rechazados, porque su pureza de sentimientos está por encima del egoísmo vulgar que los rodea. El protagonista de *Un guapo del 900* esconde su lealtad, férrea como un cuchillo; la protagonista de *Pájaro de barro*, guarda su amor y su maternidad, pobres y limpios como un hilillo de agua. Ninguno de los dos quiere

correspondencia de los que no alcanzan el sentido de sus acciones y de sus sentimientos. Prefieren bastarse a sí mismos, porque ambos tienen suficiente caudal de vida espiritual para mirarse serenamente en la soledad y en el silencio. Estos dos personajes se diferencian de otros anteriores trazados por la pluma profunda de Samuel Eichelbaum en que el sentimiento es en ellos superior a la razón. Obedecen más al instinto que al entendimiento. Bucean en su interior, realizan, también, su introspección psicológica —tan frecuente en el teatro de Eichelbaum—, mas no abundan en reflexiones analíticas, en esa exégesis casi matemática de sus reacciones con que se definen tantas de las “*dramatis personae*” del comediógrafo de *El gato y su selva*. Son parcos de palabra, sobrios en la expresión y, únicamente, en las escenas finales, llegan a expresarse con elocuencia ardorosa porque la sinceridad de su emoción les exige esa tajante y cálida definición propia de los seres habitualmente lacónicos y reconcentrados. Esta es la evolución iniciada por Samuel Eichelbaum en su teatro, donde mantiene la alternativa de pensamiento y sentimiento, pero ahora con una evidente primacía de la emoción sobre el raciocinio. Basta recordar su obra dramática para demostrarlo.

Felipa Guzmán conoce el amor inesperadamente, una noche cualquiera en que llega a su galpón de peona de estancia un desconocido que la subyuga por el embrujo de unos ojos hondos y unas manos grandes capaces de sacar del barro hermosos torsos de mujeres, rostros de viejos, tallados por los años. Y se despierta deslumbrada por esa pasión como por la gran estrella del alba. Desde tal momento no piensa más que en saber quién es ese hombre, dónde volver a encontrarle y cómo reunirse a él, aun cuando sólo sea para vivir a su lado, calladamente. Rompe Felipa con el novio, que traspasa a una amiga suya, y se lanza en busca del desconocido, a quien encuentra en un pueblo próximo, en casa de la madre y en su modesto taller de escultor novicio. Allí trabaja Felipa de sirvienta, allí se hubiera quedado silenciosamente toda la vida, mirando, contemplando de lejos, los ojos profundos y las manos anchas creadoras de formas bellas, si su gravidez, si el nacimiento de un niño, no planteasen y resolvieron un conflicto de amor, de maternidad, de humilde dignidad herida. Felipa niega que el recién nacido sea hijo del escultor, niega la evidencia misma. Y rechaza la forzada paternidad para el niño,

el obligado casamiento para ella. Quiere seguir siendo de su casta de peonas "bebidas sin sed". No ha de admitir limosnas. Preferirá su hambre de amor, su limpio orgullo. Partirá con el hijo, pobre pájaro de barro, hacia un destino obscuro.

Felipa se levanta, así, desde su caída determinada por un instinto primario, hasta la más noble comprensión de lo que debe ser el vínculo de hombre y mujer bajo el yugo espiritual. Un drama enconado y silencioso se resuelve en el espíritu de Felipa. Su alma rústica, replegada sobre sí misma, se purifica por el desengaño y el renunciamiento, ocultando su dolor orgulloso en una negativa cerrada, para decírselo tan sólo al hijo, que no lo comprenderá hasta que, con los años, sepa que la vida es más cruel que la muerte. Felipa Guzmán es —como lo he dicho— un montoncillo de tierra morena convertido en roca para todos, en manantial de ternura para su recién nacido, desamparado hijo del viento. Es un fruto del campo, es una expresión de la naturaleza, y su ser, fuerte y débil a un tiempo, sencillo y profundo a la vez, está envuelto en un hálito de poesía, de poesía pura, lozana y matinal, en un principio; de poesía desgarrada y desamparada en su lamento final sobre la cuna del huérfano de padre vivo. No es en esta breve reflexión última de Felipa, reflexión simple y ardiente como el llanto, donde el personaje acusa cierta cualidad cerebral propia de las figuras dramáticas de Eichelbaum, sino en su plan de trocar el novio con una amiga, para que nadie sufra por su decisión contraria a la boda. Una huida voluntariosa y despreocupada acaso hubiera estado más de acuerdo con la índole del personaje. Pero el autor escribe con su procedimiento escenas donde mantiene la onda poética que se levanta como la aurora en el prólogo y va a morir en la desbordada ternura maternal de la escena postrera, expresada con tan profundo y tan bello dolor.

Eva Franco dió al personaje un fecundo contenido de emoción, aun cuando no siempre encontró los acentos propios de una humilde mujer de nuestro campo. Exacta en su tipo de madre española se mostró Amalia Sánche Ariño, y con sobria y atinada expresión vertió su parte Arturo García Buhr.

ALFREDO DE LA GUARDIA.

FILOSOFIA

INTRODUCCIÓN AL FILOSOFAR (Incitaciones y sugerencias), por *Juan David García Bacca*. Universidad Nacional de Tucumán, 1939.

PRECEDE al libro una advertencia del profesor Eugenio Pucciarelli, en la cual se ofrece una breve síntesis del mismo, definiendo la posición del autor dentro del vitalismo historicista; nos informa a continuación de los honrosos antecedentes del Dr. García Bacca como estudioso y catedrático.

Alejándose del plan seguido corrientemente en los tratados de Introducción a la Filosofía, en los cuales se tratan ordenadamente las cuestiones tradicionales, intenta el Sr. García Bacca asir en su originalidad viva, los problemas, considerándolos no como algo definitivo, sino como actitudes que cambian según la posición que el filósofo adopte ante la vida. Desde este punto de vista, considera las formas en que el hombre se ha orientado en el mundo de las ideas y de las cosas. Expuestas siguiendo un criterio histórico, estas actitudes son tres: a) defensiva (definición), correspondiente en la historia a la filosofía de los griegos y a la escolástica; esta actitud es simbolizada por el marco. b) Ofensiva (tipo cartesiano), proyección de conceptos sobre uno de ellos, en función del cual existen otros; símbolo de esta posición es el encerado. c) Los conceptos con condiciones de visibilidad de las cosas; tipo genético o kantiano, cuyo símbolo es la pantalla cinematográfica.

Al considerar la primera de estas etapas (marco y definición), nos explica el autor la visión que se forma el primitivo, del Universo como totalidad. Se ocupa luego del predominio de la noción de límite en la ciencia y en la filosofía griega; del significado que la noción de infinito tiene para los griegos (movimiento de expansión progresiva), y sus diferencias con el concepto de infinitud divina de la Escolástica.

La segunda actitud (ofensiva), corresponde al símbolo del encerado y a la proyección conceptual. Comienza este capítulo con el programa socrático de individualizar vitalmente el saber. Trata a continuación de la reducción de las categorías, y de la reducción de tipos de seres hasta llegar a uno solo en Leibniz (mónada).

