

N O S O T R O S

VICTORIA OCAMPO

Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

BAUDELAIRE.

ESTE soneto de Victoria Ocampo
debiera ser más alto, alejandrino,
porque ella no es rosal en un camino
sino palmera en la mitad del campo.

Perseverante, inextinguible lampo,
dorado, y eso que es tan argentino,
río de pie, profundo torbellino . . .
Esta es la estampa, *rose et noire*, que estampo.

Yo la he visto una noche a la ventana,
los ojos escritores anhelantes
puestos en la ciudad honda y lejana;

luminosa de pieles y diamantes,
olvidada del hoy por el mañana.
Y el sur lleno de luces vacilantes.

FERNÁNDEZ MORENO

EL ANTONIO FOGAZZARO DE MI NIÑEZ

(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

SIN ser muy alto, lo parecía por lo flaco, y porque tenía erguida y echada para atrás la cabeza, pequeña y noble, coronada de una regia melena gris acero, que hacía juego con su bien cortado traje, casi siempre de color pimienta y sal, y con la mirada, también alta y gris, de sus ojos agudos tras su perenne *pincenez* de oro, como en busca de estrellas o de inspiración.

La melena ondulada y la mirada vaga de miope —desconfiad, era de aquellas a las que nada escapa— contribuían a su típico aire de caballero andante y de poeta, a su impecable corrección de hidalgo distinguido y provinciano. No sé si perduraba en mi subconsciente la impresión de mi niñez, cuando a la fuerza sus ojos bajaban de arriba hasta mi pequeña persona, pero aun llegada a mujer, me pareció siempre que ellos vinieran hacia mí y los demás desde las incommensurables alturas del más allá, en que estaban ensimismados y absortos.

Hay en el incomparable libro inglés para niños y grandes, *Alicia en el país encantado*, un gato, cuya sonrisa lo precede o se queda, larga y paulatinamente, sin que se vea nada más de él, antes y después que él aparezca o desaparezca. Cuando pienso en Antonio Fogazzaro, este gran viejo amigo de mi casa y de mi niñez, también se dibuja, en el horizonte de mi memoria, primera y última, la calidad inefable de su sonrisa,

su misma esencia y su verdadera revelación. Se encendía fugaz en el relámpago de esta mirada, que nos alcanzaba de lo alto y de lejos, pero jugaba y permanecía después, pícara y sabia, bien cerquita de sus hermanos, en sus labios delgados y bondadosos. Si condenaba como caballero y como feligrés, desde su inquebrantable armazón de moralidad católica, las debilidades y las maldades humanas, las comprendía como sabio y las compadecía como hermano, con verdadera caridad cristiana; y en cuanto artista, gozaba doblemente de su espectáculo enérgico y tal vez cómico. Sobre las heridas del alma y los cánceres del espíritu, que diagnosticaba con inmediata firmeza psicológica, sus ojos destilaban luz de estrellas, apelando a la misericordia celeste. Pero su sonrisa vertía un bálsamo suyo, terrenal y más inmediato: el sentido del *humour*, gracia sumamente rara en la mayor parte de Italia, bien que típica del Véneto y de la Lombardía. Más allá, en Emilia, hay la ironía regordeta, verde y tal cual vez hiriente; en Toscana, la cruel “beffa”, el *practical joke* o mofa, a menudo despiadada. Roma se jacta, con Horacio y desde hace dos mil años, de que “la sátira es toda nuestra”, y Nápoles abunda en comicidad, matizada de melancolía sentimental, como en la “canzonetta” del golfo, de indudable parentesco con el tango criollo. Más allá aún, en el Sur y en las islas, hay la injuria y la venganza; el escarnio lúbrico o tétrico, a veces sangriento, que se paga con el cuchillo. Nada de eso tiene que ver con la indulgente y divertida comprensión humana del *humour*, prerrogativa del Véneto, donde el chiste es afable, alegre y liviano; y de Lombardía, donde se amarga con cierta más honda filosofía sencilla y pesimista: véase el mordiente poeta milanés Carlos Porta, y su *Giovannin Bongee*, desdichado y ultrajado como Martín Fierro; y véanse también los grandes lombardos Parini y Manzoni.



Como lo conocía desde siempre, nunca me dí cuenta de haber visto a Antonio Fogazzaro por primera vez, en Viena o en mi Venecia natal. El y su familia pertenecían a las más íntimas y apreciadas amistades de mis padres, y

también mi abuela era muy querida por su suegra, la condesa Valmarana, dama patricia de gran estilo. Me parece todavía verla, muy parecida á los retratos de la reina Victoria, cuya imperecedera viudez —¡un imperial medio siglo de bodas de oro con la viudez!— moldeó en su virtuosa y aburrida estampa el entero universo de las viudas aristocráticas: de mejillas rosadas y de canas amarillas, apretadas en el eterno cerco negro de sus capotas; de figuras redondas, embolsadas en el eterno cerco opaco de sus vestidos; apoyadas en sus sombrillas y sentadas en su viudez como en un oficio defintivo y en misión también arreglada por la eternidad; sucedáneo domesticado de la pira de las viudas indias; muy de San Pablo, y sumamente antivital.

Fogazzaro pintó a su suegra, después de su muerte, con cariño, admiración y comicidad, en la nobleza de aquella alma y la pequeñez tacaña de aquel espíritu, bajo el disfraz de la marquesa Nene Scremin de su *Piccolo Mondo Moderno*. “El primer capítulo no es ni siquiera un retrato: nada más que la fotografía de abuelita, cuando les sacaba el polvo a las chucherías del salón con su pañuelo, refunfuñando porque le faltaba un huevo de su cuenta en la cocina”, me decía la sobrina de Fogazzaro, nieta de la misma condesa Valmarana.



El marco donde él se me aparece más distinto, en mis primeros recuerdos de niñez, es justamente el de la villa donde se desarrolla esa novela y donde en la realidad vivía su suegra: la maravillosa villa Valmarana en Vicenza, todavía perteneciente a su familia. En el Véneto, tan rico en sitios de veraneo históricos, sólo tres villas de particulares pueden competir con ésta. Había una más, la estupenda “Contarini de los leones”, ahora desnuda de sus frescos, pues una pintora francesa de malos lienzos y de bonita cara, tuvo la suerte de cautivar a un rico industrial, y el buen gusto de cautivar con el dinero de su cautivo muchas joyas de arte, con las cuales fundó en París su museo Jacquemart Andrée. Queda la villa del amable conde Emo en Fonzaso, y otra, hecha

por el obispo Bárbaro, gran traductor de Vitruvio, en Maser, ahora propiedad de mi encantadora amiga, la princesa Marina Volpi de Ruspoli. Las dos están pintadas por Paolo Veronese, y construídas por Palladio, que renovó a Vitruvio y dió al renacimiento italiano sus rasgos destinados a difundirse por el mundo, en los teatros, bolsas y parlamentos de París, Londres, New York, Wáshington, y hasta en las casas coloniales de madera, dispersas por los campos de América. Toda ella estilizada según su solemne y simple pureza clásica, la ciudad de Vicenza, su patria, es a la vez el arca santa de su gloria. Pero la villa Valmarana, construída sólo alrededor de 1700, no puede jactarse, ¡la pobre!, sino de la arquitectura de un imitador suyo, y de los frescos de Tiépolo, decorador de menor jerarquía, bien que tal vez de gracia más perversa que el gran Pablo. Toda su vida Tiépolo trató de emular los galgos pardos y los corceles blancos de su predecesor. En otras moradas, como la inmensa de los dux Pisani en Strá, a orillas de la ría perezosa del Brenta, cerca de la laguna de Venecia, exageró su solemnidad oficial y mitológica, quedando a la zaga del rebosante paganismo de su maestro.

Afortunadamente, en esta alegre casa de provinciano intelectual, sobre los livianos cerros, deleitosos de sol y de viñedos, que enguirnaldan a Vicenza, Juan Bautista y su hijo y colaborador Juan Domingo Tiépolo, no cohibidos por la emulación obligatoria con Veronese, desahogaron libremente la reserva atrasada y reprimida de sus caprichos más modernos y de sus antojos ya casi románticos.

Por supuesto, la barba fluvial de Calcas, la desésperación de Agamenón y la flota que zarpa, ¡ay!, para la guerra, salen más o menos de la tragedia griega de Ifigenia, mas en la vecina sala cuadrada los temas, amables por definición, hablan sólo de amor, con Dido y con Angélica, la *oomph-girl* de triunfal *sex-appeal* rubio, celebrada por Ariosto. Y en las piezas chicas de la “forastaría”, es decir, el verdadero hogar íntimo, pues el otro sirve tan sólo como pabellón de recepción, se agita y ríe un gentío abigarrado de bufones y enanos bobos; un carnaval juguetón y sofisticado, alegre y con sabor de añoranza, que hace pensar en Velázquez y anun-

cia a Goya. Sin dejarse impresionar por Homero, Virgilio y Tasso, el pueblo la llama "la villa de los enanos".

Por tradición de familia, que se sobrepone a mis recuerdos, sé que a los cuatro o cinco años, en mi primera visita, además de Fogazzaro, encontré allí también a su amigo y antiguo maestro, el sabio abad Giácomo Zanella. Vale quizás la pena dibujar su silueta, pues él representa una clase característica de la Italia de entonces, la de los intelectuales provincianos, que mantenían encendida en cada rincón de la península la antorcha del culto por las bellas letras y los bellos ideales. Esta raza va desapareciendo, y no sé si los diarios, los cinemas y la radio pueden sustituir su influencia digna y personal de jefes y guías, que orientaban a las *élites* locales, y a través de ellas, a todo el país. Poeta, latinista, grecista y filósofo, con su cordial gordura desparramada y su fino rostro pensativo, el abad se parecía físicamente a Renán, y moralmente a un eclesiástico que se hubiese equivocado de época, y en lugar de ser contemporáneo del cardenal Bibbiena del 1500 o del abad Parini del 1700, siguiera viviendo hasta el siglo XX. Paradojas todavía posibles en la Italia de antes de 1914, en un rincón arcaico y de Arcadia como la hermosa Vicenza, impregnada de la serenidad clásica de su Palladio. Las pulidas poesías de Zanella, —*La concha fósil*, *El hospicio marino* y otras— brotaban del entusiasmo por el progreso y la ciencia, decentemente velado de religión, y conciliaban el humanismo antiguo con el humanitarismo moderno.

Zanella el abad y Fogazzaro el poeta tuvieron la tarea rara y congenial a sus costumbres de explicarme los frescos de Tiépolo *ad usum Delphini*, pues yo era una delfina mimada, de ojos celestes indiscretos por su misma ingenuidad. Al fin, Ifigenia resultó amenazada de azotes por haber robado chocolates, mientras Dido se iba de paseo con su novio Eneas, conforme a las rosadas reglas educativas de mi madre.

Pero en otra ocasión, el gran cariño de ésta me causó un pequeño disgusto, cuando ella confió en secreto a Fogazzaro que yo sabía de memoria su poesía *La Virgencita del haya* y ante su mirada me enredé y fracasé lamentablemente.



Los escritores no tenemos ya fe en la máxima de Pascal: “el yo es odioso”, precepto de austera moralidad estética, al que obedeció Julio César, redactando en tercera persona sus propias hazañas, y hasta Stendhal, quien se disculpa de continuo porque de continuo lo ha violado. Yo pertenezco a los últimos creyentes en esa verdad escarnecida; sin embargo, me abandono ahora a una orgía de recuerdos de *mí* y de *yo*, no porque la moda lo requiera y los mejores literatos de hoy autoricen este derroche. Es porque la prosa de Fogazzaro está más íntima y directamente atada a su vida que la de cualquier otro autor, y entonces me parece que el relato de cómo yo conocí, ví y oí actuar y hablar al hombre, la aclara críticamente mejor que cualquier otro docto procedimiento objetivo.

Su obra se divide con palmaria evidencia en acciones y reacciones, las dos germinadas en su existencia real. Por un lado, reflejo de los acontecimientos de los que se libera expresándolos, según decía el sublime egoísta Goethe: “Nunca tuve un dolor del que no alcanzara a libertarme, vertiéndolo en un soneto”. Por otro lado, él le pide a su fantasía la evasión: el sueño del deseo, el *Wunschtraum*, de las acciones nunca cumplidas y de las cosas como él hubiera querido que fueran.

Cuando su hija menor, María, quedó malograda por la parálisis infantil, él buscó a la vez desquite y consuelo contra la cruel realidad, imaginando en *El misterio del poeta*, de 1887, su suave heroína, Violeta, que conquista todos los corazones, y que todos festejan y escogen, a pesar de su cojera y de su salud quebrantada. Violeta muere joven y feliz, el día de sus bodas, entre los brazos de un esposo, que por supuesto no llega a serlo, como en los demás libros del castísimo autor.

En cambio, la pobre María, gorda, ardiente y sudorosa, nunca reflejó en sus patéticas pupilas negras otras emociones placenteras que el inmenso cariño de su padre. Sin embargo, con la doble intuición del corazón y del arte, éste había

adivinado desde sus primeros años la sed de devoción y cariño que la devoraba. La pintó en su Violeta, y trató de saciarla con la religión y con su amor, interesándola como confidente de sus pensamientos y trabajos. Después de su muerte, quedando sin objeto su naturaleza pasional, la desdichada se entregó al imperioso fanatismo de un cura mandón, en un grupo de solteronas devotas, hasta que la autoridad eclesiástica tuvo que intervenir en el asunto, ¡habiendo muerto por ayunos y penitencias extremadas la amiga y discípula entrañable de María!

Otra superposición del arte a la realidad: su único hijo varón, Mariano, estuvo a punto de ahogarse, de niño, cayendo en el lago de Lugano desde la dársena de la villa de sus padres, en Valsolda, Lombardía. Mucho tiempo después, en 1895, el mozo se muere de tifus a los 17 años, y su padre junta el peligro pasado con la congoja presente, que desahoga en una tiernísima página de *Piccolo Mondo Antico*. La pequeña María, una de sus mejores y más vivas creaciones, se ahoga justamente desde la misma villa en el mismo lago de Lugano.

En Luisa y Franco Maironi, los padres de la pobre niña, él pintó a su madre, Teresa, y a su padre, que como Franco fué distinguido patriota y prócer desterrado en Piamonte. Pero reflejó en el dolor de Franco su propio hondo y religioso afán, pues todavía recuerdo la carta de contestación a su pésame que me mostraba, años después, mi madre. “No ha muerto, sólo nos ha precedido y nos enseña el camino”. Estas habían sido sus palabras al cerrar los ojos del adorado muchacho, tan devoto él mismo, que “in extremis” pidió disculpa a sus amigos por el pundonor mentiroso con que él, purísimo, se había jactado de nunca cometidos pecados amorosos!



Todavía, el misticismo de este latino abarca un buen fundamento de equilibrio razonable. El gigantesco cristiano primitivo, Tolstoi el ruso, se escapó de su atávica propiedad de Yasnaia Poliana para morir de frío, como un pordiosero,

en una miserable isla. El católico italiano se contentó para la evangélica salvación de su alma con la evasión en el “sueño del deseo” del arte. Hizo rechazar a sus personajes imaginarios las ricas herencias que en la realidad él siguió largos años cosechando de un sinnúmero de parientes, y que administró sabiamente, sin olvidarse de los pobres. Su Picro Maioroni, “El santo”, que tiene algo de sus rasgos, se va a vivir en humildad y pobreza. Pero el original de esta casi autobiografía moral, sentía necesidad de cambiar a menudo su lujoso marco, para ser rodeado de impresiones nuevas, para “sentir vivir” sus elegantes protagonistas entre las paredes, muebles y paisajes cada vez diversos que él tenía que ver para describirlos. Además de numerosas moradas suyas, él tenía también una familia hospitalaria, afligida por otros hermosos palacios, así que le era fácil trasladarse a los de sus tíos, primos o sobrinos, eligiendo la villa o casa más apropiada para el carácter del nuevo libro.

Su obra maestra, *Pequeño mundo antiguo*, de 1895, se desarrolla alrededor de 1850, cuando Italia se rebeló contra sus dueños “tedescos” de entonces, y transcurre en la sencilla y patriarcal villa de sus padres, con su pequeño jardín y su terraza, frente al lago de Lugano. Ya hablé de la villa Valmarana, escenario de *Pequeño mundo moderno*, novela de 1900, que sigue a la otra y precede la última y más débil de la trilogía: *El santo*. Pasando por alto otros ejemplos, una de sus primeras novelas, *Daniele Cortis*, de 1884, tiene como marco otra villa de su familia, la de San Sebastián. Por fin, y al fin de su vida, en 1911, habiéndolas agotado todas, se hizo otra villa nueva, *La Montanina*, para otro libro nuevo, el último, *Leila*. La muerte lo alcanzó ese mismo año de 1911, a los 69 de su edad.

La novela tiene en su conjunto una trama de romanticismo dulzón, sin interés, a pesar de una figura central de señora anciana y valiente, de unas espirituales caricaturas de eclesiásticos y de otras figuras menores muy vivas. La casa fué destruída por las bombas alemanas en 1915. Ni la una ni la otra parecieron tener suerte para sobrevivirle largamente.



Como con los escenarios, así para con sus personajes, él mismo hacía hincapié en la realidad de donde los había sacado, y tal vez, por cariñosa superstición, ni siquiera les mudaba el nombre. A su tío cura, Don Giuseppe Fogazzaro, le cambió sólo el apellido, y como sus amores fueron platónicos, tampoco veló de misterio la realidad de las mujeres que lo inspiraron. Yo conocí a la última, la exquisita Jeanne de *Piccolo Mondo Moderno*, en el mundo mujer del alcalde de Padua, alta, delgada y arrogante, con largos ojos de luz, amor literario del anciano que quería calentarse el corazón todavía joven. Más tempestuosa había sido su pasión del mediodía, a los cuarenta, por una dama infelizmente casada, y conocida como la Helena de su *Daniele Cortis*. Su biógrafo autorizado publicó muchas cartas de su correspondencia íntima con esta y otras mujeres amadas, para atestiguar que se puede combatir los impulsos normales de la naturaleza con inhibiciones religiosas y sucedáneos de literatura, sentimiento y otras torturas y artificios. ¡Pobre Fogazzaro! Gozosamente martirizado, entre su temperamento de artista y su puritanismo burgués, en esto ni siquiera tenía evasiones! Nadie puede saber si su naturaleza se ponía por encima de su censura psíquica en sus sueños personales de amor. Joyce no había aún aparecido para enseñarnos hasta dónde puede llegar el valor o la impudicia literarios. Pero en sus sueños conscientes él tenía por delante un patrón de responsabilidad, si es posible, aun más concienzuda y cohibida que en la realidad.

Hay algo de su mujer en la Elisa Scremin de su *Piccolo mondo moderno*, pobre loca casada con Piero Maironi, que a su vez es un Fogazzaro idealizado. El se había casado con esta joven hermana de un su amigo, la condesa Rita Valmarana, en 1866, a los 24 años. Parecía una mujer muy cuerda e indulgente con su "Toni", como ella lo llamaba, a la veneciana. Pero, después de la muerte de él, y poco antes de su propio fallecimiento, se volvió loca en realidad, y yo creo que toda su vida, orgullosamente callada y cristianamente

paciente, había tragado con honda amargura las semi-públicas pasiones amorosas de su esposo.

Alta, morocha, cuadrada y huesuda, con un tamaño lunar negro y velludo, que parecía un mincrito, sobre el labio, tenía, a pesar de su sangre azul, una fealdad de sirvienta o de granadero. Consideraba al escritor con una mezcla de admiración por su talento, y de cariñosa compasión por su idealismo. Una vez, de niña, yo lo ví salir rodeado de amistades para un destacado homenaje en el extranjero. Demasiado bien criada para hablarle en público de resfríos, calcetines de lana e indigestiones, la condesa Rita, parada en el andén, desahogaba su evidente nostalgia de estos consejos básicos con otras recomendaciones de madre al chico que obtuvo un premio en el colegio: "Escribe bien, con tino, Toni, con juicio, envíame cartas bien cuidaditas"; hasta que él contestó sonriente: "Trataré de no cometer faltas de ortografía".

¡Lo que tenía doble sal, pues sus críticos empedernidos lo acusaban cabalmente de pecar contra los cánones del bello estilo y de la gramática!

Siempre pensé que él la había elegido justamente por su fealdad y por su mentalidad burguesa, como amparo contra su propia naturaleza voluptuosa y poética, a la que tenía miedo. Se dejaba arrastrar por las olas del deseo y la pasión con tanto más gusto en su tormento, cuanto que a la postre, su vida se anclaba firmemente en el muelle de la condesa Rita, como el buque se refugia dentro del puerto. Por lo demás, no creo que él nunca la amara, ni ella lo comprendiera ni siquiera en sus dos únicos puntos de contacto: su religión debía parecer a la condesa Rita demasiado líricamente personal y emotiva, y así también el amor por sus hijos. De dos de ellos, Mariano y María, he hablado ya. La tercera y mayor, Gina, recién fallecida, y casada con el rico industrial marqués Roi, en sus almendrados ojos de hurí reflejaba la timidez soñadora del padre, y si el mar la empujaba, murmuraba gentilmente "¡pardón!" a las olas del Lido.

Tampoco creo que a la mentalidad conservadora de la condesa Rita le gustara el "modernismo" religioso de Toni,

casi jefe espiritual de este movimiento en Italia. Sus casas y villas estaban, como sus libros, siempre llenas de curas de toda clase, italianos y extranjeros, con olor a abono, a incienso o a perfume. Los había maestros y discípulos, admiradores, curiosos y aprovechadores de su inagotable caridad; profesores de la Sorbona y párrocos de campaña; en túnicas violetas cortadas por Worth y en hábitos verdosos, raídos, de loto. Un cura inglés, altísimo y deportivo, a menudo trepaba hasta la villa de Valsolda por las cumbres salvajes, lejos de los senderos, repitiendo en piadoso peregrinaje la hazaña imaginaria de Franco Maironi, que perseguido por la policía imperial vuelve así a su hogar de Valsolda y a su hijita muerta. Y mezclados con los curas y las damas, que también abundaban, se veía un grupo de jóvenes legos, entusiastas y generalmente sucios, bien que patricios, que en Milán, por su sobrada religiosidad y su falta de cuidado personal, llamaban “los ungidos del Señor”.



“¿Monsieur Fogazzaro? Sí, cierto: es de Vicenza”. Parece que así haya contestado Gabriel D’Annunzio a quien, en un salón de París, le pedía su opinión sobre el novelista italiano, entonces más famoso, quizás, en el extranjero que en su propia patria.

El movimiento modernista, propugnado en Francia, Inglaterra y Alemania por luchadores como Loisy, Tyrrell, von Hügel, en esos países que siempre fomentaron, tanto las herejías y los cismas como también sus reacciones ortodoxas, despertaba profundo interés también por las últimas novelas de Fogazzaro, pues reflejaban sus conflictos íntimos y psicológicos. Al contrario, en la católica Italia, cada uno arregla como quiere o como puede su pequeño credo personal dentro del gran molde tradicional, y en cuanto a lo demás se encoge de hombros. Después de la condenación al Índice de su novela *El Santo*, en 1906, y de la encíclica *Pascendi* de 1907, Fogazzaro hizo acto de sumisión, lo que le costó mucho sacrificio. Sin embargo, él había pisado las huellas de los filósofos católicos, como el abad Rosmini, de 1840, que temían

que la iglesia se acercara a la ciencia e interpretara la Biblia y el dogma como manifestaciones de esencia divina en forma histórica y humana.

Esta clase de preocupaciones no podía aparecer de otra manera que ingenua e inactual, es decir, provinciana, al fastuoso D'Annunzio, aunque llegara años después un breve momento en que él se llamó franciscano, encontrando fugaces coincidencias entre su paganismo y el panteísmo extático de San Francisco. La malignidad de su crítica implícita era verídica: Fogazzaro fué “muy de Vicenza”. Pero él habría podido contestar que “el señor D'Annunzio era de los Abruzzos.” El vicentino, humorista e hidalgo, nunca repudió su provincianismo; al contrario, sacó de su hondo sentido y conocimiento del terruño sus mejores tipos y motivos. Como meridional grandilocuente y como burgués advenedizo, D'Annunzio soñaba sólo en ser “príncipe romano”, y acabó por serlo. De su Abruzzo quería apenas el folklore escenográfico y dramático, que aprovechó en *La Figlia di Jorio*, tal vez su mejor tragedia.

Toda la literatura, y además la vida y el mismo idioma fueron siempre regionales y provincianos en Italia, aun en sus mejores escritores. El estilo y el idioma de Fogazzaro, que a menudo hace largas citas en dialecto, al uso de los mejores novelistas ingleses, fueron tachados de “vicentinismo”, como antaño Tito Livio había sido acusado de *quondam patavinitatem*: de ser de Padua, ciudad muy cerca de Vicenza. El mismo Dante es reciamente florentino en sus tipos, afectos y modismos lo que no impide a Tito Livio y a Dante ser universales. No hay como empaparse temprano en la honda savia de su propia pequeña patria, para poder después pasear por el mundo como ciudadano de todas las tierras, sensible a todo lo humano. Aparte el tamaño y los modales, del pequeño al grande marco hay poca diferencia en las almas.



También la preocupación dominante de las novelas del vicentino, la lucha contra el amor, puede parecer provin-

ciana, mas yo la creo debida en particular a su naturaleza y su época.

Su primera obra, *Miranda*, es en verso como la *Evangeline* de Longfellow y otras novelas inglesas, y tiene la fecha de 1874, cuando las desdichas de *La Dame aux Camélias* sumían en lágrimas a los teatros del globo, y *La Capinera* del siciliano Giovanni Verga, que después se volvió potente realista, hacía llorar a las románticas italianas. Pero el recatado caballero Fogazzaro no tenía la violencia dramática ni el mal gusto que acarician el éxito popuar, ni era verdadero poeta; sus versos fueron escalas de pianista. Además, las mujeres de Italia saben que se puede, sí, morir, ¡pero no callarse por amor! El amor silencioso es cosa céltica o anglosajona y victoriana, no mencionada por el triple codex del amor que formuló Dante. Una Miranda más fiel a su purpúrea sangre italiana o a la tradición de Shakespeare, que creó su heroína epónima, en lugar de morir en silencio habría echado sus brazos al cuello de Enrico, que la amaba pero no quería casarse, y llorando se habría hecho conducir al altar, perpetrando con él muchos hijos y muchos años de aburrimiento, pues en la vida tienen suerte los que pueden elegir su propia clase de tragedia. La doméstica y conyugal es más opaca y larga, con menos brillo, pero sincopada de más paz y tal vez salpicada de más serenidad.

El manuscrito de *Miranda* fué rechazado unánimemente por los editores, y, buen cristiano, pero autor, él nunca se lo perdonó a la casa Treves, entonces la principal de Italia. Cuando fué célebre, nunca aceptó sus invitaciones para entregarle una palabra escrita, ni para poner pie en el salón del espiritual enano Emilio Treves, donde se juntaba lo más granado del mundo artístico y literario. La venganza, plato de los dioses, hay que comerla fría.

No sólo *Miranda*, sino también toda su obra encubre celos patológicos contra la normalidad de la vida y del amor. Según un espiritual crítico veneciano, siempre él se desliza al borde del beso y se queda en el umbral de la cama. Cuando no hay obstáculos de moral, conciencia o iglesia, como los hay, en *Daniele Cortis*, en *Piccolo Mondo Moderno* y *El Santo*, hay

entre él y ella a lo menos orgullo y altivez, como en *Malombra*, o bien otro novio, y después la muerte, como en *El misterio del poeta*; o a falta de otros recursos, hay la enfermedad y la ausencia, como entre la pareja de Franco y Luisa Maironi, de *Piccolo Mondo Antico*.

Sin embargo, en la literatura italiana, rica en poesía y pobre en novelas, las de Fogazzaro se destacan entre las mejores, justo por su conocimiento del espíritu y el alma femeninos, y porque, después de la única novela de Manzoni, no hay otras tan tupidas y ricas en personajes secundarios.

Hombres, niños, mujeres, gente de la sociedad, del pueblo y de la burguesía, llevan el inimitable sello de la verdad artística y humana: van y vienen, ríen, lloran, aman, mueren. Además, el mismo Manzoni nunca quiso o supo animar a sus heroínas. Con ascética austeridad, afirmaba que al mundo le sobraba amor para la conservación de nuestra especie, y que fomentar lo demás es fomentar el pecado; opinión que Fogazzaro combatió como grosera y materialista, pues él consideraba el amor como un divino anhelo hacia el ideal.

Por el lado opuesto, las heroínas de D'Annunzio parecen estupendas fieras voluptuosas, hembras internacionales de pura sangre y gran *pedigree* amoroso, más símbolos de femineidad, que mujeres.

Pero Marina de *Malombra*, Violeta, Helena, Luisa, la pequeña María, Jeanne y las demás hijas de Fogazzaro tienen el encanto sutil de debilidades, problemas, palpitaciones, perfumes y perplejidades bien femeninas y vivas.

Dijo Nietzsche: "A quien rehusa a la perra sensualidad un trozo de carne, ella tal vez le agarra el alma". Puede ser que en la misteriosa alquimia del espíritu y del arte, Antonio Fogazzaro, el gran sensitivo, comprendiera también mejor a la mujer por haberse mantenido amorosamente alejado de ella; así como de niña yo lo veía observarlo y captarlo todo con la sonrisa de sus ojos vagos y lejanos.

MARGARITA G. SARFATTI

Montevideo.

MONTE BLANCO(*)

(DE PERCY BYSSHE SHELLEY)

I

EL universo eterno de las cosas
Fluye a través del alma, resbalando
Rápidas ondas —límpidas u oscuras,
Según la sombra o esplendor reflejen—
Hacia donde confluye, desde ignoto
Manantial, el humano pensamiento,
Que aporta un rumor blando, suyo apenas,
Como el que intenta alzar arroyo débil
Mientras retañe gigantesca lira
El viento en el pinar, salta al vacío
La catarata bronca, y un gran río,
Por su álveo montañés, hierve y delira.

