Año XX Noviembre 1926 Núm. 210

NOSOTROS

ALGUNAS PALABRAS SOBRE ARTURO HONEGGER

A la "Asociación del Profesorado Orquestal" y a la "Sociedad Cultural de Conciertos", debo el haber tenido el privilegio de hacer conocer en Buenos Aires la música de Arturo Honegger. Quedo reconocido a estas instituciones porque creo haber llevado así hasta el público bonaerense la nota más significativa de la música nueva, de la música de la post guerra. Y el que este hecho no se haya limitado a una obra, sino que ha comprendido un conjunto de obras tan importantes como el formado por *Pacific, Pastorale d'Eté, le Cantique de Pâques, le Roi David* y el *Concertino* de piano, ha permitido al público darse exacta cuenta del acento esencial y de la diversidad de la obra del joven compositor.

La acogida que el público bonaerense ha hecho a esta música nueva ha sido, en general, altamente simpática e inteligente. No obstante, pero en una medida mucho menor de lo que podía esperarse, algunas resistencias se han hecho sentir. Las disonancias de *Pacific*, y aun más el estilo imprevisto y ciertas sonoridades raras del *Concertino* han desconcertado y algunas veces sublevado a ciertos oyentes. Esta última obra hasta ha tenido los honores del silbido, y este hecho parece haber impresionado mucho al público, sobre todo a aquel que no había asistido a los conciertos, pues me ha ocurrido a menudo encontrar graves señores que me decían con aire de condolencia: "¿Es cierto, Maestro, que silbaron una obra de ese... Honegger? ¿Por qué la silbaron? ¿Qué música es esa?"

Me sentiría harto perplejo si debiera decir lo que es la música de Honegger. Si el público escuchara con atención no se ofuscaría, y a aquellos que aún así se ofuscaran, ninguna expli-

cación serviría de nada. Pero ello es muy natural, porque es lo que pasa ante "lo nuevo" en todos los dominios; el público no lo comprende tal cual es porque el acceso le es obstruído por algunos prejuicios y malentendidos, por ciertos espantajos. Tratemos, por lo menos, de eliminar esos espantajos. Distinguiré dos principales:

El primero es la superstición del significado literario, sentimental, dramático o filosófico de la música. Esta superstición data principalmente de la época wagneriana, en la cual ante la complejidad del estilo de Wagner se tomó la costumbre de buscar el sentido de la música a través del sentido del drama. Sin embargo, en Wagner mismo la inteligencia del sentido dramático no exime, de ningún modo, de la reacción directa ante la música. Y tan pronto como se sale de la música propiamente dramática, o "programática" (como la de Strauss), el conocimiento de su sentido extra-musical es una ayuda completamente ilusoria. Entre los jóvenes, que vuelven a las formas de la música pura, y especialmente en Honegger, la idea literaria se convierte en engañadora. Aquel que busque en *Pacific* ruidos imitativos o un vértigo de velocidad no encontrará lo que busca. Ciertas sonoridades de *cobres tapados* y ciertos ritmos del *Concertino,* porque son utilizados en el jazz-band y quizás han tenido en él su origen, han hecho creer a muchos que se trataba de una parodia, y buenos músicos bien intencionados me han dicho: "¿Por qué la obra no se intitula *Concertino cómico o grotesco?* Así todo el mundo comprendería." Ahí está precisamente lo que no se quiere comprender y es que el *Concertino* no tiene programa. La idea literaria no interviene en Honegger sino para comentar *a posteriori* o para precisar la impresión musical, y donde no está expresamente indicada, no existe. Ella indica, en *Pacific,* un sentido posible de los ritmos, de sus frases y de su sucesión, pero aquel que no ha experimentado directamente la emoción no comprenderá jamás cómo éstos crean en el mundo sonoro un movimiento de locomotora; en cambio quien haya sentido la emoción, admitirá *Pacific* y muchas otras cosas más. Muy raramente la idea literaria encuentra su comentario directo y concreto en la música de Honegger: podemos ver la excepción en los primeros compases de *Pacific,* que representan evidentemente los primeros chorros de vapor del monstruo, y en la *Marcha de los Filisteos* del *Rey*

David, donde el libreto anuncia una intención irónica y caricaturesca. El resto es música, ante todo, y lo más a menudo, lirismo.

El segundo espantajo es la aparente barbarie de los medios de expresión. Esas formas armónicas sobrecargadas y complejas, esas sonoridades insospechadas, que constituyen el lenguaje propio de Honegger, desconciertan el espíritu y al principio *impiden entender,* es decir reconocer y seguir el hilo del discurso. Es lo que ocurre con todas las verdaderas creaciones y el único remedio consiste en acostumbrarse, fenómeno que se olvida ocurrió igualmente con las obras clásicas. La audición repetida de esta música hace sentir sus conexiones internas, aclara para el espíritu el sentido de sus elementos, la lógica de su agrupación y de su sucesión, revela en fin la fidelidad profunda a la tradición, a las leyes eternas del arte y consagra el acento nuevo. Cuando la "Sociedad Cultural de Conciertos" comenzó los ensayos del *Cantique de Pâques,* cada voz aprendió primero su parte separadamente y lo hizo sin dificultad. Pero, cuando por primera vez las voces fueron reunidas, si bien cantaban con justeza, creí que iban a detenerse, tanto el conjunto les parecía extravagante. Los cantantes se miraban con terror, cada cual se preguntaba quien cantaba en falso. Sin embargo, animándolos insistieron repetidas veces y, de pronto , el milagro se produjo: un buen día, *sintieron* que lo que cantaban era ajustado, que esas notas curiosamente reunidas eran las necesarias para formar un conjunto coherente, que esa sonoridad coral, por inesperada que fuese, era convincente. Este milagro se produce también en los oyentes. Durante veinte años las gentes oyeron la música de Wagner declarando que en ella no había melodía. Pero llegó un día en que la melodía fué percibida.

Apartados estos dos espantajos, la música de Honegger casi no necesita comentario o en cambio inspira uno copiosísimo, y en ese caso tenemos ante nosotros toda la vida para hacerlo. Una vez desembarazado su acceso de toda fatiga o malentendido ha obtenido el efecto necesario para emocionar y ser recordada.

Honegger es a la vez un hijo del océano y de la montaña; ha dividido su juventud entre el Havre, donde ha nacido, y Suiza, país de origen de su familia. Es de raza germánica y de cultura francesa; de educación cristiana reformista. Estos rasgos anuncian, en general, la fisonomía de su obra, explican su generalidad

y su diversidad. Por su raza es un lírico nato, no el hombre que va a la música como a una materia exterior a él en la que tallará imágenes, sino aquel que la siente surgir de él como su lenguaje propio. De ahí la unidad profunda de su obra, que revela bajo las formas más diversas la misma fisonomía, el mismo acento, característicos de una personalidad lírica. De ahí también que su obra pueda revestir precisamente tantas formas diversas que parece un juego, el juego de una naturaleza fresca, espontánea y generosa, la adopción a cada instante, de una forma nueva, apropiada al objeto que persigue. Lírico en su esencia, sabe cuando le conviene — y es que él ha conservado influencias francesas y el gusto de su época —, — circunscribirse a una imagen concreta, apartado de la visión subjetiva. Un buen camino para penetrar en esta obra sería pues: primero los salmos y coros del *Roi David, le Cantique de Pâques, Judith,* las melodías para piano, y simultáneamente, las sonatas, el cuarteto, la rapsodia, las piezas para piano, después las diversas imágenes: *Chant de joie, Chant de Nigamond, Prélude pour la Tempête, Pacific, Horace victorieux* y por último el *Concertino.* Se vería así el lirismo fundamental de Honegger enriquecerse hacia la imagen, extenderse hacia el drama. Y se vería que el secreto de su seguridad de estilo, la fuente de su fuerza y de su riqueza de expresión, está en que ha sabido reencontrar, a través de los románticos alemanes, sus primeros maestros, y a través de una fuerte influencia espiritual de Debussy, la fecunda y robusta tradición de Bach. El espíritu de los corales de Bach inspira a cada paso su obra.

Desde Debussy, la música parecía orientarse hacia un sistema cada vez más objetivo. Pero la vida obedece a leyes más sutiles que nuestra lógica. Entre el austero y duro clasicismo actual de Strawinsky y el abstracto contrapunto lineal de los jóvenes alemanes, la obra de Honegger ha aparecido bruscamente como el retorno imprevisto de un arte más humano. En el momento en que la música está toda absorbida en disciplinas voluntarias, aquélla viene a afirmar la necesidad siempre presente del lirismo. Testimonio inspirado pero irrefutable de la vitalidad de nuestra más alta tradición musical y de su prodigioso poder de renovación, es el más bello motivo de esperanza y de fe que nuestra época haya recibido de su arte.

ERNEST ANSERMET.

(Traducción de A. A. B.)

POESIAS AMERICANAS

Cuando me muera....

CUANDO *me muera*
plantad sobre mi cuerpo
un laurel o una higuera.
Por el laurel
sabré dar a los hombres
sombra, trinos, miel.
Por la higuera
frutos dulces
para cualesquiera....
No queméis mi cuerpo,
dejadlo alegremente
en claro huerto.
No me habréis de remachar
bajo hierro y piedra,
yo quiero dar, dar, dar.
Dadme el placer
de ser gajo húmedo
al amanecer.
Daré a mis amigos
frescor, trinos e higos.

Momentos...

TÉNUES
tiemblan y pasan los momentos.
pétalos
de rosas en césped.
Flores de cardo
mis horas yacen lejos

tristes, solas
quién sabe dónde.
La luna
me lleva de la mano
por los recuerdos.
Soy barco viejo
en mares verdes.
Veo una alondra
en el azul,
ebria y gozosa:
Y fué en Talca.
Trémulo
en silencio espeso
soy un álamo
clavado en el cielo.
Las estrellas
se atan a mi frente.
En roja boca
tiré mi inocencia
como moneda
en taberna.
El viento
fué beso en mis cabellos.
En Nueva York
me hicieron un féretro.
Oh, casa fresca
de Nogent sur Marne,
llena de sillas
de silencio.
Fiesta de toros
la llevo aquí dentro.
Crepúsculo de Madrid
amarillo y negro.
En Granada
toda hora negra
se hizo blanca.
En Sevilla
en tapices rojos
rosas amarillas.

En Venecia
entré en barca llena
de perfumes verdes.
Y ahora estoy quieto
y atento
a ritmo
y pensamiento.
Cualquier alba
me encontrará los labios
quietos.

ARTURO TORRES RIOSECO.

Austín, Texas (U. S. A.).

Eternidad

A Emilio Frugoni.

LA *noche hunde en el alma sus raíces de hielo...*
Florece la pregunta milenaria,
grávida de imposible, en mi desvelo...
Y, sobre mi cabeza visionaria,
en nuevos astros, se desangra el cielo.

—¿Dónde acaba el vacío? *clama el hombre;*
(*venda de angustia ciega su razón*).
—El infinito Cosmos ¿en qué honduras sin nombre
está engarzado?, *gime con desesperación.*
¡Ah, con qué helado gesto,
la losa de los tiempos nos encierra,
ruines gusanos en el descompuesto
cadáver de la tierra!...

Dolorosos viajeros,
inválidos de sombra, sin una rebelión,
¡apenas si podemos andar por los senderos,
bajo el enorme peso de nuestro corazón!
(*Y somos nuevos Atlas: en el lodo,*
nuestros hombros soportan, del agnóstico Todo,
la misteriosa y bárbara presión).

¿Es la muerte la escala de los mundos?
¿Es la tumba un peldaño para subir... o para
descender? El Misterio, pastor de ojos profundos,
su rebaño espectral, celoso ampara.
Si la muerte es ocaso, tiene aurora;
pero tú siempre dudas, soñador.
Tu frágil pecho es como la caja de Pandora:
aun en él, la Esperanza da su mística flor.

Y sollozando aguardas *el signo decisivo,*
la mirada divina que encendió las estrellas...
Y tu corazón—triste de ensueño—es un cautivo
de eternidad. Tiene las alas bellas,
pero débiles. (Siempre fué reacia
la belleza al impulso arrollador).
Es un iluminado de la Gracia:
no es más... que un ruiseñor.

No fué hecha para el frígido bosque de las alturas,
la primavera de su vuelo ideal.
El ruiseñor no lucha con las fuerzas obscuras:
él, delicadamente, canta sus amarguras,
en un espasmo musical.

Por eso, a tu armonioso corazón—que surgiera
de una maravillosa alquimia sideral,
como si para el oro de los Sueños, él fuera
la suma y legendaria piedra filosofal—
cuando los horizontes deshojes en tu vuelo,
y en tus venas, el éter se trasfunda glacial,
¡bríndale, en un sollozo, tu lírico consuelo,
y déjalo en su fosca sepultura carnal!

(En tu ascensión pondría la tortura de un lastre).
Vuelve tus ojos hacia el Pensamiento
y deja que te arrastre.
Dinámico, violento,
él, la altivez humilla, de todos los pináculos;

dardo de luz, emprende su viaje a lo intangible,
y escapando a la Sombra, de gélidos tentáculos,
hace su blanco astral... en lo imposible!..

*
* *

¡Oh, vanidad de un viaje a lo infinito!
¡Oh, terrible impotencia ascensional!
Sobre la tierra morirá tu grito,
y de la tierra no saldrás, mortal!

Tú, que soñaste, osado,
con una travesía ultraestelar,
y contemplar, quisiste, el otro lado
de los astros en flor, para clavar
el sonoro estandarte de tu verbo
en las remotas playas del vacío,
¡vuelve a tu corazón; huesped protervo
—la Soledad—te lo desgarra impío!

Y al rocío del canto,
él se abrirá después—rosa de amor—
cuando en el mar sereno de tu llanto,
se hunda, como una nave, tu dolor!

Y claudicará, entonces—huérfano del bizarro
ímpetu original—el Pensamiento,
(llama celeste en lámpara de barro)
en el otoño de tu desaliento...
Y se desangrará trágicamente,
añorando los cósmicos panoramas perdidos,
como otro Hijo de Dios, mustio, impotente,
¡en la maldita cruz de los sentidos!

ROBERTO IBÁÑEZ.

Montevideo

A unos ojos verdes

Verdes ojos traicioneros
que me fingieron amor.
Verdes ojos traicioneros
a los que juzgó sinceros
mi candor.

Grandes ojos transparentes
del bello color del mar.
Grandes ojos transparentes
que no puedo por ardientes
olvidar.

Esmeraldas luminosas
por las que dí el corazón.
Esmeraldas luminosas
que tentaron codiciosas
mi ambición.

Verdes ojos traicioneros
que enturbia sombra fugaz:
Verdes ojos traicioneros
que me robaron, arteros,
dicha y paz.

¿Que otra mujer es la dueña
de mi tesoro mejor?
¿Que otra mujer es la dueña
y contemplándolos, sueña
con su amor?

Grandes ojos transparentes,
ojos verdes como el mar
que hoy me ven indiferentes:
¡Yo no os puedo, por ardientes,
olvidar!

ROSARIO SANSORES.

México

EL ASCETISMO Y EL AMOR EN FRANCISCO PETRARCA

El que, al recorrer con la mirada el camino seguido por la poesía italiana en los primeros siglos de su formación artística, pase de la férvida elaboración de la escuela del *dolce stil novo,* que en la segunda mitad del siglo XIII logró renovar el material artístico con formas ya nacionales, a las definitivas realizaciones del áureo Trescientos, ve, no sin asombro, levantarse improvisamente, alcanzando insuperables alturas, a los tres artistas, cuyas obras maestras constituyen los sólidos pilares a la vez que el estupendo fastigio del edificio literario del siglo.

En efecto esos tres Padres de las letras y de la poesía italiana, que responden a los nombres de Alighieri, Petrarca, Boccaccio, están comprendidos en el ámbito de una centuria aun cuando representen, de la manera más cabal y en el sentido más hondo, tres épocas distintas, una de las cuales es simple término de transición entre las otras.

No es posible perderse en el mundo de Dante, sumido en celestiales resplandores, y despertar en el mundo profano de Boccaccio, olvidando el providencial traspaso encarnado por Petrarca. De hacerlo, nos sobrecogerían las dudas de si el siglo que escuchó la plegaria de San Bernardo a la Virgen, en el último canto del Paraíso, fuera el mismo que escuchó Fiammetta, a Pampínea y a las otras doncellas de la compañía florentina entretejiendo con los caballeros Pánfilo, Filóstrato y Dioneo las maliciosas o licenciosas argucias de los cien cuentos del Decamerón, allá en la edénica colina de Fiésole. Y repetiríamos la pasmosa pregunta que Petrarca se hace a sí mismo, al encontrarse transportado en el cielo por la extática contemplación de Laura: *qui, come venn'io? o quando?*

Pero... ahí está afortunadamente el gran poeta del amor para traernos sin rudas sacudidas del empíreo de Dante a la tierra de Boccaccio.

Tiene pues Francisco Petrarca una importancia enorme no sólo en la historia de la poesía italiana, sino también en la historia del espíritu humano con sus amplias proyecciones en la sociedad moderna.

El siglo XIV, lleno de turbulencias y luchas en la vida política de Italia, está ocupado en sus dos terceras partes por la absorbente figura del poeta aretino. Hasta podría decirse que por la intimidad que tuvo éste con príncipes y papas, por los cargos y las embajadas que desempeñó, por los consejos que de todas partes le solicitaron personajes encumbrados, por su presencia en las Cortes, los mismos acontecimientos políticos ocupan un lugar considerable en su existencia, a pesar de que poco distraigan de su meditación al hombre de estudio, ocupado ante todo y por encima de todo en preparar el monumento de su propia inmortalidad.

El padre del poeta, *Ser Petracco,* fué de los florentinos güelfos desterrados con Dante en las famosas proscripciones de 1302, decretadas por la facción adversaria, que se apoderó del gobierno de la República bajo el disfraz de la conciliación y con la solapada complicidad del papa Bonifacio VIII.

Nacido pues en el destierro de Arezzo, treinta y nueve años más tarde que Dante, y alejado en tempranísima edad del escenario de las agitaciones comunales (ya que Petracco trasladó sus penates a la provenzal Aviñón al poco tiempo de emigrar a ésta la silla pontificia), la atmósfera en que creció Francisco fué muy distinta de aquella que plasmara el alma ardiente y combativa de su gran vecino.

Con las mutaciones políticas sobrevenidas en la Italia municipal, el sentimiento de la libertad había sufrido un duro golpe y dormitaba en la conciencia del pueblo.

Es verdad que también en los tiempos de Dante las luchas por la autonomía comunal habían degenerado en refriegas ciudadanas, y Gibelinos y Güelfos, y *Bianchi* y *Neri* ocultaban, bajo el antifaz político, feroces odios partidarios; pero, aun humillada, sobreponíase en aquellas lides la imagen de la ciudad: la pa-

tria, junto con el celoso orgullo de defenderla de garras extranjeras, y no era raro encontrar, en medio de las turbas facciosas, a algún magnánimo Farinata, aguijoneado por el dolor de las desventuras públicas más que de las suyas propias, inclusive el destierro y la confiscación de bienes.

Ahora, en cambio, todo parecía amoldarse a una resignación fatalista. Enterrada para siempre la idea del Imperio en que tanto confiara Dante, antes de la malograda tentativa de Enrique VII, no habíase afianzado tampoco el poder de la Iglesia , no obstante el predominio del güelfismo, representado por la república florentina y el rey angevino de Nápoles, Roberto, desde que el Pontífice envileciera su gran fuerza moral con el abandono de Roma por Aviñón: la "corrompida Babilonia, de la que nada en el mundo era peor ni más turbio", como dirá Petrarca. Los Municipios se transformaban paulatinamente en Señoríos y Principados, ampliación lógica y necesaria de aquellos para llegar, como aconteció allende los Alpes, a las unidades nacionales prohijadas por el Siglo XV.

No cabe aquí ocuparnos de estos nuevos núcleos políticos: baste decir que sus vicisitudes despertaron ecos y entusiasmos en el ánimo de Francisco Petrarca, quien, no por ser poeta y por vivir largos años fuera de Italia, dejó de sentirse italiano un solo momento, ni de ejercer su bien sentada autoridad para la restauración de la prosperidad pública, merced a la concordia de los príncipes y al retorno de los papas a la ciudad eterna.

Del patriotismo del poeta quedan abundantes pruebas. Su esfuerzo, entre ellas, noble a pesar de vano, realizado en 1351 a fin de evitar uno de los tantos episodios de la guerra en que iban extenuándose Génova y Venecia para disputarse la supremacía en los mares. La carta que dirigió al dux de esta última, Andrés Dándolo, vibrante de un apasionado sentimiento patrio, es el mejor comentario a su celebrada canción *A los Señores de Italia,* la cual no es por cierto una nota aislada en las "Rimas", pero, de todas, la más alta, y tan conmovedora que pudo, a través de los siglos, estremecer el espíritu práctico de Nicolás Maquiavelo y arrancar al escéptico Leonardi un grito de exacerbado amor.

Nacido de otra ilusión harto ingenua, no fué menos generoso el apoyo dado por Petrarca, en 1347, a la ruidosa intentona

de Cola de Rienzo, el arrojado hombre del pueblo, que desencantado de las vanas promesas de Clemente VI para restituír a Roma la autoridad papal y alucinado por el recuerdo de las pasadas grandezas, echó de sus castillos a los turbulentos patricios, culpables del desbarajuste público, resucitando en la ciudad de los Césares y de los Papas la antigua república romana.

Tiemblan en rojizo resplandor de ocaso tiaras y coronas. El pueblo insurge, arengado por el tribuno. "*Roma mia sará ancor bella!*", exclama el poeta, en un arrebato de fervor republicano; y mientras estimula a Cola y al pueblo para que no desistan de su empresa, no vacila en separarse de sus ilustres amigos, los Colonna, a quienes la fatalidad coloca entre los perseguidos del efímero gobierno popular. Su corazón, tan sensible a la amistad y a la gratitud, sangra en aquella separación. Ninguna Casa principesca le es más cara que la de los Colonna, pero "más caro todavía es para él el gobierno del pueblo, más cara Roma, más cara Italia, más cara la paz y la seguridad de los buenos".

El miraje se desvaneció muy pronto y el poeta, que había emprendido viaje a Roma, tuvo noticia del desenlace de la aventura en Parma, donde al poco tiempo debía alcanzarle el golpe mucho más grave de la muerte de Laura.

*

* *

Si la Edad Media acababa en Italia como organización política, cambios no menos profundos se producen paralelamente en los espíritus, anunciando nuevos rumbos.

De las concepciones transcendentales que alimentaron al hombre de la Edad Media, sediento de un ideal de justicia cuya efectuación estaba reservada al más allá, pasamos a concepciones realísticas, que tienden a suprimir lo sobrenatural de los teólogos. Adán, arrojado de su paraíso, ya no siente pesar sobre sí la maldición del castigo, ni acepta el dolor como una mística muerte para volver purificado a la patria celeste cuando llegue la muerte corporal; mira en cambio la tierra henchida de jubilosa vida y a ella va cual hijo a la madre, cual amante a la amada tras un largo abandono que le hiciera extraviar la conciencia de su humanidad y la visión real del mundo.

Sin embargo, la reacción de lo humano contra lo sobrehumano, del mundo físico, con su concepción dinámica de la vida, contra el mundo metafísico, con su carácter especulativo, no se cumple bruscamente: la fe se refugia en las fórmulas y éstas substituyen, en su vacuidad aparatosa, el sentimiento ausente. Y los hombres seguirán creyéndose religiosos por el hecho trivial de concurrir a la iglesia, por el hábito de adaptar algún fin moral a sus acciones profanas.

No ha de sorprender que el mismo Boccaccio llegue al extremo de atribuír intenciones morales y religiosas al sensualísimo idilio pastoral de su Ameto, trasladando a éste con la mayor desenvoltura el sentido alegórico que Dante puso en la mirífica visión de su Paraíso Terestre, de la cual el poeta pagano osa reproducir hasta el simbolismo de la inmersión regeneradora en las aguas del místico río.