Al hablar de encerado conceptual, el autor se refiere al concepto-telón, o concepto fondo (sistemas de coordenadas en geometría, sistema de referencia en física, conceptos fundamentales en metafísica); si la actitud defensiva correspondía al hombre singular, esta corresponde al individuo.

En el tercer momento de esta indagación (tipo kantiano) el individuo se transforma en persona. El encerado pasa a ser pantalla. De lugar en que se ven las cosas, pasa a ser su constitución misma. Por ejemplo: en Newton, espacio y tiempo, funcionan como encerado o telón ideal de los hechos físicos. Por el contrario, en la física relativista (Einstein), ha desaparecido la dualidad de telón-cosa proyectada; el objeto hace él mismo de telón.



En forma aforística, define el señor García Bacca en el Prólogo, su posición de investigador: "Ojos bajos, y manos quietas, no se dijo para el filósofo". Justifica así su propósito de mirar "cara a cara lo que las cosas son".

En cuanto a la imposibilidad filosófica —y metafórica— de tener las manos quietas, creemos que el autor se ha referido a su intento de no dejar piedra sobre piedra.

En efecto: el señor García Bacca sostiene —en lo que se refiere a la Historia de la Filosofía—, algunas ideas propias, las cuales pretende imponer con tono apasionado.

En el capítulo "Encerado y proyección conceptual", pág. 73, dice: "Y en Sócrates, lo que vale y arrebató más son sus actitudes, no sus palabras; sus actitudes de rebeldía sincera, sin gesticulaciones petulantes".

Que la actitud de Sócrates tenga el poder de arrebatar a algunos, puede ser; pero que esa actitud tenga un valor filosófico es una afirmación discutible.

Luego sigue: se levanta —Sócrates— contra la sociedad, sus usos, sus costumbres, hombres, métodos de educación, tradiciones, religión...

Es esta una tarea de reformador social. Por otras razones recuerda a Sócrates la Historia de la Filosofía. Su método, todos los procedimientos de examen: inducción, hipótesis y sus auxiliares, la ironía y la mayéutica; su utilitarismo intelectualista, su eudemonismo, son los verdaderos méritos de Sócrates, y no su rebeldía, su crítica de las tradiciones ni sus actitudes.

Más adelante, dice el señor García Bacca: "la personalidad de Sócrates, vale, ella sola más que la de todos los filósofos griegos juntos, aunque sus doctrinas valgan menos".

Resulta extraña esta afirmación en una "Introducción al Filosofar". Recordemos que a la Historia de la Filosofía no le interesan las "personalidades" sino los sistemas, las ideas. Un hombre puede —por los

valores éticos que encarna— servir de modelo y ejemplo a sus semejantes; pero la Historia de la Filosofía no es una galería de personalidades ni de “hombres ilustres”, sino una historia de la evolución de las ideas filosóficas.

Refiriéndose luego —siempre en relación a Sócrates— a Parménides, Heráclito, Platón y Aristóteles, dice de estos: “cada uno de ellos modula, más alto y claro que otro algunos aspectos de lo que las cosas son”.

¿Algunos aspectos? Por no citar más que a Heráclito: ¿acaso no abarca *toda* la realidad con su teoría de la armonía de los contrarios?

Hablando de los filósofos antes citados, dice: “ninguno de estos tuvo conciencia de una misión histórica a cumplir por medio de su individualidad”.

Y entre los citados, está Platón. No es necesario que digamos aquí quién fué y qué hizo. Recordemos sólo que él planteó en filosofía las cuestiones que hasta hoy nos preocupan; que su obra armoniza, superándolas, las principales doctrinas anteriores. Recordemos la fundación de la Academia, y el impulso que le imprimió, lo cual permitió que viviera durante mucho tiempo bajo diferentes formas. ¿Cómo olvidar la importancia de la doctrina de Platón para las disciplinas particulares, la vasta obra de los “Diálogos” y la inmortal teoría de las Ideas que fecundaría el pensamiento de Plotino, de la Patrística, del Renacimiento, y que aún hoy encontramos en la filosofía de los valores?

¿Puede decirse con justicia que Platón no tuvo conciencia de una misión histórica a cumplir por medio de su individualidad?

Dice el señor García Bacca en la pág. 79: “Cuando la vida mental de Sócrates penetra por el saber griego, lo funde, lo volatiliza, lo desdefine. Sus pobres contemporáneos cuya vida mental se hallaba presa y fosilizada...”

¿Tenemos derecho a llamar “pobres” y “fosilizados” a los Sofistas y a Demócrito, que eran contemporáneos de Sócrates?

Bien está, creemos, que el filósofo no tenga ni los ojos bajos, ni las manos quietas, pero a veces, los ojos demasiado abiertos, corren el riesgo de ver lo que no existe, y las manos inquietas suelen escribir demasiado aprisa.

LE MATÉRIALISME DIALECTIQUE, por *H. Lefèbvre*. Libraire Félix Alcan. París, 1939.

ENTRE la numerosa descendencia filosófica que tuvo el autor de la “Fenomenología del Espíritu”, ha sido siempre objeto de estudios especiales, la llamada “izquierda hegeliana”, por las consecuencias que tuvo para la Economía Política y para la Sociología. El materialismo histórico es estudiado en este libro de Lefèbvre, en algunos aspectos de su génesis y de su evolución, analizándose además algunas actitudes adoptadas por Marx, con respecto a la doctrina de su maestro.

Comienza el autor con un examen crítico de la dialéctica hegeliana, deteniéndose en los momentos fundamentales, entre ellos, la explicación del devenir como primera existencia determinada, de la cual, el ser y la nada son los momentos abstractos. Cierra esta parte, con la consideración de que el hegelianismo ha querido superar todas las contradicciones, pero la contradicción ha quedado en el interior del sistema.

Esta última opinión, es la que tuvieron Marx y Engels entre 1843 y 1859. Haciendo historia, estudia Lefèbvre, el entrecruzamiento de varias tendencias, particularmente las relaciones críticas de Marx y Engels con la filosofía de Feuerbach, y la polémica que sostuvieron con la teoría del individualismo abstracto de Stirner. Luego de formado, el materialismo histórico se volvía contra el hegelianismo, contra Feuerbach y contra la filosofía en general.

Entre 1844 y 1847, la Lógica y el método de Hegel son tratados por Marx con la mayor dureza. Pero un cambio radical va a efectuarse en sus convicciones: en 1858 vuelve a leer la obra de Hegel, y piensa en adoptar su método. Siguiendo esta nueva dirección, el estudio de los fenómenos económicos ya no será empírico, sino que reposará sobre el movimiento dialéctico de las categorías. El valor del producto se desdobra en valor de uso y valor de cambio; el trabajo se desdobra en humano y social; cualitativo aquél, y cuantitativo éste. La categoría económica fundamental (valor de cambio), engendra por movimiento interno, las determinaciones nuevas: trabajo abstracto, dinero, capital. Asimismo, es dialéctica la crisis económica, que es normal y normalizadora, y restablece brutalmente el equilibrio.