II

¡Así tú! valle y trágico torrente
Del Arve, audaz, multicolor, multísono!
Sobre tus bosques, roquedales y antros,
Sombras y lumbres del azur navegan;
Torvo escenario donde un Genio agreste

(*) De un libro próximo: *Lírica de Shelley*.

Con semblanza del Arve, desde el trono
Que erige oculto en el glaciár sublime,
Radia a través del caos de granito,
Como a través del nimbus el relámpago.
Así te expandes, y en titania prole
Los pinos se te aferran, por quien siempre
Vinieron y vendrán los vientos libres,
A respirar su olor, a fruir gozosos
Del balanceo y del solemne canto!
Tus iris terrenales, que en el vórtice
De la cascada azul, son nimbo aéreo
De no esculpida imagen; el extraño
Sopor, que, mudas las silvestres voces,
En honda eternidad todo lo abisma;
Tus cavernas que al Arve estremecido
Vuelven el eco solitario y cóncavo
Que vence a todo estruendo . . . Te penetran
Esos impulsos, sosegados nunca;
Eres camino a ese rumor sin término, —
¡Vertiginoso valle! Y si te miro,
Llego a fingirme, en éxtasis glorioso,
Que te creó mi aislada fantasía, —
Mi propio, humano espíritu, que humilde,
Pasivo, frente a ti, siente y refleja
Raudos influjos, corresponde y late
Con el mundo del Ser, que brilla en torno.
Así, un tropel de entrevisiones áureas,
Leves dominan tu penumbra, o posan
En donde es huésped la Creación unánime:
En la gruta del hada Poesía;
Y buscan si entre sombras, flota a veces,
Al irradiar del cósmico espejismo,

Un eco, un simulacro de ti mismo. —
Tú allí, mientras perviven, permaneces.

III

Dicen que resplandores de otro mundo
Nos visitan en sueños; que la muerte
Es un sueño también, rico en visiones
Más que lo fué en activos pensamientos
El velar y el vivir. — Miro a lo alto:
¿Qué omnipotencia oculta, allá despliega
El velo de la vida y de la muerte?
¿O sueño yo a mi vez, y en torno mío,
Más cierto el mundo visionario, ahonda
Sus círculos radiantes? Se conturba
El alma misma, al vértigo en que asciende
De cresta en cresta, cual la errante nube
Que desvanecen invisibles auras. —
Allá, horadando el cielo, el Monte Blanco
Surge, imperial, nevado, serenísimo;
Cada cumbre vasalla es, al contorno,
Fantástico bastión de roca y hielo;
Brolla el torrente en las quebradas múltiples
Que el cielo copian, retajando aquella
Gradería titánica; y tan sólo
Las tempestades el desierto habitan,
Si no avizora un águila los huesos
Del cazador, y al rastro, el lobo aúlla.
¡Cúmulo horrendo, atormentado y rígido,
De formas como espectros! ¿Fué aquí donde
El Numen secular del terremoto
Aleccionó a su prole, la Rûina?
¿Éste su engendro fué? ¿O un mar de llamas

Rodeó antaño esta nieve silenciosa?
No hay respuesta. Todo, hoy, parece eterno.
Y habla el desierto misteriosa lengua;
Y aporta duda horrible, o fe tan dulce,
Tan segura y solemne, que así el alma
Puede reconciliarse con el mundo . . .
Hay en tu acento, oh Monte soberano,
Ritmos de vida en ascensión, serenos;
Pocos lo oirán: los grandes y los buenos
No te amarán ni escucharán en vano.

IV

Florestas y llanuras, lagos, ríos,
Y el mar, y cuanto anímase en la Tierra
Laberíntica: lluvias o relámpagos,
Y el temblor, y huracán, y lava ardiente;
O aquel sopor del año, cuando habitan
Visiones leves los ocultos brotes;
O el dormir sin soñar de hojas futuras
Y flores por nacer, y el verde brío
Con que sacuden el letargo odioso;
Rutas y obras del hombre, su alborada
Y ocaso, y cuanto es suyo o puede serlo;
Cuanto alienta y se mueve: todo existe
Con dolor y rumor; pasa y retorna.
Sólo el Poder de la Naturaleza
Perdura aparte, inaccesible, impávido;
Y ésta que miro, así, puesta al desnudo,
Convulsa Tierra y primitivos montes,
Muéstranlo al alma. Los glaciares reptan
Cual cazadoras sierpes, deslizándose
Desde el alto cubil. El sol y el hielo,

Rebeldes al mortal, allí erizaron
Mil quiebras hondas, cúpulas y flechas
De una ciudad de muerte, y muros, torres
En frígido cristal reverberante . . .
No una ciudad: un desbordar de ruinas
Que abisma desde el límite del cielo
Su derrumbe eternal. Pinos augustos
Hay yacentes en él, o al pétreo margen
Yérguense aún, en desabrigo estoico;
Y al rudo arrastre de rugosos bloques,
Borró el helero trágico las lindes
Del mundo muerto y del viviente. El reino
Del ave o bestia, del insecto y planta,
Es su despojo: tanta vida o cántico,
Huyó con los verdores y los nidos.
Y aun la progenia humana huye bien lejos:
Casa o labor, son humo en la tormenta
Glacial, y nadie los vestigios halla. —
Por cima, inmensas grutas resplandecen
Sobre torrentes rútilos que fluyen
Al valle, desde el numeroso abismo;
Y un Río audaz, llevando en sus espumas
La sangre y vida del glaciar lejano,
Rueda hervoroso, eterno, al Oceano,
Bajo un cendal de evanescentes brumas.

V

¡Siempre, allá arriba, resplandece el Monte!
Reside allí el Poder, la silenciosa
Potencia, de mil voces y semblanzas
Y formas de la Vida y de la Muerte! —
Nievan los copos en la cumbre excelsa,

Ya en quieta obscuridad de ausente luna,
Ya en solitario albor. No los ve nadie,
Sean, al tardecer, cual de oro leve,
O en luz de estrellas, pulular de argento.
Los vientos se combaten silenciosos,
La nieve acumulando. Así cual niebla,
Por la blancura altísima, el profundo
Relámpago sin voz, pasa inocente.
¡Te anima, oh soledad, la Fuerza oculta
De las Cosas, cual rige almas y estrellas!
¿Ni qué fuera de vos, montes bravíos,
Del propio Cielo, y tierra, y oceano,
Si hallara siempre el pensamiento humano,
Vuestro silencio y soledad, vacíos?

CARLOS OBLIGADO

ORIGENES DE LA CRITICA ARGENTINA

JUAN MARIA GUTIERREZ

LA crítica no es un género literario que aparezca en los períodos de una cultura naciente: supone madurez intelectual, organización, formas definidas y articuladas.

La elaboración de nuestra cultura tuvo un proceso rápido, un desenvolvimiento asombroso de actividad y asimilación: en menos de treinta años la nacionalidad argentina pudo dar un coeficiente superior, en una generación que aparece como el pedestal de las grandes obras intelectuales y políticas. Juan María Gutiérrez representa en esa generación el exponente más acabado de las tendencias y factores que conforman la intelectualidad argentina; necesitamos, pues, para comprenderla, hacer el proceso de esta formación y situar en su génesis los factores que la integran.

I

El estudio histórico de la cultura argentina nos pone en presencia de este hecho halagador para nuestro sentimiento nacional: somos los artífices de ella. La colonia se desenvolvió al margen de los problemas de la inteligencia y del espíritu, preocupada exclusivamente de la conquista, celosa y hostil al progreso de esta sociedad naciente, con un régimen económico y administrativo obstruccionista y retardatario. La enseñanza se limitaba a la escuela elemental, tardía y deficientemente establecida a mediados del siglo XVIII, aun cuando las órdenes religiosas la habían proporcionado desde sus primeros establecimientos en la colonia. Rudimentaria y restringida, religiosa en su espíritu y tendencia, reducida a nociones elementales de gramática latina, a la escritura y la lectura, apenas balbuceada, no era propia para dar moldes a una floración intelectual espontánea. La

Universidad de Córdoba, de carácter religioso por su doctorado de teología y de derecho canónico, no se abría fácilmente a los pueblos del Virreinato, alejados unos de otros por las distancias y las dificultades de comunicación. Las poblaciones se ignoraban, despertando apenas del aislamiento por la necesidad de la defensa contra las invasiones de los indios. "La colonia, dice un escritor uruguayo, privada de toda espontaneidad en la elección de las ideas y la confesión de los sentimientos, enteramente extraña al poder que gobernaba sus destinos y al magisterio que modelaba su cultura, dócil arcilla dentro de una mano de hierro, no pudo sino imitar el modelo literario que venía sellado por la autoridad de que recibía leyes, hábitos, creencias". Pero este modelo literario no tenía la fuerza suficiente para encarnarse en el alma nativa y transportarse aún cuando más no fuera al "remedo servil", porque la actividad social se disolvía en la faena prosaica y vulgar de la vida menesterosa y palaciega a que la sometía la opresión del gobierno colonial. Fué necesario que el soplo vivificador del reinado de Carlos III llegara también a América trayendo en la acción de algunos virreyes el ansia de un despertar intelectual. El virrey Vértiz tuvo la preocupación de la cultura pública y trabajó por crearla y desarrollarla. El 3 de noviembre de 1783 fundó el Colegio de San Carlos, nombre dado como tributo de gratitud al Rey Carlos III, bajo cuyo gobierno y auspicio se estableció y funcionó. El Colegio tuvo la organización docente que correspondía a los establecimientos de la época, de estructura eminentemente humanista y con absoluto predominio de la enseñanza de la lengua y gramática latinas. Las materias enseñadas eran: gramática y retórica, filosofía y teología y una cátedra de cánones. La gramática y la retórica comprendían la enseñanza del latín, pues el idioma español no se enseñaba en las escuelas y no se enseñó entre nosotros hasta el período de la organización constitucional. Esta enseñanza se dividía en dos cursos: uno de sintaxis y rudimentos y otro de propiedad latina y poética. Tuvo un gran profesor: el presbítero Pedro Fernández, repetidor desde 1785 y maestro titular desde 1792 hasta 1805. De él dijo el doctor Vicente Fidel López: "Don Pedro Fernández no bien se recibió de la enseñanza, cuando traspasando a sus inteligentes discípulos el sentido neto que él tenía de la belleza de los escritores latinos, logra en pocos años variar radicalmente los gustos literarios de nuestros padres. Suplanta la jerga

escolástica y el pedantismo erudito por una conciencia clara de los buenos dotes del estilo clásico, y eleva así los atavíos de la mente preparando los frutos con que después se adornó la época revolucionaria...". Este hecho que subraya el eminente historiador es subjetivo y sugerente: tiene en mi concepto una importancia trascendental en la historia de la cultura y en la formación de la prosa argentina. En todas partes el latín es el único idioma de enseñanza escolar y en el primer instituto de enseñanza secundaria que se funda en el país se lo hace con el carácter y método que lo consigna el hijo ilustre del autor del Himno Nacional. Forma en la generación que construirá la nacionalidad y ocupará el campo de la dirección intelectual durante el período de la independencia, el buen gusto clásico, el contacto directo con la prosa latina en sus autores selectos, de aquellos que recomendaba el humanismo aristocrático de Erasmo. "Así como Fernández fué el maestro más notable de gramática latina antes de la Revolución, dice a su vez Gutiérrez, don José Cabezón lo es entre la Revolución y el año veinte". Era un maestro de Salta, que vino a Buenos Aires con reputación consagrada de latinista y habiendo ya en su provincia de adopción formado un núcleo distinguido de alumnos, que extendieron la fama del maestro haciéndola llegar a las Universidades. Espíritu medroso, con la pulcritud de las costumbres provincianas, simples y austeras, acostumbrado a la actitud respetuosa, al orden que eslabona la continuidad del esfuerzo provechoso, a la disciplina que gobierna sin violencia, se asienta con dulzura y se impone sin acritud, no pudo soportar la viveza de la juventud porteña, móvil, inquieta y avizora, que se insinuaba ya con su gracia picante, su humorismo riente y chacotón, su despertar ansioso de vida expansiva y retozona, y abandonó la ciudad para volver a su provincia, donde al llegar exclamaba, sacudiendo sus calzados de viaje: "que ni el polvo de Buenos Aires deseaba conservar".

De 1795 a 1816 se aprobaron en gramática latina 447 alumnos. Entre ellos encontramos los nombres de gobernantes, poetas, guerreros, escritores de la época de la independencia: Bernardino Rivadavia, Mariano Moreno, Belgrano, López y Planes, Manuel José García, Julián Segundo de Agüero, Esteban de Luca, Matías Patrón, etc.

La enseñanza de la filosofía comprendía las materias siguientes: lógica, ontología, teología natural, pneumatología, filosofía moral,

física general, mecánica universal, estática, hidrostática, elementos y meteoros, física especial, calidades de los cuerpos sensibles. ¿Cuál era el carácter y orientación de esta enseñanza? "Si se tiene en cuenta, nos dice el doctor Gutiérrez, el atraso en que se encontraba la enseñanza de la filosofía en España, en el momento en que los canónigos de Buenos Aires la emancipaban un tanto del despotismo aristotélico, pudiera decirse que fueron unos atrevidos innovadores". Efectivamente, la Universidad de Salamanca había formulado la siguiente declaración en 1771: "Que no se podía apartar del sistema de Peripato que los sistemas de Newton, de Gasendo y de Cartesio no simbolizaban tanto con las verdades reveladas, como el de Aristóteles". La enseñanza se daba en latín y fueron profesores sacerdotes ilustrados. Hasta la época del Director Pueyrredón lo fueron: el doctor don Vicente de Juanzaras, don Pantaleón Rivarola, don Luis Chorroarín, su discípulo don Diego Estanilao Zavaleta, don Valentín Gómez, don Mariano Medrano, don Juan Manuel Fernández, don Francisco José Planes, don Domingo José Achega, don Alejo Villegas. Aún cuando en algunos aspectos la enseñanza no salía del marco de las ideas dominantes en la colonia, en otros se manifestaba de acuerdo con los adelantos científicos de la época; así en el examen de tesis general sostenido en 1792 por los alumnos del Colegio de San Carlos, don Gregorio García de Tagle y don Dámaso Larrañaga, bajo la dirección del catedrático doctor don Melchor Fernández, como cuestión de "filosofía moral", estos sostuvieron que entre todas las formas de gobierno, la monarquía era de preferirse y que el principio de autoridad proviniendo de Dios no podía tener origen en el pueblo. En cambio, en física se declararon partidarios del sistema de Copérnico y en la materia llamada Meteoros y Elementos se manifestaron de acuerdo con las doctrinas de Euler, el abate Nollet, Feijóo y Franklin. En 1778 el doctor Lavardén se había declarado cartesiano y había aplaudido al catedrático doctor Carlos García Posse "por haber encontrado que los brutos no son una mera máquina". Respecto a los problemas de carácter científico se nota, pues, ya, una gran conmoción en los espíritus: Euler, Feijóo, cuyas obras fueron publicadas por Campomanes, el abate Nollet y Franklin, representan en esos instantes la última palabra de la ciencia y evidencian ya una orientación positiva en el estudio de los fenómenos de la naturaleza.

El doctor Gutiérrez nos da la nómina de los estudiantes de filosofía que han ido pasando por los distintos cursos y vemos a través del recorrido toda la generación de hombres que actuaron en la época de la independencia. La lucha guerrera interrumpió transitoriamente las clases del Colegio de San Carlos y restablecidos los estudios por el Director Pueyrredón que reconstruyó el Colegio con el nombre de Colegio de la Unión del Sur, continuaron las clases de filosofía, pero con una orientación francamente abierta a las nuevas doctrinas. El Director Pueyrredón abrió a concurso de oposición la cátedra de filosofía, obteniéndola el maestro de filosofía de la Universidad de Córdoba don Juan Crisóstomo Lafinur, hijo de la Provincia de San Luis y soldado de Belgrano, que siguió los cursos de la Academia Militar creada por éste en Tucumán. Con esta designación se producían dos fundamentales innovaciones: se dejaba de dar en latín las lecciones para hacerlo por primera vez en castellano y se abandonaba el sistema de entregar la cátedra de filosofía al clero, para ser dictada por un laico de investidura civil. Lafinur inició sus cursos en 1819: suscitó una intensa agitación intelectual, por la transformación que dió a la enseñanza, orientándola en el sentido de las ideas predominante en la Francia revolucionaria. Iniciado en los estudios que profesaba un núcleo de pensadores que en esta nación se conocían con el nombre de "ideólogos"; doctrina basada en las ciencias de la naturaleza y fundada exclusivamente, al decir de uno de sus profesores, en la observación y la experiencia. Esta doctrina, heredera de los enciclopedistas, comenzó su período de esplendor con la creación del Instituto Nacional de Francia, organismo de alta docencia y de estudios superiores, que la revolución francesa, sobre las bases de las Academias suprimidas por ella, instituyó en una federación de academias científicas, entre las que se contaba la de ciencias morales y políticas, en cuyas cátedras se ubicó a los filósofos de esta escuela: Laromiguière, Garat, Sièyes, Guinguené, Volney, Cabanis, Destutt de Tracy, Degerando y Daunou.

Respondían en el orden político y filosófico a las tendencias liberales y democráticas que se opusieron a la restauración imperialista de Napoleón, lo que valió a esta sección de ciencias morales y políticas su eliminación del Instituto. Quizás por esta afinidad de ideas y tendencias políticas, esta escuela, vinculada a su vez a ideas

filosóficas que daban a los hijos de la colonia, en guerra con la madre patria, las bases de una doctrina de emancipación intelectual, que también perseguían, se acercó y facilitó su penetración en el espíritu y la inteligencia de los argentinos de entonces. La verdad es que ella tuvo una influencia decisiva en la cultura de esa generación. El pensador que en esta escuela articuló una doctrina más completa, fué Destutt de Tracy: era amigo de Rivadavia y estaba vinculado personalmente a algunos argentinos y a españoles que entre nosotros trabajaban por la cultura nacional, como don Felipe Senillosa. Lafinur adoptó su sistema y lo enseñó en las clases de filosofía del Colegio Unión del Sur. Su tratado, en el que condensó su enseñanza, ha sido publicado con el nombre de *Curso Filosófico*, por el Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras en 1938, con un prólogo de la señora Delfina Varela Domínguez de Ghioldi, un apéndice de documentos sobre el nombramiento, proceso y destierro de Lafinur y las polémicas referentes a la introducción de la Ideología en la Argentina. La señora de Ghioldi tiene además una obra interesante, escrita sin pretensiones, pero con claridad e inteligencia, sobre lo que podríamos llamar la historia de los estudios de filosofía en la República, y que ella intitula *Filosofía Argentina. Los Ideólogos*. Texto breve, de síntesis panorámica, proporciona los elementos suficientes para orientarse en este período poco conocido y estudiado de nuestra cultura, y sobre todo, en una materia nada grata a la investigación de los estudiosos.

Lafinur, dice Gutiérrez, no se proponía en su curso formar filósofos meditativos, ni psicólogos que pasasen su vida leyendo, como faquires de la ciencia, los fenómenos íntimos del yo. Quería formar ciudadanos de acción, porque sentía la necesidad de levantar diques al torrente de los extravíos sociales que presenciaba, y de preparar obreros para la reconstrucción moral que exigía la colonia emancipada. Esta afirmación del doctor Gutiérrez trasluce algo más que un juicio sobre la obra didáctica de un profesor: es la revelación de un factor preponderante en la formación de la cultura argentina, de un factor que determina la estructura de su mentalidad y que a su vez explica la noción y el concepto que la enseñanza secundaria tiene en nuestra tradición histórica; hay en ella un propósito pragmático, diré así, más que preparatorio profesional,

propósito de formar la conciencia ciudadana, el sentimiento activo de nacionalidad, concepto sentido, comprendido y aplicado después por Mitre, Sarmiento y Avellaneda, su feliz expositor.

La enseñanza de Lafinur, a pesar de las contradicciones que provocó y que le obligaron a abandonar la cátedra, continuó dentro de la misma tendencia con el profesor don Juan Manuel Fernández de Agüero, que ya la había dictado en 1805, en el Colegio de San Carlos. Pero el profesor de aquella primera época no era el mismo que el del Colegio de Ciencias Morales de 1822. "Durante la guerra de la Independencia el sacerdote católico, explica el historiador, se había transformado pasando su vida en el silencio y el estudio de los libros contemporáneos. Expuso y sostuvo sus nuevas doctrinas, con el ardor y el tono exclusivo a que acostumbra la frecuentación del púlpito, desde el cual no se teme la contradicción". La enseñanza del doctor Agüero se amoldó al método y doctrina de Testutt de Tracy y también suscitó dificultades, pues el 30 de julio de 1824 el catedrático encontró clausurada el aula por orden del Rector de la Universidad doctor Sáenz. La resolución del Rector se fundaba en "la naturaleza impía" de las doctrinas enseñadas por el doctor Agüero. El gobierno sostuvo al catedrático, que no renunció hasta el año de 1827, siendo reemplazado por el doctor Diego Alcorta, que siguió las huellas de Lafinur y de Agüero, hasta que la tiranía obligó a la clausura de todos los institutos docentes. La cátedra de teología como parte del plan de estudios del Colegio de San Carlos y creada por la Junta Municipal de Temporalidades en mayo de 1776, comprendía tres cursos: dos de teología escolástica y uno de moral; este último fué suprimido en 1784 para ser reemplazado por uno de cánones. La enseñanza de esta materia decayó desde las invasiones inglesas y desapareció del Colegio en 1821.

II

Hubo en la colonia una iniciativa digna de mención y que hace honor a Buenos Aires, por tratarse del estudio de materias científicas cuyo cultivo encontraba resistencias en los mismos centros europeos, y por deberse su establecimiento a los esfuerzos e iniciativa de un hijo de esta ciudad, que fué después una de las más puras glorias de la patria: la Escuela Náutica y de Matemáticas. Las ciencias naturales no formaban parte de los estudios en las

universidades europeas medioevales, aún después de la Reforma y en España no penetró sino posteriormente a la reforma educativa realizada en Francia en el siglo XVIII. Los prejuicios religiosos operaban una separación absoluta entre las cosas concernientes al espíritu y las referentes a la materia; razón por la cual las ciencias matemáticas, físicas y naturales eran prohibidas por indignas. En vano los jesuitas, a quienes hay que reconocer que se les encuentra siempre en las iniciaciones intelectuales, experimentaron la necesidad del cultivo de las ciencias matemáticas, y un miembro de la corporación, el santafecino Suárez, estableció un observatorio astronómico en un pueblo de San Cosme y San Damián, de las misiones del Uruguay, para determinar la posición geográfica del mismo, sin poder avanzar mayormente por las resistencias de las autoridades civiles. Otro sacerdote de la Compañía, el Padre José Quiroga, poseedor del título de maestro de matemáticas, coadyuvó a realizar trabajos geográficos y astronómicos, pero a pesar de contarse con estos elementos para la enseñanza y de sentirse la necesidad de cultivar su estudio, fué imposible obtener la autorización correspondiente. Por fin el 26 de noviembre de 1799 se consiguió inaugurar la Escuela Náutica, bajo la dirección del ingeniero geógrafo don Pedro Cerviño y el piloto don Juan Alsina, bajo los auspicios del Consulado. El secretario de esta corporación, don Manuel Belgrano, dicen Mitre y Gutiérrez, es el verdadero creador de esta institución, pues sin sus instancias y anhelos por la difusión de las ciencias entre sus compatriotas jóvenes, no se habría realizado, durante la dominación española, la fundación de esa escuela.

Belgrano se había educado en el Colegio de San Carlos, matriculándose en la Universidad de Salamanca en 1786, donde fué a cursar derecho, recibiendo de abogado en 1793, para pasar a Madrid donde completó sus estudios consagrándose a las materias de su agrado y vocación. Allí se despertó su entusiasmo por las ciencias políticas y económicas, en la época que en España ejercían influencia intelectual las ideas de Campomanes y Jovellanos. Obtuvo permiso para entregarse libremente a la lectura de los libros prohibidos, familiarizándose con las obras de Montesquieu, Rousseau, Filangieri, El mismo expresa en su autobiografía: "Confieso, dice, que mi aplicación no la contraje tanto a la carrera que había ido a emprender, como al estudio de los idiomas vivos, de la economía política

y del derecho público". Esto le facilitó el contacto con las letras francesas e italianas y profundamente impresionado con las ideas y el movimiento suscitado por la revolución francesa, cuya conmoción experimentó de cerca, estando en España, volvió a la patria con el espíritu nutrido y transformado. Belgrano pudo, pues, desde la Secretaría del Consulado y desde *El Telégrafo Mercantil*, desarrollar sus ideas económicas y sociales que prepararían lentamente las tendencias revolucionarias. Pero la Escuela Náutica y de Dibujo no pudo subsistir; poco tiempo después, cuando comenzaba a dar sus frutos, fué suprimida en 1802, considerada por la autoridad del Rey, como una institución de ~~me~~to lujo, siendo severamente reprendido el Consulado por haberla autorizado.

Inmediatamente de producida la Revolución de Mayo, la Junta de Gobierno abrió el 12 de septiembre de 1810 una escuela de matemáticas, bajo la dirección del teniente coronel Felipe Sentenach y a cargo del cuerpo consular al que antes perteneció Belgrano, que ahora formaba parte de la Junta y que conjuntamente con Mariano Moreno, eran los inspiradores de la acción educativa. En la escuela se estudiaba la matemática desde el cálculo rudimental, la geometría, la mecánica, elementos de química y de física, teniendo además por objeto preparar al soldado en los rudimentos de la ciencia guerrera. Sentenach, que era español, dictó su enseñanza hasta mediados de 1812, pues habiéndose complicado en el motín de Alzaga, fué fusilado con los pocos que sufrieron la pena capital. A principios de 1816 el gobierno nombró a don Felipe Senillosa, también catalán como Sentenach, director y preceptor de la "Academia de Matemáticas", inaugurando sus clases el 22 de febrero con 16 alumnos. La enseñanza de Senillosa adquirió extraordinario prestigio y su escuela fué absorbiendo las otras de la misma materia, entre ellas la del antiguo Consulado. La Academia Nacional de Matemáticas, como se la llamó, desarrollaba su enseñanza dentro del siguiente plan de estudios, que pone de manifiesto la amplitud que comenzaban a tomar los estudios científicos: aritmética, cuatro reglas de álgebra, propiedades de la línea recta; aplicación del álgebra a la aritmética, trigonometría rectilínea y esférica, aplicaciones del álgebra a la geometría, secciones cónicas, principios de geometría descriptiva. Pudo con razón decir *La Gaceta* del 24 de enero de 1818 al hablar de los exámenes de 1817: "Nuestros tiernos jóvenes presentan exá-

menes de materias que ni siquiera habían oído nombrar a sus maestros". En esta escuela inició sus estudios de matemáticas el doctor Juan María Gutiérrez.

También durante el gobierno de la revolución, y como una consecuencia de ésta, se incorporó a los estudios secundarios el de los idiomas vivos, sobre todo el francés y el inglés, teniendo indiscutible preferencia el primero. El estudio del francés constituyó uno de los fundamentos de la cultura para los argentinos de la época de la independencia; se lo estudiaba tanto en clases particulares como en los Colegios de la Unión del Sur y de Ciencias Morales, pues antes de hacerse oficial se había difundido por la enseñanza privada. La escuela de Dibujo, fundada en 1799 por iniciativa del Padre Castañeda y clausurada poco después por las mismas razones que la de Náutica y Matemáticas, fué reabierta en 1815, con vida próspera, hasta que se incorporó a los estudios preparatorios de la Universidad, una vez creada ésta. No quiero detenerme sobre la fundación y organización de la Universidad realizada por el más eminente y genial de los gobernantes argentinos de la época de la independencia, don Bernardino Rivadavia. La Universidad comprendía: un departamento de primeras letras, en virtud de la cual quedaban incorporadas a la Universidad todas las escuelas existentes en la Capital y en la campaña; un departamento de estudios preparatorios, uno de ciencias exactas, uno de medicina y otros dos de jurisprudencia y de ciencias sagradas. Rivadavia, como ministro primero, y como Presidente después, se preocupó por dotar de un profesorado competente, de positiva base científica, para lo cual trajo de Europa profesores para la Escuela de Ciencias Exactas, al doctor Carta Molina, sabio italiano, a don Octavio Fabricio Mossotti, proveyendo a la Escuela de un perfecto laboratorio de química. La Escuela de Medicina tuvo como antecedente el Tribunal de Proto-Medicato, creado en 1799, del que surgieron hombres de la talla de don Cosme Argerich y don Juan Madera. Rivadavia llevó a la cátedra de Medicina a don Amadeo Bompland. La influencia de la Universidad fué indiscutiblemente extraordinaria en la formación de la cultura argentina y ella condensó la energía intelectual de la República al dar a la enseñanza superior su máximo desarrollo, aquel que correspondía a la época y la que era posible dentro de la mayor atención prestada por su genial propulsor. La creación de la

cátedra de economía política dió tonalidad a los estudios sociales, preparando a las nuevas generaciones en las disciplinas que esta materia aportaría a las funciones de gobierno.

El proceso de formación y organización de la instrucción pública en el país, cuyo asiento se fija en el período de la independencia, define una tendencia marcada por la adopción y asimilación de las materias científicas, que habrían de orientar las inteligencias argentinas dentro de aptitudes y capacidades específicas. La actividad científica, que desarrolla las facultades de observación y facilita el manejo de la experiencia, forma la capacidad crítica, la aptitud de análisis y discriminación.