Pero, si el epicúreo *messer Giovanni* nos hace sonreír con sus candorosas pretensiones, nos apasiona hondamente Petrarca con su inquietud espiritual, que revela un contraste real y permanente entre el ideal de la Edad Media y el ideal del Renacimiento, ambos envueltos en una indecisión crepuscular, común a la realidad que se hunde y a la que va a surgir.

Todos sabemos lo que iba a surgir, o a resurgir, en el campo de la filosofía y del arte: el soplo animador de la vetusta civilización romana por entre las obras en que permaneciera cristalizado, y cuya verdadera esencia, así como su valor artístico, habíanse descuidado durante los siglos anteriores, al considerarse esas obras desde un punto de vista moral y didáctico.

Francisco Petrarca, acogiendo en su espíritu refinadísimo las aspiraciones de los doctos y extremándolas con su insaciable curiosidad, inicia un período de ardorosas búsquedas para reanudar en su valor íntegro la tradición de Roma. Bajo su impulso y el de sus discípulos reviven en los amarillentos palimpsestos, rescatados del olvido de los claustros, los grandes escritores latinos, junto a aquel mundo plástico de la belleza en que se formara su sentido de la vida intensamente humana y libre, por ende, de preocupaciones místicas.

Artista dotado de una exquisita sensibilidad, mucho más que pensador, Petrarca penetra como pocos en aquel reino de clási-

cas armonías, se abandona a él con inefable arrobamiento, sin sospechar siquiera que, al hacerlo, se aleja del espíritu de heróica renuncia predicado por los Padres y los Doctores de la Iglesia.

No lo sospecha porque sus intenciones, y hasta sus íntimas aspiraciones, quedan las de un buen cristiano que quiere, a la postre , salvar su alma, en tanto que su intelecto de sabio transpone las fronteras del dogma, y su sensibilidad poética se dilata con fruición en un mundo de sensaciones vírgenes, se asimila los elementos que en la realidad tangible forman una armonía más seductora que la armonía de las esferas de Platón y de Dante.

Los libros por él tan amados son, a la vez que depositarios, limitación de los conocimientos; y he ahí que su espíritu insomne le lleva, nuevo Odiseo, a realizar personales experiencias fuera de un cómodo y tranquilo acatamiento a las experiencias ajenas. Y todo esto se traduce, exteriormente, en una intolerancia de las formas extáticas de la existencia.

Su continua necesidad de viajar, por ejemplo, en busca de emociones, hácele juzgar casi una enfermedad el no poder quedarse largo tiempo en un mismo sitio. Recorre a Francia y Alemania, y la plática en áulico latín con los sabios de aquellos países, así como la colección de antiguos documentos que puede hacer, no le satisface más que una puesta de sol en las aguas del Rhin, cuyas orillas pobladas de gentiles doncellas que se bañan, le llenan de grato estupor. Llega a las costas del mar Británico para recoger noticias sobre la misteriosa isla de Thule mentada por Virgilio, y de la cual hasta Plinio describe las fabulosas costumbres. Lee en Tito Livio que Filipo de Macedonia subió el monte Emo, y en seguida, presa de un ardor indecible, concibe su audaz ascensión del monte Ventoux, que se eleva solitario en la llanura de Provenza, alcanzando casi dos mil metros de altura.

Más tarde, cuando puede realizar su vehemente deseo de volver a Italia, que no viera desde los años de su juventud transcurridos en la docta y *grassa* Bolonia, cree sinceramente que las bellezas de su patria, saludada desde el Monginebra con esa tierna apóstrofe de reminiscencias virgilianas: *Salve, chara Deo tellus sanctissima... Salve, pulchra parens terrarum gloria...!* bastarán para dar a su espíritu el anhelado sosiego. Rocorrerá casi toda Italia, extasiándose ante el encanto de su paisaje y la

gloria de sus monumentos; recibirá, a su paso por las bellas ciudades, homenajes de admiración, culminando con su coronación poética en el Capitolio, y siempre, tras breves estadas, volverá ansioso a Valclusa, para pedir a esta verdadera patria de su corazón la serenidad que no pudo encontrar, que no ha de encontrar nunca, ya que el secreto de ella no está en las cosas, y todos los favores de la suerte y todas las maravillas del mundo no pueden dar a un espíritu inquieto el equilibrio de los que descansan en una certidumbre cualquiera.

Muy cerca de él, mirándole con simpatía, Childe Harold le musita esta verdad tan sencilla.

*
* *

La ascensión del Ventoux, sobre la cual escribió páginas muy doctas el insigne literato Bonaventura Zumbini (*Studi sul Petrarca*) es uno de los episodios que más luz arrojan sobre el espíritu atormentado del primer humanista italiano.

El poeta mismo hizo la narración detallada de aquella excursión, no intentada antes por nadie, en una larga epístola a su amigo y consejero el Padre Dioniso de los agustinianos, a quien debía las *Confesiones* de San Agustín, que siempre llevaba consigo. Ahí tenemos, como en un cuadro minuciosamente pintado por el más subjetivo de los artistas, los sentimientos que se alternan en el ánimo de Petrarca y le hacen pasar de un estado espiritual perfectamente cónsono con el misticismo del autor de las *Confesiones*, a otro sensualmente pagano, gracias a esos inconscientes deslices, tan característicos de una fantasía sobreexcitada por los variados y pintorescos aspectos del paisaje.

En realidad los móviles de la hazaña alpinística, esto es, el amor a los bellos espectáculos de la naturaleza y la curiosidad de lo desconocido, son algo más que un recamo lírico del drama que se desenvuelve entre el hombre antiguo y el moderno, durante ese memorable día del 26 de abril de 1335; un observador atento descubre en ellos otros tantos términos de relación entre los momentos contradictorios de dicho drama.

Las primeras impresiones que el viajero experimenta son, desde luego, de expansión física. La vista del monte por cuyas faldas asciende, llama a su ascetismo, a fin de que éste le sugiera la imagen de una más ardua ascensión espiritual hacia la perfección (el sentido místico del viaje sobrenatural de Dante, en la Comedia) y le señale los obstáculos que es forzoso vencer (el amor por Laura, la ambición de gloria mundana) para llegar a la cumbre ideal.

El asceta se abisma en sus meditaciones. Pero he ahí que los fantasmas evocados para una cristiana condenación, lejos de irse derrotados, se insinúan voluptuosamente en su fantasía, con la complicidad del soberbio pasaje. Más allá del horizonte sensible, desde la cumbre del Ventoux palpita la patria con el recuerdo de los años mozos. Cúmplese justamente una década de su partida de Bolonia: ¡cuáles y cuántas mutaciones en el escenario de su vida! y ¡cuántos errores! Súbitamente de todo su ser surge una visión radiosa; una divina melodía llena el espacio. ¿Es *Madonna* que suelta al sol las hebras de su cabellera, vivientes como las cuerdas del clavicordio de abril?

El poeta suspira. Amó tanto a Laura, que si desde esa hora de contrición pudiese adelantar con igual ardor en el camino de la virtud cristiana, seguramente la salud de su alma estaría al abrigo de todo peligro. No desespera; al contrario, cree en buena fe que lo hará. Sea testigo de sus sinceros propósitos aquel Doctor místico que también tuvo su ardiente historia de amor profano y terminó santamente su vida entre los brazos de Jesús.

¡Pobre poeta! Volverá a Valclusa después de su desahogo epistolar con el Padre Dioniso, para prestar nuevamente oído a las sirenas.

Es su destino.

Si le promete el cielo un luminoso puerto y la dicha perfecta, ofrécele la tierra sus sabrosos frutos: ante el doble llamado vacila la frágil voluntad de este hombre, tan lejos ya de los tiempos que Dante sellara con su poema eterno, e incapaz de resolver el contraste entre su ascetismo y su humanismo, entre la adoración exclusiva de Dios y el amor por Laura.

Pero entiéndase bien: en ese insaciable afán que lo arraiga a la tierra, Petrarca no abriga la menor sospecha acerca del des-

acuerdo que tan extraordinariamente él representa, de suerte que si los ideales del Renacimiento y los de la Edad Media no pueden conciliarse en su espíritu, tampoco chocan entre sí. En otros términos, el poeta sufre las consecuencias de una guerra, de la cual apenas conoce las causas directas e inmediatas, ignorando las que responden a una fatalidad histórica, cuyos efectos han de alcanzar pronto a toda una generación.

Esa guerra sin treguas entre la religión y el amor profano, con las penas reales que ocasiona, constituye la psicología de las *Rimas petrarquescas,* y se nos revela a través del cristal de una elaboración artística tan perfecta como pocas veces es dable encontrar en los líricos más refinados de todas las épocas.

*
* *

¿Qué son estas celebradísimas *Rimas,* que van a asumir por tanto tiempo la representación oficial de la poesía erótica italiana, y tanta influencia han de ejercer también fuera de Italia?

Un maravilloso diario al cual, con plena sinceridad y mucha independencia espiritual, el autor confía por el espacio de varios años, hasta llegar a los lindes de la senectud, un amor destinado a ser no ya el fugaz episodio, sino el poema de su vida. Junto con ese amor, formando una rica sinfonía sentimental, están ahí consagrados los nobles afectos que convivieron en su alma; envueltos todos ellos en un atmósfera de dulce melancolía y vigilados por un sentimiento persistente de la personalidad propia: que es la personalidad de un clásico y de un docto.

Muy difícil fuera, y hasta cierto punto injusto, separar en Petrarca al poeta del erudito, ya que el poeta "vulgar" de las Rimas deriva su manera de ser y su sentido artístico de la prodigiosa cultura del clásico, iniciador de un movimiento que tendrá como fin la rebelión contra el dogmatismo medioeval y como consecuencia el triunfo de una nueva conciencia social.

En las Rimas está netamente delineado el hombre moderno. Los lazos que le unen al ser querido son menos intelectivos y más físicos de lo que fueron en la lírica anterior a Petrarca; el instinto que lo liga a la tierra está vivificado y embellecido por

un sentimiento directo de la naturaleza, que prenuncia aptitudes románticas bien definidas en los siglos posteriores.

A no dudarlo, este sentimiento transfundido en las Rimas con esa admirable compenetración de elementos que caracteriza las obras de los grandes artistas, es una de las razones que nos explican la perdurable sugestión de Petrarca sobre nuestro espíritu.

Todas las notas fundamentales de ese poético diario están entonadas en el divino concento de la naturaleza.

Vedlo, ante todo, en el amor por la bella aviñonesa. De ninguna manera y en ningún momento podríamos pensar a Laura lejos del apacible escenario de Valclusa en que ella se mueve, respira, ejerce su señorío sobre el apasionado amante, pues de hacerlo, romperíamos la perfecta consonancia sin la cual ni Laura ni el paisaje tendrán su poder de emoción y casi diríamos su razón de ser.

Jamás fué sentida una comunión tan íntima entre la sonrisa de la mujer amada y la sonrisa multiplicada por la primavera sobre las aguas, el perfumado césped, la fronda canora. La admiración del poeta ante el espectáculo de aquel connubio de gracia, que le hace exclamar:

> Qual miracolo è quel, quando fra l'erbe
> Quasi un fior siede!

es, sencillamente, la feliz confirmación de una ley de armonía sorprendida mil veces, y mil veces señalada en el verso con el gozo del esteta que contempla la suprema belleza de lo euritmico.

La muerte misma no puede destruir esa ley. Cuando Laura muere, su inconsolable amante vuelve a buscarla afanosamente en las solitarias orillas del Sorga, que la vieron reina y han de conservar su imagen bella. En efecto, la naturaleza complace la amorosa fantasía del poeta, restituyendo la imagen bajo las vagas formas de una ninfa, la cual, lejos de ser una fría reminiscencia clásica, es una plástica figuración de aquella armonía, que del dominio de los sentidos ha pasado, sin solución de continuidad, al reino de la imaginación.

> Or in forma di ninfa o d'altra diva
> Che del più chiaro fonte di Sorga esca
> E pongasi a sedere in su la riva;

Or l'ho veduta su per l'erba fresca
Calcare i fior com'una donna viva,
Mostrando in vista che di me le incresca.

Pero, con ser innumerables los pasos de las Rimas que celebran la hermandad entre Laura y el paisaje agreste, ninguno, por cierto, iguala en belleza pictórica y en lírica emoción la canción "Chiare, fresche e dolci acque", como tantas veces se ha dicho. Aquí el poeta dirige su afectuoso llamado a cada uno de los elementos que forman el encanto de Valclusa, para que recoja la confesión de su postrer deseo; descansar de la mortal guerra en su fraterno abrazo. ¿No han sido ese límpido río, ese aire sereno, esa hierba y esas plantas los confidentes de sus cuitas amorosas? ¡Sean, pues, su sepultura! Esta esperanza endulza hasta el presentimiento de una muerte vecina. Laura irá, como siempre, a pasear por aquel predilecto refugio. Le buscará con la mirada ansiosa, y... ¡oh dolor! al reparar en su tumba, no podrá contener el gemido de su corazón, enternecido por el fin del desdichado amigo.

La imagen de Laura llorando junto a su sepulcro mantiene la fantasía del poeta en una suerte de éxtasis Y del mismo modo que un pensamiento nace de otro, sin que tengamos conciencia del traspaso, a esa imagen voluptuosamente dolorosa otra se sustituye, toda luz y color: Laura triunfando en una gloria primaveral, tal como el poeta la contemplara un día "bendecido"; un día sin pesar, nacido puro de la misma inocencia para cantar el Amor, la santidad de la vida, la poesía del universo.

Da' be' rami scendea,
Dolce ne la memoria!,
Una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
Et ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta già de l'amoroso nembo.
. . . . . .

Y así como el amor, las amistades que Petrarca cultivó tenaz y tiernamente nos vienen al encuentro acompañadas por visiones de geórgica paz.

En la casita que el poeta había hecho edificar en una de las colinas que abrazan la surgiente del Sorga, disputando a la rapiña de las aguas las pulgadas de tierra para su pequeña huerta,

toda llegada de amigos era celebrada con alegría, y comentada con tristeza toda partida. Grato por sí el alpestre refugio al solítario morador, parecía cobrar nuevos encantos al acoger la plática amable, y por supuesto sabia, del deseado huésped.

Dulce era la invitación de las cosas, a las que el poeta daba un alma sensible y comprensiva. Nos figuramos verla esculpida, a guisa de epigrama, en la portada de la casa, con las mismas imágenes del soneto dirigido a un Colonna.

—Acá no hay, para la meditación, ni palacio, ni teatro o "loggia", mas en cambio un haya, un abedul, un pino, entre el verde césped y la loma, que es grato pasear poetizando.

Amigos de los más queridos, aun cuando no llamaran todos a la ermita del Sorga, eran los miembros de la ilustre casa Colonna, Geri Gianfigliacci, Senuccio del Bene, Cino de Pistoia y otros gentiles poetas, y entre ellos el artista Simón Martini, que llevaba a la papal Aviñon la gloriosa sonrisa del arte toscano, decorando para la aristocracia pontificia la Catedral y el Palacio.

Un día este pintor, accediendo al amoroso deseo del poeta, hizo para dicha de éste el retrato de Laura.

El retrato se ha perdido, pero nadie lo lamenta. ¿No tenemos, acaso, vivo y palpitante, el que de la enigmática dama hiciera su exquisito cantor, sin descuidar el mínimo detalle de su hermosura, con esa patética insistencia del enamorado que quiere imponer a la admiración de los demás el objeto, naturalmente perfectísimo, de la suya propia?

He ahí, surgiendo de las penumbras de seis siglos, a esa famosa Laura: la reconocemos en la escultórea majestad de sus líneas, en la altiva frente aureolada por el oro de la cabellera, en el gesto aristocráticamente medido, en el misterio de las negras pupilas, en las que raramente sorprendemos el lampo revelador del amor y la dulzura de una lágrima.

No tiene ¡ay! la gracia espiritual de las amantes inmortales: Ofelia, Julieta, Cordelia, Desdémona, ni la pasión devastadora de Francesca, pero sí una serena y lozana belleza que parece cohibir al mismo Cupido cuando, en las sombras de un templo enlutado por la muerte de Cristo, arroja sus flechas contra el inerme poeta, sin osar dirigir hacia ella su arco fatal.

El templo está por mera incidencia; no sería nunca el de-

corado conveniente para una mujer como Laura. Efectivamente Petrarca la coloca en seguida en pleno aire; el aire se pone a jugar con los rizos de sus cabellos, tan rubios y luminosos que vencen el sol ardiente del estío; el campo florece bajo su pie de hada, cual si de éste manara una virtud generadora; las rosas blancas y bermejas envidian su mejilla. En cuanto a sus ojos....

Li occhi sereni e le stellanti ciglia

que encierran ¡claro está! toda la luz del paraíso, y sin embargo, al posarse sobre el rostro angustioso del poeta, desprenden un frío destello adamantino, su imagen más frecuente es la de dos faros que alumbran, sin incendiarse, la noche tempestuosa de la vida.

Cuello, seno, mano....

O bella man che mi distringi 'l core
E in poco spazio la mia vita chiudi!

en una palabra, todos los elementos de aquella física perfección están pintados con una sinceridad y una plenitud de entusiasmo desconocidas hasta a los poetas de *Lo stil novo*, para quienes la mujer, belleza incorpórea, inteligencia, espíritu, era ante todo la intermediaria entre lo humano y lo divino.

Pasa la angelical Beatriz, y su pie de lirio roza apenas la tierra; pasa dejando de su femineidad tan sólo un vago "*color di perle... in forma quale — conviene a donna aver, non fuor misura*", y luego asciende, blanca nubecilla escoltada por los ángeles, hacia su verdadera patria celeste.

Laura no pasa; queda para siempre en el florido valle del Sorga, que es su patria inmortal, pese al cielo de Venus, que el poeta le asigna después de muerta, sin lograr adorarla en esta mística esfera despojada de su "bel velo" terreno. (Véase el incomparable soneto: *Levommi il mio pensier in parte ov'era*).

Es que... no impunemente la curiosa mirada del humanista Petrarca ha desgarrado las polvorientas telas de araña que ocultaban las maravillas de un mundo pagano extrañamente sugestivo, devolviendo a esta "lacrimarum valle", que con su llanto rega también perfumadas flores, el sentido real y el fin de la existencia colocados en el Empíreo por la edad teologal.

Es cierto, empero, que la forma fidiaca de Laura está integrada por un retrato moral poco distinto de aquellos en que se ejercitaron las virtuosidades de los poetas provenzales y de los primeros líricos italianos. La austera honestidad ciñe a su hermoso cuerpo una túnica de amianto, que le permite ir orgullosamente tranquila en medio de las llamas amorosas de su amigo; y si alguna piedad le demuestra al fin, es para guiar hacia el puerto de la virtud cristiana la pobre barquilla desvelada de él, que zozobra

colma d'oblio
Per aspro mare a mezza notte il verno
Infra Scilla e Cariddi

y no tiene otro gobierno que el déspota Amor.

La resistencia orgullosa de Laura, junto con el genio melancólico del poeta, tan inclinado a la meditación, determinan ese perpetuo fluctuar entre la desilusión y la esperanza, que forma la atmósfera sentimental de las Rimas, alimentando, sin agotar el tema único, centenares de líricas. Sin ello, la patética historia, cuya urdimbre es increíblemente tenue, terminaría, reducida a las proporciones de un episodio, tras una fugaz primavera; dura en cambio más allá de la vida de Laura, por años y años de inconsolable dolor.

El poeta analiza continuamente su estado psicológico, que se resiente de las mutaciones más leves advertidas en la sonrisa y en el saludo de su amada, sea que se produzcan en la realidad, o en los sueños poblados de visiones. Miles de imágenes visten y matizan su emoción, definiendo ese "dulce-amargo" tan característico del desasosiego del poeta, que un crítico moderno, Isidoro Del Lungo, no vaciló en calificar "naturaleza histérica de humanista".

Pero la culpa no es de Petrarca si le falta voluntad para resolver el conflicto entre su ascetismo y su humanismo, entre su arrepentimiento de cristiano y su fragilidad de hombre, y si prefiere abandonarse al dulce tormento, que es, por otra parte, el clima espiritual en que florece su genio. Dejando de un lado las numerosas antítesis que nos pintan esa intranquilidad peculiar al gran lírico, podemos alegrarnos que ella deje vestigios tan importantes para la literatura del primer siglo de oro, como para

la psicología que prepara los intelectos del Renacimiento, en sonetos de la fineza de aquel que empieza *"Solo e pensoso i piú deserti campi"*, y en canciones cuya emoción poética encuentra expresiones adecuadas como éstas:

Di pensier in pensier, di monte in monte
Mi guida Amor; ch'ogni segnato calle
Provo contrario alla tranquilla vita.
Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte,
Se 'n fra due poggi siede ombrosa valle,
Ivi s'acqueta l'alma sbigottita;
E, come Amor la 'nvita,
Or ride or piagne or teme or s'assicura:
E 'l volto che lei segue, ov'ella il mena,
Si turba e rasserena,
Ed in un esser picciol tempo dura;
Onde alla vista uom di tal vita esperto
Diria: questi arde e di suo stato è incerto.

A muchos les ha parecido que este amor, el cual se diluye en filigranas de lamentaciones, o se refugia en un acongojado ascetismo para impetrar paz, sin tener nunca un estallido de vehemente pasión, y sin la fuerza varonil de la renuncia, fuese más retórico que sincero; cerebralmente elaborado por Petrarca, con el fin de agregar una fresca guirnalda de flores al venerando laurel que coronaba su aristocrática frente, y no cantado espontáneamente, para desahogo de su alma, sin excesivas preocupaciones de gloria.

No cabe duda que Petrarca proveyese a su gloria también con las Rimas, aun cuando no se la confiara particularmente a éstas. Toda su erudición de clásico habíala transfundido con exquisito deleite en las obras latinas, viendo en sus líricas vulgares el gentil ornamento de una labor más seria y ponderosa. De suerte que, ya en el ocaso de su vida, al solicitarle su amigo Pandolfo Malatesta de Pésaro que recogiera de los papeles envejecidos y transcribiera, ordenándolos, esos versos de amor, que corrían triunfalmente toda Europa, el sabio humanista no pudo contener cierta sorpresa. Grata, desde luego, ya que más que ninguno de sus admiradores él podía aquilatar el valor intrínseco y formal de las Rimas.

Pero, ese celoso sentimiento de la responsabilidad que le hace tan ponderado y cauto en cada una de sus obras — y díganlo, por todas, las "Epístolas" — le induce a extremar las cautelas

en su diario amoroso, destinado a ser divulgado entre damas cultas y poetas. De ahí que él mantenga a los héroes del idilio en los límites sugeridos por el decoro, y temple su dolor con esa mesura aristocrática, que es a la vez su defensa moral y su canon estético.

No olvidemos, por otra parte, que este gran señor del arte y de la vida es un refinado y aborrece de todo exceso, ya por temperamento, ya por educación y cultura.

Luego, a pesar de ser mundano, y *gabbamondo* y *gabbasanti*, como en broma le califica su gran amigo, el obispo Santiago Colonna, es un asceta. Quiere subir al cielo guiado por Laura, si bien en su mística ascensión contemple el semblante de su amada mucho más que la imagen de Dios.

Porque — es este un punto de capital importancia — Petrarca tiene conciencia plena e inmanente del pecado, y al infringir el convencionalismo dogmático de la lírica con vigorosas pinceladas realísticas, sacadas de su compleja interioridad psicológica, realiza una verdadera revolución que señala nuevos rumbos a la poesía.

No hay en el Siglo XIV, ni en los sucesivos hasta Leopardi, una obra poética tan subjetiva como las Rimas petrarquescas, y por ende tan original. El artista toma de sí mismo todo su material, se coloca en el centro de su creación, se ausculta cuidadosa y asiduamente, sin agotar el análisis, pues toda nueva impresión determina una emoción nueva. ¡Maravillosa sensibilidad, que veremos resurgir en los artistas de nuestra época bajo las formas más distintas, y a veces extrañas, pero siempre con ese fondo de amargo desasosiego que establece, mejor que todas las fórmulas friamente doctrinarias, la irreductible distancia entre el espíritu moderno y el antiguo!