Pasa luego el autor a probar cómo el mismo materialismo dialéctico se ha formado dialécticamente. Partiendo de la Lógica hegeliana, la niega primero, y tras diversas fases (humanismo, crítica de la economía política), la dialéctica se convertirá en el método científico de exploración y exposición.

La segunda parte del libro se ocupa de la producción del hombre. Analiza el producto destacando sus dos aspectos: subjetivo y objetivo. Todo producto se vuelve por una de sus caras hacia la naturaleza, y por la otra hacia el hombre. Toda producción supone como determinaciones, el organismo, las necesidades, el instrumento y la técnica. Encarando el conjunto de los productos como un todo, estos adquieren un significado superior. Entre el hombre y la naturaleza se intercala el mundo de los productos.

Contrapone luego el autor el sector dominado al sector no dominado. En el primero, creado por la actividad productora, imperan el mecanicismo y el determinismo. El sector no dominado es, en la naturaleza fatalidad, y en el hombre espontaneidad pura. Enfrenta luego el determinismo físico y el determinismo social, definiendo aquel como "el hombre en la naturaleza", y éste como "la naturaleza en el hombre".

Considera luego al hombre en su relación con la naturaleza. El hombre no es naturaleza, pero existe en y por ella. La historia social es la historia de la apropiación de la naturaleza por el hombre, por medio de la actividad económica.

Termina el autor con algunas consideraciones sobre el hombre total, al cual define como: el sujeto y el objeto del devenir. El sujeto viviente que se opone al objeto y supera esta oposición. El sujeto dividido en determinaciones dispersas, que llega a superar la dispersión, para poder ser finalmente, individuo libre, en la comunidad libre.

LA FILOSOFÍA DE CROCE, por *A. Waismann*. Imprenta de la Universidad de Córdoba (R. A.), 1939.

LA obra del ilustre representante del neo-hegelianismo italiano, es estudiada en este libro cuya brevedad se justifica, por ser adelanto de una obra más extensa.

Una afirmación hecha por Croce, pero no desarrollada en sus obras, sirve al autor de punto de partida: "el espíritu es actividad". Después de analizarla, llega a la conclusión de que, siendo un "juicio definitivo" no puede dar origen a nuevos conocimientos. Los modos de actividad del espíritu, ofrecen nuevo campo a la crítica del señor Waismann, para reprochar a Croce, lo que él llama su "heterogeneidad metodológica". La consideración del concepto de "espíritu", lo conduce luego a criticar la posición del idealismo gnoseológico y metafísico, inclinándose por la teoría de la irracionalidad de lo real.

Al tratar de las "Formas de la actividad del espíritu", se detiene el autor en el problema que plantean los conceptos opuestos y los distintos; luego analiza la correlación entre las formas de lo teórico y lo práctico, que integran el círculo de lo real. El sentimiento, no puede considerarse como una tercera forma, y debe asimilarse a la actividad económica.

La filosofía del Arte, se titula el capítulo donde el señor Waismann aborda los principales tópicos de la Estética de Croce, aclarando en primer término con la mayor precisión posible el concepto de intuición.

Profesa Croce —como se sabe— la teoría de que el Arte es exclusivamente, forma. Aquí es interesante subrayar la nota con que el señor Waismann amplía la cita de las ideas de Hanslick, sobre lo bello musical, que se encuentra en la Estética.

Se opone la música de contenido —o romántica—, a la que es pura forma, o clásica; aquélla, representada por el poema sinfónico —de mayor colorido orquestal, y libertad de desarrollo—, y ésta, más contenida y sujeta a formas inflexibles. Nos hallamos, pues, ante la contienda, siempre renovada entre clásicos y románticos, entre las diferentes concepciones del arte, según que éste proceda de la inspiración o de la norma.

No menos violenta es la batalla entre relativistas y absolutistas en la cuestión del juicio estético, tema que trata el último capítulo del libro. Finaliza el autor su exposición, con una extensa cita, tomada de la Estética de Croce.

El libro del señor Waismann, aunque breve —como ya dijimos—, puede ser útil como guía e introducción al estudio de la compleja obra del filósofo napolitano.

C. SAÚL VILLAR.

CRÓNICA

La conferencia de La Habana

FRENTE a los problemas políticos y económicos que se ciernen amenazadores, el continente americano ha expresado en La Habana cuáles requieren solución más urgente y de qué manera deben ser resueltos.

Como la expresión ha sido terminante, podemos decir que los países que participaron en la conferencia de La Habana han rubricado con un gran sello diplomático su decidido propósito de salvar, a la vez, la unidad espiritual y la integridad material. El espíritu americano seguirá alentando y el mapa de América no será modificado desde Europa.

Pero es sensible que no todos quieran entenderlo así. La cadena de diarios y periódicos encadenados a la “nueva” Europa y al “nuevo” mundo, no persigue más unidad que la de comando, y reputa preferible modificar los mapas de América escuchando la *voz de la sangre* o la *voz del amo*. Para la América mal llamada española —pues si lo fué, ya no lo es y no volverá a serlo—, la *voz de la sangre* remontaría hasta Colón y nos traería la renunciada gloria de que se nos trueque en merced de Colones o, más exactamente, en *Colonia*. La *voz del amo* debiera salvarnos del “peligro inglés y del “peligro yanqui”, del destino animal que cupo al *fox terrier* del célebre anuncio, para merecer, en cambio, la dicha sobrehumana de ser partidos y repartidos en cualquier nido de águilas de los Alpes bávaros. La prensa encadenada, oyendo estas voces, vaticinó primero el fracaso de la conferencia de La Habana: amenazó luego con las iras del patrón descontento; y quedóse, por último, donde ya estaba: de parte de la *Santa Alianza* y contra el monroísmo, es decir, contra el derecho de los demás al meterse en las cosas del amo, pero no contra el derecho del amo a meterse en las cosas nuestras.

A pesar de quienes se embelesan con la voz de su amo, los ideales americanos, que defenderemos a todo trance, nos vuelven a unir en contra de Europa, si es que lo europeo significa hoy la destrucción, la negación de esos ideales. Porque América no es la guerra, sino la paz. No es la conquista por las armas, sino la revolución contra los conquistadores. No es el aniquilamiento del hombre —reducido a cosa o utilizado como medio—, sino su enaltecimiento a la condición de persona.

No es el trabajo organizado para alimentar la ociosa dignidad de los que "nacieron para mandar", sino la labor de todos los capaces y la vocación al mando de los más idóneos. América, en fin, no es la máquina potente y desalmada, sino el espíritu que puede medir la potencia y orientar el mecanismo hacia el bien.

Al compartir estos ideales, los países americanos se presentan unidos en su concepto de la felicidad humana y de las formas políticas, sociales, económicas, jurídicas, bajo las cuales aquélla puede ser relativamente alcanzada. Muestran también, sin lugar a dudas, cual es el patrimonio cultural que están decididos a salvar de riesgos, porque si se perdiera tardarían muy poco en deshacerse las fronteras y en cambiar de dueño las riquezas materiales.