III

Tenemos ya, empero, los elementos necesarios para determinar cuáles son los factores que dan su estructura a la cultura argentina y cuáles los que elaboran la prosa, transformando y separándola de la española. Hay, desde luego, una base evidentemente clásica, cimentada con solidez y que se manifiesta no ya en el conocimiento de la lengua, sino en el de la literatura latina, formada y dirigida por una cátedra de selección. Toda la literatura de la primera época revolucionaria, como las poesías épica y lírica, trasuntan esta información y base clásica latina, bebida en sus fuentes, no a través de la española. Mariano Moreno, Belgrano y Rivadavia conocían perfectamente el latín, como lo conocían los cantores de *La Lira Argentina*. Moreno, al decir del doctor Gutiérrez, lo hablaba correctamente y escribía con elegancia en prosa y en verso. El latín acostumbró al pensamiento argentino a la concisión, al movimiento directo, dirigido concretamente a la expresión, sin giros envolventes, y al desafecto por el uso de la metáfora y las imágenes profusas. Produjo lo que denominaríamos la descongestión de las conjunciones y adverbios, de que suele rebosar la prosa española dificultando la inteligencia del pensamiento; perdió quizás marcialidad, tono sonoro, fuerza de arrastre, ese empuje atronador del torbellino que caracterizan a aquella, para hacerse más cauta, más medida, y en su solemnidad, menos majestuosa. Pero la influencia francesa debió a su vez despojarla de ciertos tonos que el latín y el español fundían vigorizando: le hizo perder gravedad, magnificencia, el gusto material de tocar las cosas en su rudeza y tosquedad. Le dió finura,

delicadeza, la hizo más ligera, más elástica, más alada, menos caldeadada y pujante, quizás, pero más intensa, comprimida y sustanciosa.

La prosa de la *Representación de los Hacendados*, comparada con cualquiera otra de esa época, de pura cepa española, nos dará la impresión del cambio operado. Cuando Moreno abandonó el Colegio de San Carlos, nutrido de literatura latina y fué a Chuquisaca a cursar leyes en su Universidad, frecuentó la biblioteca particular del canónigo Terraza, repleta de obras francesas, donde aprendió por esfuerzo propio esta lengua, con el diccionario y su latín. Mejor quizás que el estudio por la gramática, es el aprendizaje de un idioma por el trabajo propio, unido al entusiasmo y la curiosidad del que va descubriendo un mundo nuevo, en giros, expresiones, matices, vocablos, cuyas traducciones iluminan de improviso. Esta marcha lenta, trabajosa, que acostumbra y obliga a ir comparando palabras, significados, construcciones, sintaxis, estructuras de frases, transforma a la vez en uno su lenguaje, recogiendo y asimilando giros, tonos, matices. Yo creo, contra la opinión que hoy repiten con énfasis los pedagogos de ocasión, que lejos de convenir demasiado ese sistema de "enseñar deleitando", nada hay superior, como maestra y educadora, que la dificultad. Ella detiene, concentra, concita al esfuerzo, a la tensión de los resortes intelectuales, obliga a razonar, imaginar, pensar y por fin a vencer. Lo que se aprende dominando la dificultad no se olvida: graba, modela, cimenta. Cada etapa que se realiza con un esfuerzo, es una conquista que enriquece y fortifica la inteligencia. El ritmo es la ley de la vida y sólo existe cuando la dificultad va marcando los puntos de avance y de progreso.

Cuando Moreno fué a Chuquisaca no conocía el francés y tuvo que aprenderlo directamente en la lectura de las grandes obras de los escritores de los siglos XVII y XVIII. Este trabajo le enriqueció, dando a su español un giro y una estructura nuevos: le impregnó de soltura, de claridad, de elegancia. La virilidad que está en la sangre, en los tejidos del idioma español, pero que no estaba en la prosa en uso en la colonia, se mezcla a la virilidad del espíritu, que yacía en cambio en el tono y en el alma de los escritores franceses de la época, con quienes se familiarizó Moreno, virilidad que se funde en el matiz grácil, sonriente, de elegancia contenida y de fuerza administrada del francés. Ella condecía además con una

peculiaridad del espíritu argentino y sobre todo del porteño: la gracia, la malicia, la intención picaresca y riente. De allí esta prosa argentina característica, nueva, distinta de la española.

Los nativos de la colonia, como los argentinos de la época de la independencia, hasta el período constitucional, no conocieron ni estudiaron gramática ni lengua española: en el Colegio de Ciencias Morales se enseñaban gramática latina y gramática francesa, pero no se daban nociones de gramática ni lengua española. Esteban Echeverría que fué a Europa en el año 1826, escribe: "Durante mi residencia en París y como desahogo a estudios más serios, me dediqué a leer algunos libros de literatura. Shakespeare, Schiller, Goethe y especialmente Byron, me conmovieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo. Entonces me sentí inclinado a poetizar; pero no conocía ni el idioma ni el mecanismo de la metrifricación española. Era necesario leer los clásicos de esa nación. Empecé: me dormía con el libro en la mano, pero haciendo esfuerzos sobre mí mismo al cabo manejaba medianamente la lengua castellana y el verso". Esa es la razón, nos dice Gutiérrez, por la cual "mientras todos los estudios serios de Echeverría fueron hechos en Francia, y por medio de la lengua francesa, es, sin embargo, uno de los escritores sudamericanos, a quienes no puede tachárseles de galicismo, ni en las palabras, ni en las construcciones gramaticales". Es también el ejemplo que nos dió Groussac: fortificó su español oral, aprendido por el uso, en el estudio de las fuentes clásicas y nos escribió un español de sorprendente pureza.

Esa es la historia del aprendizaje del español en los escritores argentinos que formaron y sentaron las bases de nuestra cultura: conocieron el idioma por el uso, formaron su prosa aplicando la literatura y gramática latinas y francesas. Estudiaron después directamente el español en los escritores clásicos. En 1817 don Felipe Senillosa publicó una *Gramática española o principios de la gramática general aplicados a la lengua española*. Es así, pues, cómo construyeron su prosa y su estilo Juan Cruz y Florencio Varela, Juan María Gutiérrez, Félix Frías, Juan Bautista Alberdi, Vicente López y Planes, Vicente Fidel López, Esteban de Luca, Miguel Cané padre, Juan Crisóstomo Lafinur, Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, y, en fin, todos los que formaron la gran generación que cimentó los pilares de nuestra cultura y que para oprobio de la

tiranía fueron los proscritos de esa época sombría de la historia. (Comp. Mitre historiador, tomo I, cap. III).

Otros elementos e influencias contribuyeron a esta formación, sobre todo, en la de Juan María Gutiérrez: la de los filósofos franceses de la escuela de Destutt de Tracy y la de la enseñanza de las ciencias naturales y matemáticas. El fondo de la doctrina de los conocidos con el nombre de "ideólogos" coincidía con el estado de anónimo de los hombres de la independencia: en primer lugar debían su fundamento científico a su reacción contra el pasado, sentaban una doctrina que implicaba una rebelión contra la autoridad teológica y la imposición dogmática, que para los patriotas representó en la colonia la opresión realista, la escolástica y la filosofía medioeval, inclinándolas al estudio de las cosas, de la naturaleza y de la vida. Ellos habían reclamado continuamente, desde mediados del siglo XVIII, haciendo notar la necesidad del estado de las ciencias matemáticas y naturales, y habían intentado abrir escuelas que la rígida autoridad real clausuraba de inmediato. Brackenridge, secretario de Mr. Rodney, enviado del gobierno de Norte América a Buenos Aires en 1816, decía: "Depons hace notar la grande aptitud de los sudamericanos para las ciencias y Azara piensa que sus capacidades naturales son superiores a las de los europeos. Humboldt y Depons señalan la avidez con que procuran los libros europeos, especialmente franceses".

Es esta comunidad con el pensamiento de carácter más científico de los pensadores franceses, lo que acentuó y acrecentó en nuestra cultura y en nuestra prosa el tono concreto, preciso, habituado al manejo de los hechos, a la observación y al análisis, a la expresión de ideas y conceptos, que caracterizó a los escritores del tiempo de la proscripción y de la organización nacional. El culto de la naturaleza, que se manifiesta ya en los escritores de la tercera década revolucionaria, el giro regional, que abandona los motivos clásicos, conservando el molde, para inclinarse a los esplendores de la tierra nativa, tiene en esa base científica su primera manifestación. Más que el *Atala* de Chateaubriand, fueron los *Viajes* de Humboldt y sus *Paisajes de la Cordillera*, tranquilos, suaves, serenos, con la armonía de la belleza y de la ciencia, con el fulgor que se irradia iluminando en gradaciones matizadas los esplendores de la tierra. No es la agitación ni el tumulto, como tampoco la angustia y la

sacudida violenta del alma de Atala y de los héroes del romanticismo; no es el alma atormentada e insatisfecha que experimenta como un desasosiego implacable el contraste trágico de su anhelo de restaurar el pasado, volviendo a la naturaleza, en las zozobras del presente y las incertidumbres del porvenir. ¡No! Los argentinos de la época de la independencia trabajaban para el futuro, eran constructores que miraban con horror al pasado, que luchaban contra él, que encontraban en su recuerdo las torturas de la opresión y las tristezas del oscurantismo. No podían aceptar de la doctrina romántica su vocación retrospectiva, su culto restaurador y retórico, que habrían trastrocado los asientos de la Revolución. Rodó recuerda la acogida que tuvo José Joaquín Mora, "miembro, nos dice, de aquella viril generación que, arrojada de España por el despotismo de Fernando VII abrevó su mente fuera de su patria, en las corrientes nuevas que a su regreso salvaron con ella los Pirineos". Al frente del diario *La Crónica* que respondía a la influencia de la generación inteligente que gobernaba en 1826, afirmó su propaganda en una crítica aguda contra el romanticismo reaccionario y sonoro de Chateaubriand. Es cierto que el *Atala* puso en escena la naturaleza de América, atrajo la atención admirativa y provocó el entusiasmo al describir la grandeza magnificente de esta tierra; pero es el autor de *Los Viajes* y los *Cuadros* el que guía la inspiración de Bello y transmite su entusiasmo en las poéticas vibraciones de la *Silva*; es él quien asoma en el canto melodioso del "Niágara" de Heredia, y, acaso, en intermitencias de serena y concentrada contemplación, le encontramos en algunas plácidas melodías de *La Cautiva*. Parecería que las tristes perspectivas de la tiranía y de la proscripción habrían de prepararles para abrazar con calor las convulsas turbaciones del ensueño romántico, pero no fué una generación que recogiera ni su filosofía, ni su espíritu, ni siquiera su técnica literaria. Tenía demasiado lastre clásico y base científica, fortificado por el clasicismo francés del siglo XVIII, que completó su formación filosófica y literaria. Su anhelo de libertad, de emancipación intelectual, estaba regulado por esta disciplina que la apartó del desborde y el desorden. Se mantuvo dentro de ciertas normas y no permitió que el delirio asomara para exacerbar la inquietud. "No es menos cierto, dice un escritor, que hasta tanto llegaba para conciliar la libertad estética con la libertad política, el romanticismo liberal y democrático de 1830, lo nuevo,

lo indisciplinado en literatura, procedió de quienes representaban, en otro género de ideas, la autoridad y la tradición. La república jacobina y los mantenedores de su espíritu, confesaron siempre, por ideal literario, el clasicismo más austero, la preceptiva de Boileau duraba en todo el rigor de su tiranía, mientras los templos se habían quedado sin oficio y la cabeza de los reyes rodaba por las gradas del cadalso. La idea de la libertad, agrega, llegó, pues, identificada con la afectación antigua de las formas a los pueblos de nuestra América". Juan Cruz Varela, el autor de *Dido* y de *Argia*, educado en la Universidad de Córdoba, "no subió al templo de las musas antiguas por sus profesores de gramática, sino por los senderos del Parnaso moderno y antes que la epístola a los Pisones estudió los preceptos del arte de componer, en la cartilla poética de Boileau, con cuyo idioma, por sus propios esfuerzos, comenzó a familiarizarse en el Colegio de Monserrat" dice Gutiérrez. En suma, los factores principales de nuestra cultura y que contribuyeron a su formación, fueron: el clasicismo latino, la literatura y la lengua francesas, el estudio de las ciencias naturales y matemáticas, la filosofía de los ideólogos franceses, el clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII.

IV

Tales son los factores que actúan sobre la mentalidad argentina y que contribuyen a su formación: pero ello supone una estructura mental, una especial aptitud de percepción y de asimilación. Los visitantes europeos y norteamericanos que hemos citado, señalan ya algunas de sus modalidades sustanciales: aptitud para las ciencias, intensa curiosidad intelectual, avidez de lectura y de instrucción. El gusto de la lectura y del estudio se combina con la necesidad de la acción, del trabajo y del esfuerzo continuo y sin reposo. El pragmatismo se vincula, pues, a la meditación, y el sentido de la vida se forma entre la necesidad y el apremio de la lucha activa y el repliegue meditativo, que se nutre de observación, de discriminación y análisis de los hechos y de las ideas. La guerra de la independencia y la lucha interna por la organización de la nacionalidad, ponen a la mentalidad argentina en presencia de los hechos y son ellos los que la conducen a la formación de las ideas. Su posición es, desde luego, frente y contra el pasado, contra la tradición y el dogmatismo: debe pues rehacerse con elementos nuevos, distintos

y diversos. Su primera actitud, su primera actividad debe forzosamente ser la de la discriminación, del análisis, de la selección, es decir, una actividad crítica. La inteligencia argentina que se constituye no es una continuidad de la inteligencia colonial: es una creación, una nueva y distinta formación. Comienza estudiando con apetencia ilimitada la producción intelectual europea, sobre todo francesa: "Las obras de Cousin, de Villemain, de Quinet, Michelet, Jules Janin, Merimée, Nisard, etc., dice Vicente Fidel López, andaban en nuestras manos produciendo una novelaría fantástica de ideas y de prédicas sobre escuelas y autores románticos, clásicos, eclécticos, sansimonianos. Nos arrebatábamos las obras de Víctor Hugo, de Sainte-Beuve, las tragedias de Casimir Delavigne, los dramas de Dumas y de Víctor Ducange, Jorge Sand, etc. Fué entonces que pudimos estudiar a Niebuhr, y que nuestro espíritu tomó alas hacia lo que creíamos las alturas. La *Revue de Paris*, donde todo lo nuevo y transcendental de la literatura francesa de 1830 ensayó sus fuerzas, era buscada como la más palpitante de nuestros deseos".

Pero esta avidez de lectura y de conocimientos se produce en una mentalidad capaz de nutrición: las colaboraciones de *La Moda* y *El Iniciador* reflejan serenidad reflexiva, sobriedad de estilo, juiciosa meditación. Pero hay sobre todo una influencia que define en algunos su afición a la crítica: la de Larra. La crítica de costumbres los inclina a contemplar, a analizar y a estudiar para comprender el medio en que viven. Alberdi primero, de formas más rudas y de prosa más pesada, lleno de intención y de fulgores certeros, profundo a veces, desaliñado siempre, un poco agitado, observa nuestro medio y describe satirizando sus costumbres. Miguel Cané —padre— más fino, de un estilo espontáneo, sencillo, con la sobriedad del que se concentra y razona, preciso, inclinado siempre a la reflexión, con observaciones que indican preferencias por la idea, de menor plasticidad y sentido de lo concreto, traza sus cuadros de costumbres con menos vivacidad. No es acre ni tiene la virulencia de Alberdi, no se irrita y antes que indignarse aconseja con tono paternal y bondadoso, con un sentido patriótico superior. Es más objetivo, más generalizador e impersonal, con gusto marcado por las ideas generales y los conceptos filosóficos. Se vé que no hay todavía calidades críticas definidas, aún cuando asoman ya observaciones que importan una definición mental: no fija el rasgo per-

sonal, la singularidad individual, sino lo que es común, lo que da su tono y aspecto de generalidad. Por eso en sus *Mis visitas* los cuadros no tienen el movimiento y el realismo de los de Alberdi, son más abstractos, menos dramáticos y dialogados. Sus estudios críticos sobre Manzoni y sobre todo el dedicado a Larra, reflejan ya mayor madurez y penetración, pero es siempre la crítica inclinada al estudio de la función social e influencia del autor sobre su medio, que el análisis de sus cualidades y de su inteligencia. Toda esta generación está preocupada por establecer y definir su carácter revolucionario; tiende a fijar claramente su rebelión contra el pasado, contra la rutina, contra la inmovilidad. Por eso la preocupa más que nada la función social del escritor, la fuerza motriz del pensamiento, el poder de la idea. Esa es la razón explicativa de la naturaleza originaria de la crítica argentina y es esa la que llega a caracterizar la del que en ese medio surge como el exponente más representativo de ella.

V

Juan María Gutiérrez nació en Buenos Aires el 6 de mayo de 1809, un año antes del movimiento de emancipación, por lo que él mismo se llama "el hermano de leche de la revolución". Pasó, pues, su niñez en el período bravío y duro de la lucha por la independencia, cuando el fragor de la contienda encendía los hogares de entusiasmo y de inquietud. Conoció desde niño el ambiente de los libros, respiró afanosamente su aire oxigenado bajo el techo paternal, penetrado de unción literaria, donde se recogía después de sus clases infantiles, dadas en una escuela particular, "para gastar sus noches, diría un compañero suyo —Juan Bautista Alberdi—, en la amable y fácil sociedad de amigos distinguidos que su padre reunía de costumbre en su propia casa, en que se hacían lecturas y tenían conversaciones generales de pasatiempo sobre las ocurrencias de la vida diaria en Buenos Aires". Siguió después matemáticas, completando los cursos de ingeniería, con profesores que entre afectuoso y justiciero, inmortalizara después en biografías que son hoy fuentes valiosas de información histórica, como Senillosa, Fernández y Mossotti. Se graduó de doctor en jurisprudencia, habiendo retardado sus estudios universitarios por oposición de su padre.

Los mismos factores que intervinieron en la formación de la

cultura argentina fijaron su mentalidad: la información clásica, en primer lugar, que en Gutiérrez se cimentó con la frecuentación de libros y maestros cultivados con entusiasmo, por atracción personal y por vocación acrecentada en la biblioteca del hogar. Entre las letras, las literaturas latina y francesa, la filosofía y las matemáticas, su espíritu se forma y su mentalidad adquiere base y estructura propia. Las matemáticas dejaron huellas profundas en su inteligencia: la moldearon en el trabajo de la lógica abstracta, en el manejo del raciocinio, el gobierno y el aniquilamiento de los sentidos. No es por eso un imaginativo ni un romántico: inclinado a las ciencias, al adiestramiento del número y de la medida, ha sabido asimilar y organizar los preceptos del clasicismo dentro de un mecanismo de libertad interior, de emoción contenida, de unción transformada en disciplina. Su noción de las cosas, de la naturaleza y del mundo exterior, que ha sabido concordar con su base humanista y con su sensibilidad literaria, adquiere en él esa expresión medida, precisa, ajustada sin comprimirse, en una articulación nueva y original, que ha confundido y desorientado a los críticos tendenciosos. Su lógica tiene por eso el aporte que da la observación, el concepto relativo que da dimensión a la verdad. Parece frío, porque la ciencia fundida en su sensibilidad artística la desprende de la materialidad de las cosas para elevarla a la abstracción de la idea. Su mentalidad no funciona por los sentidos, recoge de éstos los elementos para transformarlos por el análisis lógico y el raciocinio. Carece de imaginación plástica y aún en sus poesías regionales, en sus cantos a las flores y a la naturaleza, el tono, el matiz, el rasgo típico, se disuelven en el diseño abstracto para darnos más la idea que la cosa. La emoción vibra en la imagen ideal evocada, reconstruída, no en la palpitación sentida con la fuerza que desborda. En sus imágenes está siempre la línea, dibujando la silueta, debilitada a veces en sus contornos materiales por el pensamiento que la desaloja ocupando su lugar; nunca el color que hiere la retina, golpea y sacude difundiendo vida y calor. Por eso a veces parece pálido, como si se disipara en un declive de ondas decrecientes. Es que su fuerza no está en el rasgo, en el tono, en la voz ni el ademán, está en el desarrollo de la idea, en el fondo mismo de su espíritu, que nunca salta, porque se desenvuelve con parsimonia, con armonía, con un ritmo que pide más trabajo a la inteligencia que poder a la emoción. Así pasan,

en forma alada, envueltas en velos transparentes, diáfanas y puras, con el perfume suave de las flores de otoño, su Caicobé morena y amorosa, su Irupeya doliente, su altiva Flor del Aire, sus Flores del Lilpu, perlas de Arauco, balanceándose, diría Rodó, entre la Academia y la naturaleza, entre el amor a lo antiguo y el deseo de formas nuevas y originales. Su clasicismo y sus matemáticas no le permiten tocar la nota ruda y volcánica, que la naturaleza un poco salvaje de su América pide al cantor de sus flores y perfumes; su alma carecía de esa agitación violenta que exige la tempestad de los románticos o las tormentas que sacuden los bosques infranqueables de su tierra inhabitada. No ha podido tomar de ella sus tintes y colores, el sacudir de sus vientos, el correr impetuoso de sus ríos, la inmensidad de sus montañas. Carece de poder visual, de esa fuerza de fijación que una retina ávida de luz y color expresa y refleja: sus sentidos no funcionan con la misma vitalidad que su inteligencia reflexiva. Su fibra sensible es más fina y delicada, tiene ternezas de niño que se recogen en la madurez del hombre, para ahogar la congoja en un aliento sereno de alivio y esperanza. Su americanismo tenía por eso ese sentimiento intelectual que anima un patriotismo advocativo, razonado y prudente, capaz del sacrificio por convicción, sin postura y sin estrépito. No era un combativo, ni poseía esa fibra especial que hace al político de garra o al estadista "piloto de tormenta". Su aptitud constructiva era más intelectual que pragmática, comprensiva de factores y elementos, de límites, vínculos y puntos de conexión, antes que de capacidad y de visión ejecutivas. No era músculo, voluntad ni brazo ejecutor, era cabeza y alma directiva.

Gutiérrez representa, empero, en mi sentir, la personalidad intelectual en quien entonces se reflejan y convergen todas las tendencias, para dar una individualidad en la que se condensa la expresión ya conformada de la mentalidad argentina. Su prosa completa y perfecciona la de Moreno: en su factura clásica se advierten la flexibilidad romántica, la precisión matemática, el desenvolvimiento ágil, ligero, grave a veces, la claridad y elegancia francesas fundidas en el molde latino. Es incapaz de sobresaltos y de arranques de efusión. Su marcha es acompasada, sin ser lenta, más armónica que cadenciosa. No recoge el vocablo por el sonido ni por su potencialidad de difusión fonética; busca el significado en el dominio espiritual, la suavidad, la dulzura, la elasticidad, el deslizamiento. Yo diría que su prosa como su crítica es abstracta, no en el sentido

metafísico, sino estético. Por eso, porque completa en un momento de nuestra vida intelectual la formación de la mentalidad argentina, se manifiesta en él la inclinación y asiduidad crítica, que se diseñó desde el primer momento como la más orgánica y constructiva entre las de su generación. Por su naturaleza sensible y su modalidad espiritual, pudo recogerse en la meditación y pensar la obra de sus contemporáneos, o estudiar en la investigación histórica las producciones del pasado. La crítica de Gutiérrez tiene esta peculiaridad, como la de Sainte-Beuve en ciertos aspectos: se dobla en historia y en literatura. No es el crítico psicólogo que penetra por el análisis el mecanismo y estructura mental del autor, no vincula el uno con la otra, para darnos cuenta de las calidades y deficiencias, no define ni analiza en el género las peculiaridades divergentes. Es el literato filósofo que abstrae la obra del autor, para apreciar y juzgar las bellezas, para sentirlas con efusión intelectual y señalarlas con la maestría del artífice. Su crítica refleja, pues, las singularidades de su mentalidad: es manejada por la lógica, por el razonamiento, antes que por la penetración y el análisis.

Esta desvinculación del autor y la obra, que él opera, hacen que sus estudios críticos sean a la vez que historia —en cuanto traza la biografía del autor, que está en el gusto y el género crítico de Gutiérrez— una obra literaria en sí, de preceptiva y de didáctica. Su conocimiento profundo de las literaturas lo lleva al estudio de las formas, de las modalidades y géneros literarios, al examen prolijo de las normas y giros de expresión. El se sitúa por lo demás en el momento en que el género de crítica que él profesaba era el que convenía a la producción argentina: crítica preceptiva, abstracta, de lógica y de forma. No era posible todavía la crítica de fondo, de penetración y definiciones. No había aún en la literatura argentina la madurez y fuerza suficientes para dar materia a una labor de esa trascendencia, ni la crítica había completado todavía su desarrollo, y las ciencias que la integran, como la psicología y la sociología, estaban en embrión. “En el espontáneo florecimiento de aquella producción candorosa y precoz, dice uno de los mejores críticos sudamericanos, Juan María Gutiérrez personifica la tendencia a convertirla en obra consciente de sus fines y dueña de sus rumbos”.

La crítica de Gutiérrez dió personalidad a la literatura argentina, la señaló en el cuadro de la labor intelectual hispano-americana, dándole jerarquía, en un ímprobo trabajo de búsqueda, de inves-

tigación prolija y austera, de resultados fecundos y provechosos, y que sólo una visión superficial podría considerarla estéril y dispendiosa. El buscaba la línea de arranque, el germen, el núcleo de formación del pensamiento americano y tuvo la honradez de mostrar lo que hallaba, juzgando con la benévola autoridad del que no exige madurez en la niñez primera. Tal fué también el origen del culto a la historia —no la evocación romántica— en esa generación que se obstinó en hallar la génesis o la base del sentimiento americano, cuando engarzada en la cultura europea, pudo dar sus primeros balbuceos literarios o sentar los cimientos de una nueva organización política y social. Gutiérrez más que ninguno acentuó esa faz de la investigación histórica, que perseguía con perseverancia heroica: su respeto a la verdad le inclinaba a situarse en el medio para juzgar, a pulsar el estado de la cultura social del autor cuya obra contemplaba, para mantenerse en el juicio con equidad, que era su norma y su norte. Poseía el equilibrio del que se recoge en la bondad, en aquella suave plenitud de armonía, que desgaja los excesos y pule las aristas, para dar lugar a que antes que la condena, vierta la dulzura su bálsamo tranquilo. Tuvo por eso la altura moral de colocarse en alta tribuna para mirar y juzgar sin enojo, con seriedad, patriotismo, desinterés, con convicción sostenida y acrecentada en el halago o el infortunio. Por eso es real el juicio que lo acredita personificando la tendencia que dió autoridad y rumbo a la producción argentina naciente. Eso bastaría entre otras muchas que tuvo, para asignarle en la historia intelectual de su patria un lugar de gloria y de perennidad. Si pudo decirse con justicia que nadie como él realizó en un medio incipiente esa serenidad superior que parece secreto de las civilizaciones maduras, también corresponde repetir, que en una generación de grandes, donde titanes se daban el brazo en la magna tarea de constituir una nacionalidad, entre fragores de lucha y de combate, ora zozobrando entre tinieblas o levantándose ante un fulgor de luz y de esperanza, se irguió siempre, elevándose entre todos, la serenidad de su frente pensativa, la grandeza de su alma pura y tranquila, contenida en sus efusiones y amarguras, consagrada sin desmayo a los afanes de su patria, para estallar de emoción y romperse para siempre, ahogada por los recuerdos, al escuchar, en una tarde de júbilo patriótico, los discursos que celebraban el centenario del más grande de los libertadores de este Continente.

CARTAS A HERMODORO

DEL DILETANTISMO PRESENTE Y SUS DEMASIAS

HERMODORO amigo: En su acepción primaria un *dilettante* fué una buena persona de gustos filarmónicos. ¿Habrás seres más inofensivos y nobles que aquellos cuya predilección se define por lo abstracto?

Poco después el dilettante fué evolucionando hasta hacer suya la práctica de este verso de Homero: "Existe libertad cabal para hablar de todo en pro o en contra".

Y ahí vino lo grave. Este individuo tan simpático sin presunciones científicas de ninguna especialidad, comenzó a atribuírselas todas lejos del ejercicio responsable de ninguna. Perdió la graciosa flor de su ojal: la facultad de maravillarse y hasta se las dió de crítico. Su impertinencia sobrevino como una calamidad el día en que dejando de marcar el ritmo de la música ejecutada por algún intérprete de genio, sacudió la mano desdeñosamente para juzgar aquello como... *puro virtuosismo*.

En política opinó que toda subordinación individual es un someterse a las turbas; que sentirse parte de la masa humana es renunciar a las aspiraciones de una positiva selección.

Ni aun el campo esquivo de la ciencia se ha librado de la ambiciosa temeridad del dilettante. Dentro de él se permite alardes campanudos, especiosas divulgaciones pseudo-literarias. No es sino a él a quien se debe que la Líbido y la Eugenesia anden de bracet por los oscuros caminos de tantas novelas y dramas de hoy.

El dilettante actual es comentarista por excelencia. Y a todas las cosas lleva la insustancialidad de su juicio anodino. Solamente se embarca en la admiración incondicional de aquello que no comprende.

Pero no por hermoso o por trascendente, sino por oscuro o discutible.

Una vez en cierta reunión de diletantes dije yo que prefería Nietzsche a todos los filósofos, precisamente porque ha sido uno de los pocos espíritus filosóficos que no construyó ningún sistema. Y lo acusaron de *poeta* con un ¡psssch! de lo más despectivo para mí. Y a su impulso fáustico, a su maravilloso claroscuro místico romántico los tildaron de fantasía patológica. (Una aclaración: el diletante no dirá fantástico, sino fantasioso, aunque se refiera a un exceso de imaginación y desvirtúe así el verdadero significado de ese término que significa: vano y presuntuoso). Al aficionado ¿qué le importan las palabras como sustancia, ni el arte como divino ejercicio? Sus pobres conceptos que pretenden abarcarlo todo merecen el juicio de mi amado Montaigne: "Cualesquiera que sea la diversidad de hierbas de que se componga, el conjunto se comprende siempre bajo el nombre de ensalada".

Apenas encontrarás hoy diletante literario que no viva extasiado en la gloria de Rilke. Y sin embargo ¡cuán lejos del hombre que habló "con palabras profundas y sonidos lejanos", ajustando cada término y aún cada vocal a un verdadero ritmo de concierto! La sustancia inasible de tal inspiración se escapa muchas veces a quienes procuramos leerlo en el idioma en que escribió.