Volviendo a la sinceridad del sentimiento amoroso de Petrarca, no parece posible abrigar dudas cuando se tenga presente una fidelidad que resiste al mismo peso de la gloria, pues sigue ocupando el corazón del poeta aun después que el laurel capitolino le ha anticipado la certeza de su inmortalidad en la historia.

Un hecho elocuentísimo es la sencilla nota marginal que el poeta puso con temblorosa mano sobre su inseparable "Virgilio",

en cuya lectura estaba ensimismado al llegarle en Parma (su Helicón cisalpino), la inesperada noticia de la muerte de Laura.

En esa suprema hora de dolor el ruiseñor no cantó: saboreó en silencio su pena. Cantó más tarde, al tener conciencia de lo que había perdido. Sólo las emociones intensas aniquilan el pensamiento.

Cantó, suspiró más tarde, casi balbuceando su angustia, y acercándose todavía más a su gran confidente, la naturaleza, moduló su lírica lamentación sobre la querella de los cantores alados, huérfanos también ellos de amor. De tales nostálgicos acordes brotaron los sonetos hondamente elegíacos: *"Quel rosignuol che sì soave piagne"* y *"Vago angelletto che cantando vai"*.

*

* *

Pero: ¿y Madonna Laura? ¿Tenía un alma, la magnífica estatua? ¿Cómo pudo pasar indiferente al lado de la pasión del poeta?

El que lea las *Rimas* tan sólo para sorprender los motivos que ahí tienen absoluta preponderancia, se encuentra, en efecto, con una "fiera bella", que muy a menudo exagera su honestidad matronal con una dureza casi hostil y decididamente antifemenina. Debe, pues, esperar que la muerte, al librar a Laura de los peligros de la carne, la vuelva compasiva; debe esperar que la eternamente invocada baje del cielo de Venus a conversar con su inconsolable amigo, para oir brotar de sus labios acentos de ternura.

Verdad que en sus días, deteniendo la nívea planta cerca del sepulcro del poeta, en el mismo sitio de un memorable encuentro con él, Laura lloró conmovida, pero esa muerte era tan sólo imaginada, fingido ese sepulcro por la amorosa fantasía del poeta, que gustaba de esos refinados placeres.

Y bien, digámoslo de una vez: una Laura tan gélidamente virtuosa, falta de toda amabilidad, no conquista nuestras simpatías, y si Dante, por humana indulgencia con la pecadora de Rimini, exageró al afirmar que *"Amore a nullo amato amar perdona"*, creemos que el férvido y constante amor de un poeta cu-

ya fama tenía resonancia en la Europa culta y cuyo aspecto físico (por confesión de él mismo) era "si no bellísimo, tal que podía resultar agradable", pudiese halagar la virtud más austera, inclinándola a una afectuosa benevolencia.

Veamos, sin embargo, apartándonos de las líricas más celebradas y del motivo predominante que las inspira, si nada, absolutamente, conmueva aquella imperturbable serenidad de Laura; si el *"bel, chiaro, polito e vivo ghiaccio"* se estremezca jamás bajo el amoroso fuego.

Hay un soneto que empieza con este afectuoso reproche: "Mil veces, ¡oh mi dulce guerrera!, para hacer las paces con vuestros ojos bellos, os he ofrecido mi corazón; pero no os place mirar tan bajo con vuestra mente altiva."

¿Mil veces? Quiere decir que la primer negativa de Laura no fué tan neta y definitiva como para restar ánimo al poeta de reiterar la prueba.

En otro soneto, laudatorio de las manos de la dama, el poeta se extasía con un guante robado a su dueña y sólo lamenta no poseer más prendas de ella.

Ya tenemos un hurto. Un hurto es siempre un poco comprometedor; indica, cuando menos, cierta familiaridad, que un amante no puede tomarse sin contar con la indulgencia de la amada.

Por otra parte, el mismo Petrarca nos permite pensar que una clemencia alentadora abría algún paréntesis en la altivez esquiva de "Madonna", como reza la ágil balada:

Di tempo in tempo mi si fa men dura
L'angelica figura — e 'l dolce riso,
E l'aria del bel viso
E degli occhi leggiadri meno oscura,

con esta declaración, al final, muy sugerente:

Nè però trovo ancor guerra finita,
.....
Chè più m'arde 'l desio,
Quanto piú la speranza m'assicura.

Un día el poeta se despide de Laura. Eso fué con toda probabilidad en 1343, disponiéndose a emprender viaje a Italia.

A la noticia de su partida la dama palidece; una sombra de

tristeza vela su sonrisa. Tan manifiesta es su pena, que el corazón del poeta se llena de una emoción paradisíaca.

Chinava a terra il bel guardo gentile,
E tacendo dicea, come a me parve:
Chi m'allontana il mio fedele amico?

Otro día (*"nascendo il dí primo di maggio"*) un señor entrado en años ve a la enamorada pareja paseando; se le acerca y, en la complacencia propia de quien tiene larga experiencia amorosa, ofrece dos rosas y un abrazo. Y el poeta, al describir la escena, comenta: ¡oh feliz elocuencia!

Hago alto en las citaciones que voy espigando, para contestar a una voz que me susurra maliciosamente: ¡cuidado con las apariencias! no te engañe el empeño de descubrir a la mujer bajo las alas del ángel. Los dos jóvenes obsequiados con las rosas, el poeta no dice explícitamente quiénes eran. La turbación de Laura por la partida de Petrarca puede muy bien acordarse con un sentimiento de amistad, exenta de inquietudes amorosas Las esperanzas cantadas en la Balada no excluyen la intervención de una férvida fantasía, que se complace en crear situaciones patéticas. Finalmente, por lo que al repetido ofrecimiento de un amor desdeñado se refiere, es cosa que siempre pasa que, amando de verdad, uno no pueda resignarse con las repulsas de la mujer adorada.

Muy bien. Pero se da el caso que cierta vez, irritado por una injustificada frialdad de Laura, que evidentemente debió contrastar con una disposición sentimental precedente, el poeta olvida hasta las normas de la perfecta caballerosidad y tacha, nada menos! de voluble a la dama.

Femmina è cosa mobil per natura,
Ond'io so ben ch'un amoroso stato
In cor di donna picciol tempo dura.

En cambio, llena las seis estrofas de una sextina con apasionadas protestas para calmar las iras de Laura, a la cual alguien había insinuado que la mujer figurada en el laurel simbólico no era ella, sino otra: ¡una rival!

S'io 'l dissi mai, ch'i' venga in odio a quella
Del cui amor vivo, e senza 'l qual morrei;
S'io 'l dissi, ch'i miei dì sian pochi e rei
E di vil signoria l'anima ancella
. . . . . .

Ya no cabe duda. Una mujer que da ocasión de reproche por su inconstancia (verdadera o supuesta) y — argumento mucho más delator — que se irrita a la sospecha de ser derrocada por otra en la inspiración de su poeta, no retribuye, claro está, con solo orgullo un amor apasionado, ni desdeña tampoco que su nombre, con ser el de una dama respetable, suene en versos que van triunfalmente por el mundo del arte y de la cortesía.

Sin embargo, no teniendo por nuestra parte el derecho, y ni siquiera el irreverente deseo, de poner en duda la virtud de la donairosa aviñonesa, mas, todo lo contrario, queriendo rescatarla de esa inamable austeridad que la despoja del más bello encanto femenino, nos limitamos a afirmar que, bajo las apariencias de una alma inaccesible, vibraba en Laura un sentimiento de verdadero amor, refrenado, no sin dura guerra, por el noble respeto a los propios deberes de esposa y de madre.

De este modo, colocada la personalidad de la inspiradora de las Rimas en la luz de su realidad humana, tan distante de la inmaterial Beatriz como de la sensual Fiammetta, nos inclinamos ante ella con admiración vivificada por un latido de simpatía.

Sólo así comprendemos las actitudes humanísimas que asume cuando, desaparecida corporalmente de la tierra, vuelve a ella en busca de su fiel amigo. Hondamente mujer, femíneamente misericordiosa, sin aparatosos cortejos de ángeles, sin aureolas de santidad, vuelve

> con l'usato affetto,
> e di doppia pietate ornata il ciglio:
> or di madre, or d'amante. Or teme, or arde
> d'onesto foco.

¡Jamás habríasele ocurrido tanto a Beatriz! Después de su muerte, vuelve en la misma "Vita Nova", es decir, en el campo de su tierna familiaridad, bajo las formas de la inocente infancia, y años más tarde desciende a la divina selva del Paraíso terrestre, donde la espera Dante, escoltada de ángeles, que la envuelven en una nube de flores. No la impulsa el jubiloso afán de la enamorada que corre al encuentro de su fiel amigo, deseando resarcirle de las hondas angustias soportadas para llegar dignamente a ella; todo lo contrario, cumpliendo con su misión de juez severo, reprocha al pecador por sus extravíos y le exige lágrimas

de expiación. ¡Si hasta los ángeles le tienen lástima al pobre poeta y suplican a Beatriz que deponga su dureza y vueva hacia él una mirada alentadora!

Pero, ya sabemos: símbolo de perfección humana en su vida mortal, Beatriz en el más allá es símbolo de sabiduría divina, es un supremo valor espiritual e intelectivo que excluye, de suyo, el menor dejo de humana fragilidad.

Con Laura, las cosas pasan muy distintamente. Mujer siempre, y nada más que mujer, en esta vida y en la otra, el recuerdo de las penas sufridas por ambos la hace compasiva y solícita en esos sus retornos del cielo, que ella realiza no sólo para consuelo del amigo, sino también para el propio, ya que espontáneamente asume las actitudes peculiares de una afectuosa intimidad.

Vase piadosa al lecho del poeta y, sentada en el borde (nótense los gestos suavemente femeninos)

Con quella man che tanto desiai
M'asciuga gli occhi, e col suo dir m'apporta
Dolcezza ch'uom mortal non sentì mai.

*
* *

Las Rimas se cierran con una canción a la Virgen; que es himno en su primera parte, como observa Carducci, elegía en la segunda.

Viejo ya, fatigado por tantos estudios, agobiado bajo el peso de su melancolía, el asceta se sobrepone al poeta, preparando su viático para subir santamente al reino de Dios.

Su vida entera había sido una peregrinación, un constante aspirar a la paz, que le fuera vedada por la inquietud de su intelecto de humanista constreñido en un molde demasiado angosto de místico.

Ahora, acallado el viento de las pasiones, su senectud se ampara en el calmo remanso de la meditación.

Arquá, verde soledad de aldea en las faldas de los Eugáneos, cerca de la docta Padua y no muy lejos de la fastuosa Venecia, en cuyos brazos enjoyados con el mármol y el oro de sus palacios él soñara años antes terminar felizmente sus días, es la última

etapa, que al hombre mundano brindará un definitivo refugio de la bulliciosa vida de las Cortes; al poeta humanista un rincón propicio para ordenar y corregir su obra, antes de entregarla a esa posteridad de la que tanto le preocupa el juicio; al asceta, finalmente, un puerto donde recoger los velas de su existencia, antes de entrar en el profundo océano de la divinidad.

Presiente su próximo fin y lo aguarda con la calma del filósofo y la humildad del cristiano. Esta, sobre todo, renace en su corazón contrito y le arrodilla a los pies de la Virgen "humana y enemiga de orgullos", que seguramente ha de interceder por él cerca del Juez Supremo, recordando su común origen con el pecador que la implora

La mediación de María entre la criatura y el creador fué una de las cosas más gentiles concebidas por el cristianismo. Mas yo no conozco ningún poeta místico que supere a Jacopone de Todi en la gracia de injertar en ese hermoso sentimiento la certeza de conseguir el deseado patrocinio, casi por ley de derecho, merced a ese sello de igual nacimiento entre María y la humanidad toda.

Suplica Jacopone a la divina Madre con esta ingenuidad fervorosa:

Ricevi, donna, nel tuo grembo bello
le mie lagrime amare.
Tu sai che ti son prossimo e fratello,
e tu nol puoi negare.

En Petrarca, que también apela al "común principio", hay, se entiende, menos candor de sentimiento, pero hay al mismo tiempo menos emoción. Toda su celebrada laude a la Virgen (cuya primera estrofa fué repetidas veces vestida de notas musicales, para ser cantada en las iglesias, en las postrimerías del siglo XIV y en las primeras décadas del sucesivo) aparece no obstante sus bonitas imágenes, un poco fría, trabajosa por momentos, como si el calor de los apostrofes no llegase a penetrar la íntima sustancia del canto.

Y es que, pese al mismo Petrarca, los años y las devociones no habían podido rehacerle un sentimiento religioso muy distinto del antiguo, el cual, como se ha visto, tuvo que luchar siempre

sin vencer nunca contra aquél que había sentado firme dominio en su alma.

Esta irremediable falta de calor, disimulada en vano por un frasario de perfecta humildad cristiana, es tanto más sensible si se compara la canción petrarquesca con la estupenda plegaria a la Virgen que Dante pone en los labios de San Bernardo en el último canto de su Paraíso.

Pero... ¡no por esto habrá mirado con menor clemencia hacia el atribulado pecador que la invocaba con tanto empeño, aquella piadosa "Madonna" de Giotto, que protegía el buen retiro de Arquá bajo su maternal sonrisa!

Llegada ya la hora del "dubbioso passo", la trémula pupila del septuagenario poeta pidió sin duda socorro a ese divino semblante.

Y...

Nadie lo supo, pues aquel sorprendente biógrafo de sí mismo, que tan diligente y minuciosamente había confiado al recuerdo todas las emociones de su vida, no pudo grabar la postrera; pero no es osado presumir, ni irrespetuoso, que el dulce rostro pintado por Giotto sobre la breve madera se confundiese, en ese instante, con la imagen de Laura impresa por el amor en cada fibra de su ser, indeleblemente.

En esa noche estival volvieron acaso, con el suspirar de los olivos levantados en redor del campestre refugio cual un cerco de paz, las voces amigas de Valclusa, que el enamorado poeta escuchara otrora con lágrimas en los ojos. Volvieron en una sola dulzura, para traerle su extremo vale, el murmullo del Sorga, la canción de las áuras entre la fronda, la querella del ruiseñor perdiéndose en la vastidad plenilunar, mientras dominando el fraterno susurro, una Bienaventurada alentaba desde el cielo:

Te solo aspetto, e quel che tanto amasti
E là giuso è rimaso, il mio bel velo.

NELLA PASINI.

ELEGIA DE PALERMO

a Paco Luis Bernárdez.

ESTA *es una elegía*
de cuando los portones de Palermo hacían sombra
y a cualquier bocacalle le salía un compadrito.
Esta es una elegía
que se acuerda de un largo resplandor agachado
que las tardes derechas daban a los baldíos.
Esta es una elegía
para unos barriletes que hacían fiesta en el cielo
¡charro papelerío
por donde lo escalaron al cielo los domingos!
(En los pasajes mismos había cielo bastante
para toda una dicha
y las tapias tenían el color de las tardes.)
Esta es una elegía
que recuerda los taitas que se pasaban horas
empujando un silbido
o conversando un truco traicionero
en que una flor cruzada preludiaba cuchillos.
Esta es una elegía
de un Palermo pintado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos.

Muchachas comentadas por un vals de organito
o por los mayorales de corneta fiestera
de los 64,
ponían en las puertas la gracia de su espera.

Había huecos de tunas
y la ceguera atroz del Maldonado
y unas calientes noches en que ardió la milonga
y en el cielo de enfrente, la luna volvedora.
En la noche zafada
Palermo era una esquina última y arriesgada.

Palermo desganado, vos tenías
un alegrón de tangos para hacerte valiente
y una baraja criolla para soñar la vida
y unas albas eternas para aprender la muerte.

A fuerza de banderas de remate
le retrucaste al mundo sus ponientes.

El día era más largo en tus veredas
que en las calles del centro,
porque en tus huecos hondos se aquerenciaba el cielo.

Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.
Mi vagancia es la eterna gustación de tus calles
y esa higuera que asoma sobre una parecita
se lleva bien con mi alma
y es más lindo el rosado de tus balaustraditas
que el de las nubes blandas
y el cielo amanzanado de tus orillas guarda
paz mejor que el del campo.

JORGE LUIS BORGES.

LA "NUEVA SENSIBILIDAD" EN EL SEGUNDO FAUSTO

DURANTE una grippe me entretuve hace poco en ensayar la traducción de uno de los trozos que me agradan en el segundo *Fausto,* tan diferente en su forma y en su fondo del que he traducido. Es la escena entre el bachiller y Mefistófeles, *pendant* y antítesis de la entre éste y el alumno en el primer Fausto.

Se inicia con ella el segundo acto, en el viejo gabinete de estudio de Fausto, abandonado durante varios años (tres o cuatro). Fausto acaba de ser traído allí por Mefistófeles en un estado de letargia, suspenso entre la vida y la muerte, después de fracasar en su tentativa de dar vida real y apoderarse del inefable "doble" de Helena de Grecia, evocado por él mismo en las profundidades de la tierra. Mefistófeles tiene entonces la ocurrencia de volver a ponerse la pelliza y la gorra de Fausto, que cuelgan apolilladas en el mismo sitio en que quedaron, y tira del cordón para llamar al fámulo. La campana resuena lúgubre y cómica a la vez en el claustro desierto, y atrae también al alumno de entonces, ya bachiller.

Recién salido de la adolescencia, y lejos aún del doctorado, que no piensa seguir, el antes sumiso — demasiado sumiso — aspirante al saber se despedía en ese momento de los claustros, en un estado de ánimo muy diferente al de su primera entrada en ellos. Pero el bachiller ha estudiado y aprendido algo en ese corto lapso. No extiende pues su rebeldía al lenguaje y a la prosodia; por el contrario, sus parlamentos tienen un fuerte sabor escolar de imitación de los modelos académicos en ese entonces. Y no llevan tipografía especial para parecer originales siquiera en eso. El jovencito no ha alcanzado aún bastante personalidad para crear elementos reales de renovación, pero tiene ya bastante

cultura para no emprenderla a patadas con el idioma y las reglas elementales, y demasiado vigor mental para hacer virtud de la impotencia de poner esas reglas a su servicio.

El diálogo está lleno de alusiones a las polémicas de la época en que fué redactada la escena. El espíritu de Goethe, empapado en el del Renacimiento y el de los enciclopedistas, y disciplinado por hondos trabajos científicos, da así una respuesta a la generación que surgió más o menos entre 1815-25 en la Europa central, o sea, pasado ya el apogeo de los creadores del romanticismo alemán y de los primeros renovadores de su pensamiento filosófico y científico por el método de la investigación positiva libertada del dogma religioso, formados en el período del *Sturm und drang*. La nueva generación, plasmada por la guerra y por el absolutismo clerical de la Santa Alianza, no podía, en este espíritu, realizar la obra propia de toda generación sucesiva — que toma por punto de partida la revisión de valores de las precedentes — con un concepto afirmativo y de continuidad histórica. Era lógico que esa revisión se convirtiera en una negación *en bloc*: así se vestía mejor de ímpetu de renovación su espíritu reaccionario y en buena parte amigo de la clerecía. La rebelión contra los "viejos" — los libertadores del Espíritu — era en realidad una tentativa, acaso inconsciente, de retorno a cosas mucho más antiguas.

Las notas puestas a la versión tienden a aclarar las principales alusiones a esa lucha de tendencias. El joven "renovador" de 1815-25 (no confundir con 1915-25) encarna así, bajo la petulancia y la rebeldía juveniles, algo más que la búsqueda de novedad y liberación. Su "nuevo" vestido idealista ha buscado modelos en el más viejo de los arcones claustrales: el de la Edad Media.

En realidad Goethe, abstraído de la política, no parece haber percibido bien la tendencia reaccionaria de ese "idealismo" que buscara su apoyo en Fichte; le chocaban sobre todo sus expresiones literarias como intento de retorno bárbaro, que le parecía simple sarampión (y no era más que eso en algunos). Pero, poco tiempo después, Heine aplicaría su *buffach* a los hijos espirituales de la Santa Alianza, percibiendo la verdadera especie a que pertenecían casi todos.

BACHILLER

Viejo señor, si el túrbido Leteo
La gacha testa calva aún no ha embebido,
Ved y apreciad al escolar de otrora
Que ya las disciplinas ha vencido.
Tal cual como os dejara os veo;
En cambio, a mí, otro hombre héteme ahora.

MEFISTÓFELES

Pláceme os atrajera mi campana.
No os tuve en poco yo la vez aquélla.
La crisálida anuncia ya la bella,
Pintada mariposa de mañana.
Cuello de encaje y algún rizo
Halagaban vuestro ánimo infantil.
Ahora usáis el pelo corto y liso...
Nunca llevasteis la coleta vil?
Por cierto, estáis de gallardía lleno,
Y volveréis a vuestro hogar sin freno...

BACHILLER

Viejo señor! quedasteis en lo antiguo!
Pensad empero en las nuevas corrientes
De los tiempos y ahorrad fraseo ambiguo,
Que ahora ya sabemos parar mientes.
Del chico ingenuo hicisteis burla aleve,
Y no os costó arte alguna, por supuesto,
Eso a que hoy día ya nadie se atreve.

MEFISTÓFELES

Cuando a la juventud la verdad pura
Brindáis, le sabe mal y tuerce el gesto,
Pero pasan los años y más dura
Es a su costa la experiencia;

Presume entonces que ello es ciencia
Tan sólo suya, y llama majadero
Al maestro que la enseñó primero.

BACHILLER

O tramposo quizá. Pues qué maestro
La verdad nos ha dicho frente a frente?
Cada uno amengua o bien agranda diestro,
Y hace un papel ameno o desabrido
Para abusar de la niñez creyente.

MEFISTÓFELES

Ya el tiempo de aprender ha transcurrido.
Para enseñar, lo veo, estáis maduro.
En esas lunas y algún sol que han sido,
Experiencia ganasteis, de seguro.

BACHILLER

Tan sólo espuma y polvo es la experiencia!
Y a la visión espiritual ajena. (1)
Confesad! todo cuanto letras, ciencia
Llamáis, no vale de aprender la pena!

MEFISTÓFELES

Lo barruntaba. He sido un majadero.
Me siento ahora hasta trivial y huero.

BACHILLER

Me place; habéis dado en el centro.
Por fin a un viejo razonable encuentro!

MEFISTÓFELES

Busqué el que oculto yace, aúreo tesoro,
Y saqué a luz carbón en vez del oro.

BACHILLER (señalando a una calavera)

Confesadlo no más: vuestra cabeza
Calva es tan vacua como ésa. (2)

MEFISTÓFELES (bonachón)

No sospechas quizá tu grosería.

BACHILLER

A la mentira llaman cortesía; (3)

MEFISTÓFELES (acercándose en su sillón de ruedas a la platea)

Aquí ya no me dejan sitio alguno...
Encontraré en vosotros compañía? (4)

BACHILLER

Nunca ví pretensión tan infundada:
Que en el momento más inoportuno
Algo pretenda ser quien ya no es nada.
La vida humana está en la sangre, y dónde
Como en el joven es la sangre viva?
Esa es sangre vibrante, fuerza activa
Que de su vida crea vida nueva.
Al movimiento obra viril responde
Que al decrépito aplasta, al fuerte eleva. (5)
En tanto hemos ganado medio mundo, (6)
Qué hicisteis vos? Un cabecear profundo,
Cavilaciones, planes, planes... (7)
Igual al chucho es la vejez, por cierto,
Pues dan escalofrío sus afanes.
Cuando uno los treinta años ha excedido,
Lo mismo da que si se hubiera muerto.
Por eso lo mejor habría sido
Ultimaros a tiempo.

MEFISTÓFELES

A ello espero
Que nada objete el diablo.

BACHILLER

Si yo quiero,
A ningún diablo ser le es permitido. (8).

MEFISTÓFELES (aparte)

El diablo ya te hará una zancadilla.

BACHILLER

He aquí la juvenil vocación pura:
Por mi obra creadora el mundo brilla!
Yo saqué al sol del mar hacia la altura,
El día se adornó ante mi sendero,
La tierra verdeció y dióme sus flores.
Por mí sus fases emprendió la luna;
Antes de mí no había noche alguna,
Y a mi señal—que yo la dí el primero—
Lanzaron las estrellas sus fulgores....
Y acaso no os quité la servidumbre
De burgués, encerrado pensamiento?
Yo empero, libre, tal como lo siento,
Agil avanzo con mi interna lumbre,
Y en un éxtasis voy, tan solo mío,
Luz ante mí, a mi espalda lo sombrío.
(Sale).