En La Habana se han adoptado resoluciones importantes sobre los asuntos internacionales de mayor actualidad y de repercusión continental. Dejando de lado el aspecto técnico y la eficacia misma de los textos votados —que dependerá, en gran parte, de las ratificaciones ulteriores—, quisiéramos anotar dos circunstancias que cierta propaganda saca intencionadamente a la luz.

La primera se refiere al "peligro yanqui". Si estamos ya lejos del "sueño de Wilson" acogido tal vez por europeos demasiado despier-tos—, más alejados nos encontramos todavía de las pesadillas imperialistas de Teodoro Roosevelt. Las reuniones interamericanas no constituyen otra Sociedad de las Naciones, a semejanza de aquélla que se hizo mármol en Ginebra sin lograr hacerse carne en parte alguna. Las reuniones continentales no están manejadas desde Washington. En La Habana, lo mismo que en Panamá, en Lima o en Buenos Aires, la delegación yanqui tuvo un solo voto sobre los veintiuno correspondientes al total de los países libres americanos. Ni la omnipotencia ni la omnisciencia ha hecho que ese voto equivaliera a los otros veinte. La comunidad americana está integrada por miembros que gozan de iguales derechos, y el más fuerte de los estados integrantes se ha sometido a tal principio con una lealtad que debemos reconocer.

La segunda, se refiere a las pretendidas "reservas" argentinas. Salvo en lo concerniente a las Malvinas —salvedad aclaratoria, más que reserva propiamente dicha—, la mención expresa de nuestras disposiciones constitucionales sobre ratificación de tratados o convenciones internacionales constituye una *gaffe* o un exceso de viveza. Tanto si el delegado argentino no tenía en La Habana plenos poderes, como si no, el texto del artículo 67, inciso 19 de la Constitución quedaba incólume: la ley internacional debía convertirse en ley interna, en ley del Congreso, para que tuviera vigencia entre nosotros. Análogas son, por otra parte, las cláusulas constitucionales de los demás países americanos, a pesar de lo cual sus delegados juzgaron obvio formular reservas. Como error, nos parece demasiado grueso. Como maniobra, simplemente desdichada.

Víctor Juan Guillot

YA en prensa este número de *Nosotros*, nos consterna y acongoja la noticia de que Víctor Juan Guillot se ha quitado la vida.

Tragedia penosa como pocas para sus muchos amigos y para los que en esta casa contamos siempre, a través de los años, con su colaboración y adhesión espontánea y leal. La política del país pierde con la muerte del prestigioso parlamentario, que era uno de los líderes



de su partido, una capacidad madurada en largos años de triunfos y adversidades, hecha de experiencia, información y talento; las letras argentinas un escritor de personalidad múltiple, crítico, cuentista y comediógrafo. Sus dos libros de cuentos, *Historias sin importancia* ("Cooperativa Editorial Buenos Aires", 1921) y *El alma en el pozo*, (id., 1925), premiados respectivamente con el segundo y primer premio municipales, lo acreditan un narrador de caprichosa y rara inventiva y rica vena satírica. *El alma en el pozo* y sus mejores "nouvelles" no tenían precedentes en el país por su carácter, pues juntaban de un modo muy personal observación y fantasía, humorismo y lirismo en un solo haz. Su lenguaje era de poeta, fresco, valiente, emocionado, jugueteón a veces como la voz de un niño; otras elegíaco, embellecido

por vívidas imágenes; de ahí que sus cuentos tengan frecuente carácter poemático. También supo sentir y pintar con vigorosos trazos, cuadros de la vida bravia de nuestra campaña en narraciones trágicas de singular intensidad y objetividad. Poseyó asimismo el arte de la narración alucinante, que tuvo en Horacio Quiroga un maestro; y el del cuento de intención filosófica, presente ésta por lo demás en sus mejores narraciones.

Toda esta riqueza y variedad de materia humana reapareció diez años más tarde en los cuentos reunidos en el volumen titulado *Terror* ("Claridad", 1938), de acción rápida y directa, de honda dramaticidad y ritmo lancinante, así como vigorosamente realistas en las descripciones. El mismo año publicaba por la misma editorial siete piezas teatrales, comedias y farsas que él llamó "irrepresentables", en el volumen titulado por la primera, *La aventura del hombre*. Esta y otras dos ya habían sido adelantadas por el autor en *Nosotros*, de vuelta de su ostracismo político, después de la revolución de 1930 que arrojó del poder al partido que lo tenía por líder indiscutido en la Cámara. En ellas la ironía que en algunas de sus primeras narraciones disolvía toda ilusión romántica, el escepticismo que llevaba al autor a desarticular los aspectos grotescos de la vida y a desnudar su vanidad, resbala hasta el duro sarcasmo y al cinismo descreído y nihilista de algunos de sus personajes, actitud moral que las hace profundamente amargas, aunque originales y sugestivas. Otras publicaciones, *Paralelo 55* —relatos de viaje, fruto de su destierro en el sur— *Heroísmo civil* y el trabajo histórico *Cabildos Coloniales*, enriquecieron su producción literaria de los últimos años, a la vez que volvía a actuar en la Cámara de Diputados con renovado brío y creciente autoridad, y a escribir, como lo hizo en *Nosotros*, sesudos artículos sobre problemas políticos de actualidad.

Manifiesto temple de escritor y de artista, si bien su obra literaria es de indudable calidad, reconocida por la crítica desde su primer libro que prologó Manuel Gálvez, no le ha asegurado en las letras argentinas el lugar que su autor merecía por su talento creador, por haberse él dispersado tempranamente en la política activa y en el periodismo de batalla. Porque también fué experto periodista, oficio cuyas primeras armas hizo en el *Diario de Concordia*, su ciudad natal, donde vió la luz en 1889. En Buenos Aires, mientras cursaba sus estudios de abogacía, perteneció a la redacción de *Sarmiento*, en la cual gozó de la estimación y la confianza de su ilustre director don José María Ramos Mejía; y de ella pasó años después a *La Epoca*, en cuyas páginas fué el adalid y portavoz de la política de don Hipólito Irigoyen. Excelente profesor —enseñó castellano en el Colegio Nacional Mariano Moreno— activo funcionario durante algún tiempo, hasta desempeñar la secretaría del Consejo Nacional de Educación, electo diputado cuatro veces en representación del Partido Radical, la primera en 1926, la última este mismo año por el mayor número de sufragios obtenido por ningún

candidato, presidente de la comisión de presupuesto, eficaz orador parlamentario, la flexibilidad de su talento y su variada experiencia en materias educacionales y económicas permitían vaticinarle en la jugosa madurez de sus cincuenta años, el más brillante porvenir político. La muerte voluntaria, virilmente afrontada, ha cortado repentinamente la trayectoria. Si en un momento de extravío o debilidad cometió errores, su muerte los ha rescatado. ¿Qué más podía dar? Su acto postrero prueba la vibración de su sensibilidad moral; que el literato escéptico era un hombre.