Y a propósito de Rainer María Rilke y de la moda de su nombre, te contaré que la otra tarde me señalaron en una librería céntrica, la figura de un humilde lector —mozo de café— que hace más de diez años admira el Romance de Amor y Muerte del Corneta Cristóbal Rilke, uno de cuyos poemas leí a cierta señora diletante, sin decirle por supuesto que se trataba de ese autor.

Mi buena madre queda orgullosa: yo llevo la bandera.

Queda sin pena: yo llevo la bandera.

Amame: yo llevo la bandera.

La dama dió un respingo, al opinar:

—Mucha bandera. ¿No le parece a usted?

—Pues es de alguien a quien su espíritu rinde culto.

Se hizo repetir los versos en alemán (idioma que no conoce). Y entonces le parecieron magníficos.

—Porque Rilke es tan... hermético ¿no? ¡Tan... interesante! Usted no lo puede encastillar.

—Yo no sé qué entiende usted por encastillar, señora —le re-

pliqué harto de su cursilería—, Rilke no ha pretendido nunca ser singular. Padecería como un castigo esta difusión presente de una gloria que nunca apeteció. Y que no habría de satisfacerle porque no significa la profunda comprensión que un alma como la suya anhelaba. En cuanto a eso de la singularidad... fué parte de su desenvolvimiento espiritual, no propósito de innovación. Rainer María ofrece dentro de su obra literaria ejemplos de todas las corrientes de la época en que le tocó vivir (fines del siglo XIX y principios del siglo XX). Fué neorromántico en sus primeras poesías; fué expressionista, antes de que esa escuela existiera, y fué incluso precursor de la nueva objetividad.

Fué muchas cosas hasta convertirse en el alma extasiada ante su Dios, en el espíritu casi desasido, en el dialogante con las cosas inmortales, que usted, señora, está muy lejos de sentir.

Comprenderás, Hermodoro, que las últimas palabras no las dije. Así somos los humanos: tenemos mucho más en cuenta el pudor de los términos que el de los hechos.

Esta señora, me tiene a maltraer con sus aficiones literarias y sus consultas a boca de jarro. Y lo que es peor: la zona experimental de sus curiosidades es tan superflua, cuanto extendida. La inconsistencia de sus juicios se resiente de una puerilidad que da risa y lástima.

De pronto se queja de mí juzgándome *libre-penseur*, cuando me altero ante su tono sostenidamente *raffiné*. Pues esta señora vive en galicismo agudo. Y eso sí, le he recordado varias veces una sabia sentencia según la cual para conocer un idioma se necesitan unos años, mientras que para dominar el propio no alcanza toda la vida. Sonríe y me pone en las manos un libro cualquiera al cual atribuye un "succés fou". Y ahí tienes el tipo de la lectora diletante de nuestros días. ¡Ay, lo más grave es que suele convertirse en autora! Por ejemplo un día, va al cinematógrafo. "Il pleut". Se aburre. La pantalla le devuelve agrandado el mundo de sus fantasías ociosas. Ha visto cualquier película absurda con pretensiones de humanidad. Que a lo mejor se llama *Vive como quieras*. Y sugestionada por el título resuelve una cosa: escribir. "Vive como quieras". Y ¿por qué no? "Escribe como quieras". Ya le parece que sus manos vacías se llenan de un tesoro: ignora cuál. Como no sabe apreciar ninguno profundamente, jamás ha de merecerlo tampoco. Llega a su casa: emborriona

cuartillas, a lo mejor del otro lado de una cuenta de la modista. ¿El verso? Muy cursi: literatura de "polissoir". ¿La crítica? La crítica, sí. ¿Por qué no? Toda mujer lleva un largo ejercicio de esa actividad. Claro que esta dama gentil, ignora que la crítica es un arte y una ciencia y... un arma de doble filo, que suele tajar la mano que no la sabe esgrimir.

Ella, con la suya, indudablemente muy bonita, deshoja libros de categoría, como quien hace tiras con el programa del cine, en la oscuridad. Y va muy bien la metáfora. En la más completa oscuridad. Lo cual contribuye a darle la ilusión de que en esos papelitos queda desmenuzado lo que ni siquiera ha visto ni podría ver, por la oscuridad de que te hablaba. Y a lo mejor es un libro tuyo, Hermodoro amigo. Y yo me enojo. No me gustan las arremetidas a ciegas ni la gente descortés. Yo, que soy viejo en el arte y en el estudio, llevo una buena provisión de reverencias para todo lo reverenciable. Y ¿voy a permitir que se rasguñe así como así el esfuerzo devoto, profundo de un arte auténtico y reconocido? No.

Lo primero que se despierta en mí es una profunda curiosidad por el tipo de tu enemiga. (No te preocupes. Estoy hablando en sentido figurado). Quiero saber cómo piensa; qué hace; qué escribe.

Y me encuentro con lo de siempre: la fina cursilería de un diletantismo que ignora el doloroso esfuerzo de la verdadera creación, los merecimientos y respetos que se conquistan de un modo definitivo y que tienen señalada una vida permanente por encima de toda lucha subterránea. En seguida, continúo detrás de mi impulso crítico, tratando de explicarme cómo puede improvisarse una novelista, donde hace muy poquito tiempo se ha improvisado también nada menos que una comentarista de autores consagrados. Ese afán de profilaxis intelectual ¡qué origen tan chiquito tiene! Te lo podría explicar con el pretexto que hoy define el diletantismo satánico en política: *necesidad de espacio vital*. ¡No se oculta poca ambición bajo esa ingenuidad! Porque no pasa de una ingenuidad. Como la que preside las creaciones de tu enemiga. (Hermodoro, no te alarmes; tú sólo tienes admiradores; necesito ejemplificarte un carácter y recurro a un tipo. Como novelista entenderás mi procedimiento). Tu... crítica quiere hacer novela. Y como padece un obsesivo delirio de naturalismo, cual si estuviese bajo la influencia de la famosa "escuela experimental"

lo primero que busca es un título: La palabra Vida y la palabra Yo no pueden faltar.

A la primera no la concibe sino como expresión de las cosas vulgares que suele imaginar: rencillas domésticas, chicos sucios, cobradores, todo ese horizonte minúsculo que a ella se le antoja universal. Y que supone muy importante. Y como le gusta la literatura en... *deshabillé*, no puede involucrarte a ti sino con mucho desdén *dans la genre de Watteau*.

Su vida y yo, quiero decir y tú, Hermodoro, somos de especies tan distintas, como se desprende de todo lo que te cuento. ¡Su Vida y Yo!, ahí tienes un título de novela, nada singular después de "Platero y Yo", y de "Tú y Yo" y de "El y Yo" y todas las combinaciones posibles con ese pronombre. ¡Y pensar que el artista debe tratar de que su obra exprese al Tú y al Universo!

Pues a pesar de la vida y del yo, se trata de un intento chirle, menos que ingenuo, porque los niños suelen decir cosas muy bonitas y la inocencia supone arte infalible. La novela de tu amable contrincante es inconexa, no es novela y está muy mal escrita. Hallas por ahí gente que bebe "champaña en vasos", o te echa sus *dos* brazos al cuello, o no *aguanta* sino un acto musical de cierta ópera. Y un amor absurdo, que si hubiera sido idealmente concebido y también idealmente escrito, hubiésemos podido aplaudir mucho. Pero así, aunque se trate de un amor que *se sujeta como un ancla a unos cabellos pálidos y... a dos gotas transparentes que son dos pupilas*, no nos convence. Ni siquiera con el inevitable viajecito a París que hace El detrás de Su Vida.

Todo esto pertenece, Hermodoro, a la escuela de la fina cursilería, que ha existido siempre, si te atreves a llamar existencia a su modo vegetativo. En próximas cartas haré el detenido estudio de varios representantes, a cual más gracioso.

Esta profesión del escritor suele obligarle a uno a practicar en las letras el naturalismo de Holz, más exigente que los de Zola, Ibsen y Tolstoi, pues exige la observación del movimiento mínimo, del tono más secreto de la voz, del resplandor más escondido de la luz. Pero no al extremo con que lo practican los imitadores de la insigne Virginia Woolf. Ahí tienes un nombre que está en muchas bocas y en escasas admiraciones.

Yo, personalmente tengo un gran respeto por su talento y una

profunda misericordia por su fin, pero no me gusta como novelista.

Son demasiadas las personas cultas, con una información muy seria y hasta erudita acerca de la literatura universal, lectoras en distintos idiomas, que preguntan con timidez: ¿Entiende usted a Virginia Woolf? Y otras tantas que responden: La estoy leyendo. Es... es... muy profunda. El asombro que les causa la sinceridad con que una persona como yo responde: "A mí, Virginia Woolf novelista, no me gusta", se transforma en un suspiro de alivio. Es que se sienten acompañadas en la tácita confesión de inferioridad que supone este juicio. Pero a mí no me satisfacen sino las negaciones razonadas. Y en ese tren estoy. Porque uno se fatiga, Hermodoro, de que todo el mundo viva en cierto orden de ideas dentro de una serie de opiniones afines, un poco débiles y cobardes, llenas de recíproca transigencia. Yo, como he sido, soy y seré un escritor hasta la muerte y un escritor solitario, no me debo sino a mis verdades.

Y la que te voy diciendo sobre la gran escritora inglesa es la siguiente: se demora mucho en las cosas superfluas como si fueran importantes o lo que yo creo que es peor, *sintiéndolas* importantes. Sus novelas dan así la sensación de soliloquios un poco delirantes. Su construcción es oscura, su inglés artificialmente rebuscado. Muy diferente, por cierto del de Katherine Mansfield (aunque me salgan con que es agua de azahar comparada con Virginia). Katherine es deliciosa, magistralmente hábil en el buceo psicológico, y alada, leve, musical en su idioma. E igualmente accesibles son Glasworthy, Lawrence, Huxley.

Muy difícil, muy fatigante seguir a esa Mrs. Dalloway, que aunque orille reflexiones trascendentes se detiene en detalles como éste: "Durante años no había hablado de eso; lo que pensó, aferrándose al manojo de rosas rojas y blancas (*un gran ramo envuelto en papel de seda*) es el mayor error del mundo". O ésta: "papeles por el suelo que podían ser recogidos fácilmente (*si a alguien le molestaban*)".

Estos paréntesis frecuentes de superficial observación objetiva, molestan mucho en las páginas de la escritora con la impresión de una espontaneidad ficticia, rebuscada, que quisiera dar la sensación de la divina inconsciencia en que madura lo vital. La tortura que nos impone Proust con su artificioso detallismo se justifica en él porque su idioma es profundo, colorido, musical; porque hasta cuando

revuelve hiendas en el muladar humano, lo hace con su bastoncito de marfil y de oro; pero tal exceso analítico —ese gusto por el análisis superfluo— puede convertirse en un mal gusto. Y una especie de ociosa prolijidad es lo que vuelve tan pesadas las novelas de Virginia Woolf.

Y basta por hoy, Hermodoro amigo. Son muchas las cosas que pienso meditar a la luz de nuestra amistad antigua, valiéndome de cartas frecuentes que nos aproximen como una buena conversación. Tu fiel

ANTHIMO

Por la copia,
MARÍA ALICIA DOMÍNGUEZ

LA MUSICA EN LA CIVILIZACION OCCIDENTAL

DESDE hace algún tiempo se nota en los trabajos modernos sobre historia de la música, un cambio de orientación. La mayor parte de las historias y manuales corrientes encaran la historia de la música como un capítulo autónomo, un "hortus conclusus" en el jardín de la cultura europea. Según tales obras, la evolución de los géneros y los estilos en música se explicaría suficientemente por los cambios internos, por la acción de las fuerzas inmanentes, constructivas y destructivas, que actúan en el seno mismo de las formas musicales; encaran el nacimiento, florecimiento y muerte de los estilos como fenómenos determinados exclusivamente por sus propias leyes internas de evolución. Así, la música, mónada aislada en el conjunto de la cultura, no requeriría mayores relaciones causales con el resto de las actividades espirituales del hombre.

Pero, como decíamos, en los trabajos recientes de historia de la música se advierte un cambio de método y de enfoque. Comienza a relacionarse la música con el resto de las actividades artísticas, filosóficas y literarias de las distintas épocas. Se constata que la evolución de la música es paralela o semejante al de las artes en general, y que el espíritu del tiempo, el "Zeitgeist", actúa en ella como en todas las manifestaciones espirituales de cada momento de la historia. Más aun, la música contribuye en no escasa medida a dilucidar los móviles profundos de la evolución estilística, y a completar lo que se ha llamado la "cosmovisión" del hombre europeo en los distintos momentos de su historia, su "Weltanschauung", para decirlo con la palabra alemana que tanta difusión ha logrado.

Pero si las ventajas de tal método son evidentes, no lo son menos sus tremendas dificultades. Porque si la antigua orientación requería el

conocimiento profundo de los hechos musicales a historiar, tarea inmensa de por sí, la nueva exige del historiador el conocimiento no menos profundo de todos los hechos científicos, filosóficos, poéticos y políticos que acompañan la actividad musical; ¿y es posible, a estas alturas, ante la riqueza cultural amontonada a lo largo de los siglos, con la labor de investigación crudita e historiográfica de los últimos años, que un hombre pueda dominar tal cúmulo de disciplinas y de materias? Siempre habíamos creído que esto era imposible, y que ya no se repetiría en el mundo moderno el prodigio aristotélico de un dominio universal de la cultura.

Sin embargo, el hombre es un animal tan raro, que a cada momento supera lo que parecía imposible y trasciende los límites de lo que normalmente se le concede, tanto en el bien como en el mal, desgraciadamente. La magnífica historia de la música que acaba de publicar el musicólogo húngaro Paul Henry Láng (1), demuestra que aun hoy es todavía posible que un hombre tenga una visión ecuménica, universal, de la cultura europea, y que al mismo tiempo que estudia la evolución de un arte determinado, pueda ir vinculándola paso a paso con las otras manifestaciones de la vida del espíritu, por alejadas que sean de aquél.

Es así como la historia de Láng es la contribución más formidable que conozcamos a la historia de la música, en los últimos años. Posiblemente desde los trabajos de Hugo Riemann no se haya presentado al público una obra que a la vez que ensancha enormemente el horizonte de la música, suministra una discusión tan a fondo de los hechos y las teorías corrientes; puede decirse, sin temor a exagerar, que de acuerdo con las investigaciones más recientes de la musicología, que Láng incluye en su obra, las tres cuartas partes de las clasificaciones, teorías y conclusiones aceptadas hasta ahora requieren una revisión a fondo. Y eso que, como reitera a menudo el autor, la musicología es una ciencia que está todavía en pañales...

Aparte la riqueza inverosímil de hechos y datos aportados, reúne además Láng las ventajas de un estilo vivo, ágil, de una fuerza de expresión siempre eficaz, valiéndose de inagotables recursos lingüísticos. ¿Cómo pueden, estos demonios de europeos, llegar a reunir tantas cosas en el limitado transcurso de una vida? El mes y medio

(1) *Music in western civilization*, Norton, New York.

que me ha llevado la lectura de la obra de Láng —mil y pico de páginas, de un texto apretado y menuda letra— cuenta entre los más fecundos y aprovechados que yo recuerde, en cuanto al conocimiento de la historia de la música. Y posiblemente no haya lector suyo que no cierre su libro —tipográficamente primoroso, por lo demás— con el convencimiento de que su larga paciencia ha sido recompensada con creces.

En esta “crónica de la participación de la música en la tarea de la civilización de Occidente”, como la llama, aplica Láng, con sorprendente éxito, el método que podríamos denominar del relativismo histórico. Esto es, juzga las producciones de cada momento histórico de acuerdo a sus propias categorías, a las normas axiológicas que prevalecen en ese momento. Este no es un criterio nuevo en materia de filosofía de la historia del arte plástico. Recuérdense los “Conceptos fundamentales de la historia del arte”, de Wölfflin, o los trabajos de Worringer sobre el gótico, para no citar más que algunas obras conspicuas. Pero aplicado a la historia de la música, este método lleva a una revisión y revalorización de muchos juicios tenidos por definitivos y aceptados hasta hoy sin mayor examen.

En la mayoría de las historias de la música al uso, por no decir en su totalidad, se había seguido hasta ahora un principio axiológico distinto. El historiador juzgaba las distintas épocas de la música desde el mirador de su propia posición, de acuerdo con las tendencias y gustos dominantes en su tiempo. De este modo, había épocas atrasadas y adelantadas, primitivas y cultas, equivocadas y acertadas, todo ello de acuerdo al “presente”, del escritor. Todo lo que no estuviera de acuerdo con ese presente, era menospreciable y errado, adquiriendo de este modo una preeminencia cultural sobre toda otra época pasada. En cambio, lo que el nuevo historiador se pregunta, no es si tal obra es buena o mala de acuerdo a su criterio, sino en qué medida esa obra representa o cumple los ideales y aspiraciones del momento en que fué escrita.

Nada hay, por ejemplo, para nuestros gustos actuales, más despreciable que la ópera italiana del siglo 18. Ese culto al “castrato”, ese sometimiento servil del compositor a las más bajas inclinaciones de la plebe melómana, ese desconocimiento de las más elementales normas de decencia y probidad artísticas, hacen de toda esa inmensa

actividad musical un verdadero hueco, un vacío sobre el cual pasamos rápidamente y quisiéramos ver borrado de la historia.

Pero la musicología moderna nos presenta un cuadro muy distinto. Compaginando la actividad musical con las otras manifestaciones culturales de Italia, estudiando las vinculaciones de la ópera con las corrientes musicales de otros países, las influencias que sufre y que a su vez impone; estudiando la estructura de la ópera desde el punto de vista del problema de la expresión dramática y de las relaciones entre la palabra y la música, surge una visión muy cambiada de aquella época. Y entre la masa de la producción corriente y periodística, podríamos decir —téngase en cuenta que la ópera reemplazaba al cine y a la radio en aquellos tiempos— aparecen obras y compositores dignísimos, que merecen ser conocidos y estudiados.

Pero no es tarea fácil determinar la fisonomía y el ideal de una época. Cada período, dice Láng, presenta tres elementos: el pasado moribundo, el presente floreciente y el futuro promisor. Y no es esto sólo: cada personalidad artística aporta una nueva dirección, un nuevo elemento de confusión; e infinidad de influencias y tendencias se entrecruzan en forma inextricable, para dificultar la tarea del historiador. Agréguese a ello el hecho paradójico de que el creador genial, el músico que compendia y perfecciona los ideales de su tiempo, suele venir con retardo cronológico respecto a tales ideales: Guillaume de Machaut, Palestrina, Bach y Beethoven surgen cuando los ideales que representan están en decadencia, y un nuevo tipo de arte se plasma a su alrededor. “Un individuo —dice Láng— puede dominar su generación, pero si nos atenemos exclusivamente a su vasta personalidad, podemos errar en cuanto a la significación total de la época. Al examinar los individuos y seguir su desenvolvimiento sin miras a un horizonte más vasto, obstaculizamos la comprensión verdadera del desarrollo de un arte. Wagner tenía cerca de veinte años cuando murió Goethe; J. S. Bach estaba aún trabajando en el último destello y en el testamento de la polifonía cuando la ópera cómica de Pergolesi abría nuevos horizontes a la música; Beethoven ascendía al pináculo de la arquitectura de la sinfonía clásica cuando Weber estaba inaugurando el romanticismo de la selva germana y la atmósfera feérica de los cuentos de hadas. Beethoven, Schubert y Weber convivieron en el primer cuarto del

siglo diecinuevé. Agrupamos convenientemente a Beethoven con Haydn y Mozart y llamamos "escuela vienesa", a este trío de personalidades artísticas harto diferentes. Con Beethoven así calificado, podemos entonces considerar como "románticos" a los dos restantes, uno de los cuales murió un año antes que Beethoven, y el otro un año después".

Además, la superficie del acontecer histórico está muy lejos de presentarse como una planicie tersa y límpida, abarcable de una sola mirada. Hay períodos, como el del barroco, por ejemplo, en que se entrecruzan en el ámbito cultural infinidad de tendencias dispares, que provocan fenómenos abiertamente contradictorios. Formas y estilos surgen repentinamente a la luz de la historia, sin que su génesis y formación aparezcan claros. Hay que ir a buscar su origen muy lejos en el tiempo y en el espacio, y rastrear el camino de las fuerzas subterráneas que provocan su explosión en un momento determinado. Todo esto convierte cada momento cultural en una madeja inextricable, que el historiador debe desenmarañar y aclarar, valorando cuidadosamente cada uno de los hilos conductores que se entrecruzan en el ámbito total de la cultura.

¡Qué maestría exhibe Láng en el manejo contrapuntístico de estas voces, muchas de ellas discordes y disonantes, que forman la trama sobre la cual se asienta el perfil de cada época! Sus capítulos sobre el Renacimiento, o sobre el Barroco, son verdaderas sinfonías cuyos temas directores maneja magistralmente, para hacernos ver y comprender, en forma coherente, dotada de sentido y de perspectiva histórica, el panorama de esas épocas pletóricas, en las cuales el aporte de valores científicos, filosóficos, poéticos y artísticos es sencillamente abrumador. Y sobre el maremágnum sonoro, en la complejísima polifonía de todas las voces, se percibe, claramente recortada, la figura señera de los grandes, de los que imprimen al estilo y a la época su sello y su fisonomía. Son momentos estos en los cuales se apacigua el torbellino orquestal de la vida espiritual europea, para que se destaque el solo de una vida ejemplar. Las monografías que al pasar consagra Láng a cada gran maestro, están realizadas con un profundo conocimiento de la obra, de la vida, de las determinantes sociales, económicas y espirituales que obran sobre ellos. Lejos de reducir las causales históricas a una sola, como el determinismo económico, pongamos por caso, que falsea tan a menudo las con-

clusiones de historiadores modernos, sabe Láng discriminar las causas que obran en cada momento, y que pueden responder a los móviles más diversos, desde el religioso hasta el comercial. Las páginas dedicadas a Monteverdi, a J. S. Bach, a Mozart o a Beethoven, son verdaderos modelos de reconstrucción histórica de existencias en las cuales la parte personal es sólo la tónica de un conjunto, como un complejo acorde en el cual se oyera la nota fundamental con todos sus armónicos.

Paso a paso, desde la música de los antiguos griegos hasta la de nuestros días, va Láng aclarando puntos oscuros, suscitando nuevos problemas, y rectificando un sin fin de conclusiones prematuras que, como ya dijimos, se daban por definitivas. Citemos algunas: reconocimiento del valor de la tradición greco-romana en la música primitiva cristiana y en la época de la patristica; papel de la música dramática y la lírica popular en la Edad Media temprana; función de la cultura gótica en la difusión posterior de la polifonía; relaciones —nunca bien aclaradas hasta ahora—, entre la música del Renacimiento y el humanismo; nacimiento de la escuela franco-flamenca y su enorme influencia y gravitación en la Europa cultural de entonces; reconocimiento o mejor dicho, redescubrimiento de la música española culta, hasta ahora desconocida; revaloración de la música vocal e instrumental inglesa anterior a Cromwell; estudio profundizado de los orígenes de la ópera y su repercusión en toda la época barroca (la ópera es una de las formas que Láng trata con mayor cariño y extensión); discriminación de los distintos aspectos de la música barroca en Francia, Alemania, Austria, Inglaterra e Italia, que están lejos de presentar una fisonomía uniforme; evolución de la música eclesiástica; progreso de la técnica instrumental y de la forma y sonoridad de los instrumentos; reconocimiento de la importancia de la ópera napolitana en la génesis de la Sinfonía, por lo general emparentada en los manuales a la escuela de Mannheim y a los instrumentistas de la Alemania del Norte; evaluación de los distintos períodos del romanticismo, que dan lugar a manifestaciones musicales de tan diverso carácter; etc., etc.

Entre todas estas innovaciones, queremos destacar especialmente una: la de presentar un cuadro del desarrollo del pensamiento teórico y estético acerca de la música. Todos los capítulos llevan, como apéndice, una reseña de la producción teórica y filosófica del período

histórico a que corresponde. Es la primera vez que un historiador de la música se ocupa de estudiar en forma metódica la evolución del pensamiento musical. Comienza Láng por los grandes teóricos griegos, los que establecen los fundamentos de la teoría que ha de regir en Europa por muchos siglos: Pitágoras, Aristóteles, Aristoxenus, Dionisio de Halicarnaso, Plutarco, etc., que, a través de los neoplatónicos de Alejandría y los neopitagóricos debían tener tan profundo dominio en la especulación artística de la Edad Media. Toda la música medioeval se hará bajo el signo del pitagorismo; y Boethius, Casiodoro, San Isidoro de Sevilla, y el mismo San Agustín consagrarán la autoridad de los griegos y la mística del número pitagórico. Les siguen los escritores de la primera época de la polifonía, Scotus Erígena, el anónimo autor de la *Musica Enchiriadis*, el filósofo y músico árabe Al Farabi, hasta llegar hasta los grandes tratadistas del siglo 13: Roger Bacon, Jacobo de Lieja y muy especialmente Johannes de Grocheo; ellos cierran el período medioeval, teórico-místico, de la música.

La *Ars Nova* comienza con Philippe de Vitry, Duns Scotus y Guillermo de Occam, el ilustre opositor de Santo Tomás de Aquino. Le sigue el pensamiento musical del Renacimiento, que es riquísimo porque con él comienza la verdadera indagación de la música como arte independiente: el español Bartolomé Ramos de Pareja, el suizo Heinrich Loris, o Glareanus, el italiano Zarlino, y otros tantos, fundan los primeros principios de lo que vendrá a ser después la armonía moderna. Las universidades establecen el "curriculum musicae" y aparecen las primeras ediciones impresas de partituras.

El Barroco comienza con los teóricos de la Camerata Fiorentina. Mencionemos también al alemán Atanasio Kircher, a Agostino Steffani, a Matheson, uno de los primeros en plantear los problemas estéticos de la expresión musical; y la serie de tratadistas de la armonía, desde Fuchs hasta Rameau, que da su estructura definitiva al sistema tonal. A su vez, los enciclopedistas franceses son todos músicos o se ocupan de ella, y en especial Rousseau. La *Lettre sur la Musique Française* es uno de los documentos capitales del pensamiento francés pre-revolucionario. Por último, en el siglo 19 el panorama teórico se agranda desmesuradamente: comienza la indagación histórica y musicológica, el estudio científico del fenómeno musical y sonoro, y las primeras tentativas de sistematización filosófica de su historia.

La imponente bibliografía que completa la obra, da una idea de la labor desarrollada en el siglo pasado y en el presente, en tales disciplinas.



Láng se detiene en el umbral del presente siglo, al borde mismo del precipicio. Y en efecto, comparada esta época, toda ella de tentativas, de ensayos, con la opulenta riqueza de épocas pasadas, pareciera que la música moderna, llegado al siglo XX, se disgrega en el caos. La creciente industrialización del arte, su organización como negocio y actividad comercial, la falta de normas o criterios orientadores, comparados con otros períodos de la música, dejan la impresión de que aquí acaba la música de Occidente. ¿Es esto así, realmente, o es el resultado de la proximidad de los hechos, del estar metidos nosotros mismos en la actividad viviente de la música? El historiador que estudie esta época, de aquí a un siglo, ¿podrá valorarla a la par de las del pasado, o tendrá que reconocer que estos años han sido negativos y vacíos? La primera mitad del siglo XX, ¿es uno de esos períodos huecos, de los cuales el historiador debe decir: aquí no ocurrió nada de importante, fueron solamente años de experimentación y de desorden; o por el contrario, han sido la génesis de una nueva y gloriosa etapa? En medio de las tremendas convulsiones sociales de esa primera mitad, ¿qué papel estuvo reservado a la música? Láng, historiador cauto y concienzudo, no ha querido anticipar un juicio, y cierra su libro con ese interrogante, no sin dejar de expresar su confianza en el porvenir. Demás está decir que compartimos su optimismo.

LEOPOLDO HURTADO

LA MUERTE COMO INTEGRACION DE LA EXISTENCIA

JACOBSEN - MAETERLINCK - TAGORE - RILKE

No por mera coincidencia, Soren Kierkegaard elabora la filosofía existencial en pleno auge del positivismo. Al promediar la centuria pasada, ambos postulados filosóficos, como contenidos en ángulos opuestos por el vértice en el septentrión y en el sur de Europa, representan además de la oposición geográfica, el permanente antagonismo entre la tendencia idealista, que nunca desaparece del todo, y la realista, sino más vital, cuando menos, más exigente. Esta oposición tan viva da idea de la magnitud de los problemas planteados al hombre, después de una conmoción como la de 1789. En Francia, escenario del acontecimiento, luego de una actitud individualista se arriba a un socialismo preconizado por Fourier, Saint-Simon y preferentemente por Augusto Comte. En tanto, Kierkegaard coloca a Dinamarca a la cabeza de los países nórdicos al dar fundamentos a una teoría que concede al individuo valor universal en sí mismo.

Hace muy poco tiempo, escribía Ramón Pérez de Ayala que la filosofía europea de fines del siglo XVIII y de todo el XIX era la de los grandes sistemas personales, más o menos críticos, lo cual es exactísimo; y que por el contrario, la filosofía de lo que va de nuestro siglo "es la revaluación de los valores eternos, los valores vitales". Tan así es, que Heidegger, una de las figuras más eminentes de la filosofía actual, después de una sucesión de distintas teorías filosóficas, enuncia con argumentos sólidos y originales el verdadero existencialismo, que concilia lo individual y lo universal.

El antagonismo que surge en el terreno de las ideas, existe en

materia literaria. Casi simultáneamente se dan en las letras europeas dos tendencias contrapuestas. Y del mismo modo que puede enfrentarse a Comte y a Kierkegaard, puede oponerse dos novelistas contemporáneos, Flaubert y Jacobsen, que nacen y mueren con escasa diferencia de tiempo y en cuyas obras se advierte la gravitación de las creaciones de ambos pensadores.