MEFISTÓFELES

Original! De tu virtud colmado
Véte. Cuál la noción te ofendería
De que no cabe acierto o tontería

Que algún predecesor no haya pensado!
Mas peligro con éste no hay tampoco.
Pase algún año y ya tendrá su tino.
Porque por más que el mosto se haga el loco,
Al fin y al cabo sale un vino. (9).

(A la platea joven, que no aplaude)

Fríos quedáis si de tal modo os hablo,
Mas os disculpo, buenos chiquilines.
Pensad: si de tan viejo el diablo es diablo,
Envejeced para entender sus fines.

(*Fausto.* Segunda parte. Acto II. Versos 6721 a 6818 del poema, edición de Alt.)

AUGUSTO BUNGE.

NOTAS

(1) Alusión a las diatribas de los neorománticos, inspiradas en el apriorismo ideologista, contra los métodos experimentales, tachados de "materialistas".

(2) Mefistófeles no era calvo, ni tampoco Fausto. Pero también entonces se puso de moda llamar calvos a todos los "pasatistas", y viejos a todos los calvos.

(3) Traducción literal.

(4) Alusión a que al público le importan un bledo las excomuniones de grupitos y el grado de juventud de los autores, y aprecia a las obras en sí mismas.

(5) El culto de la fuerza física que siguió a las guerras napoleónicas, haciendo de ella la virtud suprema.

(6) La generación de los conscriptos de la última guerra de Napoleón contra la Europa continental. Se jactaba de "su" victoria, aunque actuó sólo dirigida por los hombres de la generación anterior. Hacía de esa victoria su blasón intelectual.

(7) Alusión a los sistemas filosóficos racionalistas?

(8) Alusión al misticismo vergonzante de la generación que encarna el bachiller? Entendida de esta manera, la frase del bachiller resulta más clara: "yo dispongo de la gracia divina, que aniquila a todos los demonios". Pues no niega al diablo el bachiller; no lo considera una superstición "pasatista"; tan solo afirma su poder sobre él. Pero puede también ser sólo una jactancia juvenil. Goethe se complacía en ambigüedades como ésta.

(9) Este dicho, que se ha hecho luego un resobado lugar común, podrá ser exacto en el clima relativamente frío del sur de Alemania, pero no puede generalizarse sin incurrir en excesivo optimismo. Los vinicultores de regiones más cálidas cuidan de prevenir que el mosto "se haga el loco" en demasía, y deben controlar la fermentación de tiempo en tiempo, pues si su temperatura pasa de cierto límite, el mosto se hace vinagre.

UN POETA URUGUAYO

MARIO CASTELLANOS

I.

La vida literaria del Uruguay se ha caracterizado, principalmente, por el predominio intelectual de algunas individualidades robustas. Durante una larga etapa reinó, en la poesía. con señorío casi absoluto, don Francisco Acuña de Figueroa; luego, en los días cargados de angustia de la Defensa, sin que se apagara la mucha luz de aquel espíritu ágil y mordaz, el movimiento romántico iniciado por Echeverría otorgó el cetro a Magariños Cervantes, quien mantuvo el imperio hasta la aparición inesperada y ruidosa de Zorrilla de San Martín; y mientras en Florida vibraba, en los versos de la *Leyenda* magnífica, el acento de la poesía nacional de veras recia, la llamada "generación del Ateneo" construía una democracia efectiva; Rafael Fragueiro pudo, en esa misma época, por sus dotes excepcionales, compartir con Zorrilla la dirección de la juventud, pero despilfarró su talento en trabajos vanos; la falange juvenil que fundó la *Revista Nacional de Literatura* y *Ciencias Sociales* trajo, más tarde, un nuevo concepto del arte e inició la renovación profunda del ambiente intelectual de la República; al finalizar el siglo XIX surgió, también, Julio Herrera y Reissig, ilusionado y triste, para crear, en el país, una escuela que aun tiene prosélitos; después vinieron María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini a cautivar la admiración férvida de todos. Y lo mismo que en el verso, en la prosa impusieron la fuerza de su estilo, áspero o cadencioso, denso o vacío, unos pocos publicistas de relieve encumbrado: Andrés Lamas, Juan Carlos Gómez, A. Magariños Cervantes, Bauzá,

Carlos María Ramírez, Julio Herrera y Obes, Enrique Kubly, Acevedo Díaz, Rodó, Reyles. Además, las modalidades originales, las nuevas corrientes ideológicas, las diversas escuelas, los diferentes criterios estéticos, fueron introducidos y propagados por algunos espíritus influyentes. Por eso, pues, nuestra literatura, antes que la resultancia de la acción concorde y armónica de varias generaciones sucesivas, más que el producto de un medio social de selecta cultura acumulada, es la expresión del pensamiento y del arte de aquellos escritores; y su historia puede hacerse, sin falsearla, realizando el análisis de la obra de quienes imprimieron, a sus coetáneos, el sello peculiar de su genio. Así, para el observador atento y penetrante, Acuña de Figueroa es la poesía clásica española hecha hombre; Magariños Cervantes, nuestro verbo del romanticismo naciente; Zorrilla de San Martín, la condensación armoniosa del arte nacional; Roxlo representa al bardo civil; Herrera y Reissig es la encarnación del simbolismo traído de Francia; María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini son la escuela modernista triunfante.

Ese imperio, natural y fuerte, de una figura subyugante determinaba, como consecuencia, una orientación definida y firme de la producción de cada época: el ideal estético, en lo esencial, lo imponía el pontífice, sin que nadie lo discutiera; el estilo tenía, en todos, casi los mismos matices y tonalidades; las ideas, por lo iguales a las del sembrador más afortunado, daban la impresión del correr monótono del agua en el cauce fijo. De ahí que si el dominio de un poeta o un prosador ha servido para que se tuviese siempre un guía a quien seguir, evitándose la pérdida de energías en desvelos estériles para encontrar la ruta cierta, también ha motivado que los escritores secundarios fuesen como aquellos retóricos del tiempo de Augusto, — cuyas declamaciones nos ha trasmitido Séneca el viejo, — que hablaban de la misma manera y poseían idénticas ideas sobre los hombres y las cosas.

*
* *

En el momento actual se ha roto esa tradición vieja como la nacionalidad y las letras uruguayas atraviesan un período cu-

rioso y digno de estudio. Las sociedades literarias de alguna importancia han desaparecido; los escritores se aislan; los cenáculos y capillas que aun existen no constituyen núcleos de fuerte acción expansiva y apenas si logran provocar una sonrisa de inteligencia entre quienes los conocen. Los poetas influyentes de antes han muerto o han callado para siempre. Zorrilla de San Martín vive sólo de los réditos del antiguo depósito y su pluma ha perdido la eficacia para todo alarde artístico de largo aliento; a Roxlo, el admirable cantor de *Las dos invasiones* y *Andresillo,* cuéstale ya angustioso esfuerzo vencer su habitual modorra para la fiesta de producir, y va presenciando el derrumbe de su prestigio por la prodigalidad en la publicación de malos versos, que ha movido, a algunos críticos excesivos, a negar importancia aun a la parte duradera de su obra. Además, entre los de generaciones posteriores, Emilio Frugoni, — brillante y multiforme, — pudo ser, como lo hicieron presumir *Los Himnos,* el bardo intenso de las reivindicaciones sociales; pero aspiró a convertirse en el poeta apacible y tierno de Montevideo y a poner su estilo personal al ritmo de la hora vertiginosa e incierta que vivimos, reduciendo así la trascendencia de la acción renovadora que le correspondía realizar; Juana de Ibarbourou, que hizo libros sorprendentes por su opulenta belleza, ha enmudecido y sólo se presenta en público para leer trabajos en prosa que nada agregan a su gloria literaria, porque carecen del vigor necesario para perdurar; Fernán Silva Valdés, que ni aún en la hora en que fué mayor promesa logró construir una obra definitiva, está recorriendo un camino descendente; Emilio Oribe ha tenido algunos aciertos notables, mas, sus producciones carecen de calor comunicativo; Raquel Sáenz, que todavía está recogiendo laureles por *La almohada de los sueños,* posee un bello temperamento artístico que puede florecer, aún, en nuevos poemas apasionados.

Falta, pues, *el poeta.* Y la desorientación existente es profunda. Diversas tendencias contrarias se entrecruzan sin fundirse en un todo armonioso. A las corrientes antiguas se agregan las nuevas, y juntas van precisando la sensibilidad del tiempo presente en el Uruguay, distinta, sin duda, a la que dió carácter particular al pensamiento y a las letras del siglo fenecido. Una inquietud espiritual más honda y aguda; un afán como urgido

por encontrar las verdades últimas de la estética; una noble actitud de respeto sereno frente a las más variadas escuelas y parcialidades artísticas que traen un programa renovador; la duda reflexiva ante las afirmaciones rotundas; la amplitud del gesto para aplaudir todo intento desinteresado de creación intelectual, son signos reveladores del ambiente que se está formando sin que muchos lo adviertan, porque todavía no ha grabado su huella en la corteza social. En la pasada centuria, la lucha continua, violenta y unánime por la libertad civil hizo de cada poeta un predicador del evangelio de la Revolución, y el verso fué transformado en arma de combate; las cuestiones referentes a la organización democrática fueron consideradas anteriores y vitales; los problemas especulativos preocuparon como asuntos de escasa trascendencia; la literatura, como actividad especial, casi no fué cultivada; lo que no llevaba una flecha contra el dominador o su partido moría pronto en la indiferencia general, y así repercutió más largamente el *Anatema* de Wáshington P. Bermúdez que el *Alegretto* de Rafael Fragueiro; las ideas políticas fueron inseparables, casi siempre, del pensamiento animador de las estrofas; el dogmatismo necesario para la batalla común contra los opresores les habituó a ser intransigentes en todo, hasta en filosofía y arte; y, por eso, vieron, en cada contradictor, un enemigo de la salud pública: les faltó, a aquellos hombres puros, el refinamiento espiritual y la tolerancia comprensiva que sólo proporcionan los ambientes de sazonada cultura. La reacción contra su modo de enfocar los problemas de la labor mental llegó cuando el siglo ya se iba. Y por la obra tarda y segura de los años y de nuevos factores sociales nos encontramos, ahora, en un medio que adquirirá una fisonomía característica y definida, cuando surja el escritor capacitado para penetrar en su centro nervioso y traducir, en densa síntesis armoniosa, las ideas y sentimientos que ya se encuentran viviendo en las conciencias selectas.

II.

Entre los poetas jóvenes que todavía no han impuesto definitivamente su nombre, y aún entre aquellos que el público no conoce, hay algunos poseedores de excelentes condiciones, que

han dejado ya de ser vagas promesas literarias. Eugenio Bergara, tan parco en la publicación de sus versos, tiene poesías sólo comparables con las mejores de Julio Herrera y Reissig, por el hondo sentimiento, la inspiración fácil, la forma pulcra y armoniosa; Mario Menéndez es un forjador obstinado de poemas admirables; Carlos Alberto Clulow es un fuerte animador de las cosas americanas y un lírico de acento conmovido y grave; Alicia Porro Freire ha revelado, con su libro *Savia nueva,* tener un temperamento fino y vibrante; Emilio Carlos Tacconi es un artífice laborioso que practica, con éxito, el "festina lento" de los viejos maestros latinos; Elbio Prunell Alzáibar, que pertenece a "los que callan", escribe con estilo propio y sonoro. Mas ninguno de esos artistas, ni de otros cuyos nombres omito porque no es esta la oportunidad de hacer una revisión minuciosa de los nuevos valores de la literatura uruguaya, ha publicado una obra definitiva que permita juzgarle con verdadero criterio imparcial y científico; es decir, situándolo en una ideal lejanía para que no intervengan esos factores (gusto parecido, sensibilidad gemela, simpatía personal, parejos ideales estéticos, etc.), que falsean la magnitud de lo que está muy cerca nuestro y hacen que se cumpla, en no poco, la sentencia de que "los árboles no dejan ver el bosque", porque falta la perspectiva. Eso no obstante, es posible afirmar, por los elementos de juicio existentes, que aquellos rimadores han demostrado poseer las dotes necesarias para realizar una labor perdurable.

Y es, entre los escritores que han hecho su aparición en los últimos años, que figura el señor Mario Castellanos. Poeta, periodista, tribuno, ha cruzado diversos campos de la actividad intelectual y ha dejado, en ellos, la señal indeleble de su pasaje fecundo; espíritu selecto, ha vivido en distintos ambientes sin renunciar a su admiración por las realidades superiores de la existencia; cerebro flexible y lúcido, ha buscado lo medular de las cosas sin renegar de su culto a la belleza exterior y formal; conciencia diamantina y recta, se ha sublevado contra las injusticias humanas sin jactancioso alarde de apóstol pendenciero y manteniendo, a flor de labio, el perdón para los arrepentidos y la compasión para los derrotados; sembrador generoso de ideales, ha echado semillas a lo largo de todos los surcos conservando su se-

reno continente y sin detenerse a refexionar sobre qué viento llevaba sus palabras. Orador brillante, de verba abundosa y fácil, conmueve y levanta; prosista claro y eufónico no procede por pequeñas frases nerviosas, por ímpetus bruscos y desordenados, por sobresaltos irregulares y violentos, sino por largos períodos en los cuales todos los trozos están ligados para llegar, en una marcha triunfal, al desarrollo pleno y hondo del pensamiento vivificante; periodista de garra, tiene la aptitud de pasar, con una ductilidad admirable, de un asunto a otro para estudiarlo con igual brillo y acierto: no hay sección de poco relieve, en un diario, cuando él se propone hacerla interesante. Alguna vez le he visto levantar al primer plano un episodio trivial de la calle, o extraer, con perspicacia aguda, la filosofía profunda y amarga de un espectáculo en apariencia vulgar. Y, en general, no elige, para sus comentarios, los problemas trascendentales de la politica o de las finanzas; le basta la simple noticia escueta para trazar una página intensa y bella. Para él, los hechos son motivos que le ofrece el mundo exterior para revelar lo que lleva en su espíritu, y, antes que los pormenores de un suceso, relata su impresión sobre el mismo; los detalles de la realidad transitoria le importan sólo como accidentes; lo fundamental radica en lo que sugieren a su inteligencia; como diría Ortega y Gasset, "es una mentalidad que se vuelve de espaldas a lo real y se preocupa de sí misma", pues, todo lo hace girar alrededor de su *yo* personalísimo e íntimo.

Espontáneo y cálido en el estilo, produce con rapidez extraordinaria y sin fatiga, como si estuviese traduciendo, mecánicamente, un artículo que ya ha escrito en la imaginación. La necesidad de llenar cuartillas en término angustioso llévale, en ocasiones, a diluir las ideas en una adjetivación frondosa y en perífrasis inútiles para la mejor inteligencia del pensamiento; pero, a pesar de eso, nunca es oscuro, común o mediocre: graba siempre, aún a lo que redacta en medio del improvisar sin descanso de una sala de trabajo periodístico, el sello de su manera inconfundible.

*
* *

Paradigma de laboriosidad tenaz y de energía inquebrantable ha sido la vida inquieta de este escritor. Sin eficaces maestros en la hora de su iniciación temprana, sin graves orientadores en los días de intensa labor formativa, obligado a ganarse el pan desde la infancia, ha forjado, en el agrio trabajo cotidiano, su personalidad brillante y recia. Los ocios de pequeño proletario los gastó en descifrar viejos libros de raídas tapas, desbordantes de sabiduría, o en admirar versos gráciles y armoniosos de sensuales poetas; las breves treguas de su juventud dinámica y batalladora las consumió en retocar las lineas menos perfectas de su espíritu; los descansos fugaces de la madurez precoz los empleó en la meditación y el análisis hondos. Por eso dice en *Blasón*:

> Nací para luchar. Mi temple rudo
> en el recio combate se ha forjado,
> y tengo el corazón acrisolado
> por incesante batallar sañudo!

Y así, bregando siempre, puliendo aristas y recogiendo renovadas enseñanzas de la acción continua, ha trazado, con rasgos decisivos, su gallardo perfil intelectual; las derrotas le han servido para afirmar su convicción en el triunfo; las negaciones injustas de los coetáneos han tonificado su voluntad; los dardos intoxicados y las críticas arbitrarias le han fortalecido para soportar los más duros contrastes.

Mario Castellanos, como Giovanni Papini, podría decir: "Yo no he sido nunca niño. No he tenido infancia. Cálidos y rubios días de embriaguez pueril; largas serenidades de la inocencia; sorpresas de los cotidianos descubrimientos del universo, ¿qué son para mí? No los conozco o no los recuerdo. Los he sabido por los libros después; los adivino ahora en los chicos que veo; los he sentido y probado por primera vez en mí, pasados los veinte años, en algún instante feliz de armisticio o de abandono. Niñez es amor, leticia, despreocupación, y yo me veo en el pasado siempre separado, meditabundo". Pues, lo mismo que ese grande y bello espíritu, nuestro poeta nació triste, desencantado cuando aun no había perseguido una ilusión. y fatigado de vivir antes de

haber vivido. En *Savia de Otoño* traduce ese dolor de su infancia solitaria y amargada:

> Yo entré en este combate del vivir, sin escudo...
> Un temblor hecho carne frente al Destino incierto!
> No tuve otra nodriza que la Desgracia, etc.

Luego expresa que fué diferente a los otros muchachos de su edad:

> Mientras ellos reían... y en juegos y cabriolas
> sus ocios inocentes, felices disfrutaban,
> sobre húmedas arenas que al sol reverberaban,
> yo buscaba los riscos para encontrarme a solas...
> y esperar los mensajes ideales que llegaban
> cabalgando en las espumas de las proteicas olas!

En esa misma composición recuerda que no supo de goces triviales porque la miseria rondó en torno suyo; mas del dolor sufrido extrae nuevo aliento:

> Pero el dolor enseña, la lucha vigoriza;
> el viento de la estepa es un maravilloso
> tónico del carácter; y es que el hombre precisa,
> para alcanzar la cumbre de su ensueño glorioso,
> ¡las recias mordeduras del cierzo y los embates
> de atlántica marea!

El niño triste de antes, — que sólo bebió el zumo ácido de la vida, — "creció en edad y en sabiduría" para transformarse en hombre reconcentrado y meditativo, melancólico y grave, que pasa analizando su angustia entre la muchedumbre que ríe y vocifera:

> En vano me confundo
> con la ruidosa necedad del mundo
> que, en mi redor, se agita cual marea...

Espíritu aristocrático y exquisito lleva una admirable vida interior y no podría, sin renunciar a ella, incorporarse a la ruidosa caravana que alarga su vulgaridad en la plaza pública. Expansivo y cordial con quienes sueñan en imposibles conquistas artísticas, tiene en los labios despreciativos una mueca para ejecutar a los pedantes y una frase para obligar a los mediocres a absolver posiciones. Es pródigo para elogiar a los escritores que tienen talento y honradez intelectual; pero es cruel y mordaz con aquellos otros que simulan aptitudes mediante complicados pro-

cedimientos: de sus conversaciones han salido algunos de éstos más magullados que nunca. Para ser un crítico certero le falta serenidad; se deja dominar por sus fáciles impulsos admirativos: poeta siempre, tiene mucho de niño, y se asombra ingenuamente ante un esfuerzo de creación literaria. Es un apasionado del arte y a cultivarlo consagra las mejores horas de sus días; mas no es un frío egoista que se encoge de hombros frente a las angustias de las multitudes bastardas, entregado, como el Cándido de Zola, a cultivar el árbol de su huerto. Dice en una bella composición:

> No marcho indiferente sobre el humano lodo;
> yo sufro como todos, mas en distinto modo,
> ¡porque la cruz de todos se hace verbo en mi cruz!

Hombre libre y erguido, Castellanos carece de prejuicios filosóficos, sociológicos y literarios: todo lo somete a su criterio analizador y sagaz. No piensa por sistemas, como diría Vaz Ferreira. En religión es cristiano; pero es más un convencido que un creyente; su persuasión domina al sentimiento que no siempre se encuentra vivo y presente en él. En política está un poco al margen de las colectividades en que se divide la opinión pública nacional: vota por aquellos ciudadanos que sostienen un programa formado por principios iguales a los que más anhela ver triunfar. En arte es ecléctico; ha detenido su marcha delante todos los vergeles y ha recogido frutos en huertos diversos. De los clásicos españoles a los modernistas americanos, todo lo ha visto un tanto apresuradamente, como corresponde a quien ha hecho del periodismo una profesión, pues, muy de periodistas es resbalar sobre las obras más variadas sin pararse a buscar lo sustancial de ellas; mas, como su penetración es aguda, ha podido recoger cosechas fecundas. Y ellas se descubren en su labor.

III.

Por su comprensión profunda de la vida; por su aptitud casi genial para reflejar el panorama psíquico; por su don maravillante para convertir en armonías y colores las realidades hondas del espíritu; por su inspiración inagotable y fresca; por su dominio seguro del verso matizado y sonoro; por su facilidad para

traducir, con un sentido musical extraordinario, lo que vibra y canta, lo que llora y reza en el fondo de las almas, Castellanos es uno de los grandes poetas de América. En rimas acariciantes y suaves o en estrofas de acento robusto, ha trazado el itinerario de una existencia consagrada, con ardor febril, a la obra fecunda de poner una lágrima o una sonrisa propias en tantos corazones secos y baldíos, que sólo reciben el riego de las emociones producidas por la baja del franco o la suba del dólar. ¡Bello y noble destino, sin duda, el de este cantor que, en la madurez triunfal, continúa llevando a los desiertos interiores de muchos hombres el agua vital de su poesía! Y porque realiza esa acción caritativa es digno del homenaje reverente y férvido de todos.

Las estrofas de Castellanos brotan sin esfuerzo, pero ello no es óbice a que el poeta cumpla el consejo sabio de Boileau:

> Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:
> Polissez-le sans cesse et le repolissez;
> Ajoutez quelquefois et souvent effacez.

Por eso tiene composiciones de forma impecable que parecen un ánfora labrada por la mano de un eximio artista; mas no son frías e impasibles como el mármol, pues, circula siempre por ellas la sangre fuerte de un hombre herido por la vida: la serenidad helada de la estatua no cabe en espíritu tan sensible. Maneja, con idéntica soltura y acierto, todos los metros de la lírica, remozándolos con su acento personal y cálido; rehusa las consonancias demasiado ricas y estridentes, siguiendo las huellas hondas de Verlaine y Darío; persigue la exactitud verbal, buscando el vocablo preciso, aunque, a veces, lo mismo que en prosa, abusa de los adjetivos; la onda de su estilo suele romperse para florecer, con vigor inesperado, en ritmos inauditos; cuando se ha enzarzado en la extravagancia ha salido de ella con paso airoso; ningún motivo humano le parece desdeñable y canta su amor y su tristeza con unción similar a la que pone en el himno al héroe de una hazaña ilustre; ahonda en la médula de los asuntos y hay producciones suyas, hirvientes de ideas, que son la síntesis expresiva de una meditación larga y difícil. Juan Antonio Zubillaga, crítico exigente y severo, ha escrito sobre él: "Y siempre, en cada realización de la poesía y del arte suyos, puede admirarse junto al dramático

proceso de su fidelidad a cada esperanza inaccesible, y de su torturante psicología de cada nueva desilusión, el destello deslumbrador de sus imágenes, y la música de la medida y la sonoridad de las palabras en una versificación triunfal. Porque si su inspiración se nutre en la sustancia de sus días; si su estro crece con la magnitud de sus motivos; si se muestra tan atento a la perspectiva infinita de su vida interior como sensible al mundo externo por la delicadísima entraña a donde llega y hiere todo lo malo y todo lo bueno: a la vez, por feliz coincidencia, es el opulento dueño y señor del verso magistral y definitivo de los poetas favorecidos por todos los dones necesarios para serlo gloriosamente dentro de escuelas o fuera de ellas, por sobre las novedades de cada momento, hasta dónde es posible cuando la belleza eterna resplandece en la obra del que adopta "el idioma de un arte" para interpretar sus emociones".