Carlos María Onetti.

SE ha perdido un excelente maestro de letras y un fino escritor con el temprano fallecimiento de Carlos María Onetti, ocurrido en Paraná el día 25 de julio. Natural de Melo en la República Oriental del Uruguay, donde nació en 1895, Onetti, recibido de maestro y bachiller en su patria, completó sus estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Establecido en Paraná desde hacía largos años, catedrático de literatura argentina y americana en ese Instituto Nacional del Profesorado, gozaba de un bien ganado ascendiente en todos los círculos educacionales y literarios por su talento, su seguro juicio crítico y su rica y selecta cultura. El propio retraimiento a que lo obligaba su débil salud y un lamentable impedimento físico hicieron de él un investigador y un estudioso consagrado nada más que a las expresiones más nobles del espíritu, principalmente en el campo de las letras y el folklore americanos. La influencia que ejerció en Paraná desde la cátedra, en la cual juntaba a la ciencia la elegancia y vivacidad de una palabra cálida y persuasiva, y por su actividad en las asociaciones de cultura locales, no habrá sido estéril. Su último libro, editado por la Universidad de Tucumán, versó sobre Sarmiento. Se tituló *Cuatro clases sobre Sarmiento escritor* y fué juzgado en estas mismas páginas (ver número 46-47) como una nueva guía excelente para entrar en la obra del gran escritor. Temperamento de artista delicado, cultivó Onetti también la poesía. Tres inspirados libros de versos, *El desfile amoroso*, *El barco de vela* y *Provincianita con estrellas federales* guardan la memoria de esta consagración.

Ginés García.

OTRO fallecimiento muy lamentable: el del joven poeta Ginés García, ocurrido en San Nicolás el día 18 de julio. Tenía veinticinco años. A los veinte había publicado un lindo libro de versos, *Las Ausencias*, que prologó Roberto Giusti. Delicado de salud, roído por la cruel dolencia que lo ha llevado a la tumba sin que la ciencia

podiese estorbar su proceso, si posteriormente publicó poco, lo hizo siempre con gradual intensidad y sentido de perfección.

Nuestro director se trasladó especialmente a San Nicolás para hablar en la ceremonia del entierro, en la cual también se escuchó la palabra de representativos escritores nicoleños y de sus amigos de Buenos Aires.

He aquí el juicio de nuestro director sobre el malogrado poeta:

No podíamos los amigos porteños de Ginés García sino responder con nuestra contristada presencia en este acto, a su destino tan cruel.

Todavía estamos en la confusión del golpe terrible, aturdidor. Porque ésta no es una muerte común, de las que sólo llevan el luto al alma de los padres, de los hermanos, de los amigos. Ha sido la vida de Ginés García como un álamo esbelto, todo tembloroso de platas y armonías, que el jardinero artista ve alzarse con crecimiento igual y firme, cada vez más alto, cada vez más bello, y que de pronto, en una cruda mañana de invierno, encontramos quebrado y abatido, sin saber por qué.

Son lustros de esperanza día a día colmados los que se desvanecen, vacíos ya, con estas muertes que nos deslizan en el corazón la pregunta angustiosa: ¿Y todo para qué? ¡Todo lo que esperábamos de él! ¡Todo lo que ya nos había dado! Pocos estudiantes hicieron su carrera con el brillo que él. No sabía lo que eran esfuerzos inútiles y derrotas. Sus trabajos, sus pensamientos, eran semillas que enseguida florecían y fructificaban. El estudiante incomparable ya había llegado a la meta. Ahora sería lo que él quisiese. El foro, la política, las tareas del gobierno quedaban abiertos a su talento y a su voluntad. Pero en su corazón había algo más, mucho más de lo que cabe en el del abogado más experto, del juez más sabio y probo, del gobernante mejor inspirado. Ginés García soñaba y dibujaba sus sueños con palabras musicales.

Yo prologué su primer libro de versos, *Las Ausencias*. ¡Cómo resuena este título ahora en nuestro corazón! Era un día de Pascua de 1935 aquel en que, inclinado sobre el cuadernillo aun no impreso del muchacho veinteañero, a quien todavía no conocía personalmente, leyéndomelo y releyéndomelo, descubrí que él era un poeta. Era la suya una poesía elegíaca, pura y clara, limpia de afeites; poesía de tonalidades otoñales, de luces crepusculares; de paso lento y apagado sobre un lecho muelle de hojas; de voz que se ahonda en la soledad de callejas y patios desiertos, fragantes de rosas y glicinas. Entonces le hallé una hermandad espiritual con aquel otro delicado lírico que se llamó Francisco López Merino, cuya poesía "en tono menor" todavía oímos fina, pura y lejana. ¡Misteriosa afinidad de las almas! ¿Quién me había de decir que García también había de morir joven, en la primavera de su creación, como el poeta de La Plata?

Precisamente hace pocos meses él cantó a las estaciones, cantó a la primavera en las páginas de NOSOTROS, revista cuyo homenaje traigo

para el dulce poeta nicoleño que fué su colaborador. No he tenido tiempo, en la prisa por venir a rendirle este homenaje del director y del amigo, de releer esos lindos romances. Estoy seguro de que entre sus líneas podríamos ahora descubrir la secreta adivinación de su destino injusto y cruel, que antes al leerlos se me escapó. ¡Qué triste debió de ser para él dejar este mundo que tanto le prometía, dejarnos a todos los que creíamos en él, sin haber cumplido sino parte de nuestras esperanzas! Pero nosotros le diremos, repitiendo el final de su *Canción de la desesperanza*:

*Ya nunca volverás y sin embargo,
nunca te has ido.*

Los premios nacionales de Crítica, Filosofía e historia.

LA Comisión Nacional de Cultura ha otorgado los premios de Crítica, Filosofía y Ensayos para el trienio 1937-39. El primero ha correspondido a la importante historia crítica de *El Arte de los Argentinos*, compuesta por José León Pagano, de la cual han aparecido los dos primeros tomos, merecidamente elogiados en estas mismas páginas. El segundo y el tercer premio han correspondido a los libros *La Ética formal y los valores* de Carlos Astrada y *Tres ensayos españoles* de Ignacio B. Anzoátegui.

Los premios de Historia para el mismo trienio han sido adjudicados en el siguiente orden: Ramón J. Cárcano: *La guerra del Paraguay*; coronel Juan Beverina: *Las invasiones inglesas al Río de la Plata*; Juan Alfonso Carrizo: *Cancionero popular de las provincias de Salta, Jujuy y Tucumán y cantares de Tucumán*.