Kierkegaard entiende que a la filosofía existencial se llega únicamente después de haberse compenetrado con la plena unidad que significa pensamiento, emoción y pasión, potencias todas del ser. Visible oposición con respecto a la teoría comtiana y que se acentúa al conceder, como lo hace Kierkegaard, valor preponderante a la paradoja, a la que denomina pasión del pensamiento y señala además como "la pasión más alta de la inteligencia es la que quiere el obstáculo, la dificultad, aunque, de una u otra manera, el obstáculo, el tropiezo, tiene que llegar a ser su decadencia. Así, pues, la suma pasión del pensamiento es descubrir algo que ni siquiera se puede pensar". El arte de nuestros días intenta expresar ese algo muy hondo que pervive en el hombre y que el pensamiento consciente no siempre alcanza a exteriorizar.

Mientras el positivismo descubre soluciones acabadas y definitivas, que en modo alguno contemplan posibles contingencias frente a las leyes que postula, la filosofía existencial no se conforma con *saber*, sino que aspira a *estar* en la verdad. La estética de hoy ansía lo mismo; sin desechar totalmente lo establecido por el realismo, concede jerarquía a lo nuevo que le permite *estar* de veras en los problemas del alma. Cuando Kierkegaard asegura que existir —en el modo que el hombre existe— es estar en el tiempo, también afirma que temporalidad y existencia humana no van juntas. Tal postura paradójica abre grandes posibilidades a la especulación filosófica y al arte. Claro está que este credo intelectual contradice sustancialmente al positivista, tan arraigado. Y sin duda, a ese brusco viraje hacia lo puramente espiritual, puede atribuirse la lentitud de la difusión del ideario kierkegardiano. Transcurrirán varias décadas antes que resulte apreciable la trascendencia de la nueva orientación filosófica, no sólo en la literatura, sino en el pensar contemporáneo.

Kierkegaard distingue matices esenciales entre *vida* y *existencia*. La primera, reservada a los seres irracionales y a las plantas; la segunda, privilegio del hombre que es espíritu y pensamiento. Tal

diferenciación nos impulsa —a casi un siglo de distancia— a forzar un poco la comprensión que el filósofo danés asigna al concepto vida, y nos anima a decir que Flaubert realiza una admirable creación con la vida de Ema Bovary, pero que apenas deja vislumbrar la existencia del ser torturado que alentó dolorosamente en ella. Naturalmente, antes y después de Flaubert, el arte literario ha evocado la vida anímica de la humanidad, es lo tradicional. Pero día a día resulta más evidente el empeño de los escritores por iluminar los vericuetos profundos del espíritu, los arrestos y los desfallecimientos del ser ante lo cotidiano. Y hoy, como siempre, coinciden el pensar y la estética. Toda vez que al arte coetáneo lo absorbe el análisis del proceso interior de la existencia, nada tan propicio para hacer el balance de la misma que el instante en que se cierra definitivamente el ciclo vital. La proximidad de la muerte, que pone fin a todo lo perecedero, convierte a la existencia del hombre, permanentemente inconclusa —como asegura Heidegger— en algo inscripto en el tiempo y terminado. Por ello la contemplación del momento en que se transpone el umbral de lo eterno, permite reunir a cuatro escritores contemporáneos, excepcionalmente finos y originales. De suerte, que sin ser mero capricho, es posible unir bajo un epígrafe común a Jacobsen, Maeterlinck, Tagore y Rilke, hilando de entre sus maravillosas páginas, algunos pasajes de tono *existencial*.

Peter Jens Jacobsen, el primero de los cuatro cronológicamente, publica una novela muy hermosa titulada *María Grubbe*, en 1876, o sea, aproximadamente a veinte años de la aparición de *Madame Bovary*, la historia de amor y extravío de una mujer que vivió en flagrante desacuerdo interior y con el medio en que actuó. La sucesión de desacuerdos de la vida de Ema Bovary, se cierra con una muerte triste y opaca, de opacidad elaborada lentamente y que sólo fué amarga evasión. *María Grubbe* es también la historia amorosa de una mujer, cuya melancólica existencia evoca Jacobsen a lo largo de un *crescendo* admirablemente graduado, no sólo en lo afectivo, sino en lo mental. María Grubbe se casa y se decepciona de su matrimonio; peca luego ignominiosamente y se rehace en la expiación de un gran amor. Ese sentimiento la decide a compartir una vida misérrima y dura con el hombre amado. Las circunstancias se ensañan con ella y la sumen en intensa angustia. En tal estado de

ánimo, María Grubbe reflexiona dubitativamente acerca de la constante fluctuación de su espíritu. Asimismo desmenuza los hechos exteriores de su vida. Refiere al maestro Helberg su penosa historia y enuncia toda una teoría existencial. Advierte la proximidad de su fin y asegura con absoluta serenidad: "Creo que cada uno vive su propia vida y muere su propia muerte". No ha escapado a la crítica la frecuentación asidua de la obra de Kierkegaard por parte de Jacobsen. El novelista danés no solamente recibe el influjo de su coterráneo, sino que, acaso sin proponérselo, movido por él, indujo a los escritores del norte de Europa a madurar el pensamiento sustancial con que infundían espíritu a sus héroes o a sus quimeras poéticas.

María Grubbe cree en *el buen Dios*, son sus palabras; la duda quemante que la inquieta es la de su propia identidad. Aparentemente se ha sucedido en su ser más de una existencia, y en ello finca el escepticismo de la pobre mujer. ¿Cuál es la auténtica María Grubbe? ¿La jovencita que se casó con Ulrik Frederik o la actual, una mujer que ha vivido intensamente? El maestro Holberg comprende que a pesar de las vicisitudes, la heroína conserva su esencia íntima, que es siempre igual a sí misma y le contesta: "Pero usted sólo tiene un alma, señora. Muere Grubbe rechazando el auxilio de Dios y entra en la eternidad con la misma talla interior con que ha vivido. Con las dudas que se plantea María Grubbe, Jacobsen abre el debate en torno a la verdadera personalidad, tema que años más tarde desarrollarán artistas contemporáneos del valor de Pirandello, O'Neill, Lenormand.

Otra heroína de Jacobsen en su lecho de muerte exclama: "Es imposible, Niels, que la muerte sea el fin de todo". Palabras que pronuncia Gerda, la esposa muy amada de Niels Lyhne, en momentos en que la devora irremediable consunción. Ella, por amor a su marido, que es descreído, ha renunciado a Dios; pero en trance de muerte reclama el consuelo divino. Tal hecho significa que en ese instante se ha producido en el alma de la joven la integración de su verdadera existencia. Pues, como sostiene Heidegger, la muerte no es un acontecimiento de la "existencia del mundo" sino la *existencia en sí misma* que llega a la totalidad por la muerte. *El ser para la muerte*, la muerte como elemento de la existencia.

En forma muy semejante va a finar Melisenda, el incorpóreo

personaje de Maeterlinck, que sin comprenderlo del todo esparce irreparable desventura en el hogar de Arkel. Ella tampoco "podía vivir...". "Ha nacido sin motivo, para morir; y muere sin motivo", dice el anciano rey. Y, en efecto, Melisenda ha vivido como ajena a la tragedia terrible que ha producido su presencia, turbada por pensamientos no del todo conscientes, y sin embargo, en la cercanía de su fin, reflexiona y exclama poseída de febril angustia: "Me dan miedo los grandes fríos". La angustia de que habla Heidegger —claro está que Maeterlinck no podía conocer entonces la teoría del pensador alemán— y que es preocupación esencial, por cuanto atañe a la existencia y permite apreciar su finitud y desamparo, recayendo en la muerte, la única oportunidad de la existencia humana de alcanzar su íntimo sentido. Cuando Melisenda emite sus últimas palabras, Arkel advierte que la joven tiene los ojos llenos de lágrimas: "Ahora es su alma la que llora... el alma quiere marcharse en silencio, sola... se va sin decir nada... Ahora necesita silencio... Era un pobre ser misterioso como todo el mundo". Maeterlinck acepta tácitamente que la existencia permanece siempre velada y que excepcionalmente la conocemos o dejamos entrever, y en esta forma, la muerte sorprende a muchos seres como a Melisenda, madurando una existencia nebulosa o diáfana, pero envuelta en inmutable misterio.

Amal, el héroe infantil de Tagore, también es llamado tempranamente. Ha nacido con poca vida. Huérfano de pequeño, recobra en Madav afectuosa paternidad y va a morir, porque, no obstante los cuidados que se le prodigan, a su cuerpecito le abandonan las fuerzas. Amal ansía cuanto le está vedado y que precipitaría su fin. Sueña con irse lejos, muy lejos. Habla de ello con el lechero; luego detiene al guarda y le ruega que haga sonar el gong; el hombre simple que es el guarda le responde que no es tiempo de tocarlo. El niño exclama extrañadísimo: "¡Qué raro! Unos dicen que el tiempo no ha venido y otros que el tiempo ha pasado". Inquieta Amal por qué toca el gong ahora y el guarda replica: "Pues, lo toco para decirles a todos que el tiempo no espera, sino que está siempre andando". La criatura que posee una intuición superior a la de los niños comunes de su edad, quiere saber adónde va el tiempo en su constante repliegue; el guarda le asegura que no lo sabe nadie. Amal lo interrumpe para decirle: "Entonces será que nadie ha estado allí nunca... Cómo me gustaría a mí irme con el tiempo a ese país

que nadie ha visto". El candoroso niño ha vivido apenas un anticipo de su muerte. Tagore que evoca en *Amal* la angustia inocente de lo eterno, retoma el tema de la vida y la muerte y desarrolla la idea del tornar de una en otra, en una obra meditada y amena, *Sadhana*, que lleva como subtítulo, *La comprensión de la vida*. Se alarma Tagore de la incredulidad humana ante la fatalidad de la muerte y como la vida la contiene y va hilándose a sí misma y a la muerte a la vez. Aconseja no coquetearle a la muerte, sino "desear dar a la forma del yo una inmutabilidad fija; pretender que el yo no sienta ningún impulso que lo impela a desarrollarse hacia afuera de sí mismo; considerar sus límites como cosa final y obrar consecuentemente. Entonces la voz del maestro invita a morir de esta muerte —la propia, a que alude Jacobsen— que no es una invitación al aniquilamiento, sino a la vida eterna. Es el apagarse de una lámpara en la luz de la mañana; no la abolición del sol. Es en realidad pedirnos que realicemos constantemente el deseo más íntimo que llevamos en lo profundo de nuestra naturaleza".

Rainer María Rilke, el extraordinario poeta coetáneo, es de los autores citados el más modernamente lírico y desinteresado. El artista más puro, el alma más estética de los cuatro que hemos intentado aproximar idealmente. Rilke representa esencialmente al buscador eterno de la auténtica existencialidad en sí misma y en consonancia con el infinito. La creación rilkeana alcanza la expresión simbólica más elevada del triunfo de lo noble trascendente de la existencia sobre la pequeñez y la miseria perecedera del mundo. Rilke ha confesado la devota frecuentación de que hizo objeto a la obra de Jacobsen. La amistad intelectual de Rilke por el novelista danés se inició varios años después de desaparecido Jacobsen, con la lectura de *Niels Lybne*. Así lo afirma Rilke: "Allá en los tiempos de París él era para mí un compañero de mi espíritu y una presencia en el sentimiento". Como Jacobsen, intenta la dilucidación del tema inagotable de la vida y de la muerte, señalando también la relación permanente que las mantiene enlazadas. Una prepara y da autenticidad a la otra. En *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* se lee: "No sé por qué todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre". Parecería vivir el instante en que la *existencia trivial* se transforma en la *existencia que se ha encontrado a sí misma*, como postula Heidegger. El per-

sonaje se detiene meditativo ante un hospital de París: "Este distinguido Hotel de Dios es muy antiguo. Ya en la época del rey Clodoveo se podía morir en algunos de sus lechos. Ahora se muere en quinientas cincuenta camas. En serie, naturalmente. Es evidente que, a causa de una producción tan intensa, cada muerte individual no queda tan bien acabada". Advierte pesaroso que a nadie preocupa una muerte personal, broche digno de una vida decorosa; y reconoce en ricos y pobres idéntica despreocupación. "El deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como una vida personal". Con un dejo de orgullo atávico dice en seguida: "Cuando pienso en mi casa (donde ya no hay nadie) me parece siempre que antes debió de ser de otro modo. Antes, se sabe —o quizá, solamente se sospechaba— cada cual contenía su muerte, como el fruto la semilla. Los niños tenían una pequeña; los adultos, una grande. Las mujeres la llevaban en su seno, los hombres en su pecho. Uno tenía su muerte, y esta conciencia daba una dignidad singular, un silencioso orgullo".

En 1926 se apaga la vida de Rilke sorprendido en una actitud auténticamente afín con la teoría estética y moral que trasunta su obra. Un enconado pinchazo de un espina de rosa le produjo una infección mortal. Afronta el poeta el trance de su muerte con la excelsa *propiedad* que sustentara y que tanto lamenta vaya desapareciendo. Muere rechazando los calmantes que le hubieran atenuado la tortura de agudísimos dolores. Muere Rilke "su propia muerte" y no acepta la muerte caritativa, pero velada, que le ofrecía la ciencia médica.

LILIA E. D'ONOFRIO

La Plata.

LA PERSONALIDAD MULTIPLE DE TARTINI

FUÉ Giuseppe Tartini, nacido en Pirano d'Istria en la primavera de 1692, uno de los músicos italianos más interesante del siglo XVIII. Ejerció una gran influencia en su tiempo, y tal vez, con una mayor profundidad de criterio y claridad de conceptos, hubiese llegado a ser una de las excepcionales figuras que nos brinda el arte italiano de esa época. Espíritu curioso e inquieto, se dedicó a múltiples ocupaciones, sobresaliendo en varias de ellas. Esgrimista de primera fuerza en su juventud, apasionado por las ciencias filosóficas y las matemáticas (tuvo siempre la obsesión de llegar a poder solucionar el problema de la cuadratura del círculo), se destacó principalmente en la música, y en este arte sobresalió como compositor, investigador, profesor y ejecutante de méritos poco habituales.

Figura de contornos románticos y aventureros, su biografía es realmente novelesca. Destinado por sus padres, Giovanni Antonio Tartini y Caterina Zangrando, a la carrera eclesiástica, realizó sus primeros estudios en el Oratorio de San Filipo de Neri, pasando luego al colegio de los Padres *delle Scuole*, en Capo d'Istria. Pero su gusto por la música le hizo abandonar definitivamente las disciplinas teológicas, por las que no sentía la menor vocación. A los 18 años fué enviado a la Facultad de Filosofía y Teología de la Universidad de Padua, para seguir jurisprudencia, y allí alternó este estudio con la práctica de la esgrima y del violín. Pronto se convirtió en un temible espadachín, hasta el punto de pensar seriamente en establecerse en París o Nápoles como maestro esgrimista; turbulento y pendenciero, sostuvo varios duelos afortunados, teniendo tiempo también para aventuras galantes de todo género... y lecciones de música.

Un episodio romántico evitó que se convirtiese en un aventurero de baja estofa. Una de sus alumnas de violín era la hermosa Eli-

sabetta Premazzone, sobrina o parienta lejana del cardenal Giorgio Cornaro, obispo de Padua (según otros, sólo hija de su primer cochero), Tartini se enamoró de ella, y dejándose llevar por su carácter impetuoso la raptó y se casó en secreto con ella, a pesar de la oposición general, y cuando ambos no habían cumplido todavía 20 años. Los flamantes esposos fueron separados, Elisabetta encerrada en un claustro, en Venecia, y Tartini, denunciado por el cardenal, debió huir a Roma. Al llegar a Asís, el sacristán del convento de los Franciscanos, que era pariente suyo, se compadeció de sus desgracias, y le dió asilo. Allí permaneció durante dos años. Este retiro forzado le fué muy provechoso, pues si por un lado se dedicó a fondo a sus estudios musicales, en los cuales tuvo por profesor al organista de la comunidad, Czernohorsky, llamado el Padre Bohemio, por el otro la calma y tranquilidad que reinaban en el ambiente, junto con las prácticas religiosas en que tomaba parte, ejercieron una influencia bienhechora en su carácter, volviéndose paulatinamente más sereno, reflexivo y dueño de sí mismo. A esta época pertenecen algunas de sus obras más significativas, entre ellas la famosa sonata del diablo. Un hecho inesperado puso fin a este período de reclusión: en ocasión de una peregrinación a la tumba de San Francisco, Tartini, que ejecutaba un solo de violín en el coro de la iglesia, fué reconocido por algunos paduanos, al levantarse, merced a un golpe de viento, la cortina que lo ocultaba. Pero el cardenal, a quien Elisabetta no había cesado de implorar el perdón, se reconcilió con Tartini, y el joven pudo por fin regresar a Padua y reunirse con su esposa.

Hacia 1714 descubrió accidentalmente el fenómeno acústico del tercer sonido; lo aplicó sólo en un principio a la corrección de la pureza de los intervalos en la ejecución del violín, pero más tarde reconoció la importancia que este hecho tenía para la teoría del modo menor, construyendo todo un sistema armónico sobre él. Poco después se sitúa otro acontecimiento decisivo para el desarrollo futuro de su personalidad: invitado a actuar en Venecia, en un concierto realizado en honor del elector de Sajonia, junto con Francesco María Veracini, pocos años mayor que él, quedó asombrado y humillado por el arte del virtuoso florentino, muy superior al suyo, sobre todo en el manejo del arco. Lejos de desanimarse, y estimulado por su relativo fracaso, Tartini comprendió que nece-

sitaba perfeccionarse todavía; envió a Elisabetta a Pirano, a casa de un hermano suyo, y fué a estudiar a Ancona con un tal Terni, a quien Tartini llama su primer maestro, y no con el propio Veracini, como afirman algunos autores. Este fué el comienzo de la extraordinaria maestría que adquirió, y que más tarde debía servir de modelo a todas las escuelas violinísticas italianas y francesas.

Su fama empezaba a extenderse por toda Italia, y es así como en 1721 fué llamado a desempeñar el puesto de primer violín y director de la capilla de San Antonio, en Padua, mediante el mediocre estipendio de 150 florines, y con una "*dispensa della prova per la sua notoria eccellenza in tal professione*". Esta capilla comprendía entonces 16 cantores y 24 músicos, y pasaba por una de las mejores de la península. Dos años más tarde Tartini fué invitado a participar en las fiestas de la coronación de Carlos VI, en Praga, donde permaneció luego con su amigo el violoncelista Antonio Vandini, integrando la orquesta privada del conde Kinsky. De regreso a Padua, rechazó todos los ofrecimientos que se le hicieron para entrar al servicio de príncipes extranjeros, y, con excepción de sus viajes a Venecia y de una visita a Roma, en calidad de huésped del cardenal Olivieri, el resto de su existencia se desliza plácidamente en el estudio, la composición, y la enseñanza.

Desde su fundación (1726) formó parte de la *Congregazione dei musicisti di Padova*. En 1728 creó la célebre escuela de violín que dirigió hasta su muerte, y que convirtió a Padua en uno de los centros musicales más importantes de Europa. Por la gran cantidad y categoría de sus alumnos, recibió el dictado de *Maestro delle Nazioni*. Entre los más destacados figuran: Pietro Nardini, de Livorno, Pasquale Bini (profesor a su vez de Pugnani), Carminati, Capuzzi, Doménico Ferrari, Roberti degli Almiri, Pietro Locatelli, etcétera, italianos; André Noël Pagin, Lahoussaye, Petit, Joseph Touchemoulin, franceses; J. Gottlieb Graun, Johann Naumann, el príncipe Thurn Taxis (Di Torre Tasso), alemanes; y, según Blanche Selva, Friedrich Wilhelm Rust, uno de los más importantes precursores de Beethoven. Al propio tiempo hacía frecuentes viajes a Venecia, donde dió lecciones a un hermano de Benedetto Marcello Giustiniani (el traductor de los Salmos), a Venier, etc. Enseñó además en varios hospicios, donde tuvo como alumnos a la Clubi en los Mendicanti, la Stromba en los Incurabili y Maddalena Lombar-

dini en el Ospedaletto. A esta última escribió en 1760 una carta famosa, verdadero resumen de los principios del violín, que todavía posee un gran interés teórico. Muy generoso, se negaba a recibir retribución alguna cuando consideraba que el alumno estaba bien dotado, diciendo que el tiempo empleado en la música no podía ser pagado. A veces intervenía en las funciones solemnes de la capilla de San Marcos, cediéndole entonces con gusto Nazari el lugar principal. Así, después de una vida laboriosa, consagrada enteramente al arte, después de superar su borrascosa juventud, murió a los 78 años. Tributáronsele magníficas exequias; fué sepultado en la iglesia de Sta. Caterina.

Su música posee bastante afinidad con la de Corelli, con tendencia hacia un brillo algo exterior, reflejo tal vez de su individualidad artística. En la misma concilia magistralmente dos aspectos antagónicos: por un lado el elemento pasional, la inspiración fogosa y espontánea y la fantasía creadora, por otro la disciplina constructiva, la reflexión y la lenta elaboración del material temático. La suma de estas cualidades le sirve al mismo tiempo de equilibrio, impidiéndole caer en fórmulas, en lugares comunes, o degenerar en impulsos insuficientemente controlados. Parece que la lectura de poesías, particularmente de Petrarca o Metastasio, favorecía sobremanera su labor de compositor, creándole un ambiente propicio, en el que fluían sus ideas melódicas. Pero en oportunidades —como veremos más adelante —recurría a ellas no sólo como fuente de inspiración, sino como verdadero motivo básico, generando el verso un programa, expresado o sobreentendido.

Aunque desde el punto de vista escolástico no presenta una gran originalidad, su técnica es más refinada que la de Corelli; posee además Tartini un mayor sentido de la forma, poniendo de manifiesto un evidente equilibrio y cálculo de proporciones. Regularmente bipartita —reminiscencia de la forma *suite*— la arquitectura de sus sonatas o conciertos, le asigna a la reexposición un papel más importante; encadena los movimientos entre sí, y a veces los fragmentos están contruidos sobre motivos cíclicos. Predomina la melodía, clara y expresiva, flexible y viril, de contornos netamente dibujados y que conviene magníficamente al violín. Desarrollada sobre sí misma, libremente, con una gran espontaneidad, da lugar a derivaciones ricas y diferenciadas. Una máxima de Tartini era:

"*per ben suonare, bisogna ben cantare*". Bajo este continuo fluir melódico, y limitándose a subrayar los puntos de apoyo, se dibuja la trama armónica, pura y de una bella simplicidad. Se la ha tachado de descarnada, pero un examen atento del estilo tartiniiano pone de manifiesto que es éste precisamente el tipo de acompañamiento que mejor conviene al canto, y que otro, más nutrido, le haría perder la mayor parte de su encanto y frescura.

En las sonatas recurre al tipo común—en tres tiempos, uno lento y dos rápidos— denominado sonata *da camera*, pero evita el servirse de ritmos y giros de danzas, y se mantiene dentro del carácter general, austero, de la sonata *da chiesa*. A veces intercala un aria lenta entre los movimientos rápidos, como elemento de variedad. En los conciertos se inspira en los modelos de Torelli, Corelli y Vivaldi. El instrumental preferido para los mismos —basados en el esquema sonata— consta de violín solo, 2 violines, viola, violoncelo y cémbalo, pero utiliza otros conjuntos y disposiciones.

No ha sido publicada más que una parte de su considerable producción (cerca de 300 obras): 9 obras, en las que son agrupadas series de 6, 12 o 18 sonatas o conciertos. De aquéllas dejó más de 100, todas para violín, y de éstos cerca de 150, a los que se suman una Sinfonía a 6, para 2 trompas y cuerdas (Biblioteca de Königsberg), una *Pastorale*, un *Minuetto variato*, 12 *variazioni su una Gavotta di Corelli*, *Canzoncine sacre*, el *Miserere*, que fué ejecutado ante el papa Clemente XIII el miércoles santo de 1768, en la Capilla Sixtina, un *Salve Regina*, etc. No escribió nada para el teatro, pues según comunicó en una oportunidad al presidente De Brosses: "estos dos géneros —instrumental y dramático— son tan diversos que quien se ha dedicado a uno no lo puede hacer al otro. Es preciso que cada cual se atenga a su talento. Me han propuesto que escriba para el teatro de Venecia, pero no puedo hacerlo, sabiendo bien que una garganta no es un violín. Vivaldi, que ha intentado ambos géneros, ha fracasado siempre en uno, mientras triunfaba en el otro".

Una de sus sonatas, denominada *Il trillo del diavolo*, es celeberrima. A pesar de que por su carácter no se aparta fundamentalmente del resto de su producción, fué inspirada, según narra el astrónomo Lalande en su *Voyage d'un françois en Italie*, de acuerdo con el propio Tartini, en un sueño extraño, en el que el compositor creía tener el diablo a su servicio. Habiéndole prestado su violín para que

improvisase, le escuchó una obra tan original y hermosa que quedó maravillado; al despertar trató de reproducirla inútilmente, con excepción del trino que se halla en el último movimiento. Tartini agregaba que si hubiese podido reconstruir toda la obra, habría abandonado de inmediato la composición, por considerarse incapaz de superar esta sonata. Otra de ellas, llamada *Didone abbandonata*, parece inaugurar el estilo programático —claro que muy pálidamente—, pues cada uno de sus movimientos está inspirado en algunos versos de una tragedia de Metastasio, de acuerdo con el siguiente detalle:

ANDANTE	<i>Eccomi sola tradita, abbandonata senza Enca, senza amici e senza regno.</i>
ALLEGRO	<i>Precipiti Cartago, arda la reggia, e sia il cenere di lei la tomba mia.</i>
ALLEGRO NON TROPPO	<i>E dell'Ibere stelle al fausto balenar tutti i regni del mar tornino in calma.</i>

Violinista extraordinario, uno de los mejores de su época, ejerció sobre el siglo XVIII la misma influencia que Corelli en el anterior o Paganini en el siguiente. Según Naumann, sus contemporáneos atribuían a causas sobrenaturales su virtuosismo transcendental. Pero su técnica nunca fué un fin en sí, sino que estuvo subordinado al impulso anterior, a la belleza sonora. Así narra Grosley que cuando los jóvenes instrumentistas hacían proezas ante Tartini, éste se limitaba a llevarse una mano al corazón, diciendo: “es admirable, pero no me ha dicho nada aquí”. No obstante, se le reprochaba a él mismo cierta frialdad en la ejecución, aunque se elogia en forma unánime (Quantz) la seguridad y precisión de la técnica, la perfecta afinación, la habilidad para vencer las mayores dificultades, y la belleza y pureza de sonido. Considerado como el jefe de la escuela de Padua, en la que figuraron además Nardini, Locatelli y Pugnani, la influencia de Tartini fué inmensa y muy provechosa para el florecimiento del arte violinístico italiano, tanto por sus obras como por sus alumnos, que difundieron sus teorías y métodos de enseñanza por toda Europa. Práctico y excelentísimo maestro, lo

denomina Stefano Arteaga, uno de sus primeros biógrafos. En sus manos el violín sufrió profundas y beneficiosas transformaciones: hizo aumentar el espesor de las cuerdas, demasiado finas entonces, y alargó el arco del instrumento, suavizando así la sonoridad, algo estridente en aquella época, y ensanchando la escala de matices. Dió a la técnica un impulso decisivo, principalmente en lo que respecta al manejo del arco, como se puede ver en su método *L'arte dell'arco*, donde se refiere a golpes desconocidos hasta entonces, consiguiendo efectos inéditos, y variantes originales. Su técnica de mano izquierda es también muy avanzada, habiendo compuesto un *Trattato delle appoggiature*, en el que explicaba todos los adornos y floreos empleados en su tiempo, de los que, según Quantz, era acusado de un empleo excesivo; también usa corrientemente las altas posiciones y la escritura polifónica.

Después del descubrimiento del tercer sonido, Tartini se ocupó con mucho empeño de cuestiones acústicas, y un primer fruto de sus investigaciones es su *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*. No ofrece, sin embargo, más que un relativo valor científico, y su autor, aunque apoyándose en datos y hechos exactos, divaga y se pierde en nebulosidades. Parte del mismo principio que Rameau (como Serre y D'Alembert), coincidiendo a veces con Zarlino: la resonancia natural del cuerpo sonoro. Uno de los capítulos encierra un ensayo de aplicación de las propiedades del círculo a la teoría de la armonía —cuestión ya examinada por Ptolomeo y Otton Gibel. En él, como explica Fétis, se propone establecer la similitud y la relación de la unidad armónica con la unidad del plano del círculo, del que todos los arcos y sus ángulos concurren a su formación, como los armónicos tienden a resolverse en el sonido fundamental. Tartini no dudaba que se hubiese llegado a la demostración de este postulado, si el problema de la cuadratura del círculo hubiese sido resuelto. Completó y corrigió en parte sus teorías en otras obras, entre ellas *Dé principi dell'armonia musicale, contenuta nel diatonico genere*, y *Delle ragioni e delle proporzioni* (que se ha perdido). Pero todos estos trabajos tienen principalmente un interés histórico, pues no es precisamente en dicho campo, a despecho de algunas intuiciones geniales, donde más brilló este original e inquietante artista del setecientos italiano.

ROBERTO GARCÍA MORILLO

NUEVA VISIÓN DE MARTÍ

CORRE por firme y nuevo cauce el conocimiento que América tiene de Martí. Está ya lejos el perifollo retórico, la reverencia superficial, el panegírico sin examen. Con otras pautas más sencillas y severas se ha' comenzado a medir a quien no cabe justipreciar discursivamente. Estamos en el camino de su estimación inteligente y provechosa. América asiste a una nueva visión de Martí, no en el sentido escueto de mirar de nuevo, sino en el de mirar mejor, a luz plena y sin prevenciones.