La sinceridad de Castellanos para traducir ideas y sentimientos nacidos en estados distintos de alma, hace que los versos suyos sean datos ciertos para conocer las mutaciones constantes de su espíritu proteiforme, mas no para llegar a la realidad substancial de la conciencia, pues, como refleja cada emoción tal cual la recibe, sus estrofas muestran contradictorios momentos psicológicos y anhelos antagónicos, que pueden confundir al crítico haciéndole suponer que la verdad permanente y última del poeta son las verdades transitorias y penúltimas expresadas en instantes diversos. Si su ideología variase por la acción deformadora del placer o del dolor, de la tristeza o del alegre florecimiento de los bienes terrenales, sería, la suya, obra de un desorbitado que va buscando, con incertidumbre, su ruta escondida y segura. Pero quienquiera examine, con ánimo de comprender, la producción de Castellanos, advertirá que la amargura y la resignación, a pesar de los ímpetus rebeldes y de las regocijadas notas, forman su esencia vital. Y ese disgusto no es, tampoco, el de los escépticos que renuncian a la vida; es la desesperanza de quienes descubren, por extraña aptitud visual forjadora de desdichas, las miserias de la existencia.

*
* *

La obra poética de Castellanos es muy vasta. Desde hace años viene publicando, en diarios y revistas nacionales y extranjeros, las mejores producciones de su numen fecundo; pero recién ahora, gracias a la comprensión del señor Maximino García, ha reunido, en libro, cantos demostrativos de sus dotes excepcionales. El volumen se titula *Selva Sonora* y tiene un proemio brillante de Zubillaga, quien, por la sagacidad crítica, la hondura conceptual, el criterio reposado y la gallardía de su prosa orgánica y rítmica, es la primera mentalidad entre los comentaristas que continúan la noble acción orientadora iniciada por Rodó.

En la composición inicial de *Selva sonora* se lee:

> ... La misión del poeta
> consiste en ser el verbo musical de esa inquieta,
> proteiforme sustancia... y lo mismo exultar
> al astro que a la hormiga: lo excelso y lo vulgar.

Y, en el soneto *Ejecutoria*, el vate define su ideal estético:

> Ante todo: Poeta. Sobre todo: Poeta...
> Irremediablemente. Fatalmente. A pesar
> de la prisión de carne que oprime al ave inquieta
> y del vulgo, que ignora la gracia de soñar.
> Timbre supremo y único. El resume y concreta,
> en cinco cifras mágicas, mi gloria y mi penar.

Leyendo esos versos he recordado una página de Ortega y Gasset. El maestro enseña, en ella, con la característica concisión sanguínea de su estilo, "que el poeta joven, cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta." Y agrega: "es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas". Castellanos lo ha comprendido así al no mezclar el arte puro en las agrias "disputas de los hombres".

Cada página de *Selva sonora* es el reflejo cadencioso de un soberbio temperamento lírico. En sonetos de forma perenne, como el dedicado a *La almohada de los sueños*, los del Díptico autumnal", los titulados "Fatalidad", "Peregrina: ¡detente!", etc., y en poemas de largo vuelo, el artista llega a la cumbre encantando con la interpretación honda y fiel de su espíritu. Compo-

siciones escritas en momentos distintos y distantes se descubre, empero, entre ellas, la cadena interior que las mantiene unidas y formando, a pesar de las disonancias, una armonía indestructible en el pensamiento recóndito y en el estilo. Así aunque diga en "Rebeldía":

Yo no puedo encerrarme dentro de cuatro muros...
El ave de mi ensueño pide luz... libertad...

reconocemos al poeta que confiesa en "Yo nací con el signo de una excelsa locura":

sin salir de mí mismo, veo cuanto preciso
para gozar las Sumas Visiones... como un Dios!
¡En mi paisaje interno resumo el Paraíso...
y la voz de los orbes sintetizo en mi voz!

No sé la distancia que habrá puesto el tiempo entre las poesías tituladas "Derrota", "Anacreóntica" y "La hora gris"; pero es indudable que pertenecen a épocas distintas. En la primera dice:

La ciencia de este mundo no tiene un milagroso
bálsamo para la herida de mi melancolía!...
.....
Hoy comprendo que todo cuanto anhelo es miseria...
Y en mi derrota llevo, como flor de laceria,
la nostalgia infinita de un imposible Bien!

Después de expresar ese dolor sin consuelo, aconseja en "Anacreóntica":

¡Sed optimistas!... ¡Sed optimistas!...
Gozad la Vida, que es bella y buena,
tal que florida, blanda cadena...
¡El goce es ciencia de los artistas!...

"La hora gris" contrasta con ese arranque varonil:

Esclavo irredimible de mi propia natura,
atomizo el análisis de mi propio dolor;
y, con ello consigo sólo aumentar la impura
linfa que siempre corre, como letal licor,
por los secretos cauces de mi río interior!

Y si en el contenido se encuentran contradicciones evidentes que no rompen, sin embargo, la vasta sinfonía formada por la obra toda, en el estilo se advierten variedades, que, aún siendo

importantes, no alcanzan a alterar la tonalidad del conjunto. De los versos rotundos del soneto "Blasón" a los de la poesía denominada "Todas las mañanas", que empieza así:

> Todas las mañanas, me sorprendo intensa-
> mente al ver que aun vivo... que mi sangre corre...

hay una diferencia notable; y, a pesar de ella, por el ritmo peculiar, se descubre al autor, a quien no aplaudo, dicho sea de paso, esa rotura intencionada de palabras.

El amor y el dolor son, en general, los motivos inspiradores de Castellanos; pero como su lira es multicorde, matizada y numerosa, triunfa definitivamente desarrollando, también, otros asuntos. El "Canto al carnaval", el "Canto al descubrimiento de América", el "Elogio de la vulgaridad", "El periodista", el "Canto a la patria de Wáshington", bastan para demostrar que este poeta siente la belleza en formas diversas.

La caravana loca que pasa, entre luces multicolores, aturdiendo con sus flautas, matracas, cascabeles y pífanos; el desborde de alegría estentórea que crece con cada grito y envuelve a todos para arrastrarlos al placer; la algarabía formada por esas pobres almas huecas que necesitan el ruído para que su vida no transcurra eternamente monótona; la vulgaridad del hombre en multitud ejerciendo su imperio efímero en esos tres días consagrados al instinto rudimentario y violento; toda la visión de la fiesta pagana es reflejada por este poeta en versos que hacen penetrar, en los espíritus, el entusiasmo de la muchedumbre atolondrada y superficial. El pensamiento y el estilo guardan una armonía perfecta; y el poema es una de las composiciones más bellas que se han escrito, durante los últimos años, en lengua española. La impresión última del artista es la única que queda vibrando cuando el carnaval se ha ido:

> Pero el goce es breve. Pasa el desvarío...
> Y de ese horno inmenso de la orgía loca
> ¡salgo con el alma temblando de frío...
> y un sabor de amarga ceniza en la boca!

Y, mientras ve al carnaval con ojos comprensivos, escribe el "Elogio a la vulgaridad" con ironía que anhelaría transformarse en lágrima. Es la amarga interpretación de esas vidas esté-

riles que ruedan hacia la muerte sin florecer en un ideal, pero que tienen, sin embargo, todo lo que en el mundo constituye la dicha de los seres olvidados por Dios en la distribución de inteligencias. "Perché non siete voi del mondo spersi?". ¡Qué bien quedaría, al fin de ese poema, el verso que arrancó de la indignación el vate excelso!

El "Canto a la patria de Wáshington" está inspirado en las virtudes efectivas de ese gran pueblo; comunica en él su visión de una República pujante y democrática, que le hace concebir una América

> solidaria y armónica, trabajadora y justa,
> reserva formidable que al mundo ha de asombrar...

No canta a los plutócratas de garra afilada o a los mercaderes impúdicos; no aplaude las deficiencias de una sociedad todavía en formación; pero vibra de entusiasmo ante las cualidades fecundas que han convertido a la antigua colonia en un vasto crisol de energías eficaces. Su concepto sobre los yanquis es coincidente con la opinión de Zaldumbide, que transcribe: "¿No son los rudos yanquis los verdaderos idealistas? Nuestro idealismo latino, ¿no es una forma de voluptuosidad, mientras el de ellos es de esencia más espiritual, más desinteresada y libre? Su inaptitud al arte, ¿no la compensan con el respeto casi candoroso que le profesan como de lejos? Mientras que para nosotros son una forma sublimada del placer, arte, poesía, misticismo, ¿no son para ellos regiones etéreas? Civismo, idealidad religiosa, solidaridad social, respeto del derecho ajeno, ¿no son para ellos obligaciones de idealismo cotidiano, y no las desarrollan bajo formas que no conocemos en nuestra falta de ingenuidad ante el deber? ¿Y no practican el idealismo en tantas otras virtudes que ni siquiera entendemos?".

El "Canto al descubrimiento de América" es una admirable evocación de la travesía azarosa del navegante iluminado por una voz interior que lo llevaba más allá de los mares y de los horizontes conocidos; es, además, una nota armoniosa en la fiesta de la raza y una noble afirmación del espíritu latino. El brillo de las imágenes, la verdad histórica y la inspirada vida de las estrofas, lo hacen digno del talento esclarecido del poeta.

"El periodista" es la epopeya de esos obreros anónimos del pensamiento, olvidados en las leyes de protección social, que van dejando lo mejor de su espíritu en las páginas de un diario. Como el personaje de aquel cuento amargo de Daudet, poseedor de un cerebro de oro, a quien le abrieron el cráneo para extraerle partículas del metal precioso hasta que el tesoro se agotó y quedaron unas gotas de sangre como prueba de que la vida había desaparecido con el caudal: así, el diarista, gasta sus energías y talentos en la dura labor de comunicar al público sus impresiones sobre la realidad cotidiana sin el consuelo siquiera de que las gentes le recuerden cuando sus facultades se hayan agotado y carezca de las fuerzas necesarias para continuar prodigando su inteligencia en bien de la sociedad que le ignora. Castellanos, que ha sentido el dolor de esas existencias en la suya propia, lo refleja en versos armónicos y gallardos, cargados de ideas y de emociones hondas. Y todo el poema en una página de antología por la opulencia formal y el pensamiento robusto y grácil.

*
* *

¿Es, *Selva sonora,* uno de esos libros que abren rutas nuevas e inesperadas? Si se atendiera sólo a la originalidad en las ideas y en el estilo, debería confesarse que no es muy vasta su riqueza del todo desconocida por hombres habituados a leer lo sustancial de la producción contemporánea; pero, si con criterio más acertado, se preguntara qué emociones antes no sentidas recibe el lector comprensivo de esa obra, sería injusto negar que la realización de Castellanos aporta un caudal abundante. Frente a la labor artística no debe buscarse la novedad que se conquista renunciando a lo peculiar del propio espíritu; sólo es sensato interrogarse, ¿qué movimiento del ánimo habríamos dejado de sentir si ese poema, o ese cuadro, o esa estatua, no hubiesen sido suscitados a la vida del arte perenne? Y es indudable que un hondo y fuerte raudal de sana poesía se habría perdido si Castellanos no hubiese escrito sus versos. Lo nuevo, en él, es el acento, el nervio del ritmo, la vibración particular de la estrofa.

¿Podrá ese libro afrontar la acción destructora del tiempo, de

las nuevas sensibilidades y del gusto tornadizo de los hombres? Es una obra orgánica y en ella resplandece la belleza eterna; es un conjunto de poesías que reflejan lo perenne de lo transitorio y lo necesario de lo contingente; es decir, lo esencial e invariable del alma humana. Por eso, si las generaciones del futuro no pueden sentirlo con el corazón, tendrán que apreciarlo mediante su cultura, como juzgamos nosotros las producciones del pasado.

¿Es Castellanos el poeta representativo de su generación? Lo es, porque ninguno traduce como él, la constante inquietud, la incertidumbre angustiosa, el entusiasmo dinámico, el empuje constructivo de los vates de su tiempo. ¿Es, también, el poeta del Uruguay? Para ello le falta, todavía, ese don de síntesis integral del sentimiento colectivo de su pueblo, sin el cual es imposible reflejar, en todas las direcciones del espacio, del tiempo y del espíritu, el pasado, el presente y el porvenir de la sociedad donde actúa. Comprende la época en que vive, adivina el futuro, pero no tiene el sentimiento de la historia y su estro no crece con la visión total del pasado legendario. Mas, a pesar de eso, es uno de los artistas máximos que ha producido el país.

ARIOSTO D. GONZÁLEZ.

Montevideo, 1926.

EL ARROYO

TENDIDO *estoy bajo la sombra leve*
de un molle juvenil, junto al arroyo.
Yo mismo hice de brozas blando lecho,
por almohada puse un viejo tronco,
y con el pecho al descubierto, y libre
de inútil carga los cansados hombros,
escuchando la música del agua
se han entornado de placer los ojos.

Entre opulenta trabazón de ramas
y moles de granito y valles hondos,
a veces manso, turbulento a veces,
bajando sin cesar, canta el arroyo.
Y yo gusto, en la calma lugareña,
en el silencio de los campos solos,
estarme quieto interpretando su habla,
pura como un chocar de piezas de oro.

Ahora lo siento, en borbotones claros
saltar de piedra en piedra hasta los hoyos,
donde en fugaz serenidad se queda
para luego caer fresco y sonoro.

Música de las aguas cristalinas
que viene de los cerros olorosos,

que ha sentido el placer de las alturas
y que entre riscos y peñones hoscos
se viene dulcemente hasta los valles
con la humildad tristísima de un lloro.

Música de los cielos hecha cauce,
cuyo comienzo y cuyo autor ignoro,
y que me ofrece toda su armonía,
para que no me sienta aquí tan solo.
Música sin por qué, música loca,
que sabe darse en lánguido abandono,
que si no tiene oído que la escuche
al cielo canta y al breñal saudoso.

Toda la vida recia y multiforme
de la sierra se vuelca en el arroyo,
en cuyas frescas aguas se desliza
un consuelo de amor que bien conozco.

Y en la mañana luminosa y tibia,
bajo una sombra leve, con los ojos
semientornados, dejo que se vayan
con la corriente mis pesares hondos,
y digo al viento y a las nubes digo:
¡Bendita el agua del pequeño arroyo
que viene limpia desde lo alto, y canta,
porque cantar es su mayor tesoro!

FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ.

ALGO MAS SOBRE LA CANCION ARGENTINA

Debo referirme nuevamente a la canción argentina. Inculpo de tal cosa a un amigo de toda mi estima, a Gastón Talamón, quien ha tenido la bondad de manifestar en el número 206 de Nosotros su desacuerdo con mis proposiciones. Debo agregar que emprendo la tarea de reforzar mi tesis anterior con verdadera complacencia. Sé que particularizo mi contrarréplica con el crítico más avezado de la afirmación americanista en música y me tranquiliza la seguridad de que su nombre es al par garantía de cultura y elevación.

Talamón sabe que la amable y severa expresión de su desacuerdo no puede tener repercusión alguna sobre la relación que nos une; y así lo expresa en el párrafo inicial de su artículo, donde su gentileza agiganta mis modestos merecimientos. Empequeñézcalos el lector hasta la discreta medida que me corresponde y crea, con Talamón, que no defraudará mi pluma la confianza con que el distinguido crítico amigo le favorece de antemano.

I. — De la unidad como consecuencia del estancamiento

Dije en el N.º 204, que algunos pueblos europeos incomunicados, cerrados a toda influencia exterior por las dificultades del intercambio general, cobraron, al cabo de siete, ocho o más siglos, personalidad étnica inconfundible. "El estancamiento, la rutina, la inmovilidad, son la base necesaria" — decía más adelante.

Pero Talamón no cree que aquellos pueblos estuvieron cerrados a toda influencia exterior y abona su pensamiento con un

resumen de las convulsiones habidas precisamente en el término indicado por mí, más o menos desde las postrimerías de la edad media en adelante: las cruzadas, el feudalismo, la reforma; en España (país en el cual reconozco un cancionero original), guerra entre cristianos y musulmanes, luchas intestinas, guerra con Italia y Flandes, la toma de Granada y la Conquista de América.

Talamón cita luego otras guerras de Europa sugiriendo una inquietud permanente en todas partes, muy peligrosa, según él, para la prosperidad de mi teoría.

Yo aludo a un momento histórico propicio para la gesta de un cancionero, pero agrego que, aun en pleno goce de ese momento "buena parte de los antiguos reinos españoles, franceses y alemanes no obtuvieron para sus aires filiación inconfundible." Detalle que conviene no olvidar.

La réplica de Talamón a este capítulo, prueba sin lugar a dudas, que en los últimos diez siglos ha habido un millar de guerras; ahora le falta probar que las guerras son razón de mezcla, intercambio o fusión espiritual entre los pueblos.

Una lectura más detenida de mi artículo anterior habría revelado a Talamón la forma en que mi tesis del estancamiento prevé y contempla guerras, convulsiones y conquistas, cuyo comportamiento sobre la sensibilidad colectiva interesa tanto al problema *de la unidad*.

Esa misma lectura habría puesto en evidencia que yo hablo del estancamiento en sentido "etnológico", con prescindencia del fenómeno político de las guerras, rara vez eficaz contra la integridad de los cancioneros regionales.

Yo no puedo comprender cómo la recluta de diez hombres en una aldea y su incorporación al ejército, puede determinar el silencio de los que quedan y quebrantar los procesos de la gesta. Tampoco se me alcanza cómo un ejército conquistador que devasta una comarca puede influir en su cancionero.

No sé ver, asimismo, en qué medida pudo modificar los cantares españoles la ausencia de un millar de aventureros empeñados en la conquista de América.

Talamón menciona luego la caballería errante y tampoco comprendo yo de qué modo aquellos señores que tan graciosa-

mente ridiculiza el Ingenioso Hidalgo pudieron determinar la mezcla de las diversas tradiciones orales.

En todo el curso de la réplica puede advertirse que Talamón cree que mi *estancamiento* es sinónimo de inmovilidad física.

Tomo cualquier episodio de los que menciona Talamón: la guerra entre cristianos y musulmanes, la llevada contra Flandes, la emprendida contra Italia; y en todos los casos puede verse la importancia que concede Talamón a los movimientos armados.

Yo invito a recordar la Revolución del 90, la guerra con el Paraguay y la expedición al desierto para que se me diga lo que sufrieron los "tristes" pampeanos en tales combates, si se mezclaron con la polka paraguaya y si aprendimos alguna canción de los indios pampas.

Talamón se aproxima a una objeción más seria cuando menciona la toma de Granada, no por el acto bélico en sí, que es lo que a Talamón interesa recalcar, sino porque alude a un episodio trascendente: *la convivencia de dos pueblos*, en este caso el árabe y el andaluz.

También se aproxima al hablar de las cruzadas, no por los "*formidables movimientos* populares, que hermanando todas las razas de Europa, las arrastraban a la conquista de la Tierra Santa", no. Se aproxima porque las probables canciones rituales de los peregrinos eran las mismas para todos, y ya se sabe que algunos folkloristas españoles sospechan un *substratum* religioso en ciertas canciones españolas del norte: algo muy vaporoso, como se ve. Menos vaporoso es que la ausencia de los cruzados no pudo influir en el cancionero de cada región y que de aquellas desastrosas peregrinaciones, sólo volvieron algunos expedicionarios, se ignora si con ganas de cantar, si todos eran cantores y si cantaron con la constancia y durante el tiempo que se necesita para hibridar las canciones nativas.

Si Talamón hubiera tomado de la historia las invasiones pacíficas, las conquistas seguidas de ocupación y convivencia secular, las simples misiones religiosas, etc., se habría enmarcado en el problema para comprobar que no son tantas las razones contrarias al estancamiento y que la eficacia de ellas está sometida a una serie de circunstancias que enunciaré en parte, tan sólo para

dar idea de su complejidad y sin la pretensión de abarcar tan oscuros procesos.

Hay pueblos cantores y pueblos que no cantan o cantan muy poco. No me parece aventurado referir esta diferencia al influjo de varios factores a lo largo de todo el curso etnogenético. Se sabe que un pueblo agricultor es sedentario o semisedentario, con la consecuencia de un grado mayor de cultura y una posibilidad mayor de aptitudes para la expresión; mientras que los pueblos cazadores son generalmente nómadas y horros, por lo tanto, de toda cultura superior.

Ahora bien. En un pueblo cantor no todos cantan. Una estadística reciente levantada en Buenos Aires entre los niños de la edad escolar ha dado resultados inesperados: los niños que sin educación musical previa pueden entonar con justeza, sólo alcanzan a cuatro de cada cien; y las niñas, en idénticas condiciones llegan a la rara cifra de setenta y cuatro por ciento.

No me atrevo a afirmar que entre adultos se den las mismas cifras. Tampoco me aventuro a calcular la proporción de hace quinientos o mil años; pero de todos modos una abultada mayoría de mujeres cantoras es cosa indiscutible.

Muy oportunas, a mi parecer, son aquellas palabras de Amós de Escalante, aludiendo a los rústicos de Santander: "La montañesa canta mucho, tal vez porque en la vida se canta cuando se llora; por lo cual, sin duda, canta más la mujer que el hombre."

Yo insisto en esa diferencia de los sexos porque ella contribuye por su parte a debilitar el argumento de las guerras; que aun cuando fueran a cantar a la guerra esos hombres a quienes impele la rapiña y el vandalaje, cuando no son arrastrados por el interés de las oligarquías, faltarían cantores.

Hemos anotado que no todos los pueblos cantan en igual medida y que sólo una mínima parte de los habitantes son cantores y en su mayoría mujeres. Ahora debemos pensar en que esta selecta minoría con aptitud congénita no siempre cultiva el canto ya por aislamiento en el campo, ya por falta de condiciones para aprender el instrumento con que debe acompañarse o

en el que toca sin cantar, por no poseer una voz agradable y por mil otras circunstancias que presiento vagamente.

Creo haber reducido la masa popular cantora a un puñado de individuos que conducen parte del pueblo, mediante la interpretación artística de sus propios sentimientos, que son los de los otros, a causa de la unidad, consecuencia del estancamiento varias veces secular.

La otra parte del pueblo, considerablemente más numerosa, es insensible a la delicadeza de la canción pura y tiene sus mentores encargados de suministrarles cualquier salsa melódica — es lo de menos — en ritmos de danza, primeras etapas del cancionero, como veremos en el capítulo III.

Por todo eso no creo en las guerras. Si la canción regional, la que interesa al arte, está en manos de un grupo, mujeres en gran parte, no debe inquietarnos su integridad por la ausencia de cien guerreros y sí debe alarmarnos el movimiento de dos cantores.

Me parece oportuno mencionar un caso elocuente de influencia en un orden más o menos afín al que tratamos. Me refiero a la introducción en España de la métrica italiana. "Un casual encuentro en Granada con Andrea Navajero — dice un historiador, que ruego no confundir con los historiadores de batallas — le dió a Juan Boscán el impulso primero, de resultas del cual, aclimató en España la métrica italiana".

Como se vé, la simple presencia de un embajador veneciano y su "casual encuentro" con el poeta Boscán, bastaron para generar la influencia de la literatura italiana en la española. Y es muy probable que los formidables movimientos populares de Talamón y la guerra entre Italia y España no hayan importado a las zonas del intelecto y la sensibilidad lo que el oscuro viaje de cualquier solitario diplomático.

Los párrafos antecedentes contemplan el aspecto cuantitativo del problema y tienden a destruir la general creencia de que las canciones regionales, por el hecho de traducir sentimientos colectivos (no hay en el fondo sino una emoción humana en un molde característico) requieren para su desenvolvimiento el concurso y actividad de las masas populares. Ya veremos más adelante, desde el punto de vista calitativo, como las canciones resis-

ten inmutables toda influencia que no penetre hasta los propios yacimientos raciales; mientras que cualquier intercambio, pacífico o guerrero, introduce o modifica ciencias, industrias, artes menores, armas y herramientas.