Ultimos libros recibidos*

NOVELAS, CUENTOS, POEMAS EN PROSA

- JOHN STEINBECK: *La Fuerza bruta*. Trad. de Román A. Jiménez. Colec. Sur. Ed. Sudamericana. B. A.
- MIGUEL DE UNAMUNO: *Abel Sánchez*. Una historia de pasión. Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.
- JOSEPH ROTH: *La crypte des capucins*. Roman. Trad. et introd. par Blanche Gidon. Librairie Plon. París.
- ENRIQUE CAMPOS MENÉNDEZ: *Kupen*. Cuentos de la Tierra del Fuego. "Kau". Buenos Aires.
- HUGO BLYM: *Puna*. Edic. Ercilla. Santiago de Chile.
- BARROS FERREIRA: *Caldia eterna*. Edit. Educação Nacional, Lda. Porto. Portugal.

* Por su extensión esta lista no comprende los libros recibidos en el último bimestre, Continuará en el próximo número.

- J. M. MACHADO DE ASSÍS: *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Versión castellana de Fco. José Bolla. Club del libro A. L. A. Sda. Serie. Vol. 1., B. A.
- B. MENA BRITO: *Paludismo*. Edic. "Botas". México.
- SUZANNE MARTINON: *Les petites Romaret*. Librairie Plon. Paris.
- IVAN TURGUENEFF: *Relatos de un cazador*. Colec. Austral. Espala Calpe. B. A.
- G. K. CHESTERTON: *La esfera y la cruz*. Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.
- ALBERTO GERCHUNOFF: *Los gauchos judíos*. Ed. Ercilla. Santiago de Chile.
- ALBERTO HIDALGO (e): *Almas en quiebra*. Cuentos. Rosario. R. A.
- ADOLFO COSTA DU RELS: *Tierras hechizadas*. Club del libro A. L. A. — B. A.
- F. E. SILLAMPAA: *Silja ou une brève destinée*. Trad. du finnois par Jean-Louis Berret. Ed. Rieder. Paris.
- UPTON SINCLAIR: *World's ed.* Published by the author. New York City and Pasadena, California. U. S. A.
- JOAQUÍN GONZÁLEZ EIRIS: *Dos novelas cortas*. Cuad. Lit. de la "Asoc. de Escrit. Venezolanos". Edit. Elite. Caracas.
- FRANCISCO INACIO PEIXOTO: *Dona Flor*. Irmaos Pongetti, edit. Río de Janeiro.

POESIA

- JUAN JOSÉ DOMENCHINA: *Poesías escogidas (1915-1939)*. La casa de España en México.
- EDMUNDO BIANCHI: *El alma lejana*. (Poemas). Premio del Minist. de Instr. Públ. Palacio del Libro. Montevideo.
- ENRIQUE AMORIM: *Dos poemas*. "Impresora Uruguaya". Montevideo.
- ROBERT GOFFIN: *Pérou*. Impr. par Desclée, De Brouwer et Cie. Bruges (Belgique). Edité par les amis de l'auteur.
- JAIME RAYO: *Sombra y sujeto*. Santiago de Chile, 1939.
- JOAQUÍN GÓMEZ BAS: *Marejadas*. Ed. Liberia. B. A., 1939.
- OTTO ALFREDO FEITAS: *La isla del cristal y la estrella*. Azul. R. A.
- MARÍA CONSUELO GARAY: *Locura de cien distancias*. Impr. "La Argentina". B. A.
- MANUEL DE CABRAL: *Biografía de un silencio*. Ed. Tor. B. A.
- JUAN ENRIQUE ACUÑA: *La ciudad sangrante*. La Plata. R. A., 1939.
- LORD BYRON: *El Corsario. Lara. El sitio de Corinto. Mazeppa*. Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.
- RUBÉN DARÍO: *Cantos de vida y esperanza*. Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.
- RAFAEL R. VIDAL: *Ya viene la primavera*. Habana. Cuba.
- REYNALDO MOURA: *L'après midi d'un faune*. Edic. Lanterna Mágica.
- JORGE CARRERA ANDRADE: *Antología poética de Pierre Reverdy*. Ed. Asia Améri-
rica. Tokio.
- JORGE CARRERA ANDRADE: *Microgramas*. Ed. Asia América. Tokio.
- A. FRANCISQUEZ GUZMÁN: *Grito*. Ed. Elite. Caracas.
- PEDRO GARCÍA LOPENZA: *Greda*. Coop. de Artes Gráficas. Caracas, 1939.
- ERNESTO PINTO: *Mares ultrajados*. Pról. de A. Zum Felde. Mosca Hnos. Mon-
tevideo.

CRITICA, ENSAYOS, HISTORIA LITERARIA, ETC.

- ENRIQUE LARRETA: *Tiempos iluminados*. Espasa-Calpe. B. A., 1939.
- RUFINO JOSÉ CUERVO: *Disquisiciones filológicas*. Compilación, introd. y notas de Nicolás Bayona Posada. 2 tomos. Ed. Centro. Bogotá, 1939.
- RUFINO JOSÉ CUERVO: *Escritos literarios*. Comp. por Nicolás Bayona Posada. Ed. Centro. Bogotá, 1939.
- Estudios sobre la vida y la obra de Juan B. Terán*: Sociedad de Historia Argentina. "La Facultad". B. A., 1939.
- GINA LOMBROSO: *El despuntar de una vida*. Pról. de Victoria Ocampo. Trad. de José Bianco. Ed. Sudamericana. B. A.
- JUAN MARÍA GUTIÉRREZ: *Estudios históricos literarios*. Selec., pról. y notas de Ernesto Morales. Vol. XII. Estrada y Cía. B. A.
- MIGUEL PÉREZ FERREIRO: *Pío Baroja en su rincón*. Pról. de Pío Baroja Epil. de Azorin. Ed. Ercilla. Santiago de Chile.
- LUIS CORREA: *Viaje Stendhaliano*. Cuad. literarios de la "Asoc. de Escrit. Venez." Ed. Elite. Caracas.
- Espronceda. Poesías inéditas. Fernán Caballero. Cartas desconocidas*. Notas y coment. de Roger de Bassagoda. Montevideo.
- MARCELO OLIVARI: *Lugones*. Edic. "Saeta". B. A.
- RUBEN DARÍO: *Escritos Inéditos*. Recogidos de periódicos de B. Aires y anot. por E. K. Mapes. Univ. of Iowa. Inst. de las Españas. New York, 1938.
- GONZALO ZALDUMBIDE: *Montalvo y Rodó*. Inst. de las Españas New York, 1938.
- RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*. Colec. Austral. Espasa-Calpe.
- PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Plenitud de España*. Ed. Losada, B. A.
- SILVEIRA PEIXOTO: *Falam os escritores...* Edic. Cultura Brasileira. Sao Paulo.
- ALBERTO REMBAO: *Meditaciones neoyorkinas*. "La Aurora". B. A., 1939.
- SILVERIO BOJ: *Ubicación de don Segundo Sombra*. B. S. Paraván. Tucumán, R. A.
- MISAEEL CHAVARRI B.: *17 divagaciones*. Tomo I. Edic. Zig-Zag. Sgo. de Chile.

HISTORIA, CRONICA, BIOGRAFIAS, VIAJES, ETC.