A la más o menos borrosa imagen anterior le va sustituyendo la valoración de su carácter y de su pensamiento. La gloria de Martí, que no está hecha solamente para habitar los discursos oficiales, sino para servir de buena simiente, fué acendrándose poco a poco, como materia de calidad noble. Su grandeza permaneció algo desapercibida entre los contemporáneos, para quienes, con desoladora frecuencia, el milagro suele ser demasiado familiar. De ahí que resulten más merecedoras de elogio las tareas de los primeros cultores de su lección, de los que, entre la distraída indiferencia de muchos, atisbaron su actualidad y su ejemplo.

En 1909, al frente de *Flor y Lava* (París, Ollendorff, pág. III), Américo Lugo advertía que era ingratitud de los cubanos el que no existiese, a los quince años de su muerte, ni una sola biografía del más puro de sus compatriotas. En 1929 persistía la misma situación. "Falta —escribe por entonces Juan Marinello (Estudio preliminar de las *Poesías*, La Habana, 1929, pág. XV)— el libro definitivo sobre José Martí. Carecemos aún de la interpretación honda y plena de aquella vida y de la ponderación comprensiva, certera, crítica, de su obra literaria." Todavía en 1931, Pedro Henríquez Ureña lamentábase del silencio que circuía al autor de *Is-*

maelillo. "Nuestra América —protesta (Sur, N° 2, pág. 220)—, teatro enorme y obscuro, deja perder en la sombra sus mejores vidas. Sólo Bolívar hace germinar en abundancia Plutarcos deificadores y Laercios anecdóticos." Y agrega: "todavía está por hacer la vida de Martí. Y está por recoger, en gran parte, su obra."

Pero, entre protesta y protesta, el camino se iba despojando de brozas. Su figura, al mismo tiempo, cobraba distancia y crecía. Una intensa labor crítica y de investigación, encaminada hacia todos los rumbos de su flor y su fruto, preparaba los materiales para trabajos futuros. En ocasiones, levantábanse a la vez cimiento y edificio. Quienes se acercaban a sus obras comunicaban el entusiasmo de la revelación. Rubén Darío —para quién Martí era uno de *Los Raros*— y Unamuno —que como hombre del 98 y como herido por la angustia de su patria caló en lo esencial del cubano— contribuyeron, por la amplitud continental de sus voces, a acercar simpatías hacia el mártir de Dos Ríos.

Plurales empeños congregábanse poco a poco para su justa valoración. Intelectuales, historiadores y críticos, contribuían, con aportes de valor dispar, aunque parejo fervor, a esta tarea. Entre ellos, Jorge Mañach, Félix Lizaso, Gonzalo de Quesada, Isidro Méndez, Hernández-Catá, Emilio Roig de Leuchsenring, Luis Rodríguez-Émbil, Rafael Estenger, Néstor Carbonell, José Manuel Cortina, Américo Lugo, L. Rodolfo Miranda, Enrique José Varona, Brenes-Mesen, R. García Martí, Fernando G. Campoamor, Portell Vilá, José Aníbal Maestri, Vargas Vila, Emeterio S. Santovenia, y mil más, han sumado ya una copiosísima bibliografía martiana.

Junto a consagraciones totales a su memoria, como las de quienes, con sobra de justicia, Insúa llama sus apóstoles, casi no hay pluma cubana o americana que no dedique una página a Martí. Quien se dió generosamente en sus escritos a descifrar el enigma de América, quien amó y estudió su historia, sus dramas, sus hombres, sus costumbres, sus libros, está cosechando tributo justiciero. Sin duda, no han de interrumpirse los finos análisis, las exégesis, las interpretaciones. Cada vez, y más hondo, se ha de calar en su raíz de savia rica. Así iremos del Martí hombre al Martí mito y ejemplo para la inteligencia y el destino espiritual de América.

Bueno es señalar que la Argentina no ha permanecido desatenta a este movimiento. No ha sido olvidado entre nosotros quien desde

1882 hasta 1890 prodigó en *La Nación* crónicas y artículos que constituyen el cogollo de su obra. Una generación Argentina lo leyó con interés. Sarmiento, que encallado en su posición sajonizante criticó ciertas observaciones de Martí sobre la vida de la mujer en Estados Unidos, no ocultó su deslumbramiento por ese estilo de Martí, tan vecino al suyo, y entusiasmado al leer la crónica sobre la estatua de la libertad, le escribe a Groussac para instarle a que la traduzca al francés y la lance al mundo. Muchos otros ecos despertó en nuestro país. Ellos no se han apagado. Nuestro representante consular en Nueva York es recordado, se reeditan sus libros y se le consagran estudios que maridan el conocimiento con la simpatía.

A los esfuerzos estrictos de los investigadores, a la edición de repertorios bibliográficos, a la publicación de sus obras completas, en fin, a todos esos esfuerzos sólo eficaces para los fructíferos roedores de biblioteca, han seguido felizmente las compilaciones temáticas, las ediciones divulgativas, que transitan en las manos de muchos lectores. La escuela —desde el banco de primeras letras hasta el instituto universitario— inicia a la juventud de América en su conocimiento. Con pródiga mano es echada a los vientos la semilla de Martí. Por justicia y con fervor los intelectuales cubanos marchan a la cabaza de esta múltiple labor de allegamiento. Cursos especiales de investigación, el *Archivo José Martí* —que orienta Félix Lizaso—, y la *Cátedra Martí* de próximo establecimiento, han de traer nuevos aportes.

Como puede advertirse a través de esta escuetísima reseña, la situación de 1909 es hoy totalmente distinta. No sólo se han sumado esclarecimientos, sino que éstos han facilitado tareas de síntesis, y hoy tenemos de Martí estudios críticos y narraciones de su vida de todos los matices y estilos, tan prolijos y tan penetrantes, como las de cualquier personaje culminativo de la historia universal. Han llegado las buenas biografías de Martí, tanto tiempo reclamadas. Puede ser útil, para apreciar el sendero recorrido, detenernos en rápidas anotaciones sobre algunas de ellas.

Jorge Mañach publicó el primero de los trabajos biográficos de estructura amplia. Tiene también Mañach la primacía en el enfoque apostolar de Martí. *Martí, el apóstol* (Madrid, Espasa-Calpe, 1933), intitúlase su obra, que este año ha sido reeditada entre nosotros.

El incansable propagador de doctrina de libertad para su patria, encuadra perfectamente en ese título. Más tarde vendría la interpretación mística de Martí, en un sentido ético y no religioso (Félix Lizaso), y su encumbramiento a jerarquía de santidad (Rodríguez-Émbil). Estos afanes de sacar a Martí de su nivel plenamente humano han abierto debate. Su condición apostolar, en cambio, nada ofrecía de vulnerable.

El relato de Mañach es de tesitura realista. Con una prosa directa, geométrica, y sin asomo de énfasis, nos narra en treinta capítulos la vida de Martí. Suelen los biógrafos, quizá por un inconsciente irreprimible, cometer a cada paso ditirambos excesivos y prolijamente impertinentes para el lector. No incurre Jorge Mañach en ese defecto. Su relato tiene fervor, pero éste marcha inteligentemente embridado.

Tal vez por exceso de precauciones o por apegarse demasiado a la vieja escuela anecdótica de la biografía, presta mayor atención al hecho físico y desatiende la circunstancia psicológica. Así, y no pocas veces, más que al desarrollo pleno de una vida, asistimos al circunstanciado desenvolverse de una anécdota. Mas, fuera de toda duda, esta biografía tiene el mérito de darnos por primera vez una vida de Martí aclarada en sus detalles, definida, severamente arquitecturada.

En la línea de los trabajos de corte realista se ubica el libro de Gonzalo de Quesada, *Martí, hombre* (La Habana, 1940). Por el título ya se infiere la intención de referir su vida en lo que ésta tiene de humanamente impar. En gran parte cumple este propósito. Semillero de noticias y esclarecimientos, enriquecido por algunas ilustraciones de fuerte poder evocativo, el libro de Quesada sintetiza pulcramente su larga consagración martiana. Lástima que, como en el caso de Mañach, se observe cierta reducción al hecho. La vida de Martí no cabe en las coordinadas habituales de espacio y tiempo. Hace falta también una penetración en profundidad.

Mucho adelanta en ese sentido la bella obra de Félix Lizaso *Martí, místico del deber* (Ed. Losada, Buenos Aires, 1940). Lizaso, que dirigió la edición del *Epistolario* de Martí para la "Colección de libros cubanos", ha consagrado infinitos escritos y ha puesto singular devoción al servicio de lo que podríamos llamar, con el título de uno de sus trabajos, *Pasión de Martí*. Síntesis cabal de esa anterior

dedicación constituye este libro. Con el acicate —lo confiesa en el prólogo— de un concurso de amplitud interamericana de biografías sobre Martí organizado por la Comisión Nacional que corre con los trabajos para el monumento al libertador, dió fin a uno de esos anhelos que, por exigente voluntad de perfección, suelen no cumplirse nunca.

Riquísimo en información, puede decirse, sin temor al exceso, que, después de este libro, nada queda por esclarecer en el camino del autor de *Versos Sencillos*. Su trayectoria vital se ilumina hasta en las zonas más escondidas. Sorprende, por ejemplo, la prolijidad con que son estudiados los múltiples lazos que vincularon a Martí con países y hombres de América. A veces, esa misma abundancia de datos y el familiar conocimiento que el biógrafo posee de Martí, lo conducen a un exceso de pormenores. El bosque no deja ver al árbol.

Lizaso ha querido captar a su héroe con plenitud. “Por sobre el hecho —explica en el prólogo— trasciende en cada momento el móvil espiritual. Hemos registrado ese hecho, pero hemos intentado dar mayor relieve al impulso que lo engendró.” ¿Ha logrado esa meta difícil? Quizá no plenamente. Al querer ofrecernos la rica trama biográfica de Martí sin sacrificio de detalle, al procurar un compendio de todo lo que éste realizó o previó, no pocas veces la biografía espiritual se apaga y queda tan sólo el hecho en su escueta desnudez.

Para Lizaso, Martí es un místico, pero consagrado a “un misticismo transido de humanidad, a un misticismo sin religión, pero pleno de religiosidad, al misticismo del deber.” Se ha discutido este afán de dar la clave del hombre sacándolo de su ubicación psicológica peculiar, para juzgarlo a la luz de una fuerza distinta a la humana. Pero en el presente caso no cabe objeción, porque la interpretación se circunscribe al misticismo ético de Martí que nacía de su concepto austero del deber. Y si es cierto que eso significa en cierto modo una limitación, no lo es menos que la fuerza que en su conciencia representaba el deber, puede, junto con su sentido del amor, explicar lo fundamental de su carácter.

Sigue Lizaso la ruta de Martí a través de su etapa de formación, su destierro, su peregrinaje; y luego, en el curso de sus años de forja y en los decisivos. Porque así, en cinco libros, arquitectura

su obra y describe la integración del alma de su personaje. Trabajo de estricta responsabilidad, reúne tal suma de condiciones, ilumina tantos matices inexplorados y está escrito con tanto equilibrio, que, si los hados nos concediesen facultades tan ponderosas como para invadir el predio espinoso de los concursos literarios, sin demérito para las otras obras laureadas, rectificaríamos el fallo que dió a Lizaso el tercer premio.

Sin demérito, apuntamos, porque *Martí, el santo de América* (La Habana, 1941), la obra de Luis Rodríguez-Émbil que mereció la mayor distinción, tiene calidades estimables. Es menos densa que la de Lizaso en informaciones precisas y de un tempo más vibrante. Exalta Rodríguez-Émbil la santidad de Martí, y lo define como un místico de la acción, como un ultraromántico superador de la antítesis clasicismo-romanticismo. El libro —por su armazón en tres jornadas, su título y el matiz general— nos parece que ha recibido en su composición una sugestión, tal vez no percibida, de *El santo de la espada* de Rojas.

Es curioso observar como, sin proponérselo, Lizaso y Rodríguez-Émbil han puesto el acento sobre el misticismo activo de Martí. En el caso de Rodríguez-Émbil se hace muy transparente para el lector el esfuerzo por amoldar la figura a una concepción previa. Se observan así las desventajas de enmarcar la vida narrada en una forma psicológica concebida un poco apriorísticamente. El biógrafo, aunque tenga que pedir al novelista los recursos para el retrato, la descripción y el curso animado del relato, es también historiador, y como tal, debe dejar que el personaje viva con auténtica libertad en sus páginas.

Por lo demás, el autor ha acentuado hasta tal punto su esfuerzo de desentrañamiento, que, desde Bergson hasta Ghandi, apela a su rica cultura para aclararnos la silueta de Martí. Interpretar es tarea del lector. En todo caso, el esfuerzo del biógrafo debe ser tan disimulado y cauto, que no lo advierta ni la pupila más diligente. A la biografía debe pedírsele lo que Ortega y Gasset a la novela: que sea círculo cerrado, hermético en el que el autor no penetre. Aclaremos, sin embargo, que estas apostillas en nada aminoran las buenas condiciones de esta obra, en la que el autor de *La insurrección* nos ofrece una visión personalísima de Martí y un cuadro animado de los esfuerzos de Cuba por lograr su independencia.

Isidro Méndez, con su *Martí* (La Habana, 1941), obtuvo el segundo premio en el concurso aludido. Corona esta obra el largo culto por Martí, de este español afincado en cuerpo y alma en Cuba. Por eso, los intelectuales de la isla le han conferido el laurel de un homenaje más íntimo, en el que se destacó su fervor por Martí, que se empareja al de españoles que, como Unamuno y Juan Ramón Jiménez, calaron en lo que había en el cubano de entrañable amor por la España auténtica.

Ha publicado Isidro Méndez desde 1918 innumerables artículos y notas sobre Martí. Ordenó para la "Biblioteca de autores cubanos" dirigida por Fernando Ortiz el *Ideario de Martí*, y comentó, en *Estampa de Nephtali*, los *Apuntes de un viaje*. Quizá por su compenetración del pensamiento de Martí, ha atendido igualmente al hecho físico que al hecho espiritual de esa vida sin semejanza.

Sucesivamente presenta una ceñida relación biográfica, un capítulo sobre su vida íntima, y análisis de su creación estética y sus ideas filosóficas, religiosas y sociológicas. Aunque las partes se equilibren entre sí, el sentido total de la obra sufre un desajuste. La escisión de planos hace que la silueta resulte incompleta. El lector debe realizar la síntesis que no fluye espontánea del relato. Pierde así la obra vigor, aunque no calidad. Sólo se trata de una deficiencia de método. Al final, su personalidad adquiere verdadera proporción. Nótese a través de todo el libro el amoroso conocimiento que Isidro Méndez posee de la obra de Martí. Esa misma familiaridad lo lleva frecuentemente a un exceso de síntesis sólo accesible para el lector iniciado. Ello no alcanza a malograr la calidad de este libro de buena ley.

No suelen ser las mejores páginas escritas con el acicate y la premura de los concursos literarios. Nada más antinatural y anti-literario que ajustar la creación a reglamentos y a plazos perentorios. Pero, puede que en razón de que estas obras venían planeadas con larga anterioridad, las premiadas en Cuba constituyen una consoladora excepción. Como apuntaba Alberto Insúa en una nota reciente, Rodríguez-Émbil, Isidro Méndez y Félix Lizaso han pintado un tríptico "donde se interpreta la verdad, la realidad, la profundidad de la vida de Martí".

Martí tiene su historia, pero también su mito. Alfonso Hernández-Catá fué el primer rapsoda de la *Mitología de Martí* (Rena-

cimiento, Madrid, 1929). El título es el primer acierto, y no el menor, de esta obra que hace tres años se reeditó entre nosotros (Club del Libro A. L. A., Buenos Aires, 1929). Todo lo anecdótico ha sido dejado de lado para que aflore solo lo exclusivo del personaje, lo que hace que Martí sea Martí. Nada desentona en la luminosa calidad lírica de este libro sin ganga. Son sucesivas viñetas, que desde el nacer al morir, nos describen la vida del héroe. Hernández-Catá realiza, en una obra en prosa, lo que los pre-rafaelistas ingleses aspiraban a conseguir en lo plástico: casar lo poético con lo pictórico. ¿Qué, sino cuadros, son muchas de estas páginas? Cada una de las partes que integran el mito se compone de sucesivos lienzos, en los que hay paisajes, interiores, retratos. No falta sin embargo, otra dimensión: la del alma de Martí. Del relato hilado con palabras y reminiscencias de su obra, surge lo más íntimo de su espíritu. Sin dimensiones de cronología, los hechos materiales se desvanecen y cobra autonomía el mundo de las presencias interiores.

“La vida —escribió Martí en una de sus crónicas neoyorquinas— es como la pared de la jarra, que contiene el vacío útil, el vacío que se llena con leche, con vino, con miel, con perfume; pero más que la pared vale en la jarra el vacío, como la eternidad, dichosa y sin límites, vale más que la existencia, donde el hombre no puede hacer triunfar la libertad”. Ignoramos si Hernández-Catá se detuvo alguna vez a meditar en todas las sugerencias que envuelven a este párrafo hermético. Lo cierto es que ha llenado la jarra con las esencias fundamentales y ha dejado ver asimismo la transparencia del cristal.

El espacio y el tiempo se funden en la *Mitología de Martí*. Lo sucesivo y lo simultáneo armonizan. Si al final reparamos en lo leído, no nos parece haber asistido a un relato sino habernos detenido morosamente ante una serie de estampas. Hernández-Catá presta atención al contorno, a los colores, a los detalles mínimos, a las pequeñas circunstancias. Hay pasajes como *Belén* y *El “poverello” reza a Jehová*, en los que las delicadas reminiscencias bíblicas comunican una cautivadora atmósfera poética.

El Martí del autor de *Noche clara* no es el de las crónicas. Está hecho de materia legendaria, y vive casi desasido de sus enlaces terrenos. Proyectado a un territorio ideal se explica el aparente ana-

cronismo de los cuadros. El autor, como lo advierte en el prefacio, ha arrojado bien lejos la Kodak. No busquemos por eso delineamientos precisos. Esta es la historia de una llama y no la de un hombre. Como una llama arde, ya débil, ya flameante, hasta que el soplo de Dos Ríos cree apagarla y la enciende con fuego más vivo y perdurable.

El mito de Martí tiene otro rapsoda en Mauricio Magdaleno, el fulgurante novelista mejicano. Magdaleno ha sabido captar el sentido apasionado pero sin demasías, que tiene la vida de Martí. "La pasión —escribió Martí en su crónica sobre *El librepensamiento en los Estados Unidos*— es una nobleza. Los apasionados son los primogénitos del mundo. Los fuertes doman la pasión; pero en cuanto logran extinguirla cesan de ser fuertes". Con su lenguaje levemente barroco, pero sin clamoroso palabrerío, el autor de *El Resplandor* ha puesto en primer plano al Martí fervoroso y encendido, y ha dado al relato una amplitud americana, al precisar la mira continental de sus empeños.

Posee Magdaleno facultades descriptivas. Tiene el sentido del paisaje, del color, de los efluvios y los matices. Cada lugar —Cuba, España, Méjico, Venezuela, Guatemala, Nueva York— aparece aprehendido estrechamente al momento espiritual vivido por Martí en ellos. Una caliente luminosidad vetea el relato. El sacrificio, la misión humana del libertador de Cuba, adquieren en Magdaleno más relieve que en Hernández-Catá.

Fulgor de Martí (Ed. Quetzal, Méjico, 1940), acogida con demasiada frialdad, y sin laureles de certamen, debe contarse por entre las más logradas evocaciones de Martí.

La historia y el mito se han juntado en esta que llamé nueva visión de Martí. La crónica de hechos hace balanza con la trampa de intuiciones y presencias ideales. Ponga el fiel el lector, y tendrá a Martí. Esperemos, entre tanto, la aparición de una nueva vida de Martí, acaso imposible de lograr literariamente, pues sólo se dió en la maravilla irreiterable de su existencia, que nos traiga juntas la anécdota del hombre de tantos años y tales fechas y el fulgor de la llama.

¡Con cuanta razón escribió Hernández-Catá que la vida de Martí no podía dejar de tentar a ningún escritor americano! Casi resulta imposible conjeturar hoy que puedan agregarse informaciones fundamentales sobre los hechos que hilvanan su vida. Seguro,

sin embargo, que nos acercaremos cada vez más a su verdad, para lo cual ningún esfuerzo ha de ser baldío.

Fué Martí una síntesis, un acendrado resumen de las fuerzas y las posibilidades más lúcidas del hombre americano. Acercarse a la fuente sin aridez de su obra, para discriminar lo que en ella reside de actual y de caduco; calar sus intuiciones y sus advertencias, se nos ocurre una misión que no puede postergarse. Ese ejercicio de cura espiritual, indispensable con todos los americanos que trajeron un mensaje, debe cumplirse también con Martí. Nos acucia y angustia un problema de autenticidad, y en Martí la palabra no fué vestidura del engaño sino acto de comunicación plena. Lo que escribió él sobre Juárez, se le puede aplicar cabalmente: "Otros hombres famosos, todos palabra y hoja, se evaporan. Quedan los hombres de acto; y sobre todo, los de acto de amor".

Para la presente generación americana constituye ya historia, lo que hace veinte, treinta años, era demasiado actual para ser apreciado con equilibrio. Para nosotros, Martí y su empresa libertadora marcan un hito, no menos glorioso que los anteriores, en el proceso de recuperación autonómica de América. Felizmente podemos hoy estudiarlo con austero provecho, en libros de amor y sencillez, limpios de follaje retórico. Bueno será que ahora que asistimos a un esclarecimiento nuevo de Martí, la acumulación de escritos y comentarios no tupa la clara recepción de su luz. Para ello habrá que recoger el mensaje de su palabra, de tan adecuada inherencia con sus actitudes, y su lección de desinterés y decoro en biografías que, como las que hemos comentado, lleguen a su empinada gloria por un camino de auténtica devoción interior. Sólo así tendrá brotes fecundos la sangre de Dos Ríos, que, como Rubén escribió en *Los Raros* "pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros; pertenecía al porvenir".

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

MADRUGADA EN EL JARDIN DEL LUXEMBURGO

VENÍAMOS de la cripta del Panteón. Habíamos temblado de frío junto a las tumbas de los poetas, donde una atmósfera de subsuelo nos impedía respirar. El genio de los grandes, que suele presentárenos íntimamente en un solo renglón, se había esfumado allí, donde yacían sus restos. Ya se contraía el pecho ante el estremecimiento de la muerte, cuando el guía nos mostró las piedras de la bóveda y nos explicó que se sostenían sin argamasa; que descansaban sobre un afluyente del Sena y que a causa de la humedad amenazante había sido menester esa construcción extraña.

Ya fuera de la catacumba, paseamos por el Quartier latin. Reflejos argentinos fluían de los techos, las paredes de las casas brillaban cual terciopelo negro, la vereda, bajo nuestras pisadas, se desbacia en tembloroso azul. Luego nos encontramos frente a una de esas librerías, que alargan sus tesoros a la luz del sol. El viento se enreda en esos volúmenes de siglos palidecidos como hojas de árboles seculares, una marchitez áspera a la que se agrega un resto de dulzura reparte sabiduría y poesía, oraciones y voluptuosidades por la calle. Adentro, en la gruta, está sentado el solitario, el amo de los seres de papel, casi sepultado bajo montañas de libros, hecho casi un pergamino él mismo, y examina con la lupa una obra deteriorada. Ahora levanta la cabeza encanecida, pasea su mirada por los estantes: conoce, como en los caminos muy frecuentados, cada curva, cada elevación, cada depresión. Y de pronto es como si no contemplara más los libros: una cantidad innumerables de ojos lo enfocan, despertados por unos segundos de un sueño cargado de pesadillas. El anciano baja los párpados ante el vigor del parpadeo milenario y parece encogerse aún más y hasta desaparecer en la penumbra que

flota en el local silencioso. Huimos de nuevo, y ahora nos acoge el portón del Jardin du Luxembourg. Este parque es el que refuerza el sonido de los versos de los poetas y enciende los colores de los pintores; aquí están las avenidas de la tranquilidad y de la pasión, de la amistad y del amor, de las ideas y de los sueños. Estatuas y barandas de piedra están empañadas por una pátina del pasado, mas en las ramas color herrumbre de los troncos erguidos brilla una espera. El sol aun débil se sienta en las sillas livianas en que pensarán y charlarán poco tiempo después los visitantes. ¡No es que la primavera próxima quiera hacerse sentir aquí como en otros parques! El aire de aquí lleva algo de cada estación. Aquí el invierno no será jamás invierno, ni el verano, verano. La sucesión de los tiempos parece regida por un orden superior, más sencillo. Y nosotros mismos ¿no salimos de pronto del tiempo, no estamos alejados del mundo más allá de la reja y nos movemos hacia leyes nuevas, válidas exclusivamente para este lugar? Alguna capa que solía pesarnos, parece haberse deslizado, algún velo haber despejado nuestra frente. Y nos apoyamos en el borde del estanque como en el borde de todo lo existente, y nos sentimos como si comprendiéramos en este instante su significado más profundo.

Unos muchachos hacen navegar botes a vela por la rizada superficie del agua. El que alquila los pequeños botes, un muchacho también de diez a once años, está allí, y ha cambiado el papel de cuidador por el de jugador. Pero el lápiz sobre la oreja y la cartera demasiado grande en el costado, recuerdan el pequeño cargo que le ha sido confiado. La cara en su pálida gracia varonil sería hermosa, si el ojo izquierdo no mirara ciego o semiciego al vacío. Es así como también este niño ha sentido ya el puño que cae tarde o temprano sobre nosotros todos. Su seriedad lleva la huella de la pena prematura y su sonrisa parece avergonzarse. El ojo sano sigue con atención el juego en el agua. Los demás niños, más felices, más libres, miran a veces hacia él como si condujera con hilo secreto el movimiento de los botes, como si él fuera el amo de los veleros y el amo del estanque, y acaso del parque mismo. El muchacho así venerado en silencio, sigue religiosamente la posición y el andar de los botes y la manera de ir o venir suave o fuerte del viento, y mientras los niños se apresuran de un lado a otro para perseguir alegre o tristemente el destino de sus veleros, el pequeño cuidador con el lápiz sobre la oreja y la gran

cartera al costado se balla circuído en efecto por algo endemoniado, por algo de Hermes, el amo de las almas.

¿No atraviesan la marca en esta misma hora por todos los ríos, lagos y mares los barcos? ¿No se deslizan sobre las profundidades legiones de velas hinchadas de deseos y esperanzas, impulsadas por el amor y el odio? ¿Y soles y estrellas, no avanzan en el mismo torbellino, buques gigantes del Universo en viaje misterioso? Ahora nos toca la mirada del niño tuerto, y también nosotros estamos incluidos irrevocablemente en el cortejo misterioso, encerrados en el todo. Sentimos que no existe detención en ningún andar, si no nos apoyamos ambos mutuamente, si no amarramos nuestras dos existencias en un segundo universo, unidos sin argamasa sobre el torrente eterno.

WERNER BOCK

P O E S I A S

HOY ME SUEÑO AQUEL ABRAZO.

Hoy me sueño aquel abrazo
del ficus . . . Bajo su copa
he bebido una dulzura
invisible y poderosa.
Bajo el amor de sus ramas
el aire tiene otra forma,
otro color, otro roce,
otro sabor y otro aroma.
Adentrarse en aquel cuenco
amante de fina sombra
es sentirse íntimamente
en la entraña milagrosa
de lo vegetal; abrazo
de dioses me dió su copa.
Sensación extraña y rica
en la noche silenciosa.
Del árbol a mí venía
una savia misteriosa,
ternura cósmica, besos
de los labios de las hojas.

LLUVIA QUE NO ERES MAS QUE RUIDO ACUOSO

L LUVIA que no eres más que ruido acuoso,
canto en todos los tonos cristalino,
no apagues tu decir tan recio y fino
que te atiende mi pecho silencioso.

Según cantas te pienso y te imagino,
según resuenas sé cómo resbalas
por las hojas las sedas y las alas
del viento que te arrastra a su camino.

Lluvia sólo rumor para mí ahora,
no apagues tu canción anunciadora
que es el solo camino por que vienes
al corazón que no te ve y te mira
destrenzada en el viento que suspira,
con esos aires de mujer que tienes.

JULIETA GÓMEZ PAZ

TEATRO FRANCES EN EL POLITEAMA

TRABAJO febril y animosa voluntad ha exigido al señor Squinquel la temporada de mes y medio que acaba de ofrecernos, pues la actual situación del mundo no le permitía incluir muchas novedades en el repertorio ni organizar su elenco en París... o en Vichy. Radicado entre nosotros, aquí ha formado su compañía con profesionales que, como él, habían resuelto quedarse en Buenos Aires y también con elementos no profesionales —argentinos varios de ellos— que han sido sus jóvenes aventajados discípulos. A pesar de tan heterogéneo reclutamiento, los espectáculos del Politeama se han ajustado a un uniforme canon de dignidad artística.

Establecido esto, nadie debe sorprenderse de que el director haya limitado sus aspiraciones a lo posible por no poder lograr lo perfecto. Tal ha sido evidentemente su criterio al escoger el repertorio en función del elenco que iba a servirlo. Y en el repertorio escogido ha habido de todo un poco: desde viejas obras merecedoras de la exhumación hasta obras de hoy que brindan oportunidad de lucimiento a los noveles comediantes.