Las guerras, en fin, y las convulsiones que menciona Talamón, y todas las que no menciona — las alianzas contra un enemigo común, las migraciones de pueblos enteros — *pueden obrar o no* sobre las canciones regionales. La guerra no es, necesariamente, una mezcla de pueblos y mucho menos de sus cantares; es más: se consideraría un acto de infidelidad cantar los del enemigo, aun suponiendo que su texto fuera comprensible y su melodía escuchada en alguna parte. Por el contrario, en la mayoría de los casos una fuerte conmoción patriótica trae aparejado un aumento apasionado e incondicional en el culto de la tradición oral del pueblo en lucha.

Como veremos más adelante la gesta de las canciones es un fenómeno muy complejo.

La historia, esa historia que ha ofrecido a Talamón tan inconsistentes sugestiones, traza el panorama de un solo orden de fenómenos colectivos: el político, apenas adornado, a veces, con algunos detalles administrados en la discreta medida que reclama la claridad de la visión guerrera.

La otra historia, la de las culturas, que no cuenta amenudo con el genio capaz de abarcar su magnitud, ha sido tratada parcialmente (religión, Renán; arte, Taine) y tiene el inconveniente de estar casi siempre escrita desde una posición sectaria.

Faltan, pues, datos. Hasta hoy desconocemos la influencia recíproca de los pueblos en los siglos pasados; ignoramos si tenían o no canción característica propia, cuántos invadieron y cuántos fueron los conquistadores, qué porcentaje de mujeres hubo en cada movimiento, en qué medida pudo preponderar un cancionero sobre otro en el caso de que la hibridación se produjera, si el pueblo era cantor y en qué medida.

Todos estos factores, y mil que sugiero al lector, pueden modificar resultados en cuanto al cancionero popular se refiere.

Yo llego a la conclusión del estancamiento, principalmente por otro sendero reflexivo. Rechazo las insinuaciones de esa historia y pongo en duda su utilidad, porque es impotente para

registrar minucias necesarias a nuestro punto de vista; porque es discutible la veracidad de sus afirmaciones y porque, al fin, cada cual vé y toma lo que le conviene de esa cadena de hechos contradictorios cuya oscuridad y breve extensión en el tiempo no permiten esquematizar la conducta de la humanidad.

II. — De como las regiones llegan a expresar el dolor humano en un dialecto sonoro propio.

Un pueblo cuya tradición oral conserva una serie de melodías características no confundibles con las de otros pueblos, puede vanagloriarse de poseer un tesoro no muy frecuente en el patrimonio de las naciones modernas.

Efectivamente. Una canción regional característica es obra de un proceso secular en el seno de un pueblo estancado, encerrado — diré — en el culto de sus tradiciones y ageno al intercambio cultural, por lo menos en la fuerte medida que para su hibridación requiere esta delicada floración colectiva. Y digo colectiva porque una melodía sobreviviente es elegida en un plebiscito inconsciente que repite cada generación. Recuérdese que los conceptos "colectiva" y "plebiscito" responden a las limitaciones que he señalado en el capítulo primero.

La posibilidad de este proceso, tuvo un momento histórico que ya ha pasado en las zonas cultas; un momento que empieza cuando el cantor representativo posee sensibilidad y medios de expresión muy adelantados, y termina cuando las comunicaciones dificultan el aislamiento necesario a la gesta y conservación.

Ese momento histórico es aquel en que pudieron producirse un cúmulo de circunstancias favorables al aislamiento. Y como éste no ha sido posible en todos los casos debido a la mezcla de culturas con cancionero en formación, la mayor parte de los pueblos europeos tienen canciones elaboradas en sus dominios, pero no se diferencian de las de otras naciones: son universales.

Una canción rusa y una canción andaluza son inconfundibles. Bastan algunos compases para que el nombre del pueblo creador acuda a nuestra mente. Pero una canción francesa tanto puede ser de Francia como de cualquier parte; y lo mismo ocu-

rre con los cantores de Alemania y norte de España — de extraordinaria belleza — pero sin característica local.

Aunque la eficacia del factor geográfico en la caracterización de las melodías es nula, las hay peculiares de algunos pueblos. Es que la coloración regional de una canción está determinada por una serie de detalles perfectamente conocidos y aplicados por los folk-loristas de todas partes: diseños y células melódicas; fórmulas y células rítmicas; cadencias y desinencias cadenciales; adornos, etc. En otro sentido pueden citarse, el plan de inflexiones y el giro melódico. (1)

El aislamiento multisecular en la prehistoria, da al pueblo del alba histórica el elemento de mayor fuerza en la caracterización: un sistema tonal propio. Pero antes de que el hombre tuviera la cultura espiritual requerida para la alta expresión, el intercambio de culturas o la imposición de las más avanzadas (la griega y la romana) sobre las demás, con la difusión de la música religiosa, uniformaron el sistema tonal europeo.

Perdido este factor de caracterización, los pueblos aislados consiguieron aun diferenciar sus canciones mediante el culto y desenvolvimiento progresivo de fórmulas rítmicas y fonéticas tomadas a la danza y, en algunos casos, tal vez, de diseños melódicos entresacados de ciertas canciones de procedencia religiosa o genial.

Pero las migraciones, las conquistas, el intercambio, en fin, de culturas, ha producido la dispersión de las floraciones aisladas con la consiguiente pérdida para el pueblo cuyo dialecto sonoro es una mezcla y se encuentra mezclado con el de otros pueblos.

El análisis "filológico musical", como dice el P. Otaño — yo me atrevo a proponer "melológico" — de una serie de canciones populares hijas de una región, da por resultado el hallazgo de varias fórmulas rítmicas y diseños melódicos comunes a todas ellas.

---

(1) Me he permitido llamar "plan de inflexiones" a los grandes rasgos del dibujo que traza la oscilación de las melodías en su aventura a través de los cuatro miembros de que generalmente consta la canción. *La Comparsita*, tango, y *El pañuelito blanco*, tango-canción, pueden ejecutarse simultáneamente sin choque ni disonancias porque ambas líneas melódicas siguen un mismo plan de inflexiones. "Giro melódico" es lo mismo, pero en la extensión de un miembro o parte de él. Es expresión de uso corriente.

Estos elementos son propios y no se encuentran en las canciones de otros pueblos que a su vez, poseen los que fijan la propia coloración.

Cuando la región tiene su dialecto sonoro propio, obra gradual de un culto viejo, el cantor representativo toca al crear el puñado de fórmulas fijas colorantes y su canción es la canción de todos.

Esto puede dar lugar a suponer que el creador popular padece la tiranía de las recetas, y no; el cantor carece de trabas porque las ignora, del mismo modo que ignora la libertad el pájaro nacido en la pajarera, entre cuyos alambres cree disfrutar de todo el albedrío.

El compositor que en alas de la cultura llega a emanciparse de los cánones regionales, acaba de caer bajo una verdadera tiranía: la de la originalidad; que so pretexto de independencia, el creador culto queda *encerrado afuera,* con un campo infinito a su merced y sólo potencia para cernirse apenas sobre la zona inmediata.

Ya se sabe que la creación no es sino la combinación de elementos dados y que el grado de originalidad de la obra está determinado por la mayor o menor dificultad de establecer su genealogía. En el creador popular, la creación es una tosca diferenciación o modificación de una cantiga existente. Una obra muy original, muere por no encontrar repercusión en el alma del pueblo.

Sin pretender abarcar tan complicados procesos mentales, me permito decir, como ejemplo, que un pueblo agitado por una convulsión, peste o guerra, asocia su dolor a una melodía vieja o creada de modo que, posteriormente, toda canción que recuerde células rítmicas o fonéticas de aquélla, directamente o a través de una serie subconsciente de eslabones intermedios, producirá un trémolo de impresiones comunes, adormidas por igual en la memoria de todos los aptos de la región.

La preferencia, pues, de unos diseños sobre otros, es la causa del color local, en su faz reductible; pero hay más: el hálito emocionado que anima el diseño mediante la modificación ilegislable de sus componentes.

Esta elección y este hálito están en relación esencial con la constitución biológica de la raza.

En los estadios primitivos y aún en los actuales el instrumento juega un papel no despreciable en la constitución de las fórmulas rítmicas y aun de las fonéticas.

La elaboración necesita una constancia en las predilecciones, hija del estancamiento; y entiendo, en fin, por estancamiento el de un pueblo que al cabo de uno o más siglos, se identifica consigo mismo en culto, costumbres, preferencias y canciones. En América hay pueblos estancados desde hace muchos miles de años. Entiendo asimismo por progreso la renovación verificada en un pueblo que, en breve término, muda sus hábitos, gustos, ideas y canciones. En América hay pueblos que en sólo treinta años han cambiado radicalmente en todo sentido.

Un grupo étnico que ocupa en masa un nuevo territorio, lleva consigo hábitos y canciones, pero, a medida que se interna en el tiempo, la modificación gradual de unos y otras es consecuencia irremediable de las transformaciones psíquicas y sociales que la naturaleza determina en su nuevo habitante a través de factores bien conocidos. Y si ese grupo étnico se mueve en la época presente, cuando el intercambio de culturas imposibilita el estacionamiento de la sensibilidad, base del culto de la tradición oral, es evidente que ésta no podrá subsistir desde que la sensibilidad que le rendía culto se ha modificado.

Si agregamos que a la excursión de aquel grupo primero se han unido cincuenta troncos raciales distintos, se explicará que ocurra lo que ha ocurrido en la Argentina: que el cancionero mestizo ha sido abandonado en todas aquellas regiones donde han obrado las comunicaciones y la inmigración; mientras se conserva todavía en las zonas donde el aislamiento, el estancamiento y la incomunicación lo preservan del inevitable abandono por modificación de la psiquis colectiva. Puede decirse, en consecuencia, que aquellas provincias donde se conserva más pura la tradición oral, son las más atrasadas económica y culturalmente.

Pero no hay porqué acumular factores. Actualmente bastan las comunicaciones internacionales para imposibilitar la coloración regional por aislamiento y para modificar la sensibilidad de los pueblos. El abandono, pues, de los cancioneros en que culmi-

naron los procesos del momento histórico, es un hecho común a todas las naciones que se desenvuelven bajo la égida de la cultura moderna.

No sin pesadumbre oí contar a García Sanchiz que aquella audición con que Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga pretendieron restaurar el culto del maravilloso "cante hondo", fué recibida por el pueblo de Granada en medio de la más completa indiferencia; pero que una gitana cantó luego una *media granadina*, "que es hasta la negación del cante hondo", provocando delirante entusiasmo entre los espectadores.

Pensé en la Vidala abandonada y el Tango aclamado, y me aseguré de que el milagro de las canciones regionales de colorido local, es un fenómeno histórico que la humanidad no volverá a producir. La juventud contemporánea no siente las viejas cantigas; ellas languidecen todavía, al amor de los ancianos, implorando desde los más remotos rincones, una piadosa anotación que las perpetúe en el pentagrama, porque el intercambio de la cultura escrita ha decretado el exterminio de la tradición oral.

Yo soy argentino; y aunque no sé de alardes patrioteros, deploro nuestra condición de pueblo sin folk-lore porque he creído siempre que la mente del artista, vuelta hacia adentro y proyectada hasta el corazón aventurero y adolorido del propio pueblo, vuelve siempre a la superficie con la cosecha de una canción humana.

III. — En que se aclara la posición del tango en el proceso que conduce a la canción regional.

La tradición oral de un pueblo, sorprendida y analizada en un momento dado, presenta al estudioso los valores más diversos en todos los órdenes: vocablos precisos y pintorescos al lado de palabras vagas y toscas; leyendas aromosas, con narraciones torpes; coplas sencillas y emotivas con otras vacías y vulgares; melodías, en fin, de gran fuerza expresiva y simplicidad de forma, al lado de tonadas sensibleras y huecas.

Pero si la mente humana pudiera cernirse sobre el vasto panorama del folklore en una región determinada, vería como

el tiempo aisla y conserva tan sólo aquellas manifestaciones de la sensibilidad popular que tienen por características comunes la intensidad y la sencillez, con su resultante automática: la sobriedad.

Y vería también cómo los vocablos precisos y pintorescos se incorporan al dialecto, y cómo pasan a robustecer el patrimonio artístico las leyendas, las coplas y las melodías en que palpita un estremecimiento humano, mientras las tentativas sensibleras y vulgares desaparecen rápidamente.

Conviene, pues, distinguir en cualquier momento, la expresión eterna de la expresión pasajera. Cosa no muy difícil para el sentido ejercitado en los sectores de la expresión culta, si el crítico analiza y vence las dificultades de discernir jerarquías cuando las canciones se han tendido a lo largo de nuestros recuerdos. Conviene, asimismo, no alarmarse porque yo considero posible reconocer la expresión eterna. En la zona popular *la eternidad es muy cortita.*

Todas mis modestas proposiciones se refieren a la canción regional; pero como Talamón esgrime hábilmente el tango en un erudito directo al corazón de mi tesis, me considero obligado a realizar un paralelo entre la canción y el tango, a fin de disipar, con la evidencia de su disimilitud, la confusión que dilata nuestro buen entendimiento.

La República Argentina tiene en su territorio dos cancioneros superpuestos. Uno es el indo-español, casi abandonado en nuestros días, muy completo, aunque de carácter heterogéneo. Consta de cuatro grandes pasos o etapas, con sus ramificaciones, en mucho semejantes a las de los cancioneros que he podido estudiar: 1.°) danza pura, en que predomina el ritmo; 2.°) danza-canción, en que la expresión se enlaza al ritmo; 3.°) la danza-copla, en que la danza depone un momento su simetría para dar lugar a un paso de expresión, y 4.°), la canción pura en que predomina la expresión.

El otro cancionero, que llamaré *cosmopolita,* está en formación y ha cubierto hasta hoy las dos primeras etapas o pasos: 1.°) la danza y 2.° la danza-canción.

El enunciado de las cuatro estaciones o pasos, no debe considerarse hermético o fatal. Son clasificaciones más o menos ar-

bitrarias o tolerantes en que caben variedades que en algunos cancioneros pueden constituir clase aparte. Pero de la idea fundamental se desprenden dos leyes, a saber: que los cancioneros populares empiezan por ritmos puros y evolucionan hacia la expresión pura (hasta donde unos y otra pueden ser puros), y que la duración y eficacia del individuo sonoro en el seno de la sociedad, se prolonga según se aproxime a la etapa final.

La modificación de la sensibilidad colectiva, que me permito atribuir en la Argentina a los nuevos factores antropogeográficos, a la convivencia de diversos grupos étnicos y a las comunicaciones, principalmente, determina el abandono total o parcial del cancionero anterior, y la colmena humana se aplica espontáneamente a formar su nuevo vocabulario expresivo.

El proceso "de ritmo a expresión" que pretendo haber explicado, permite aplicar una vez más aquella ley natural según la cual la endogenia reproduce la filogenia; porque la música en la prehistoria fué danza y luego danza canción, para utilizar finalmente, en la exteriorización del sentimiento, los elementos fonéticos habidos al cabo de un multisecular proceso de danza. Confío en que ahora estará claramente fijada la posición de los dos elementos cuyo paralelo he prometido. Tomaremos, pues, la canción pura, "la vidalita", cuarta etapa del cancionero indo-europeo; y "el tango", segunda etapa del cancionero cosmopolita. Obsérvese que de la especie vidalita yo tomo su único individuo, el que todos conocemos y tarareamos con la poesía que empieza:

En mi pobre rancho
vidalita
no existe la calma. (1)

En cambio, de la especie "tango", tomaré la especie entera, pues un individuo determinado, *Milonguita,* por ejemplo, puede no ser bien conocido o insuficientemente recordado.

La canción pura es eterna o muy duradera, forma parte de

(1) La especie "vidalita" tiene otro individuo, que no menciono por ser menos sintético e intenso que el clásico. Es aquella tonada que se canta:

Pobre mi madre querida,
cuántos disgustos le daba.

de José Betinotti, gran sensitivo y creador popular, cuya existencia y olvido explicará a muchos el anonimato de los grandes forjadores pretéritos.

la tradición oral y se trasmite de padres a hijos. El tango desaparece al cabo de pocos meses; en casos excepcionales, al cabo de dos o tres años.

La canción se produce en cualquier compás y en cualquier ritmo, sin compromiso o necesidad de simetría. El tango debe producirse necesariamente en el compás de dos por cuatro, desenvolverse en corto número de ritmos y observar rigurosa simetría.

La canción sirve a la expresión; el tango sirve a la danza.

Sólo un grupo selecto de pueblo canta la canción. Todos cantan el tango.

La canción pura traduce las características del pueblo que la engendró y ningún otro pueblo la adopta e incorpora a su cancionero. Ni nosotros cantamos canciones rusas, ni los alemanes cantan canciones andaluzas. El tango, en cambio, se impone en París, mientras el shimmy, (segunda etapa de la gesta yankee) triunfa en Buenos Aires. En los primeros pasos, cuando predomina el ritmo, los individuos sonoros son canjeables, por cuanto no encuentran resistencias en la aptitud universal para la danza. Pero en los últimos pasos, cuando predomina la expresión, los individuos se circunscriben a la comarca natal, donde son verdadero dialecto afectivo. Debo agregar aquí que yo no sé si el canje sonoro se producía también cuando no existían las actuales comunicaciones; de todos modos no lo incluyo entre los fenómenos de la gesta histórica, por cuanto creo que el intercambio imposibilita la cristalización del alfabeto sonoro propio, fundado en el aislamiento.

Supongo que bastarán las diferencias señaladas en los párrafos antecedentes para que se comprenda que la canción argentina de mis artículos no es precisamente lo que Talamón entiende por tal. El tango ha triunfado en París y tiene veinte años de gloria.

Pero, en realidad, lo que ha triunfado en París es "la especie tango", porque no hay ni un solo individuo "tango", *Milonguita*, por ejemplo, que haya soportado la acción de cuatro lustros. Es más. En el momento histórico, el tango hubiera desarrollado los primtivos diseños rítmicos y giros fonéticos, pero en la época actual, cuando la unidad étnica está diferida por la inmigración y

la uniformidad del ambiente malograda por el progreso (1) y la influencia escrita de las culturas extrañas, la danza argentina cambia de ritmos y de características fonéticas en el término de pocos años. Del tango que triunfó en París, sólo queda hoy el compás de dos por cuatro. Yo no creo que Talamón pueda llamar a eso la canción argentina.

Si Buenos Aires ha engendrado su medio de expresión propio, ¿cómo se explica que cante, con el mayor entusiasmo, *Valencia,* que es un diseño de tarantela, (Italia), una letra e intención de pasodoble (España) en un curioso ritmo de jazz-band (Norte América) escrito en seis por ocho.

Se explica porque el populacho cosmopolita tiene una sola gran característica: la de no tener ninguna. Por eso canta no sólo tangos hechos con fragmentos de ópera, sino también pasodobles y shimmies fabricados con pedazos de todas las naciones.

Y este populacho que canta y baila indistintamente malos tangos y malos shimmies — pero que ignora la canción, donde la hay — es el mismo que abandonamos en el capítulo primero, al entresacar el selecto núcleo de cantores y su privilegiado auditorio, en gran parte femenino; es el mismo grupo insensible que significa muy poco, con respecto al cancionero, en las guerras y convulsiones.

En el momento histórico, cuando la técnica de la música era privilegio del clero, los genios y los talentos, alicortados por la imposibilidad de la cultura, formaban en el primer grupo; se explica así la insuperable belleza de algunas canciones regionales. Al genio y al talento está reservada la expresión del dolor en toda su intensidad y el genio lo hace, cuando no conoce otro vocabulario que el que ha escuchado siempre en su región aislada, *con elementos que le proporciona un largo proceso de danza popular.*

---

(1) Y a propósito de progreso: Me parece arriesgado llamar restringido a mi concepto del progreso porque lo aplico al de los pueblos americanos. No cree Talamón que pueda existir el progreso si falta una cultura espiritual propia y a mi me parece que no debemos hablar obligatoriamente de un progreso global, sino de progreso en órdenes diversos. Así, pues, yo creo que han experimentado un progreso fabuloso los pueblos americanos y niego que tengamos una cultura espiritual propia. Es muy noble y elegante no suponer progreso sin cultura; pero el punto de vista de la cuestión me obliga a tratar aisladamente el progreso material porque éste genera modificaciones psiquicas que retrasan la cristalización del alfabeto sonoro para el servicio de la expresión regional.

Recién entonces se produce el milagro de toda la expresión, con toda la ingenuidad, en toda la sencillez, desgranado en inconfundible dialecto sonoro.

Hoy, genios y talentos forman en el ambiente culto y los estudios y conocimientos de todo lo escrito, que casi siempre tienen a su alcance, les hacen expresarse en el lenguaje común a una cultura: el de la época.

El antiguo grupo selecto de pueblo está, actualmente, poco menos que sin elementos de valía. El otro, en cambio, sigue muy robusto y rico en incultura y rusticidad. Danza siempre, porque la humanidad danza con antelación al alba de la sensibilidad.

E, impotente para la creación (lo que habitualmente entendemos por creación) repite más o menos desenfadadamente, fragmentos de la danza-canción triunfante. Tengo por centenares las muestras de este proceso en nuestro tango. Ofrezco al lector incrédulo un caso de idéntica fórmula rítmica con distinta combinación de sonidos. La obtendrá con sólo tararear la melodía que corresponde a estos versos:

I

Quisiera ser ... un dotor
para tener una mina.

II

Percanta que... me amuraste
en lo mejor de mi vida.

Y el segundo miembro de ambos es igual al segundo del tango *La última cita.*

Podría centuplicar los ejemplos de esta naturaleza, pero el lector que desconozca este detalle, podrá tenerlos a voluntad con un simple esfuerzo de imaginación.

Tal repetición es el resorte del proceso histórico, y el avance se debe a que el compositor sólo toma fórmulas y diseños de las piezas triunfantes. De este modo se produce una selección permanente cuyo resultado es el embellecimiento paulatino de la danza-canción. *La cumparsita, Quejas del bandoneón* y *El pañuelito blanco,* son tres bellos modelos de tango, aunque este último tiene genealogía pampeana.

La madurez del tango, en el más avanzado grado del segundo período, se caracteriza por desesperadas tentativas de per-

petuidad. *La Cumparsita,* escrito alrededor de 1917, nos da el primer caso de resistencia a la desaparición con un sorprendente retorno a la popularidad en 1924; preámbulo sonoro de su languidecimiento definitivo.

La Cumparsita traía un leve estremecimiento emotivo, servido en células tradicionales, bajo un plan de inflexiones *clásico.* Porque, en realidad, este tango es un recuerdo moderno de *La Morocha,* en tal medida fiel, que ambos pueden ser ejecutados simultáneamente con agradable efecto.

Insisto, en fin, en que el tango no es sino la segunda etapa del proceso que culmina en la canción. Pero sería aventurado profetizar, en la evolución de la danza-canción, un tercer período de danza-copla. Ya se sabe que el momento propicio ha pasado, puesto que se fundaba en el aislamiento, con otras circunstancias. Entonces la danza evolucionaba sin variar de carácter. Hoy, en cambio, el tango amplifica la milonga materna hasta aproximarse a la habanera por casual convergencia, luego sufre un fuerte influjo rítmico del shimmy y acaba por manifestar una dirección expresiva francamente norteña o pampeana.

Sin embargo, en los últimos años, el tango ha abandonado las tres partes usuales y empieza a desarrollarse en dos, la primera de las cuales concede preponderancia a los diseños rítmicos de la danza, mientras la segunda prefiere los movimientos pausados y las fórmulas melódicas sencillas marcadamente sentimentales. Son característicos de este período, entre muchos, *La milonga* y *Caminito.* Yo veo insinuarse en ellos el tercer paso: el de la danza-copla, a la manera de nuestra época, se entiende.

Por todas estas razones he dicho en mi artículo anterior que "el tango es la más seria posibilidad de canción argentina."

Pero, ¿por qué una simple posibilidad y no una promesa segura? Si yo veo, en la canción regional, la florescencia de un largo proceso de danza ¿por qué del tango no puede surgir la canción argentina?

Porque la misión de la danza es suministrar al creador un alfabeto sonoro y rítmico característico; y el tango — confluente y partícipe de todas las influencias del intercambio contemporáneo — no llega a presentar un conjunto constante de elementos, aumenta sin cesar sus peculiaridades y varía sus preferencias.