- OCTAVE AUBRY: *Vida privada de Napoleón*. Trad. de francés por Irene Polo. Ed. Losada. B. A.
- ROBERTO LEVILLIER: *Don Francisco de Toledo, Supremo organizador del Perú 1515-1582*. Sus informaciones sobre los Incas. Espasa-Calpe. B. A.
- ADOLPHE LODS: *La religión de Israel*. Librería Hachette. B. A.
- LUIS ENRIQUE AZAROLA GIL: *Los Maciel en la Historia del Plata. 1604-1804*. "La Facultad". B. A.
- THOMAS MANN: *José en Egipto*. Trad. de Hernán del Solar. Edic. Ercilla. Santiago de Chile.
- LUCIO V. MANSILLA: *Una excursión a los indios ranqueles*. Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.
- RICARDO DÁVILA SILVA, (LEO PAR): *Jesús*. Edic. Ercilla. Sgo. de Chile. B. A.
- GINA LOMBROSO FERRERO: *Vida de Lombroso*. Vers. cast. de Nicolás Cilla. Present. por Luis Jiménez de Asúa. Aquiles Gatti, edit. B. A.

- VENTURA GARCÍA CALDERÓN: *La Périchole*. Gallimard. Paris.
- GASTÓN MARTIN: *Marat*. El ojo y el amigo del pueblo. Trad. de L. A. Sánchez. Ed. Ercilla. Sgo. de Chile.
- MARTEAU DE LANGLE DE CARY: *Les saints du calendrier*. Illustrations de 'Henriette de Costier. Librairie Plon. Paris.
- JULIO CÉSAR: *Comentarios de la guerra de la Galias*. Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.
- EMMA CALVÉ: *Sous tous les ciels j'ai chanté...* Souvenirs. Avec 16 gravures hors texte. Librairie Plon. Paris.
- ANDRÉ MAUROIS: *Estados Unidos en 1939*. Trad. de Ciro Alegría. Ercilla. Santiago de Chile.
- QUEBRACHO: *Prontuario*. Una autobiografía. Fragua. B. A.
- WILLIAM B. ZIFF: *El rapto de Tierra Santa*. Pról. del Cor. J. H. Patterson. Bca. Oriente. B. A.
- AGUSTÍN P. JUSTO: *Estudio preliminar para las obras completas de Bartolomé Mitre*. Ed. de "La Nación". B. A., 1939.
- CLAUDE EYLAN: *Etapes brésiliennes*. Librairie Plon. Paris.
- LUDOVICO D. MACNAB: *El concepto escolástico de la historia*. Monog. Universit. Univ. de Bs. As. Fac. de Filos, y Let. Inst. de Filosofía. B. A.
- MELVIN M. KNIGHT: *Los Americanos en Santo Domingo*. Estudio de imperialismo americano. Imprenta Listin Diario. Ciudad Trujillo. Rep. Dom., 1939.

POLITICA, DERECHO, ECONOMIA, SOCIOLOGIA

- IGNACIO SILONE: *El pensamiento vivo de Mazzini*. Bca. del pensamiento vivo. Ed. Losada. B. A.
- LEÓN TROTSKY: *El pensamiento vivo de Marx*. Bca. del pensamiento vivo. Ed. Losada. B. A.
- ALFREDO PALACIOS: *La defensa del valor humano*. Legislación Social Argentina. Ed. Claridad. B. A., 1939.
- LUIS RECASÉNS SICHES: *Vida humana, sociedad y derecho*. La Casa de España en México.
- Anales de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de La Plata*: Tomo IX, año 1939. La Plata, R. A., 1939.
- E. F. CAMUS: *Historia y fuentes del Derecho Romano*. Curso de Derecho Romano. I. Univ. de La Habana, 1939.
- E. F. CAMUS: *Personas y derecho de familia*. Curso de derecho romano. Vol. IV. Univers. de la Habana.
- HÉCTOR P. LANFRANCO: *La codificación civil en la República Argentina*. (De los Anales de la Fac. de Cienc. Juríd. y Soc. de la Univ. de La Plata). Ed. Jurídica Argentina. B. A., 1939.
- ZENÓN MARTÍNEZ: *La posesión*. Ministerio de Just. e Inst. Públ. Univ. Nac. del Litoral. Santa Fe, R. A., 1939.
- FEDERICO ENGELS: *Anti-Dubring*. (Filosofía; Economía Política; Socialismo). Ed. Ercilla. Sgo. de Chile.

- ALBERT BAYET: *¿Qué es el racionalismo? ¿Qué es el laicismo?* (Versión del francés). Bca. 'Racionalista. B. A.
- El sistema corporativo portugués*. Secretariado de la Propaganda Nacional. Lisboa.
- A política imperial e a crise europeia*. Ed. S. P. N. Lisboa, 1939.
- J. M. YEPES. PEREIRA DA SILVA: *Commentaire théorique et pratique du pacte de la Société des Nations et des statuts de l'Union Panaméricaine*. Tres tomos Edit. A. Pedone. Paris (1934-1935-1939).

FILOSOFIA

- JOSÉ GAOS. FRANCISCO LARROYO: *Dos ideas de la filosofía*. La Casa de España en México.
- C. G. JUNG: *Realidad del alma*. Aplicación y progreso de la Nueva Psicología. Edit. Losada.
- RICARDO MICELI: *La filosofía italiana actual*. Edit. Losada. B. A.
- LIN YUTANG: *La importancia de vivir*. Edit. Sudamericana. B. A.
- DAVID HUME: Selección de textos precedida de un estudio de L. Levy Bruhl. Breviarios del Pensamiento Filosófico. Ed. Sudamericana. B. A.
- FÉLIX VARELA: *Lecciones de Filosofía*. En la Biblioteca de la "Revista de la Universidad de la Habana". Según la edición de Filadelfia de 1824. Impr. "La Verónica". La Habana.
- FRANCISCO J. A. BELGODERE: *La verdad, la ciencia y la filosofía*. (Tratado de Eurística razonada) México, 1939.
- GUILLERMO FRANCOVICH: *Os ídolos de Bacon*. Trad. de Pizano Lourerio. Brasilia Editora. Río de Janeiro, 1938.
- LOUIS LAVELLE: *Le mal et la souffrance*. "Présences". Lib. Plon. Paris.
- GIULIO COLESANTI: *Esiste una Morale*. Pref. di Giuseppe Rensi. Roma, 1939.
- JORGE R. ZAMUDIO SILVA: *Juan Manuel Fernández de Agüero*. Monogr. univers. Univ. de Bs. As. Fac. de Fil. y Let. Inst. de Filosofía. B. A.

BIBLIOGRAFIA

- RAFAEL HELIODORO VALLE: *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano*. Bibliografías Mexicanas, N° 8. D. A. P. P., México, 1939.
- FERMÍN PERAZA SARAUSA: *Anuario bibliográfico cubano 1939*. La Habana.