Entre aquellas viejas obras, *La parisienne* de Henry Becque, cuyo cincuentenario se recordó en 1935. Junto a *Les corbeaux*, su áspera gemela, documenta el instante en que el realismo-naturalismo trataba de afianzarse en las tablas europeas. Una “rebanada de vida” esta que Becque —con experiencia acaso autobiográfica— taja para la menuda intriga de *La parisienne*: allí están, sin peligro de tragedia, los tres personajes del “ménage” consabido. Y el autor —émulo de Flaubert en cierta medida— registra cruelmente los hechos observados, asiste fríamente a su desarrollo, deja fluir impasiblemente en sus escenas la gris prosa cotidiana. Nos traza así la figura de Clotilde, su parisiense, y la de intento desdibujada silueta de Du Mesnil,

consorte "distráido", y el perfil grotesco de un amante celoso, el empecinado Lafont. La escena inicial de la obra, modelo de pericia en el género, nos muestra cómo la rutina ha tejido los hilos de estas relaciones y, después de una momentánea ruptura entre Clotilde y Lafont, las últimas escenas nos aseguran la recomposición del apacible "ménage", estabilización de una costumbre sin sobresaltos, triunfo de aquella rutina. Calco despiadado de un caso más o menos real, *La parisienne* conserva interés de época gracias al talento del autor, comediógrafo por vocación que no improvisaba sus obras. La posteridad lo ha vengado de aquellos contemporáneos que, criticándolo acerbamente, lo aislaron del contorno. La posteridad ha colocado a Becque en sitio eminente, pese a las superficiales *Réflexions* que le dedica algún monocorde actor francés de nuestros días.

De menor significación otras reposiciones, como *Le carrosse du Saint-Sacrement* de Merimée, *Le professeur Klenow*, sombrío drama de la escritora dinamarquesa Karen Bramson, *Les vignes du Seigneur* de de Flers y de Croisset, y dos piecitas que acompañaron a la de Merimée, *Le bonnet d'âne* de Lery y D'Abzac y *Asile de nuit* de Max Maurey, estrenada ésta por Antoine a principios de siglo. En cambio, una obra fabricada por el difundido Verneuil evidencia hasta dónde su hábil relojería teatral obliga a escuchar a sólo dos personajes que en *Monsieur Lambertbier* dialogan a lo largo de tres actos.

Pero la temporada del Politeama compensó estos forzosos altibajos en el repertorio con dos piezas ya conocidas en Buenos Aires y con otra desconocida. Aquéllas, *Etienne* de Jacques Deval y *Les jours heureux* de Claude-André Puget. La primera, expertamente construída —siendo de Deval, perdóneseme el pleonismo— exhibe una galería de tipos de antigua prosapia escénica y, bastante bien dibujado, a su protagonista. La segunda, más moderna, teatraliza las inquietudes e ilusiones de la mocedad con oportunos detalles festivos y, en las postreras escenas, con certeros toques dramáticos.

Estreno absoluto el de *J'ai 17 ans*, cuatro actos de Paul Vandenberghe, joven autor belga. Excelente comedia: de firme concepción, sin concesiones a la ñoñez del público frívolo; de realización segurísima, sin titubeos de novato. Durante el acto primero engarza la notable escena en que Bob Darcourt, el muchacho de diecisiete años, se presenta a Maurice Fleurville, escritor a quien admira:

escena brillante, repleta de ideas, fina de diálogo. Un tercer acto donde llega al recio patetismo. Y un cuarto acto de muy audaz desenlace. Tan audaz... que la comedia de un adolescente —aparente comedia, drama profundo— fué declarada “no apta para menores”.

Buen director el señor Squinquel al distribuir a cada actor y a cada actriz lo suyo. De algunos de estos actores y actrices ha sido maestro y el maestro debe ser valorado por cuanto ha obtenido rápidamente de sus alumnos. Mas antes de referirme a éstos, ratifico ahora el juicio expresado en NOSOTROS hace seis años cuando Squinquel vino con la compañía del Vieux-Colombier, la primera que René Rocher nos trajo: tiempo hacía —se dijo en estas páginas— que no habíamos visto trabajar aquí a un comediante francés de pareja jerarquía, con todas las condiciones de figura, voz, gestos, actitudes y ademanes que requiere un gran actor. Actor completo, además, de muy amplia variedad interpretativa: desde la máscara cómica de su Haps en *Asile de nuit* hasta la tesitura dramática de Maurice en *Monsieur Lamberthier*; desde el característico de *Le bonnet d'âne* hasta su trabajo de galán-actor en la obra de Vandenberghe. Lástima que en alguna —*Les jours heureux*, por ejemplo— haya estado tan pendiente del apuntador...

Fernande Albany y Charles Deschamps lo han acompañado satisfactoriamente en papeles de responsabilidad. Y con sobresaliente eficacia dos artistas a quienes cuesta calificar de principiantes: Lysette Chambard, que se destacó en *Les jours heureux* y merece cálido elogio en la pieza de Verneuil, y Maurice Juvet, joven argentino que al empezar su carrera promete alcanzar pronto la categoría de primerísimo actor. Encarnó admirablemente a Etienne en la obra de Deval y a Bernard Grassin en la de Puget y fué excepcional su composición de Bob Darcourt en la de Vandenberghe. Precocidad que, en justa equivalencia, bien se aviene con la del autor de *J'ai 17 ans*.

La empresa del Politeama no se ha equivocado al facilitar su sala para esta experiencia, que acaba de proporcionar buenos ingresos para el buen teatro. Dicho sea en elogio del público capaz de apadrinarla.

JOSÉ MARÍA MONNER SANS

AUTORES Y LIBROS

EL TEATRO COMPLETO DE FLORENCIO SANCHEZ ⁽¹⁾

EL comediógrafo más representativo del teatro rioplatense, el que ha ejercido en él mayor influencia, aquel que en cierto sentido, no cronológico, lo inicia y anima —Florencio Sánchez— está difundido por toda suerte de ediciones de sus obras, o publicadas sueltas o seleccionadas y reunidas en diversas colecciones. Sánchez es el autor dramático hispanoamericano moderno que cuenta asimismo con más rica bibliografía argentina y extranjera. En un concienzudo trabajo que ocupa un volumen del Instituto de las Españas en los Estados Unidos (*Florencio Sánchez and the argentine theatre*, New York, 1933) la doctora Ruth Richardson, agotó la bibliografía entonces existente en torno de nuestro autor, a vueltas de algunos disculpables errores. Posteriormente, en 1939, su Teatro escogido —cinco comedias, traducidas al francés por Max Daireaux, con un excelente prólogo de Enrique Díez Canedo— fue publicado en París impecablemente por el Institut International de Coopération Intellectuelle. Pero aun no teníamos reunido en un solo tomo su teatro completo.

Dardo Cúneo, que viene estudiando con amor y dedicación a Florencio Sánchez desde hace algunos años, se ha encargado de la tarea de compilar toda su producción, veinte obras desde los dos ensayos primerizos del aprendiz de comediógrafo (*Puertas adentro*, *La gente honesta*). Además de estos dos pasos de comedia, comprende el volumen las cuatro obras rurales, desde *M'hijo el dotor* a *Barranca Abajo*, y todas las de ambiente ciudadano, subdivididas por el compilador entre las que tratan “de la vida pobre” y las “de la clase media y burguesa”. Faltan dos zarzuelas inferiores, entre las varias obras sin importancia, en un acto que Sánchez escribió *pane lucrando*, cuyos manuscritos o

(1) *Teatro Completo de Florencio Sánchez*. Veinte obras compiladas y anotadas, con los juicios que merecieron sus estrenos, por DARDO CÚNEO. Ed. Claridad, Buenos Aires, 1942.

fueron destruidos o no se encuentran: *El Conventillo* y *El Cacique Pichuleo*.

Un prólogo del compilador y precisas indicaciones sobre cada obra, con transcripción de los juicios más significativos emitidos sobre ellas, ilustran ampliamente esta colección, necesaria en adelante a quien quiera abarcar la producción completa del vigoroso comediógrafo. En el prólogo general y en las notas antepuestas a cada pieza, Dardo Cúneo me honra reproduciendo repetidamente noticias y juicios críticos míos. Efectivamente, dediqué a Sánchez y a su teatro años atrás bastantes desvelos, como para no ser inútiles mis informaciones sobre la vida del autor —glosadas o diluidas de mil modos, hasta en biografías más extensas que la que yo compuse, pero no enriquecidas con ningún nuevo aporte sustancial—; ni enteramente desdeñables mis observaciones críticas.

Desde 1920, fecha en que publiqué mi *Florencio Sánchez*, hasta hoy, ha descendido el telón en la escena universal sobre muchas formas de arte dramático insospechadas entonces, y aquel realismo simple y crudo del autor de *Barranca Abajo* y *Los Muertos* lo vemos forzosamente ahora bajo otra luz. La colección de sus obras completas era necesaria, repito; pero quizás perjudique a Sánchez en el juicio del lector exigente, cuando se tope en ella con las piezas inferiores de su repertorio, compuestas de prisa y saliera lo que saliese. A Sánchez no hay que pedirle finezas de estilo ni de lengua, sino la visión desnuda, directa, de la realidad, de tipos y ambientes. Como no adulé al que fuera mi amigo en el libro que publiqué sobre él diez años después de su muerte, aunque hice entera justicia a su extraordinario talento de comediógrafo, el cual tiene en su activo por lo menos una obra maestra, *Barranca Abajo*, así puedo aún remitirme a sus páginas con la seguridad de que, considerado su teatro con el criterio que debe juzgarse el arte dramático realista de fines del siglo XIX, consiente todavía que se diga de él: “Por su contenido humano y lozana originalidad, Sánchez es superior a muchos celebrados dramaturgos extranjeros, medianías que disimulan bajo un arte gracioso y refinado, sus endebles concepciones y superficial observación”. Veinte años después, Enrique Díez Canedo, con su alta autoridad ha escrito: “Para encontrar en todo el territorio americano —y no hablo solamente de los países de lengua española— un autor dramático que le sea comparable, nos es preciso llegar a nuestros mismos días, hasta dar en los Estados Unidos con un Eugenio O’Neill”.

En cualquier nación de alta cultura, la publicación de un libro como el que acaba de dar a luz Dardo Cúneo motivaría más de un artículo de análisis y revisión del autor editado. Es de esperar que acontezca lo mismo entre nosotros.

Cuanto al prologuista, crítico juicioso y bien informado, siento el deber de aconsejarle que escriba con mayor sencillez, sin torturar la frase en busca de una concisión sentenciosa que solamente se consigue por caminos más difíciles de andar.

ROBERTO F. GIUSTI

EL LENGUAJE Y LA VIDA

DEBIDO a los afanes de Amado Alonso, Bally ya no nos era desconocido en español. Y esta obra que aparece ahora, traducida por el mismo Alonso (1), viene a completar y corroborar la imagen que de él teníamos.

Bally representa la culminación de una serie de lingüistas eminentes, entre los que se cuentan los de la llamada escuela ginebrina. Es mucho lo que Bally debe a Saussure —el representante más eminente de esa escuela—. Pero no todo. Otras influencias actúan sobre él que no son específicamente filológicas.

Uno de los hechos que individualiza a los lingüistas de estos últimos tiempos es la reacción contra el marco cerrado que ofrecen la gramática tradicional y el grupo de satélites que gira a su alrededor. La vieja gramática pretende encerrar el lenguaje en la Lógica y así se subordinan las categorías lingüísticas a las categorías lógicas. Y la misma Gramática era un capítulo más de la Lógica. Todo lo empírico que se quiera, pero su fiel servidora. A lo sumo se hacía a la Gramática depender de la Metafísica. (En español puede verse, como fiel exponente de esta orientación, la *Filosofía del Verbo*, de Felipe Robles Dégano).

Coincidiendo con la reacción general contra el Positivismo, comenzaron, en estas materias, a oírse las quejas. El análisis riguroso que de los hechos hizo la Fenomenología; las sutilísimas distinciones que, en las *Investigaciones Lógicas*, propone Husserl hicieron ver claro en campos que antes se confundían. Las críticas al historicismo colocan en su justo lugar al concepto de evolución. El concepto crociano de la Estética como “ciencia de la expresión” trajo, por lo demás, como consecuencia, al lado de la autonomía de la Estética —y dejando aparte el expreso valor polémico que cobra, en labios de Croce, inestimable vitalidad— la autonomía de la ciencia de la palabra.

En el campo concreto de la lingüística, siguiendo las huellas de Croce, Vossler afirma sobre sólidas bases su concepción del estilo como creación espiritual del individuo —para citar sólo lo más representativo de su doctrina. En Ginebra, un distinguido grupo de lingüistas se esfuerzan en esclarecer los problemas idiomáticos, basándose en la distinción que Saussure hace entre “langue” y “parole” (que Alonso traduce, muy acertadamente por cierto, como “lengua” y “habla”. Véase el *Cours de Linguistique Générale* de Saussure), dando con ello en un aspecto que era desconocido para la escuela alemana y además mayor sutileza y precisión a los estudios lingüísticos.

Aquí toma Bally el problema y se lo plantea a la manera de Saussure: hay un lenguaje general (lengua), lógico por excelencia y estudiable con el método de la Gramática, y hay, además, un lenguaje

(1) CHARLES BALLY: *El Lenguaje y la vida*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1941.

individual (habla) rebelde a la lógica porque está impulsado por la afectividad. Pues bien: para estudiar este lenguaje afectivo es necesario un método que complemente a la Gramática. Bally nos da sus líneas generales en el *Manuel de Stylistique*.

El trabajo de la Estilística es el de imitar e identificar el hecho expresivo y, luego, analizarlo buscando sus caracteres específicos. De aquí que la Estilística viene en ayuda de la Gramática cuando ésta más lo necesita, supliendo sus deficiencias en la medida en que el habla cumple las de la lengua.

La Estilística, había dicho Vossler, ha de ser el alfa y omega de la Filología. Bally cree en lo mismo, pero con ciertas reservas. Guiar es orientar pero no determinar; y quedarse en el aserto de Vossler es inmovilizarse y dar a la Estilística una primacía que no tiene. Por lo demás es cierto que, de acuerdo con lo dicho anteriormente, la Gramática sólo existe en función de la Estilística. Pero también la Estilística vive en función de la Gramática. ¿Cómo salvar, pues, la dicotomía?

Bally ve dos formas en la Estilística: la externa y la interna. La una reconstituye la armazón de la lengua y va a fundirse con la Gramática. He aquí una forma, entre otras, de la colaboración de ambas. La otra trata, en cambio, de las conexiones entre el pensamiento y la palabra: “estudia la lengua en sus relaciones con la vida real, ya que el pensamiento que la estilística interna halla expresado es casi siempre afectivo, de alguna manera”. (*El lenguaje y la vida*, pág. 97). Dicho de otro modo: la Estilística es un estudio de los aspectos “vitales” del lenguaje. Esto implica por un lado un desprecio olímpico de lo mecánico— eso que los neogramáticos deifican. Y por el otro el conceder especial interés a lo afectivo. Lo mecánico sólo tiene en el lenguaje un papel ínfimo. Lo afectivo, en cambio, moldea hasta la estructura de la frase.

Ese lenguaje movido por la afectividad ¿cómo funciona? ¿De dónde proviene su fuerza? En un admirable párrafo, Bally nos dice que las operaciones del lenguaje pertenecen a la intuición y a lo inconsciente. Esto arroja mucha más luz sobre el problema: el lenguaje es “un instrumento de expresión y de acción”. Lo cual implica una definición muy bergsoniana del lenguaje. Leyendo a Bally recordamos infinidad de veces a Bergson. Está tan impregnado del autor de *Materia y memoria*, que lo recuerda cuando lo cita y aun a pesar de que no lo cite.

La influencia de Bergson hace, a veces, que Bally parezca, en cierto modo, heterodoxo frente a la escuela de Ginebra. Tomemos, por ejemplo, un típico representante de esta escuela: Ch. Albert Sechehaye y refirámonos a algo concreto. En sus especulaciones, Sechehaye se encuentra “más acá” de la Gramática. El campo de Bally, por el contrario está “más allá”. Es decir que, si para Sechehaye, el problema consiste en una superación del mecanismo psicofisiológico hasta llegar a la gramática, y el lenguaje afectivo es disminución, un proceso lento

hacia lo inferior (*Programme et méthodes de la Linguistique théorique*, pág. 91), para Bally, en cambio, la Gramática procede de una necesidad de regularidad y, en lugar de ser una meta, es un simple eslabón. De aquí que haya dos supuestos distintos: Sechehaye parte de un supuesto racional, Bally de un supuesto vital. Para el uno, el principio último es la Razón; para el otro (¡bergsoniano al fin!) la Vida.

Claro está que los supuestos de Bally no son sólo bergsonianos. Al fin de cuentas su maestro es Saussure, de quien, en última instancia, procede. El autor nos recuerda que fué éste quien dió las bases de la Estilística (pág. 35) y a su memoria está dedicado el libro.

Esa influencia de Bergson hace que Bally trate, la mayoría de las veces, temas bergsonianos. Por ejemplo éste de *El Lenguaje y la Vida*.

¿De qué modo podemos poner en conjunción los conceptos de “lenguaje” y “vida”? ¿Cómo reacciona y qué características presenta el lenguaje al entrar en conflicto con la vida? Problemas todos que contesta Bally.

El lenguaje refleja los dos planos de la vida real: el pensamiento y la acción, “cumpliendo esa doble función es como llega a ser expresivo” (pág. 23). Pero, en este caso, esos planos, esas caras se muestran en grados y matices diversos. Al lenguaje, dice Bally, no lo rige el intelecto, sino que éste es regido por aquél. En ciertos momentos hasta prescinde de lo intelectual. Sus otros dos caracteres son la subjetividad y afectividad. (Observemos de paso que Bally, con cierta imprecisión identifica los términos “afectividad” y “emotividad”. Una distinción de matices habría satisfecho más).

Hay, además, un tercer plano que incide sobre el lenguaje: lo social. La influencia de Taine y la de Durkheim y su escuela hizo que, muchísimas veces, se superestimara el factor social. Pero esa exageración sería un grosero error. El factor social tiene su importancia, pero sólo relativamente, sólo superficialmente. La influencia de la sociedad —y su instrumento idiomático: la Gramática— “es más ilusoria que real”.

Hay, sí, una relativa presión social que se ejerce en varias formas. Bally discrimina tres: a) la sentida con toda claridad, “imperativa y normativa”; b) la sugestiva, “que se insinúa subrepticamente”; c) la autosugestiva, es decir, la acción lenta del medio sobre el individuo, de manera que éste cree que es algo personal.

Estas formas se exageraron durante mucho tiempo, y la escuela sociológica dió, con esa exageración, una falsa conciencia de lo social. El individuo, se dijo, es espejo del medio. El medio, se dijo luego, es espejo del individuo. Pero hoy se sabe que no hay tal: lo que hay de cierto es su interacción, su reciprocidad. Y el lenguaje es su vehículo. Pero el lenguaje no es sólo un vehículo social sino, también, un hecho

estético. Substancia del alma y afirmación espiritual del individuo. Carne del yo y objetivación de nuestra vida interior.

J. A. GARCÍA MARTÍNEZ.

CARLOS CASAVALLE, (impresor y bibliófilo), por *Ricardo Piccirilli*. Ed. Julio Suárez, Bs. As., 1942.

Ricardo Piccirilli, estudioso entusiasta de las cosas de nuestra historia, nos da con este su libro el perfil auténtico de un hombre que con noble y fervoroso entusiasmo vinculó su vida a una de las épocas más fecundas de la literatura nacional.

La Historia de la patria llega por muchos caminos; por uno de ellos, el de las artes gráficas, se destaca con la jerarquía de un valor consagrado y permanente, la figura de Carlos Casavalle, el humilde y generoso impresor que desde su tribuna: "Imprenta y Librería de Mayo", ejerció la escala inagotable de sus entusiasmos: editor esforzado, concienzudo librero y por último bibliófilo y bibliógrafo de primera magnitud.

Piccirilli ha conseguido revivir en su libro cosas de la patria, pero, sin solemnidad y sin pompa, por el contrario, nombres y hechos de la historia y la literatura argentina y americana se proyectan en torno a la figura de Carlos Casavalle.

De seis capítulos consta el libro y el primero se inicia de manera somera y apretada con una ligerísima pincelada del aspecto del Buenos Aires y sus gentes en la segunda mitad del siglo XIX, cuando "después de Caseros, sepultado el régimen de gobierno caracterizado por la tiranía, la unidad de la familia argentina estaba aún por verificarse".

En ese angustiante clima intelectual y artístico posterior a Caseros (año 1853) aparece Carlos Casavalle vinculado a las actividades editoriales porteñas con la segunda parte del libro de Sir Woodbine Parish: *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata*.

Buenos Aires, sin embargo, ya tenía impresores de nombre: Marcos Sastre primero, Benito Hortelano después; desde 1853 hasta las postrimerías del siglo, va a gravitar de manera decisiva en la literatura argentina.

Después de algunas empresas poco brillantes —su tentativa de residencia en Paraná— Casavalle instala la "Imprenta y Librería de Mayo" en la tradicional y porteñísima calle Perú. Es a partir de entonces cuando el honrado librero ha de verse engrandecido con la estima y la confianza de hombres como Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi y Barotolomé Mitre.

Piccirilli consigna en su libro la colección de periódicos que poseyó y clasificó Carlos Casavalle, así como también algunas de las obras por él impresas. Bástenos a nosotros citar sólo algunos de los nombres que estuvieron vinculados a la vida y a la obra de Casavalle. Desfilan por el libro ilustres estadistas, poetas y escritores argentinos y americanos

tales como Bartolomé Mitre, Esteban Echeverría, Antonio Zinny, Marcos Sastre, Juana Manuela Gorriti, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Eduardo Wilde, B. Vicuña Mackenna, Vicente Fidel López, Estanislao del Campo y Nicolás Avelaneda.

Pero todo no terminaba en ser impresor y librero, sino que en Carlos Casavalle se acrecentó con los años otra afición no menos auténtica e igualmente honesta y desinteresada: la afición de bibliófilo y coleccionador de autógrafos.

“El impresor porteño se entrega con renovado entusiasmo a la tarea. La colección de autógrafos es la base esencial de sus predilecciones, pero también se da en reunir, ordenar y clasificar libros manuscritos, impresos de épocas pretéritas, diarios de viajes, originales de obras impresas en su casa, planos, proclamas y una nutrida colección de periódicos nacionales y americanos, que en más de una ocasión ha de consignar don Antonio Zinny en sus obras capitales sobre la materia, como existentes en poder de aquél” — dice Piccirilli.

En dos medulosos capítulos nos enseña este otro relieve de la vigorosa figura de Carlos Casavalle, y nos muestra, a través de una riquísima colección de cartas, los hilos tendidos a todas las partes de América por este incansable forjador de la historia y la literatura argentina. Luis Montt le escribe desde Santiago de Chile, Ricardo Palma lo hace desde Lima y Héctor Varela desde Madrid.

Y así, de esa fecundísima red, surge la colección de autógrafos que en número de dos mil seiscientos, reúne las firmas de muchos ilustres americanos y europeos.

Ensayo de jerarquía, el de Piccirilli, libro de síntesis estimativa, hecho con seriedad de estudioso y riquísima y valiosa documentación, de cuya lectura —transcribiendo conceptos del autor— se traduce esta firme verdad: “No recorrerá Casavalle un destino próspero, pero en el panorama de una cultura incipiente poseerá el relieve y la línea recia de esas figuras de fondo, que conforman el escenario donde amasan las democracias su porvenir”.

Este libro representa en definitiva un aporte de singular valor, no sólo para el conocimiento de una noble figura, sino también para la historia bibliográfica de nuestro país.

E. M.

Un nueva biblioteca argentina

UN grupo de estudiosos ha iniciado la publicación de una biblioteca que llevará el nombre de Ediciones Argentinas “Solar”.

La nueva editorial prestará particular atención a las obras de carácter histórico relativas a nuestro pasado; y del acierto con que ha encarado sus propósitos patrióticamente desinteresados, hablan ya las dos obras aparecidas y la que tiene en prensa, esta última una reedición de *El*

lazarillo de ciegos caminantes, de CONCOLOCORVO, libro tan solicitado por los bibliófilos.

No lo era menos las *Memorias de un viejo* de VÍCTOR GÁLVEZ, el seudónimo bajo el cual el historiador y diplomático Vicente G. Quesada describió entre el 80 y el 90 las costumbres de la República Argentina de sus días y de otros más lejanos, hasta remontarse a la época de Rosas, en sabrosas páginas que iluminan muchos aspectos de nuestra sociabilidad de antaño, interesantísimo archivo de información para el historiador, el sociólogo y el artista.

Las memorias de un viejo eran ya una rareza bibliográfica, pues su última edición, la 4ª, impresa por Peuser en tres volúmenes, databa de 1889. La presente ha sido hecha sobre aquélla, en un solo volumen, elegantemente impreso por Kraft y prologado por el prestigioso historiador José Luis Busaniche.

De no menos interés, y éste de actualidad, es el otro libro reeditado por "Solar": el titulado *Los cinco errores capitales de la intervención anglo-francesa en el Plata* que compuso José Luis Bustamante, hace noventa años, más precisamente en 1849, y que ha permanecido poco menos que inédito, a pesar de su importancia documental.

Satisface este libro el interés creciente del público por todo lo que toca a la dictadura de Rosas. Rarísimo hasta hoy, se cotizaba a alto precio entre los bibliófilos. Lo escribió el autor en la plaza sitiada de Montevideo y allí se imprimió. José Luis Bustamante, nacido en San Nicolás en 1799 y fallecido en Montevideo en 1857, fué secretario del general Paz, y después de Rivera, estuvo siempre muy próximo a los dirigentes de la defensa y del gobierno de la plaza sitiada, alternó con los prohombres del unitarismo y conoció de cerca a los diplomáticos europeos que visitaban a menudo la ciudad, haciéndose de una copiosa documentación de primera mano.

El libro se refiere a las negociaciones diplomáticas y a la intervención armada de Francia e Inglaterra en el Río de la Plata desde 1842 a 1848.

Es una exposición objetiva y de buena fe. Lo escribe un acérrimo enemigo de Rosas, que no oculta su simpatía por la intervención extranjera como único medio de terminar con un gobierno ignominioso; pero tampoco se le ocultan los errores de aquella diplomacia ni ahorra sus críticas, aun acerbas, a los gobiernos europeos cuando entendió que subordinaban a conveniencias políticas o económicas la empresa que debía tener por único fin derribar al tirano. De ahí que el libro, resultando a veces la justificación de la diplomacia rosista, haya servido aun a los apologistas de la tiranía.

Se reproduce este libro poco menos que inédito, una de las primeras expresiones de la bibliografía histórica argentina, en esmerada edición, con absoluto respeto del texto original y aun de su ortografía incorrecta y arbitraria.

Publicaciones varias

★ La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tucumán ha iniciado la publicación de unos cuadernos en que se propone dar a conocer trabajos originales tanto de sus profesores como de los estudiosos vinculados a ella.

El primero de la sección literaria trae varios ensayos de ENRIQUE ANDERSON IMBERT, el joven y talentoso crítico hoy profesor en aquella casa, sobre un tema de actualidad: la obra de Payró. Los reúne el título común de *Tres novelas de Payró*, porque su objeto es principalmente el examen crítico de *El casamiento de Laucha*, *Pago Chico* y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, la gran trilogía picaresca del novelista argentino. El análisis es muy fino y digno de figurar entre las mejores páginas de nuestra literatura crítica contemporánea. En él procura Anderson Imbert aplicar a la comprensión de las tres novelas los procedimientos de la estilística moderna, y no se puede negar que lo hace en ocasiones con mucho acierto. ¿Desde qué miras vió Payró a los protagonistas de los tres libros? A juicio del crítico, desde tres: la del pícaro para Laucha, con quien se funde poéticamente el novelista; la del humorista para la realidad apicarada de *Pago Chico*, de la que el autor se hizo testigo y ameno cronista; la del sociólogo en *Divertidas aventuras...*, con un propósito serio, moralizador.

Abundan en este análisis observaciones de todo orden: estéticas, sociales, morales, psicológicas, estilísticas, lingüísticas, gramaticales, fundadas en los textos del propio novelista, agudamente escogidos y comentados. En conjunto el pequeño libro resulta un comentario de la obra del insigne narrador del que no podrá prescindir en adelante el estudioso.

★ El Instituto Americano de Investigaciones Sociales y Económicas, con sede en Buenos Aires, acaba de publicar en una esmerada edición que honra a la imprenta argentina, el libro de DENIS DE ROUCEMONT, *Suiza corazón de Europa*, traducido por Ricardo Baeza. Se trata de una visión panorámica de la noble y pacífica república enclavada en el corazón de Europa, hecha con amor por uno de sus hijos, el prestigioso escritor de lengua francesa que nos visitó poco tiempo atrás. No procura darnos una descripción completa de Suiza, sino “ilustrar, mediante ejemplos extraídos de su historia y de su realidad presente, una experiencia federal única en el mundo, particularmente significativa para nuestra época”, esa experiencia que hizo decir a Jacobo Burckhardt que “la mayor obra de arte de los suizos es su Estado”. Sin embargo el libro resulta un útil e interesante compendio de todos los aspectos salientes de la tierra y la vida helvéticas: de su geografía, de su historia, de su organización política y militar, de su economía, de su cultura, de su arte popular (el *Festpiele*: el festival), de su papel internacional. El autor cree que

no es utópico soñar como solución para Europa la actual organización política federalista de Suiza. “¿Tendrá Suiza la última palabra en la historia, según la profecía de Víctor Hugo?” — pregunta al cerrar su libro.

La primorosa edición ha sido impresa en los talleres de Francisco y Mario Mercatali.

★ Gran novela *Las llaves del reino* de ARCHIVALDO J. CRONIN, que ha publicado traducida al castellano, el Club del Libro A. L. A. (Bs. Aires, 1942). Superior a *La ciudadela*, con ser ésta una novela muy interesante, de más profunda humanidad y más vivo interés dramático, esta vida del sacerdote católico Francisco Chisholm, verdadera alma cristiana pero también un varón cabal, retempla la fe que los seres bien nacidos pueden tener en las virtudes esenciales del hombre. Novela cordial, llena de piedad humana, es a la vez finamente satírica del clero que sólo vive de ambiciones mundanas y medra con las falsas apariencias. Sin embargo ha sido escrita por un católico, que lo es el escocés Cronin.