El tango es una de las proyecciones sonoras de varios complexos psíquicos convivientes que sufren la influencia modificadora de un nuevo territorio y participan de las nuevas condiciones de vida social comunes a la cultura de occidente. Corre, pues, con el pueblo argentino, la aventura de todas las transformaciones.

Cuando el tango llegue — si llega — a la última etapa, notablemente rico en ritmos y giros melódicos, y abandone su viejo compás y se entregue libremente al servicio de la expresión, la melodía resultante, concisa, intensa y sencilla, será tan argentina como de cualquiera de los pueblos situados en el área de intercambio: será la música de la época.

La canción regional, común a una cultura, es la música de la época. Aunque *regional* sugiere espacio y época sugiere tiempo, ambos conceptos son, para mí, grados de un mismo orden y esencialmente una misma cosa: preferencia colectiva por una serie de células melódicas y rítmicas, planes, cadencias, modos de servirse del medio instrumental, etc., como vehículo reductible, más un hálito de imposible análisis... por ahora.

He dicho, en fin, que el tango es una posibilidad. Enhorabuena llegue a realizarse.

Aunque me he atrevido a prever resultados, no se me oculta la dificultad de afirmar en materias como la presente. La evidente infiltración del cancionero indo-europeo en el cosmopolita es inquietante. ¿Ha muerto, en realidad, o es un eclipse debido a los últimos setenta años de inmigración? ¿Vuelve, entre los ritmos del tango, o es una floración pasajera debida a las cinco misiones nativas llegadas a Buenos Aires desde 1921?

Acaso pudiera responderse, si los procesos se desenvolvieran naturalmente. Pero no sólo la época aporta factores nuevos; hoy la inteligencia humana modifica en el sentido que le conviene la dirección de las corrientes primitivas. Hay muchas voluntades empeñadas en la resurrección del cancionero indígena y nadie sabe lo que puede representar para el adolescente del porvenir, un puñado de hermosas canciones desgranadas en el patio de los niños.

CARLOS VEGA.

Buenos Aires, Setiembre de 1926.

"ZOGOIBI"

La llegada de este nuevo libro, era esperada, era casi exigida por un deseo vehemente de las almas. Sentíase la ansiedad del viajero que, después de gozarse en las maravillas de algún palacio fantástico, oyera hablar del mago que lo realizó; oyera decir por calles, plazas y bazares, que la varita de virtud nos preparaba un nuevo prodigio...

Y el prodigio se ha realizado. Y nos llega, como en los advenimientos de leyenda, bajo este dulce nombre oriental, bajo este desventurado, melancólico nombre de *Zogoibi*.

Es ya una enérgica idiosincrasia en el espíritu del autor, esa unión angustiosa a ratos, colorida siempre, sensual, portentosa en la realización artística; ese maridaje de visiones, que armonizan y chocan, que dentro de un mismo vaso entremezclan esencias distintas, colores diversos, pasiones encontradas; esa idiosincrasia, repetimos, en que se juntan siempre en lucha y siempre triunfantes, el alma de oriente y el alma del hombre occidental.

Porque he ahí que esta fatalidad del árabe, que Ramiro lleva en la sangre y Zogoibi en el nombre, ambos la sufren en el sino. Esa nostalgia suntuosa, ese brusco tirar de golpe hacia rumbos distintos, esa congoja fulgurante y desorientada, que los lanza por fin del ensueño a la muerte.

En épocas tan lejanas y distintas, en tan diversas sociedades, ambos son hermanos por el rango y por la sangre. Y si uno tiene el espectáculo de una gran época de historia, el otro tiene el escenario de un gran trozo de naturaleza.

Conocí a Enrique Larreta hace ya más de un año. Yo no sé si el alma argentina llegará algún día a darnos una civilización

original. Pero ví en él al hombre mejor encaminado para soñar con el alma argentina que yo desearía.

Porque este fruto del ensueño y la voluntad, con que el hombre va jalonando la historia, no puede ser hijo del desorden, del abigarrado incorporar de todas las tentativas y modelos. No afirmamos tampoco que deba seguir dócilmente una línea tradicional, explotar con comodidad una riqueza heredada, porque sería un oropel tan artificial como cualquier otro. Y en el espíritu de una civilización tiene que haber algo más fuerte, doloroso y exaltado, que un simple repetirse y mirar hacia atrás.

Pero, eso sí: dentro de la futura alma argentina, esa gran veta de la herencia tradicional debe correr como un sistema sanguíneo, que bañe, vivifique y haga florecer los frutos que llevamos adentro.

Está bien que un yanqui concrete su impotencia espiritual, en un monstruoso cubo de cincuenta pisos. Hombre práctico todo lo supeditó a su interés. Y el interés, en arte, no podía hacer nada mejor. Además, el yanqui descendía de una raza, cuya originalidad no tiene un ligamento firme con ninguna gran corriente de la civilización europea.

Pero el argentino viene a ser sobre el Nuevo Mundo el heredero de una gran civilización. Una civilización cuyo vértice proyector, — como la piedra en la honda, — estuvo en España, quien la lanzó a través de los mares.

Y esta civilización venía del oriente, — el Egipto y la Persia, — imitados por Grecia y maravillosamente completados; era una prolongación de todo eso y del alma romana, que dió vida a Bizancio, de donde brotó la línea alada del arte árabe, padre del gótico.

Esta larga caravana, parecía destinada a extraviar el camino. Se negaba ya su vitalidad, borrándose sus huellas sobre la arena. Y ha sido, sin duda, Enrique Larreta, quien ha vuelto a encontrarlas y ha sabido anunciar nuevos prodigios, preparar el alma para futuros advenimientos.

"El creador de una nueva sensibilidad", le llamé hace más de un año en una crónica de periódico. El término, no nuevo pero

sí oportuno, fué aprovechado cómodamente por cierta agrupación, que realiza una labor completamente distinta. Es decir: una labor de desintegración, corruptiva y letal.

Yo creo en la nueva sensibilidad que suscita un hombre, cuando por forma revelatoria, saca de sus propias entrañas como quien dice, o de las propias entrañas de su raza, una palabra de anunciación. No creo en la nueva sensibilidad de esos acarreadores de escombros y desperdicios, con que se pretende edificar nuevos ideales.

Cualquier argentino "bien nacido", que hubiera recorrido a España hace quince años, habría notado enseguida cuánto la habíamos olvidado y lo mucho que aún se podría recuperar. Llamo "bien nacido" al argentino que no se ha descastado, según una manera castiza de calificar.

En mi libro *Las rosas del mantón,* escrito en 1913 y recién editado en 1917, afirmaba entre otras cosas, hablando de la arquitectura: "En España existe el estilo mudéjar, o sea el árabe cristiano. Pero sin recurrir a él, se está ensayando una forma de arquitectura con cierta sobriedad en las líneas y los colores, más en armonía con el alma de simplicidad que hoy palpita en esas comarcas. Esta, que habríamos de llamar arquitectura andaluza, sin cargazón de detalles, elegante y sólida, es un bello resurgimiento, que tiene con nuestra tradición profundos rasgos de semejanza." Y agregaba: "Ella podría traer a nuestra chabacanería edilicia, una nota de gracia y frescura, algo así como el oasis en un desierto de la más presuntuosa vulgaridad."

Calcúlese con cuánta alegría, con cuánta emoción, vine un día a encontrarme con esa maravillosa casa solariega de la calle Juramento, que Enrique Larreta acababa de levantar con amor de artista y fe de vidente. Hará ocho años que esto me ocurrió. Desde entonces, no puede negarse que Buenos Aires se ha enriquecido con muchos edificios de real belleza arquitectónica, inspirados en esta gran corriente del alma tradicional, hecha de color, de austeridad y ternura, sobre un dulce fondo de éxtasis blanco.

———

La gloria de Don Ramiro, con que este escritor, insólitamente, descorrió el telón de un escenario virgen y subyugador, marcará con el tiempo una hora profunda de nuestro espíritu. La literatura española del siglo XIX no presenta ninguna obra que pueda parangonarse con ella. Me refiero, naturalmente, a las obras de una evocación semejante, pues sería absurdo querer establecer entre *Don Ramiro* y *Doña Perfecta* o *Marianela,* un apropiado parangón.

Sólo algún poema del Duque de Rivas, versificado en candentes romances, o el *Don Alvaro,* su drama de mayor enjundia, podrían figurar entre los miembros de esa familia legendaria. Con este gran poeta se inició en España, a principios del siglo pasado, una era romántica de visiones pretéritas. *El moro expósito,* fué otro de los poemas que le dió fama. Luego vino Zorrilla, el eterno improvisador, y en una o dos noches escribió *El puñal del godo,* cuyos versos muy sonoros y amenudo ripiosos, han recitado todos los cómicos que en el mundo han sido. Gil y Zárate, con arte meticuloso y retórico, no falto de fuego, dió a las tablas su pronto famoso drama *Don Pedro el Cruel* y, decayendo de pronto el género hasta la altura del folletín, con varios centenares de dramas y novelas, Fernández y González se ganó cumplidamente la frase de su compatriota: "Habría que levantarle una estatua y quemar delante casi todos sus libros". La lista quedaría completa agregando uno o dos dramas de Villaespesa que, con posterioridad a la novela de Larreta y con éxito cumplido, ha venido poniendo en verso a toda la Alhambra.

Pero al aparecer *La Gloria de Don Ramiro,* la atmósfera literaria fué sacudida por una conmoción tan inesperada como fecunda. El autor traía una palabra nueva, y, desde Rubén Darío, no se había dicho nada mejor. No era el propagador de una escuela retórica, siendo como era un estilista consumado. Era más bien el reanudador de un hilo espiritual, roto, perdido y olvidado a través de la historia. El lo había encontrado de nuevo, lo había descubierto. Porque Larreta ya no era un español que evocaba las grandezas pasadas con cierto dejo de "hastío y nostalgia". Era un español del Nuevo Mundo, que tendía sobre el pasado y a través de los mares, un maravilloso puente de luz.

Porque Ramiro, siendo tan de su tierra, era como un hermano nuestro...

No se puede hablar de *Zogoibi* sin añadir todavía una palabra más sobre la obra primigenia de su autor. Su fulgurante aparición en 1908, el largo reguero de admiración que despertaba, la misma explosión de envidia y odio que suscitó, colocaron a Larreta en un plano superior, aureolado ya con los laureles del triunfo y las espinas del sacrificio.

Luego, su largo silencio, sólo interrumpido por dos dramas y un volumen de elocuencia que, si no pueden hombrearse con la obra maestra, tampoco desmerecen de su autor. Luego, su vida retraída de los cenáculos donde se teje y desteje la tela del oficio; esa existencia parcamente señorial, rodeada de una quietud contemplativa, sin vanas preocupaciones, en una dignidad solitaria, que jamás saltaba a la arena para volver sobre algún desafuero, de tanto follón y descomedido! Todo lo cual concluyó por crearle una leyenda. Por eso más de un espíritu curioso y bien o mal intencionado, me indagó con gran interés sobre el carácter de este escritor, tan oculto detrás de los austeros ventanales y arcos moriscos de su casa. Esa mezcla de simplicidad y elegancia, de que parecía rebosar aquel edificio blanco de bermejos tejados, ya predisponía a la sugestión.

Y era verdad, hasta lo humanamente posible. Aparte de eso, en Enrique Larreta se juntan dualismos de carácter, que yo atribuyo a su espíritu muy cultivado y disciplinado. O tal vez sea una idiosincrasia. Pero he ahí que al lado del ingenio florentino, cuya vivacidad de palabra serpea, rutila, tan presto para la comprensión como para la intención, se sorprende a veces la índole natural y plácida, que os abre el espíritu con una profunda sencillez.

Dardos de oro, dardos de plata, de la aljaba del Sagitario ha partido una nueva flecha. Y ella vuela, rápida, a clavarse en el escudo del sol.

Zogoibi es una novela que guarda perfecta unidad con toda la obra de Larreta. Tomad el estilo y hallaréis esa misma prosa

joyelada, de imágenes jugosas, vertida en un troquel español y labrada con un buril francés.

No contraría, este último detalle, todo lo que he afirmado en un principio. Larreta es argentino y, en la trama de su obra, hay además de los estambres recios del verbo hereditario, esos hilos sutiles que resaltan sobre el fondo bien unido de la urdimbre.

Larreta es argentino y, por lo tanto, hay en su talento más de una influencia cultural, y esto en lugar de reatarla, dá mayor libertad a su prosa. Conserva ella, empero, las rotundas cláusulas del período español, de cuando en cuando aligeradas, estremecidas, por un aleteo de breves párrafos, de rápidos toques.

El mismo pintor de *La Gloria,* aparece en *Zogoibi,* con esos fondos a lo Greco de violados y púrpuras, con algún tono cárdeno, o suaves lilas, rosas desvanecidos.

El alma de Zogoibi es gemela del alma de Don Ramiro: sensual, triste, irresoluta y trágica. Lucía guarda un dulce y doliente parecido con Beatriz y muere, como ella, a manos del hombre que la ama, si bien por sentimientos diversos, pero sin duda por una misma fatalidad.

Digo todo esto para responder a ciertos reparos. Este nuevo triunfo de Larreta parece despertar una nueva zozobra. Y paso el plumero por los ojos de los que siempre miran con ánimo turbio.

Hay, sin embargo, en *Zogoibi* mayor agilidad. Sus personajes viven una vida más humana, más nuestra, son completamente de carne y hueso. Y no podía ser de otro modo. Así, pues, los diálogos surgen animados, llenos de natural frescura y, en todas las ocasiones, llegan a darnos la sensación de una realidad viviente.

Nuestro campo se halla observado en forma substancial. El autor no ha querido diluirse en esas descripciones minuciosas y a menudo pesadas, en que no se nos perdona ni el más mínimo detalle. En cambio, las almas se hallan sagazmente analizadas, sutilmente definidas en sus amargas indecisiones, cruentas luchas, en sus pasiones y desfallecimientos.

Es un trozo de vida completamente argentina el que allí se analiza. Sin embargo, para algunos ha resultado casi exótico.

Esas viejas tías que, por razones religiosas, impiden el matrimonio de Lucía con Federico, — al fin un simple liberalote, — les ha parecido algo anacrónico en nuestra sociedad del momento.

Nada más equivocado. Y, seguramente, Larreta ha podido observarlo bien de cerca, cuando con tan firmes trazos nos pinta a las tres beatas solteronas, almas sin duda más temerosas ante el pecado que poseídas de mala intención.

Luego, el drama no estriba en ello precisamente. Crea, sí, una situación del momento, que ocasiona el drama.

Este viene de afuera, en la forma de una mujer fascinante y dominadora: Zita, la esposa de Wilburns, el yanqui de los sapolios y jabones. Esta crisis pasional hecha de sensual atracción, de abandono delictuoso, tiene por teatro una tapera a orillas de una laguna. Hay algo de sombrío en estos amores, en aquel escenario, mezcla de goces refinados y bárbaros. Hay algo de inminente y amenazador en el placer de aquellas entrevistas, donde un espíritu zahareño y voluptuoso, desfallece en las artes de una sabia y fría mujer del amor. Estas escenas de deliquio y ambiente, se hallan realizadas de mano maestra.

El drama se va acumulando en el corazón de la otra, la mujer pura: la novia. Son nubes que se espesan y oscurecen, que amenazan en tormenta y se desvanecen en lluvia de lágrimas, para acumularse de nuevo, más amenazantes que nunca, sobre el horizonte. A la figura de Lucía uno la vé moverse y sufrir. Es grácil, apasionada y tímida, sin que le falte el valor en los casos extremos. Su timidez nace de su educación. Colocada entre el amor de Federico y la oposición de sus tías, confía resolver su conflicto que no juzga insalvable. Pero se atraviesa el fantasma de otra mujer y entonces ella busca un apoyo en su director espiritual. Naturalmente, este puntal sólo tiene una débil consistencia, y nada resuelve. Pero el cura Torres, al observar el carácter de Federico, mezcla de indecisión y sensualidad, le enrostra su índole llamándole "Zogoibi", apodo del último rey moro, que perdió a Granada. El padre Torres es andaluz, y ya se sabe cómo viven en Andalucía aquellas figuras, ya fantásticas, de la dominación árabe, desde Alhaken el sabio, hasta Almotamid el poeta, sin olvidarnos de Aben Muza y el gran Almanzor.

Así, pues, el apodo que elige es muy espontáneo. "Zogoibi"

le llama. y en este nombre de origen árabe, con su acre sabor de tragedia y su chispear de maravilla, vemos revivirse ese fuego esencial tan arrimado al corazón de la raza. Con él arde y se tortura el héroe de la primera obra de Larreta; al segundo le llega como de reflejo, ya desde la distancia, pero dándole un sello de sensible caracterización.

Federico tiene un origen que viene de lejos, quizás de conquistadores, tal vez de santos. Todo eso, aun cuando fuera más literario que real, crea la fantasía del personaje. Encarna éste las corrientes étnicas de la conquista y se mueve entre un aire de realidad y de vaga leyenda.

Porque así como Buenos Aires fué fundada por un andaluz y vuelta a fundar por un vasco, de este doble origen parece que hubiera nacido, en el pasado, todo lo demás. Y los seres y el ambiente en que se mueven los personajes más genuinos de la obra, conservan el sello típico, el alma sin mezcla, de la primera estirpe, con sus virtudes y sus fallas.

El drama se plantea y va a resolverse.

Federico ama a su novia, y sin embargo, no resiste a las atracciones de la circe; Lucía sufre y se dispone a luchar por todos sus medios; la Wilburns saborea los últimos hastíos de aquella aventura, que no ha dejado de producirle beneficios. Es inminente una solución, porque están pendientes en el aire los síntomas de la crisis suprema. La tragedia y la felicidad. Suelen venir por el mismo camino. Y en la tarde preñada de amenazas, todo podría suceder...

¡Y llega la tragedia!

El escenario está expresado a través de un criterio de selección. Porque hay escritores que se complacen en la realidad desnuda. Larreta, comprendiendo que la realidad está al alcance de todos, saca de ella con preferencia una sugestión, una inspiración. Su campo tiene el color y el sabor necesarios, y tiene además una interpretación psicológica, que a veces se espiritualiza hasta lo metafísico.

Junto con los actores del drama, se mueven algunas figuras trazadas con muy firmes rasgos. Además de las tías y el padre Torres, vemos allí la viscosa y amenudo brutal catadura de Cecilio, el mulato; de Domínguez, el morfinómano: dos máscaras

que no se borran fácilmente. Luego el peón Benavídes, hermano de leche de Lucía, un tipo de criollo muy natural, a quien un castigo injusto vuelve rencoroso y amenazante. Es la causa indirecta del drama.

Esta novela, como la anterior, deja en nuestro ánimo una impresión de pesimismo desolador. Esto en cuanto a la psicología del personaje central. Pero a su alrededor vive y se agita una existencia tumultuosa, que aparece sobre todo en lo que suscita el conjunto del drama. Quiero decir que el alma de Ramiro y el alma de Federico, no son un símbolo. Son dos almas, simplemente. Pero, la atmósfera en que se mueven, con algo de sonámbulos, está sacudida por muy profundas vibraciones.

Estas vibraciones despiertan un mundo olvidado. Vemos surgir fisonomías, costumbres, trajes, que nunca habíamos visto, pero que nos parecen familiares. Vemos aparecer otra vez una noble casa solariega, que nos abre sus puertas, nos ofrece el frescor de sus patios, bajo la dulzura de las arcadas y el arrullo de la fuente que parlotea sin cesar. Otra luz, otras costumbres, otros sentimientos...

Parece nada y todo eso trae una revolución.

Por eso llamé a Larreta "el creador de una nueva sensibilidad". Ella está llamada a restaurar aspectos de nuestra genealogía, a corregir la dirección en el impulso hacia adelante. Porque nada nace de la nada o del desorden perpetuo. Y cada avance de la civilización no es sino una ventana más que se abre, un nuevo retoño que se desprende del árbol secular.

Por su estilo forjado, la vitalidad de sus personajes, el sentimiento profundo que circula por toda la novela, como una sangre espiritual; por el color y en fin, por todo lo que sugiere, *Zogoibi* me ha parecido una gran obra, destinada a mantener gallardamente la reputación de Larreta, como otra columna que viniera a cimentar, con solidez y gracia inconfundibles, su personalidad de escritor.

ERNESTO MARIO BARREDA.

Octubre de 1926.

UN LIBRO SIGNIFICATIVO: "DON SEGUNDO SOMBRA"

Don Segundo Sombra es un libro epopéyico. Más que novela es obra narrativa cuya fábula sin enredos apenas permite encasillarla entre los libros de intriga que son los genuinamente novelísticos. Pero novela o no, el relato corre con amenidad e interés tales que no obstante sus 400 páginas casi se lo lee de un tirón.

Fruto de una concepción que se adivina largamente meditada y realizado con tesonera voluntad de cosa duradera, tiene bellezas y aciertos que obligan el comentario detenido. Sentimos, al leerlo, que en él se ha volcado una sensibilidad grávida del mismo espíritu que entrañan los protagonistas (Don Segundo y el propio narrador) y que es una mano de artista avezado la que lo ha llevado a término feliz. El hombre y el poeta, (Las buenas novelas son poemas, sentencia Unamuno) la añoranza y el ensueño, se han fundido en un solo deseo creador, y el libro fué. Trazado sobre el escenario de la Pampa, es la personificación de ella misma, cuya presencia, que es de todos los momentos, está absolutamente vinculada con la acción. Razón de más para decir que es un libro honda y bellamente argentino.

La forma de relato autobiográfico quita al autor toda intervención directa, circunstancia que lo obliga a una más tenaz vigilancia sobre los hechos de la novela para no desmentir ni falsear en ningún momento la unidad psicológica del protagonista. Tal forma que no es de uso frecuente y en la que a veces escollan buenos novelistas, es la adoptada por Güiraldes en *Don Segundo Sombra*. Generalmente los autores asumen la función de testigos que hablan en tercera persona, invisibles por no usar el yo, pero presentes siempre, sobre todo cuando describen o hacen

reflexiones aclaratorias sobre los personajes. De este papel de relatores sin actuación suele derivar el abuso, particularmente en las descripciones y en las moralidades de los libros de tesis y de análisis, que los abultan con elementos que pueden dejarse de lado sin que la aventura — en mayor o menor grado toda novela lo es — se resienta. Sin embargo, Güiraldes ha recogido en su libro abundantes elementos episódicos de que los lectores comunes suelen prescindir para seguir el hilo de la intriga. ¿Habrá errado por ello? No lo creemos.

Lo episódico no siempre huelga, es más, puede hasta ser necesario. Para saberlo no perdamos de vista el propósito del autor, que siempre será el que surja de la obra y no las vagas finalidades — pintar el alma argentina, por ejemplo — que pomposamente suelen enunciarse en los prólogos. Del ambiente de la Pampa cuya fisonomía resulta del conjunto de cuadros, escenas y sucesos en que intervienen los hombres, los animales, la tierra y el clima, surge un habitante característico, intransplantable, que es el gaucho. La pampa lo ha moldeado como la estepa al tártaro o el desierto al beduino. Ha aprendido a vivir sorteando los mil riesgos que el medio físico y el animal le oponían; vencido muchas veces al fin consiguió dominarla, pero la inmensidad, la tenaz presencia de la llanura cortada en disco por la línea de compás del horizonte, el cielo abierto al misterio de innúmeras constelaciones, depositaron un pozo de melancolía en su alma; hasta el idioma llegó a sufrir variaciones particulares en su hablar pintoresco y breve. Ese es el habitante de la pampa que personifican Sombra y su ahijado, tras de los cuales se extiende la tierra como madre común. Por eso *Don Segundo Sombra* es la obra auténtica, genuina, que resume y fija toda la pampa.

Esta fidelidad a la pintura de un ambiente es lo que determina el escaso interés de la intriga si es que de tal puede hablarse en obra de tan sencilla trama. Pero interesa tanto como el mejor libro de intriga por su dramaticidad fuerte y sostenida, por la chispeante vivacidad del lenguaje y ese vivir todo acción de los tipos que es imposible simularlo. En cuanto a la individualización de éstos, no creemos sea tan acentuada, en lo psicológico por lo menos, como lo subraya Lugones. Netamente diferenciados, sólo encontramos dos: el hijo de la pampa y el forastero.