EDUCACION

- WILHEM DILTHEY: *Fundamentos de un sistema de pedagogía*. Bca. del Maestro. Ed. Losada. B. A.
- JULIO C. LARREA: *Problemas de la educación ecuatoriana*. Quito, 1939.
- El niño y su expresión*. Ministerio de Instr. Pública y Fomento. Santa Fe. R. A.

ARTE

- RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Goya*. Edic. Ercilla. Santiago de Chile.

CIENCIA

MAURICE DE BROGLIE: *Atomos. Radioactividad. Transmutaciones.* Pref. del Prof. Blas Cabrera. Trad. del franc. por Nicolás Cabrera. Lib. Hachette. B. A.

RELIGION

MAURICE LEWANDOWSKY: *L'auteur inconnu de l'imitation de Jésus-Christ.* Pref. de P. Pourrat. Librairie Plon. Paris.

TEATRO

BERNARD SHAW: *Pigmalion. La cosa sucede.* Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.

NICOLÁS FUSCO SANSONE: *Cárcel del tiempo.* Montevideo, 1939.

W. SHAKESPEARE: *La tempestad y La doma de la bravía.* Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.

ALVAREZ QUINTERO: *Puebla de las mujeres y El genio alegre.* Colec. Austral. Espasa-Calpe. B. A.

FOLLETOS, CONFERENCIAS, VARIOS

RAFAEL ESTÉNGER: *Sociopatía americana.* (Comentarios a Hostos). Habana, 1939.

PEDRO CÉSAR MALVIGNE: *La tragedia de Amado Nervo.* Jesús Menéndez. B. A. *Cuarto Censo General 1936.* Población. Tomo III. Estado Civil. País de Matrimonio, Religión. Municipalidad de la Ciudad de Bs. As. B. A., 1939.

Text of British White Paper... concerning Poland. Outline of the German Book... Neutrality of the United States. International Conciliation. October, 1939. N° 353. New York.

CÉSAR BUNSTER: *Reflexión sobre la inquietud actual.* Sgo de Chile, 1939.

CARLOS SÁNCHEZ MÁLAGA: *Dos Corales a Capella.* (Música). Cuadernos de Cocodrilo. — VICENTE AZAR: *Nueva canción del otoño* (id.).

ANTONIO ORDÓÑEZ RIERA: *El Faro de San Martín.* Mendoza, R. A.

Colonial Printing in México. Catalog of an exhibition held at the Library of Congress in 1939, commemorating the four hundredth anniversary of printing in the New World. Gov. Printing Off., Washington, 1939.

ARCHIBALD MACLEISH: *The American Experience.* ROBERT C. SMITH: *The Hispanic Foundation in the Library of Congress.* Gov. Printing Off. Washington, 1939.

Annual Report of the Library Of Congress for the fiscal year ended june 30 1938. Un. Stat. Gov. Printing Off. Washington, 1939.

OCTAVIO MÉNDEZ PEREIRA, ERNESTO J. CASTILLERO R., JUAN ANTONIO SUSTO: *Panamá en la Gran Colombia.* (Informe, discurso y conferencias). Publ. de la Acad. Panam. de la Hist. Vol. III. Panamá, 1939.

Los nuevos colaboradores de este número

LEOPOLDO HURTADO. — Profesor y escritor nacido en Posadas (Misiones). Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Ha publicado: *Sketches* (4 relatos), 1927; *Estética de la música contemporánea*, *La música*

contemporánea y sus problemas (conferencia). En prensa: *Espacio y tiempo en las formas del arte actual*. Ha dictado cursos libres en el Colegio Libre de Estudios Superiores y en la Universidad del Litoral. Colaboraciones en *Martín Fierro*, *Sur*, *El Hogar*, *Revista de la Universidad de La Habana* y *La Prensa*, donde hace crítica de fonografía y música.

LUIS E. NIETO ARTETA. — Escritor de la nueva generación colombiana, prestigioso en el campo de las ciencias sociales y jurídicas. Su tesis, un copioso volumen en torno de las teorías de Pfende, se consideró un trabajo de excepcional importancia. Es profesor de la Universidad de Bogotá, y ha colaborado en la *Revista de las Indias*, la *Revista Boliviana* y en otras publicaciones similares de Colombia.

JULIO NOÉ. — Ex-secretario y después codirector de NOSOTROS en el período 1921-1924. Nacido en Buenos Aires en 1893. Abogado. Secretario de la Asociación "Amigos del Arte". Ha publicado *La religión en la sociedad argentina a fines del siglo XVIII*, un volumen de artículos críticos titulado *Nuestra literatura*, una excelente *Antología de la poesía argentina moderna* (dos eds., 1926 y 1931), un ensayo sobre *Miguel Cané* y un *Curso de literatura hispano-americana*. Crítico y conferenciante, gran parte de su producción está en las páginas de NOSOTROS.

ORESTE CIATTINO. — Profesor, publicista y conferenciante italiano, radicado desde hace varias décadas en la Argentina, donde ejerce la enseñanza secundaria. Ha publicado numerosas obras: literarias como *Dante*, *Carducci*, *Leopardi*; filosóficas, como *Sergi*; didácticas, como *Problemas de educación*; de sociología, como *La administración nacional*, *La delincuencia en Buenos Aires*, y otras.

ENRIQUETA TERZANO. — Maestra normal y egresada con el título de profesora en letras del Instituto Nacional del Profesorado en 1935, es ahora profesora adscripta a la cátedra de Literatura Castellana del mismo Instituto. Nació en 1913.

ERNESTO DE LA GUARDIA. — Musicólogo y publicista. Nació en París en 1885, estudió en Europa Música, Estética y Filosofía del Arte. Ha ejercido la docencia superior y secundaria en diversos institutos: actualmente profesor del Colegio Libre de Estudios Superiores y desde 1924 de Historia y Estética de Música en el Conservatorio Nacional de Música. Fué uno de los fundadores y el primer director artístico de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-17). Crítico musical de *La Prensa* (1915-22), *La Razón* y *La Nación* (1927-29). Ha publicado: *El ocaso de los dioses* (estudio crítico, 1912), *Las sonatas de Beethoven*, *Tristán e Isolda*, *Las sinfonías de Beethoven*, *Los cuartetos de Beethoven*, *El oro del Rbin* y *Parsifal* (traducciones y estudios).



SE recuerda a los escritores argentinos que el concurso de novelas inéditas latino-americanas abierto por la editorial Farrar and Rinehart de Nueva York se cerrará el próximo 15 de noviembre. El premio es de 2.500 dólares, sin incluir los derechos de autor y otras halagüeñas posibilidades. Las bases han sido publicadas en los números anteriores de NOSOTROS. Pueden solicitarse también a Roberto F. Giusti, NOSOTROS, Bartolomé Mitre 811. La copia a máquina (un solo ejemplar) debe ser remitida a la misma dirección. Componen el jurado local los escritores Rafael Alberto Arrieta, Jorge Luis Borges y Roberto F. Giusti. El jurado internacional que elegirá en definitiva entre todas las novelas americanas, está formado por John dos Passos, Blair Niles y Ernesto Montenegro. La oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana patrocina este concurso de excepcional importancia.