Sobremanera interesante es la parte de la narración, que ocupa más de la mitad del libro, cuya acción transcurre en China. Sabemos que *Las llaves del reino* será trasladada al cinematógrafo. Rica de episodios dramáticos y cómicos, hábilmente entrelazados, que tienen por escenario distintos lugares de Gran Bretaña, España y China; mezclando el horror de la tragedia con la graciosa naturalidad de la vida familiar, construida con extraordinaria pericia, empezando por el fin, por la vejez de su protagonista extraordinario, puede dar una película memorable.

Las llaves del reino fué publicada en Nueva York en 1941 y la que comentamos es la primera versión directa del inglés, muy correcta, de Bruno Jacovella.

★ CONRADO NALÉ ROXLO ha reunido en un solo volumen sus dos libros de versos *El Grillo*, de 1923, y *Claro Desvelo*, de 1937, ambos comentados en NOSOTROS en la época de su publicación. El fino y hondo poeta, una de las voces de acento más claro y personal de la lírica argentina contemporánea, llegará sin duda por esta reedición que aparece bajo el sello de la Ed. Losada, a todos los lectores cultos de América. Lleva como prólogo el libro el artículo crítico que le dedicó Leopoldo Lugones en *La Nación* al poco tiempo de aparecer *El Grillo*.

★ En la “Biblioteca del Pensamiento Vivo”, la utilísima colección compendiada de filósofos y escritores que publica la Editorial Losada, el DR. RICARDO LEVENE ha tomado a su cargo extraer y presentar el *Pensamiento vivo de Mariano Moreno* (Buenos Aires, 1942). Anticipa este volumen una edición crítica de todos los escritos de Moreno que prepara el compilador, historiador particularmente versado en el conocimiento de la vida y la obra del secretario de la Primera Junta. Esta edición seleccionada es únicamente de los escritos revolucionarios de 1810, con excepción

de la Representación de los Hacendados, de 1809, distribuidos aquéllos en políticos, económicos, culturales y militares. Se propone preferentemente destacar en Moreno el hombre de acción, cuyo pensamiento se insertó en la realidad social y se expresó principalmente en las columnas de *La Gaceta de Buenos Aires*. Contribuye a ilustrar esa acción y pensamiento el meditado prólogo que ha puesto al libro el Dr. Levene, examen completo de la personalidad del insigne revolucionario y gobernante.

No aprobamos en cambio la conservación de las grafías antiguas en los documentos transcritos, sin el desarrollo de las abreviaturas, por tratarse de un libro que debe circular entre la gran masa del público y ser por consiguiente de lectura fácil y accesible a todos.

★ *Morada de la muerte* se llama el poema que los “Cuadernos de Fontefrida”, la simpática y generosa colección poética que dirige César Fernández Moreno, han publicado al joven poeta JUAN CARLOS CLEMENTE. Poesía hermética como la que ahora priva, no es posible seguirla por las sendas conceptuales, sino saborearla como creación de un paisaje poético alucinante, hecho de imágenes cambiantes, —severas, tétricas, nobles, frescas, delicadas— en versos cuya constante armonía y pureza acreditan un fino instrumento expresivo que en este momento se complace en imitar el arte peregrino de Paul Valéry.

Ultimos libros recibidos

NOVELAS, CUENTOS, POEMAS EN PROSA

- PÍO BAROJA: *El gran torbellino del mundo*. Espasa-Calpe. B. A., 1942.
 ANDRÉS REQUENA: *Los enemigos de la tierra*. Ercilla. Santiago de Chile, 1942.
 LUIS BROMFIELD: *Llegaron las lluvias*. Ed. Sudamericana (dos tomos). B. A., 1942.
 ERIKA MANN: *Las luces se apagan*. Ercilla. Santiago de Chile, 1942.
 ANDRÉ DEMAISON: *El libro de los animales salvajes*. Col. Austral. Espasa-Calpe Argentina. B. A., 1942.
 W. FERNÁNDEZ-FLÓREZ: *Las siete columnas*. Col. Austral. Espasa-Calpe Argentina. B. A., 1942.

POESÍA

- LUIS FABIO XAMMAR: *Wayno*. 1942.
 GERMÁN BERDIALES: *Coplas Argentinas*. B. A., 1942.
 ALUÍZIO MEDEIROS: *Trágico Amanhecer*. Brasil, 1941.
 REGINALDO MARTÍN ZORRILLA: *Romance del Viento Payador*. B. A., 1941.
 CARLOS OBLIGADO: *Los poemas de Edgar Poe*. Espasa-Calpe. B. A., 1942.
 CONRADO NALÉ ROXLO: *El grillo. Claro desvelo*. Ed. Losada. B. A., 1942.
 FRANCISCO TOMAT GUIDO: *Canción celeste*. Cuadernos de Fontefrida. B. A., 1942.

CRITICA, HISTORIA LITERARIA, ENSAYOS

- BALTASAR GRACIÁN: *Agudeza y Arte de Ingenio*. Espasa-Calpe. B. A., 1942.
- MADALINE WALLIS NICHOLS: *The Gaucho*. Inter-American Bibliographical and Library Association. Series 1, vol. 7, Duke University Press. Durham North Carolina, 1942.
- FRANCISCO WALKER LINARES: *Impresiones y críticas*. Nascimento, Santiago de Chile, 1941.
- FEDERICO GARCÍA LORCA (1899-1936): Vida y obra — Bibliografía — Antología — Obras inéditas — Música Popular. Hispanic Instituto in the United States, 1941.
- SHERWOOD ANDERSON, THORNTON WILDER, ROGER SESSIONS, WILLIAM LESCAZE: *The Intent of the Artist*. Edited, with and introduction, by Augusto Centeno. Princeton University Press, 1941.
- DARDO CÚNEO: *Esquemas Americanos*. Inst. Cultural Joaquín V. González. Buenos Aires, 1942.
- AZORÍN: *El escritor*. Espasa-Calpe. Col. Austral. B. A., 1942.
- ALBERTO ZOM FELDE: *Proceso intelectual del Uruguay*. Ed. Claridad. Montevideo, 1941.
- ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Tres novelas de Payró*. Facultad de Filosofía y Letras. Tucumán, 1942.

HISTORIA, CRONICA, BIOGRAFIA, VIAJES, ETC.

- RUFINO BLANCO FOMBONA: *Mocedades de Bolívar*. Club del Libro A. L. A. B. A., 1942.
- VÍCTOR GÁLVEZ: *Memorias de un viejo*. Ed. Argentinas Solar. B. A., 1942.
- JOSÉ LUIS BUSTAMANTE: *Los cinco errores capitales de la intervención Anglo-Francesa en el Plata*. Ed. Solar, B. A., 1942.
- DENIS DE ROUGEMONT: *Suiza, corazón de Europa*. Ed. del Inst. Americano de Investigaciones Sociales y Económicas. B. A., 1942.
- FEDERICO TOBAL: *Recuerdo del viejo Buenos Aires*. Obras completas. T. I. Buenos Aires, 1942.
- ROBERTO M. BALLANTYNE: *La isla de coral*. Espasa-Calpe. B. A., 1942.
- RICARDO LEVENE: *El pensamiento vivo de Mariano Moreno*. Bibl. del Pensamiento Vivo. Ed. Losada. B. A., 1942.
- RAFAEL ALBERTI: *La Arboleda Perdida*. (Libro primero de memorias) y *Otras prosas*. Ed. Séneca. México.
- JOSÉ LUIS BUSANICHE: *Santa Fe*. (1819-1862). Tirada aparte del T. IX de la *Hist. de la Nac. Argentina*. B. A., 1941.
- JUAN RÓMULO FERNÁNDEZ: *San Juan* (1810-1862). Tirada aparte del tomo X de la *Hist. de la Nac. Argentina*. B. A., 1941.

POLITICA, DERECHO, ECONOMIA, SOCIOLOGIA

- PASTOR DEL RÍO: *Lo que debe ser el Panamericanismo*. La Habana, 1942.
- CARLOS SÁNCHEZ VIAMONTE: *Cuestiones Institucionales*. B. A., 1941.

EMILIO LLORENS: *El subconsumo de alimentos en América del Sur*. Ed. Sudamericana. B. A., 1942.

TEATRO

FLORENCIO SÁNCHEZ: *Teatro completo*. Veinte obras compiladas y anotadas con los juicios que merecieron sus estrenos por *Dardo Cúneo*. Ed. Claridad. B. A., 1942.

MANUEL y ANTONIO MACHADO: *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda y Juan de Mañara*. Espasa-Calpe. B. A., 1942.

EDUCACION

DIÓGENES DE GIORGI: *El impulso educacional de José Pedro Varela*. Montevideo, 1942.

BIBLIOGRAFIA

MIRON BURGIN: *Handboock of Latin American Studies: 1940*. Ed. The Committee Latin American Studies of the American Council of Learned Societies. Cambridge. Massachusetts. Harvard University Press, 1941.

ADOLFO DE HOSTOS: *Indice Hemero-Bibliográfico de Eugenio María de Hostos*. San Juan, Puerto Rico, 1940.

CIENCIA

GEORGE RUSSELL HARRISON: *Atomos en acción*. Ed. Sudamericana. B. A., 1942.

GREGORIO BERMANN: *La explotación de los tuberculosos*. Prólogo del Dr. Antonio Cetrángolo. Ed. Claridad. B. A., 1941.

SALVADOR MAZZA Y OTROS: *Investigaciones sobre hemopatías*. Mis. de Estudios de Pat. Regional Argentina. Universidad de Buenos Aires, 1942.

SALVADOR MAZZA, RAMÓN S. FREYRE y PEDRO N. SALICE: *Investigaciones sobre enfermedad de Chagas*. Mis. de estudios de Pat. Regional Argentina. Universidad de Buenos Aires, 1942.

FOLLETOS, CONFERENCIAS, VARIOS

RICARDO PICCIRILLI: *Guret Bellemare*. Los trabajos de un jurisconsulto francés en Buenos Aires. Fac. de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 1942.

EMILIO F. PAULSEN: *El manejo del suelo*. Enciclopedia Agropecuaria Argentina. 13. Ed. Sudamericana. B. A., 1942.

ERNESTO SABATO: *Tres glosas*. Teseo, 1942. La Plata.

ESPEJO DE REVISTAS

SUR, 90. Buenos Aires, marzo de 1942.

MARÍA ZAMBRANO: "La esperanza europea". El exceso de juego literario oscurece este artículo. J. R. Wilcock: "Piramo". La inteligencia guarda las puertas de un hermoso canto. H. Bustos Domecq: "Las noches de Goliadkin". Este relato y otro aparecido en Sur, N° 89, son ejemplo de maestría. Suponemos en B. D. una madura personalidad literaria y una admiración por el autor de *El jardín de senderos que se bifurcan*.

REVISTA DE LAS INDIAS, 37. Colombia, enero de 1942.

CARLOS MARTÍN: "En la muerte de Porfirio Barba Jacob". Con exaltación no del todo censurable se conmemora a Miguel Angel Osorio —que así se llamaba el poeta Barba Jacob—. Afirmar que los mayores poetas han escrito en colaboración con el Demonio puede ser valedero como metáfora para *épater les bourgeois*. La realidad del hecho literario es muy otra, y si bien es defendible decir que "la buena literatura no se hace con la virtud", nos parece improcedente la afirmación de que la buena literatura se hace con "la tentación del vicio". Lo que no significa —diría un alumno de Mairena— que no haya habido literatos viciosos. "Un debate sobre la historia de América": ¿Tienen las Américas una historia común? Responden: William C. Binkley, norteamericano; G. W. Brown, canadiense; Edmundo O'Gorman, mejicano y Germán Arciniegas, colombiano. El porqué y ahora de esta "historia común" fué sutilmente señalado por don Pedro Henríquez Ureña en un debate que se realizó en la revista Sur. De las opiniones vertidas por los autores citados la más objetiva a nuestro juicio es la del mejicano O'Gorman. "Soy el primero —dice— en creer que ya va siendo tiempo de superar la visión nacionalista de la historia en América, porque también creo que ya va siendo tiempo de superar las nacionalidades mismas; pero de eso a creer que la vida histórica de Angloamérica es medularmente idéntica a la de Latinoamérica hay una distancia enorme". Y agrega que los partidarios de la "historia común" proceden por acumulación cuantitativa y semejanzas sin reparar en que una sola diferencia puede ser definitiva. Así, por ejemplo, la exposición del señor Binkley.

ATENEAS, 200. Chile, febrero de 1942.

ELEAZAR HUERTA: "El esperpento". Del Valle Inclán, de sus esperpentos variados y de unos espejos, propaganda de un vidriero, que había colgados en un negocio del callejón de los Gatos, en Madrid. Alfonso Reyes Messa: "La procacidad en literatura". El autor no concibe que se pueda hacer obra de arte describiendo el proceso de putrefacción de un pozo séptico. Creemos que sí se puede, y que hasta sería recomendable como ejercicio de retórica. Claro que como afirma el autor muy cuerda-mente, no hay que confundir realismo o naturalismo con mediocre pornografía al servicio de tal o cual idea noble. Samuel A. Lillo: "La ley del Talión". Ripio por ripio, verso por verso. Gabriel Amunátegui: "Doctrinas políticas neo-contemporáneas". Finaliza con este artículo el ensayo iniciado en el número anterior. El autor omite en su reseña de las características de los diversos sistemas políticos que estudia —fascismo, nazismo, comunismo— una muy importante: la de su estructura económica.

MERCURIO PERUANO, 180. Lima, marzo de 1942.

DEDICADO a recordar el IV centenario del descubrimiento del Amazonas. Entresacamos del sumario, por su interés para los estudiosos, los siguientes artículos: Raúl Porrás Barrenechea: "El descubrimiento del Amazonas". Id.: "Esquema para una bibliografía amazónica". Javier Pulgar Vidal: "Panatahuas y Chupachos. Hombres de la Amazonia". Santos García, S. J.: "La Amazonia Peruana y los jesuitas".

FILOSOFÍA Y LETRAS, 4. Méjico, octubre-diciembre de 1941.

EDUARDO NICOL: "Notas para la caracterología del artista".
*Bueno es saber que los vasos
 nos sirven para beber;
 lo malo es que no sabemos
 para qué sirve la sed.*

No parecerá tan arbitraria esta cita a quien medite sobre el cuidadoso trabajo de Nicol. José Carner: "Nobleza del soneto". Muestra de algunos resultados obtenidos con esta encantadora y peligrosa fórmula de poesía. Acotaciones del articulista. Ulrich Leo: "Ensayo sobre la unidad poética en Dante". Ni los datos materiales (hechos históricos, analogías, ideas políticas), ni el análisis de la estructura del poema, ni, tampoco, la búsqueda en la personalidad del poeta, pueden darnos por sí solos lo individual y excepcional del poema del Dante. "Sin embargo, todos los elementos enumerados, materiales, formales, psicológicos, podrán servir a la búsqueda intencionada, luego que se consideren no en sí mismos, sino en su acción estética sobre el espíritu del poeta, sea como asuntos poéticos, de un lado, sea como auxiliares de la expresión poética, de otro: Esta afirmación con la que el autor concluye

su valioso trabajo es aplicable en nuestro sentir a todo poema. Federico R. Lachmann: "Excavaciones de Jericó y cartas de Lachis: La Biblia como fuente histórica". El profesor de la Universidad Hebrea de Jerusalem" destaca la veracidad profética de algunos textos bíblicos al relacionarlos con hechos de comprobación arqueológica.

ESTUDOS, 3. Brasil, enero-febrero de 1942.

FRANCISCO M. CARRION: "Neo-tomismo e política contemporânea". Las sociedades políticamente constituídas —dice el autor que traducimos— tienen el derecho de reclamar de los hombres de inteligencia su parte de colaboración en la organización del todo social". La inteligencia, aunque algunos intelectuales parecen no comprenderlo todavía, da principalmente deberes que no derechos. El camino para llegar a la realización de la idea política que postula el articulista —una ciudad de la persona o democracia de la persona (conf. Maritain)— no se expone en este trabajo. Víctor de Britto Velho: "Neo-tomismo e estética". No trata el autor de presentar su exposición como original y se limita a comentar con honestidad las ideas aristotélicotomistas sobre el problema del arte, siguiendo en gran parte la huella de Maritain. Cuando al pensamiento de Platón: "La ley debe desterrar de la República a los artistas, y, sobre todo, a los poetas", contrapone, las palabras de Santo Tomás: "Nadie puede vivir sin deleite; y es por eso por lo que aquel que está privado de los deleites espirituales se vuelve a los deleites de la carne", nos parece limitada la concepción platónica del autor. Aquellos artistas, esos poetas, que Platón aconsejaba desterrar, eran los que hacían religión de la poesía homérica, los que extraviaban con su arte al ciudadano de la República.

TRISTÁN FERNÁNDEZ

CRONICA

Waldo Frank en Buenos Aires

AL acercarnos a Waldo Frank el Colegio Libre de Estudios Superiores ha materializado otro acierto indudable. Con su generosa tarea de un día y otro día —de miras tan amplias como nobles— ha ido ofrendando al país el pensamiento sano y culto de los hombres de todas las nacionalidades, credos y tendencias.

Si tuviéramos que definir al Colegio Libre de Estudios Superiores, diríamos que es el barómetro de nuestras espirituales inquietudes. Es hora, pues, de reconocerle a la benemérita entidad el grave y dignísimo carácter de verdadera institución nacional. Tal parece pensar también la extraordinaria afluencia de público que acudió los días 12, 18 y 19 de mayo para escuchar las palabras del ilustre escritor norteamericano.

Los temas “La guerra que está bajo la guerra”, “Ustedes y nosotros” y “Los comienzos de un mundo nuevo en los Estados Unidos”, desarrollados con singular armonía de forma e ideas, definieron precisamente a un hombre y un país. Analizó con ingenio y sutileza el problema de la guerra superficial y el de la guerra profunda. Piensa Waldo Frank que la luz del conocimiento y de la libertad sólo llega al hombre a través de la tragedia. Al reflexionar sobre la función social de la máquina, tan revolucionaria en sus consecuencias, criticó la injusticia de los viejos sistemas, perdurables aún: “Condenadas están las antiguas fronteras económicas, como separadoras de pueblos y naciones que debieran tener fronteras más verdaderas, más profundas, el tipo de fronteras que no separan sino que unen. Un genio demoníaco ha sido el instrumento para la nivelación de esas barreras del intercambio económico”.

Si dolorido por cuanto aqueja a la humanidad, no se manifestó exaltado ni pasionista. Al pasar revisión a esta época cruel, no fué la suya una mentalidad encastillada en su tierra del norte. Fué sencillamente un hombre afectado por los sufrimientos bárbaros padecidos por tantos otros hombres en otros muchos países.

Al asignarles a las cosas una justa y exacta proporción, Waldo Frank demostró la absoluta serenidad de su fino espíritu y un hermoso y elegante equilibrio. Por eso pudo decir: “Creer que alguno de nosotros

pueda permanecer fuera del desafío de esta gran alternativa; que se pueda continuar viviendo vidas aisladas, agradables desde el principio del placer y del logro; que se pueda heredar el Alba de la Humanidad sin haber pagado el precio de la Noche —participación absoluta en la dolorosa labor de su alumbramiento— creer todo esto, es una fantasía, un engaño pueril y criminal”.

Desde luego, hemos tratado de desentrañar las causas del éxito enorme del celebrado autor de *Our America*. El público, justo es confesarlo, rara vez se equivoca. Cuando en la disertación del 18 de mayo le oyó decir: “No olvidemos que estamos juntos, fatalmente juntos. No olvidemos que sólo si conocemos que estamos unidos, en medio de las tinieblas circundantes, marcharemos hacia la aurora juntos”, el auditorio sabía que no eran forzadas palabras circunstanciales. Indudablemente recordaba entonces, la profunda afinidad de éstas, con aquellas del prólogo para la edición castellana de 1937 de *América Hispana*: “Ahora, lo sé con todo mi corazón y mi entendimiento: Ustedes que leerán mi libro serán mis hermanos y hermanas. Debemos ser hermanos en acción. Nuestro destino es crear, cada uno en su propio confín (y todos lo necesitan), un mundo nuevo. Este libro es una humilde fase de esta acción. Marchemos unidos...”. Nadie, por lo tanto, ignoraba que tal posición era suya de antiguo. Todos comprendieron también que su recia y pura mentalidad de pensador liberal era la embajadora del intelecto de un grande, esforzado y generoso país.

Nuestro director

ALFREDO A. Bianchi, nuestro director, se ha trasladado a Córdoba, con el objeto de convalecer de la dolencia que lo aquejó en el mes de abril, y de la cual se encuentra restablecido. Nuestro director se ha alojado en el Sanatorio que dirige el Dr. Gregorio Bermann.

Soiza Reilly y “Nosotros”

EL popular escritor Juan José de Soiza Reilly, viejo amigo de nuestra revista, quiso el 5 de mayo dedicar a ésta y a sus directores una de sus cordiales y amenas charlas semanales por la estación *Radio El Pueblo*, escuchadas por todo el país.

La generosidad con que Soiza Reilly elogió la obra realizada por NOSOTROS con acentos nobles y elocuentes, obliga nuestra gratitud.

Invitado especialmente a la transmisión, nuestro director Roberto F. Giusti agradeció en los términos siguientes:

“Este Soiza Reilly con quien me liga una buena amistad de un

tercio de siglo (ya contamos por siglos nuestras vidas) es maravilloso. No sé qué fuente de Juvencia derrama él en su bañera para mantenerse tan joven. Pero no es preciso recurrir a tan arriesgada conjetura para explicar su dinamismo, su entusiasmo, su generosidad, su fe en el hombre y en la vida. Su gran corazón lo explica todo. Este lo remoja todos los días. Hoy ha querido hacerse vocero cordial de la obra que realizamos en NOSOTROS desde el año 1907, dos muchachos que empezamos a encanecer. No me corresponde a mí decir si ha sido excesivo en el elogio. Sólo sé que NOSOTROS, obra de varias generaciones, cuenta en la historia del periodismo de lengua española como la revista literaria que ha vivido más años. Y saber durar también es una virtud que tal vez no aprecia bien la frivolidad impotente. Amigo Soiza: yo le agradezco su generosidad, sobre todo por Alfredo Bianchi, hoy enfermo e impedido de escucharlo. Cuando supo esta mañana que Vd. hablaría de NOSOTROS por Radio El Pueblo, sonrió contento. Cuando le refiera qué es lo que Vd. ha dicho, se le llenarán los ojos de lágrimas."

Fernández Moreno en el Instituto de las Españas de Nueva York

EN el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia se celebró recientemente una velada en homenaje al poeta Fernández Moreno con motivo del XXV aniversario de la publicación de su primer libro. Habló sobre el hombre y el poeta la publicista argentina Srta. Angélica Mendoza, precedida de breves palabras pronunciadas por el profesor Sr. Iduarte; y cerró el acto Federico de Onís, director del Instituto, con un discurso del cual damos aquí un extracto, según el texto publicado en *La Prensa* de Nueva York. Dijo entre otras bellas cosas el ilustre crítico español que se acercaba a Fernández Moreno desde lejos, viéndolo a través de sus libros, ya que hay una correlación entre la obra y el hombre, éste de la misma madera que los versos que conocemos. La lectura de sus obras habíale producido no sólo estimación por ellas, mas también una gran simpatía por su autor. Deseaba que llegara el momento oportuno para demostrarlo y allí estaba porque veía que era una obligación suya el hacerlo.

Dijo luego como al componer su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* la dedicó a Antonio Machado, por ser el poeta que más representaba personalmente para él; pero que del resto de los poetas incluídos en ella, hubiera escogido a Fernández Moreno.

Definió por último su poesía, que muestra, a su juicio, ciertas cualidades que han sido siempre características de la literatura española: ese modo de sencillez que no se encuentra en ninguna otra literatura y recuerda la frase cervantina: "No te encumbres, muchacho, llaneza, que toda afectación es mala". También es española esa preferencia suya

por las cosas pequeñas y al parecer vulgares, de donde extrae belleza y emoción. “Verdadera poesía —afirmó— es la que podemos entender todos, sin diferencia, pues ya decía Santa Teresa que a Dios se le encuentra hasta entre los pucheros”.

Se refirió por último al humorismo español así en los grandes escritores como en los campesinos, así en relación con lo serio como con lo melancólico, que Fernández Moreno posee en gran dosis, y como complemento de su disertación leyó Federico de Onís, una docena de poesías del poeta, “grandes y eternas, compuestas con un *mínimum* de elementos”.

Segundo concurso literario latino-americano

INFORMAMOS en el número anterior, ampliamente, sobre el Segundo Concurso Literario Latino-Americano, organizado por la Editorial Farrar and Rinehart, de Nueva York, por conducto de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana.

De la organización del concurso en la Argentina ha sido encargada nuevamente NOSOTROS, en cuya Administración pueden recoger los interesados un ejemplar del texto completo de las bases, ya extractado en el número 73 de la revista.

Como ha sido ya publicado, se premiarán obras editadas después del 1º de setiembre de 1941, o inéditas, escritas a máquina, de las tres categorías siguientes: 1º) Novela. Premio único de dos mil dólares. 2º) Obra en prosa de género no imaginativo, que presente un aspecto importante de la vida o la psicología latinoamericana (comentario sociológico o histórico, visión de una época o de una cultura, biografía de un hombre representativo, libro de memorias o de viajes, o cualquier otra forma de estudio desarrollado en torno a un tema central, excepción hecha de las obras didácticas y de las monografías científicas). Premio único de dos mil dólares. 3º) Obra literaria en prosa destinada a la juventud de doce a dieciséis años de edad. Premio único de mil dólares. Los premios serán a título de adelanto sobre los derechos de autor por la venta del libro respectivo en idioma inglés.

Los originales o libros que se sometan al concurso deben estar en manos de los respectivos jurados nacionales el 15 de setiembre de 1942.

La dirección de NOSOTROS ha formado ambos jurados locales. Entenderá en las obras de la 1ª y 2ª categorías un jurado constituido por los escritores *Rafael Alberto Arrieta*, *José Luis Busaniche*, *Julio Noé* y el director y el secretario de redacción de la revista, *Roberto F. Giusti* y *Oscar Bietti*.

Entenderá en las obras de la 2ª categoría destinadas a la juventud, un jurado formado por los escritores y educadores señores *Amaranto Abeledo*, *Fermín Estrella Gutiérrez* y *Luis Reissig*.

La correspondencia y los envíos deben ser dirigidos al director de **NOSOTROS**, Roberto F. Giusti, Avenida de Mayo 1370, 5º piso, 84, Buenos Aires.

Francisco P. Laplaza

Nuestro redactor Francisco P. Laplaza ha partido para Europa para desempeñar las funciones de canciller de la legación argentina en Bucarest, a cargo además del consulado general. El Dr. Laplaza, publicista de amplia cultura jurídica, hoy profesor suplente de derecho penal en la Universidad de La Plata, se inicia con estas tareas en la diplomacia, a donde le lleva, en momentos tan difíciles que ha sabido valorar nuestra cancillería, su curiosidad de los problemas sociales y su patriotismo.

Certamen histórico y literario del Ateneo Popular de la Boca

EL Ateneo Popular de la Boca ha abierto un certamen histórico y literario, dedicado a todos los escritores del país y de América en celebración del 450º aniversario del Descubrimiento.

Los temas que podrán desarrollar los autores son los siguientes:

HISTORIA. - 1º—*El descubrimiento de América y su repercusión en la edad moderna* (en prosa); 2º—*Los estudios colombinos en la Argentina* (en prosa). Este tema para autores argentinos únicamente.

LITERATURA. - Único tema: *Composición poética sobre Colón*. Los trabajos que se presenten deberán ajustarse a las siguientes condiciones:

a) estar escritos a máquina a doble espacio y en castellano; b) los trabajos en prosa no podrán exceder de cien carillas de papel de oficio; c) serán subscriptos con *seudónimo* o lema, no aceptándose trabajos que lleven al pie nombre y apellido; d) se acompañará el trabajo con un *sobre cerrado* que contendrá una boleta fechada y firmada, en la que deberán consignarse el tema, nombre y apellido y domicilio del autor.

Habrà un primer y segundo premio para cada tema que consistirán en:

Primer premio: medalla, diploma y publicación del trabajo; *Segundo premio:* medalla y diploma.

Además se acordarán al primer y segundo premios, las distinciones que acuerden, en orden de valores, entidades y representaciones diplomáticas del país y de América.

El jurado podrá acordar las menciones especiales que considere oportunas y tendrá atribución para declarar desierto el certamen si a su juicio no hubiere méritos en los trabajos presentados que justifiquen la adjudicación de los premios.

Se constituirán dos jurados: uno para los temas históricos y otro para el literario.

El jurado de Historia, quedará formado por un representante de la Asociación Argentina de Estudios Históricos, uno del Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; uno del Instituto Argentino de Cultura Histórica y dos del Ateneo.

El de Literatura se formará con un representante de la Sociedad Argentina de Escritores, uno del Círculo de la Prensa, uno de la revista *Nosotros* y dos del Ateneo.

Los trabajos podrán ser remitidos hasta el 12 de octubre de 1942 con la siguiente leyenda: *Ateneo Popular de la Boca. — Certamen Histórico-Literario: Tema... Almirante Brown 789. Buenos Aires.*

NOSOTROS ha designado su representante en el Jurado de Literatura al poeta Juan Burghi.

Los nuevos colaboradores de este número

LILIA E. D'ONOFRIO. — Nacida en Azul, se doctoró en letras en 1939 en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata. Su tesis, publicada como sobresaliente por la Facultad, versó sobre el tema: *El teatro español en el siglo XVIII: Leandro Fernández de Moratín*. Actualmente profesora de literatura contemporánea en el Colegio Secundario de Señoritas de la Universidad de La Plata. Ha publicado varios artículos y ensayos sobre temas de literatura contemporánea, en *La Nación* y otras revistas argentinas.

JULIETA GÓMEZ PAZ. — Nacida en Buenos Aires en 1909. Estudió filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo el primer premio en el Concurso Literario Femenino de *Caras y Caretas*, de 1932. Ha publicado tres libros de poemas: *Versos míos, Canciones de Tierra y Sol y Llanura*.