Analizar la índole de uno para destacarlo, es tarea que con toda lógica debe cumplir y ha cumplido acá el novelista, pero con ello no ha conseguido fijar una individualidad inconfundible entre los que habitan el mismo medio participando de análoga existencia. En efecto, el "Guacho" es sólo un paisano como cualquier otro, arriesgado como la mayoría y tan hábil como éstos en las proezas del lazo y el caballo, lo que no es extraordinario en la pampa; recién al final una inesperada herencia lo exime de su condición de humilde resero destacándolo sobre sus antiguos compañeros. Es cierto que una vez patrón se instruyó y tanto, que hasta pudo dictarle la larga y animada narración de su vida al señor Güiraldes... Pero no pequemos de exigentes, por algo una novela es novela y no historia o sociología. Le pasó al autor lo que a todos los que sienten de veras sus personajes, lo que le pasó a Gálvez con Carlos Riga o Nacha Regules, por ejemplo. Pensó que era muy duro dejarlo de resero para siempre y lo transformó en patrón, y en patrón culto por añadidura.

No desconozcamos en él, sin embargo, un signo moral nobilísimo y de tal significado que determinó el rumbo de toda su vida ulterior: la admiración y con ella la fidelidad que en hora temprana el muchacho huérfano experimentó hacia Don Segundo Sombra, bajo cuyo magisterio y ejemplo iba a forjar su alma triste de niño precoz y sin cariño. De pillete que fuera hasta ese momento dejó la casa de las tías y el pueblo para seguir al hombre a quien se sentía unido por una devoción de años. Ya sabemos cómo lo conoció. El muchacho, en la tarde inicial del relato, volvía al pueblo con su sarta de bagresitos "duros pa morir", cuando al cruzar una calle espantó, sin quererlo, un caballo en que montaba precisamente Don Segundo Sombra. Sólo lo supo horas después en el almacén de "La Blanqueda", pero en el momento del encuentro la silueta un tanto borrosa del desconocido lo había sorprendido con extraño poder: "Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río".

Este Don Segundo que es el Martín Fierro de la presente

epopeya — en prosa como deben ser las epopeyas de los pueblos adultos — es el tipo heroico, pero humano que si en un olimpo de paganas divinidades podría haber alcanzado el tercer rango próximo a los semidioses, en la pampa fué sólo el gaucho por excelencia, "espíritu anárquico y solitario, a quien la sociedad continuada de los hombres concluía por infligir un invariable cansancio".

Sin embargo, Sombra no es el verdadero protagonista estando reducido al papel de consejero y protector del muchacho que incia y prosigue después la ruda vida de resero. No podía servir por sí solo a los fines que se había propuesto el novelista dado que en Don Segundo las hazañas y proezas formaban el pasado, y era un hombre en acción, narrando sobre los hechos, lo que Güiraldes quería mostrar. De ahí que le asignara la muy humana función — conforme a sus condiciones de gaucho experimentado, poseedor del vasto saber práctico del hombre de la pampa — de dirigir las correrías entusiastas del huérfano que andando el tiempo sería señor de tierras y haciendas.

En los nueve capítulos primeros hay una rigurosa sucesión de hechos, en un tiempo que va desde la huída del muchacho de casa de las tías hasta la terminación del primer arreo en que interviene como novicio. Hasta ese momento, muy breve en duración pero decisivo y azaroso para el bisoño resero lo vemos vivir día por día, ejercitándose en destreza y al mismo tiempo en voluntad conforme al consejo — más claro en su memoria por ser el recuerdo del rebencazo — que en hora de fugaz desaliento recibiera de su actual padrino y mentor. "Hacete duro, muchacho", le había dicho, dejándole caer la lonja para mayor evidencia. Cuando en el capítulo X se reinicia el relato han corrido cinco años después de los últimos hechos. Ahora, el aprendizaje concluído, — lo que no excluye sabias lecciones ocasionales — el ahijado continúa fiel al padrino en cuya compañía sigue recorriendo estancias, ocupados ambos en conducir arreos o en domar y viviendo de lo mismo. La acción se prolonga así durante algo más de tres años hasta la terminación del libro.

Al llegar a la transición del capítulo X se experimenta algún desconcierto, pues hubiéramos deseado que el narrador fuera el sujeto de algo novelesco que lo agrandara en nuestra íntima

admiración formada ya por sus masculinas proezas gauchas. Pero no, y acá vemos claro el propósito del autor. Su protagonista — el huérfano — no es héroe de novela aunque haya realizado y siga realizando admirables hazañas de criollo; es más, por su condición prosaica, su vivir vulgar y su nativo arrojo aventaja en veracidad a los famosos tipos gauchos de *Facundo* en cuya pintura de subido valor literario — no histórico — la fantasía de Sarmiento se explayó sin cortapisas. Pero este tipo genérico del gaucho pampeano que tan verazmente pinta o evoca — para el arte tanto da — el autor de *Don Segundo Sombra*, poco sería si le faltara la vigorosa tonalidad del fondo. Porque es la tierra, la llanura, el animal, la mata de pasto, la laguna, hasta la nube y el ave quienes, siempre presentes acaban por crear e imponer la evidencia del medio físico, que es la raíz perdurable de la obra artística.

Empiezan ahora los cuadros, las grandes pinturas del ambiente pampeano. Antes habíamos encontrado algunos y por cierto imborrables, tales la formación y marcha del primer arreo, la lluvia, el erótico encuentro con la criollita Aurora, la domada inicial del muchacho que atestigua su temple, pero tenían todos una vinculación más forzosa con el relato. En el capítulo XI presenciamos la regocijada escena del baile; en el XII aparece otro interesante elemento del libro, los cuentos narrados por Sombra. Este que el relator llama "la historia de un paisano enamorado y las diferencias que tuvo con un hijo del diablo", si bien menos interesante que la parábola del herrero (cap. XXI), es sugestivo por el fondo de fantasía demoníaca que encierra. La intervención del Maligno es creencia tenida muy en cuenta por la imaginación del hombre de la pampa, cuyo monoteísmo lo diferencia del habitante de las selvas y montañas, casi siempre politeista o idólatra. Para él, Dios y el Diablo, en el bien el primero y el segundo en el mal, deciden de los destinos humanos. No olvidemos que Santos Vega, el numen poético de la pampa, desapareció a raíz de una payada con el diablo — el Juan Sin Ropa del poema de Obligado — en que resultara vencido. Y recordemos también el terror y asombro con que el gaucho Anastasio el Pollo viera la aparición del diablo en la representación de *Fausto*:

¡Ahí mesmo, jediendo a misto,
Se apareció *el condenao*!

Mediado el libro, encontramos en el capítulo XV, otra revelación del maligno, esta vez presenciada por el propio narrador. Se trata de la alucinación de que fuera víctima el puestero Gaitán, que en la alta noche, puñal en mano, se defiende con bravura y desesperación de una presencia sólo visible para él que quiere arrebatarle la vida de un hijito enfermo. El niño, en compañía de la madre, está en otro puesto a varias leguas de allí; pero él lo ve en su delirio, arrebatado por el diablo. Días después, en una estancia distante, saben los protagonistas que el hijo de Gaitán había muerto en la misma noche de la alucinación, confirmando la pesadilla tremenda.

La riña de gallos (cap. XIII) donde el muchacho se inicia en las apuestas con resultado excelente le hace paladear la miel de la buena suerte que se trocaría en acíbar después de la carrera de caballos, (cap. XX) en que experimentó toda la acritud y desazón de la mala estrella en el juego. En estos dos cuadros de emoción comunicativa y gran eficacia realista vemos ese tan interesante concepto de la suerte que explica la pasiva resignación del gaucho ante el azar, sea de los acontecimientos o del juego. Más adelante, después de presenciar un desafío que termina en tragedia, el ahijado hace su parte de filosofía que no es otra, en definitiva, que la de la nariz de Cleopatra o las arenillas en la uretra de Cronwell, de Pascal. "¿Qué hubiera sido de mí, — exclama — si en lugar de cortarlo a Numa en la frente, acierto a degollarlo? ¿Y si Paula acepta mis amores? Y allá más lejos, ¿si no paso por una encrucijada de callejones, en mi pueblo, al mismo tiempo que Don Segundo?" Y remata el soliloquio con esta exclamación que pinta en vivo la índole fatalista del gaucho: "¡Suerte, suerte. No hay más que mirarte en la cara y aceptarte linda o fea, como se te dé la gana venir!"

Si se nos interrogara acerca de si el presente libro de Güiraldes es copia de una realidad objetiva, de relieve accesible a cualquier contemplador, o si se objetara su evidente anacronismo con respecto al progreso material de esa pampa que el autor ve con ojos de recuerdo y de evocación también, responderíamos negativamente a la pregunta y no discutiríamos la objeción. Esa pam-

pa no es, sin duda, la que ve el distraído turista ni el habitante desarraigado a quien sólo preocupa el alza o baja de los precios de sus productos; ni es la pampa actual con ferrocarriles, centros industriales, instituciones de crédito y costumbres cosmopolitas. Es la pampa del gaucho, la pampa tradicional según lo que entendemos por tal. Hombres y costumbres que día a día se van, acervo emocional que las brisas nuevas avientan, sentido profundo de la tierra creado por una perenne vinculación, la tragedia de la lucha diaria que hombre y naturaleza renuevan con cada amanecer, eso es lo que esta novela contiene. Allí no estamos en el paraíso terrenal, por lo menos en el bíblico. El hombre, para no perecer, buscó un aliado y lo encontró decidido y fiel en el caballo, conjunción ésta que originó el centauro pampeano. ¡Qué escuela de virilidad, de independencia y hasta de renovación espiritual es esa vida agreste! Cuando el gaucho, que sólo vive bien olvidando, siente el aguijón de una idea o de una pasión que con alertas de odio, sumisión o venganza amenazan su despreocupado vivir no desespera ni maldice. Sabe que la pampa es inmensa y que el polvo que los cascos de su caballo levantan está hecho para sepultar el ayer: pone leguas de por medio y ya en pago nuevo es también hombre nuevo.

La prosa de Güiraldes mantiene a través de todo el relato el movimiento y flexibilidad que la narración exige. La adecuación del lenguaje a los personajes comunica a su novela un poderoso acento de vida; el diálogo alcanza la naturalidad de las conversaciones verdaderas y el ropaje novedoso de las expresiones no es inconciliable con los modos pintorescos del habla gaucha. Por eso no vemos que su estilo arrastre con exceso el grillete ultraista. Hace no poco sentenció Flaubert que los buenos versos no tienen escuela, y por nuestra parte agregamos que la buena prosa y las buenas obras tampoco las tienen. Las capillas literarias a fuerza de dogmatizar sobre los mismos principios acaban rarificándose la propia atmósfera y confieren a sus oficiantes la miopía inevitable de quienes no acostumbran mirar más allá del humoso cenáculo que los aisla del libre pensar y vivir. En ambientes tales es imposible superar fáciles menesteres de mosaico o taracea. Crear un libro es ya otra cosa. Muy atenta ha de ser la vigilancia sobre sí para mantenerse aprisionado por corseletes de cofradía

literaria cuando se entra al arte con las manos prontas a un durable modelado. El literato de raza escapa casi siempre a esos moldecillos prefijados y sólo en momentos de baja temperatura espiritual, quizá por costumbre más que por otra cosa, llega a escollar en ellos. Güiraldes no siempre sorteó esos estorbos del camino, pero nos parecen mayores los aciertos que las frases sin naturalidad o los rebuscados tropos.

Escritores autorizados — Lugones, Giusti — le han hecho objeciones de orden gramatical; no hay para qué renovarlas. El tono general de su prosa es la eficiencia, la calidad de instrumento apto para lograr el fin que el autor se propuso. Que es áspero el relato, que a través de sus páginas hinchadas de savia se experimentan sensaciones de vértigo, que hay algunas palabras que pudieron ser más suavecitas, es cierto. Obviados esos inconvenientes, tal vez el señor Groussac no hubiera calificado de libro cimarrón a esta fuerte novela.

El peligro de la doma, el arrojo desvelado que exige la conducción de los arreos, las proezas o derrotas — invariables términos del dilema: vencer o sucumbir — a que obligan los rodeos, las disputas y desafíos, el coraje siempre a flor de piel para conservar el honor o no desmentir la provocación crean el tipo del gaucho nómade que pone por sobre todo su libertad. Para su existencia aventurera la mujer no pasa de pasatiempo que sólo dura el término de su permanencia en tal o cual puesto o estancia, pero en cuyas redes de amor casi nunca queda preso. Antes se lanza al campo abierto, sin rumbo, desafiando las inclemencias del tiempo que quedarse en el tranquilo reparo del rancho. Hombre de acción en el sentido primario de esta palabra, sólo por el andar mantiene el equilibrio y contento de su vida. Güiraldes así lo ha sentido y fielmente lo ha trasladado a su libro.

Un impulso de masculinidad, violento y trágico, corre sin desmayo, del principio al fin, por el cauce hondo de este libro. Vida sana y potente proclaman sus páginas, pero no con la oratoria fácil que los novelistas suelen poner en boca de sus figuras de invención, sino con la evidencia de los hechos que no falsean el contenido dramático y dan la pauta de la vitalidad de un libro.

Más creador y evocador que Benito Linch, y a la vez más íntimo y más argentino en su sentimiento de la pampa, Güiraldes

no posee, sin embargo, el arte de la novela en la medida del autor de *Plata dorada*. El manejo mesurado de los hilos de la trama, el acrecentamiento paulatino del interés en vista de la culminación en un desenlace, el ambiente de tragedia que tan diestros en crear son algunos autores, no se muestran en este libro de Güiraldes a la altura de sus grandes dotes de narrador y su trascendente penetración del medio ambiente evocado. De ahí que *Don Segundo Sombra* no obstante ser obra más entera y fuerte en sus grandes líneas que *Los caranchos de la Florida*, no alcanza la armonía ni la intensidad de conclusión que revelan en el autor de ésta un singular dominio de la técnica novelesca. Así, mientras la mencionada novela de Linch podría, en una buena traducción, ser gustada con exigüa mengua del original por lectores de otros climas, *Don Segundo Sombra* no daría en lengua extraña y para lectores exóticos impresión ni aproximada de su lectura en el habla vernácula.

Libro escrito con el corazón si hemos de creer las palabras de la "Dedicatoria" — cuya sinceridad, por otra parte, está patente en cada página — *Don Segundo Sombra* reclama también un corazón abierto para gustarlo. Documento de una época que ya no es ni será y de cuya existencia tuvimos malos ratos de duda antes de haberlo leído, ha tenido la virtud de encender en nuestro espíritu una cariñosa nostalgia por la vida de ese gaucho que sabemos ahora que existió y paseó por la pampa su arrojo y su melancolía. ¿Cómo, entonces, habríamos de regatearle nuestra emoción y aplauso, si las hazañas de Don Segundo y su ahijado oportunamente nos conquistaron por ese sabor de patria — primitiva y cerril si se quiere, pero patria, al fin — que ya señalara Lugones, y que es como una apoteosis de ocaso a la pura obra de arte que antes proclamamos lograda?

JUAN B. GONZÁLEZ.

POESIAS

Granada

Soy feliz en la calma de esta noche estrellada
Contemplando allá abajo las luces de Granada,
Pero un remordimiento mi dulcedumbre empaña:
Ha sido prematuro mi viaje por España.
Ay, qué poco me han dicho las catedrales viejas,
Los ingenuos retablos, las morunas callejas!
Ciudades y lugares recorro indiferente
Y no comprendo el habla del chorro de la fuente;
Y sin duda por eso, como un mudo reproche,
La Alhambra se levanta del seno de la noche

Comprende, viejo alcázar, la vida se me entrega
Como a tí el claro río, la ciudad y la vega;
Comprende, viejo alcázar, tengo veintidós años,
La belleza descúbrola en los ojos castaños
Y mejor el perfume de unos cabellos siento
Que no el de los naranjos del patio de un convento.
Mi juventud es grito de placer, que disuena
En el aire tranquilo de esta villa serena.

Mas ya traerá la vida sus golpes imprevistos:
Aguardadme hasta entonces, melancólicos cristos;
Ya mezclarán los odios sus ponzoñas fatales:
Aguardadme hasta entonces, umbrías catedrales:
Y trocarán en fango mis ensueños de oro:
Aguárdame hasta entonces, viejo palacio moro.

Y volveré una tarde. Muy trabajosamente
Me verás ir subiendo tu escarpada pendiente.
Ya desde mis tristezas contemplaré la vida
Como ahora tú contemplas a la ciudad dormida.
Será noche. Allá al fondo, taciturnas y huraños
Se adormirán las nubes soñándose montañas;
Entonces, noble alcázar, tú me abrirás tus puertas
Y evocaremos juntos nuestras sultanas muertas.

Nocturno

PARA *mí empieza el día cuanto termina el día.*
Amo la noche, madre de la haraganería.

Su indigestión humana vuelven los espectáculos;
Se charla en las esquinas, se grita en los cenáculos.

Los cerebros chispean con la luz de los teatros;
Los proyectos afirman aletazos de albatros.

Pero ya poco a poco retorna el buen sentido,
Dice el sueño su dulce palabrita al oído

Y sólo los artistas quedan en los cafés,
Ardientes las cabezas, congelados los pies.

Como la mala madre que aprovecha el instante
En que duermen sus hijos para darse al amante.

La gran ciudad ofrece a vagos y poetas
La voluptuosidad de sus arterias quietas.

Yo, fumando un ensayo
Ultraista, recorro la avenida de Mayo.

Con la pueril grandeza de una maquette en yeso
Se destaca el Congreso.

A su izquierda se alza, pero se vé que sólo
Para ser el más alto, el pasaje Barolo,

Y a sus plantas, tendida, la gran ciudad humilla
Sus cúpulas en forma de mates con bombillas.

Todos los edificios
Se han puesto al pie un horrible cajón de desperdicios.

Quizá los dueños, para conseguir descansar,
Han puesto allí sus corazones a ventilar

Como al pie de la cama se ponen los botines,
Y allí los perros hurgan con suculentos fines.

No hay vez que yo pretenda caminar, que no halle
A los que con la manga van regando la calle.

Son todos peticitos;
La limpian con el agua, la ensucian con sus gritos.

Uno, desde la acera,
Matemáticamente dirije la manguera,

Y cae el chorro virgen sobre la calle sucia
Como una verdad clara sobre una torpe astucia.

La calle muy contenta se cree un espejo, y quiere
Reflejar una estrella, mas la estrella se muere

Pues ya de los suburbios llega el primer tranvía
Trayendo al nuevo día.

La jangada

En la inmensa jangada baja el alma del norte.
A espaldas del gran río que orgulloso camina
Van los troncos. Los débiles aun muestran en el corte
Lágrimas de resina.

A espaldas del gran río, del "camino que anda",
Bajo un sol astringente como un terrón de alumbre
Van bajando los troncos. Los de madera blanda
Soportan de los otros la inerte pesadumbre.

Vencidos, desgajados, inciensos y lapachos
En el agua reposan humillantes fatigas.
Ya no son nobles árboles, ya no son troncos machos:
La crueldad de la sierra los afeminó en vigas.

Ay, ya quién reconoce en los toscos poliedros
A los dueños magníficos de las selvas lejanas!
Príncipes orientales, sucumbían los cedros
Vencidos por la sabia lujuria de las lianas.

Y erguidos entre un fárrago de malezas y arbustos,
Con su purpúreo aspecto de gigantescas flores,
Reinaban, formidables, los lapachos vetustos
Que chuparon la sangre de los conquistadores.

Vencidos, se abandonan como un dolor inmenso,
Pero en sus almas rudas de oscuros soberanos
Fermentan odios agrios, y envidian a un incienso
Que al desplomarse hizo crujir huesos humanos.

Prosigue la jangada. Y el agua que la asedia
Al no hallar una borda, salta dentro su cuadro:
Va a desunirla, pero comprende la tragedia
Y lame las heridas del hacha y del taladro.

En la inmensa jangada baja el norte argentino.
Abrele, patria mía, tus ríos y tus riachos:
Para curtir tus cueros se deshará en tanino
La acendrada soberbia de los viejos quebrachos.

En la inmensa jangada baja el alma del norte.
A espaldas del gran río que orgulloso camina
Van los troncos. Los débiles aun muestran en el corte
Lágrimas de resina.

 JORGE OBLIGADO.

FILOSOFIA

NOTICIAS Y COMENTARIOS: R. WILHELM. — LEIBNIZ, NO LEIBNITZ.

Ricardo Wilhelm (1)

La llamada Historia Universal prescindía hasta hace poco de considerables núcleos humanos y de importantes movimientos históricos; la historia de la filosofía estuvo hasta ayer mismo en situación semejante. Los salvajes de muchas tribus se designan a sí mismos con un nombre que equivale a "los hombres": los hombres por excelencia. De manera parecida, para el círculo cultural de Occidente, su historia era "la historia", y su filosofía, "la filosofía". El progreso científico, con el consiguiente aumento de objetividad, ha ido dejando atrás tal localismo, y los más recientes historiadores de la filosofía, por lo menos, se creen obligados a justificarse con estas o aquellas razones cuando no incorporan a sus historias los dos complejos culturales no occidentales de mayor significación, el de la India y el de China. En otros tratados, por especial competencia de sus autores o por ser obras colectivas, el pensamiento exótico halla su lugar, y aun parece en ocasiones tomarlo por asalto con los excesos de las victorias tardías: Así en Deussen, donde la historia de la filosofía de la India ocupa tanto espacio como toda la occidental, antigua, media y moderna. Sin caer en la misma exageración, las obras a pluralidad de autores, cada día más frecuentes, conceden su puesto justo a la especulación inda y al pensamiento chino; sirva de ejemplo el *Manual de Filosofía* de Baeumler y Schröter, que aho-

(1) *Laotsé y el Taoismo*. Traducción del alemán por A. García-Molins. *Revista de Occidente*. Madrid, 1926.

ra se va publicando en Alemania y del cual ya se ha hablado en esta sección.

Propósito idéntico de abarcar en su integridad el orbe filosófico descubre ahora la excelente Colección de Clásicos de la Filosofía de Frommann, al publicar dos libros de Ricardo Wilhelm, uno sobre Laotsé — traducido en seguida al español — y otro sobre Confucio, los dos pensadores de mayor envergadura de China, que, con el Budismo, constituyen lo esencial de la sustancia ideal del vasto Imperio: "Tres doctrinas, pero una sola familia", dice la frase popular china, donde se refleja la gentil tolerancia un poco indiferente de aquel pueblo. Porque los chinos no profesan con exclusividad una de estas tres doctrinas — filosofías-religiones—, sino que, según los casos y el humor, concurren a un templo taoista o budista o confuciano, introduciendo de este modo en lo filosófico y lo divino su tradicional cortesía.

Pasa Ricardo Wilhelm por ser el mejor conocedor actual de la cultura de China, país donde ha residido más de veinte años y se ha desempeñado como profesor de literatura y filosofía alemanas. Allí dirigía una revista de limitadísima circulación (*Pekinger Abende*), destinada a tener a sus amigos alemanes al corriente sobre China, su ciencia y su arte. Vuelto a Alemania— es ahora profesor de la Universidad de Francfort d. M. — edita otra publicación con el mismo programa (*Chinesische Blätter für Wissenschaft und Kuns*), que se dirige, dice él mismo, no a quienes se vuelven hacia el Lejano Oriente a impulsos de la moda reinante, sino a los seriamente interesados en la confrontación contemporánea de Oriente y Occidente... En esta revista colaboran estudiosos chinos y se dan traducciones de textos valiosos. Mantiene Wilhelm buenas relaciones con la Escuela de Sabiduría de Darmstadt, y de sus conferencias en ella procede uno de sus libros.

Si Wilhelm ha encontrado a su regreso a Europa admiradores tan fervorosos como Keyserling, que espera de él nada menos que una resurrección en Alemania de la vieja sabiduría china agonizante en su propia patria, también ha tropezado con alguna censura rigurosa. Me refiero especialmente a una crítica de A. Forke a los dos libros de Wilhelm mencionados al comienzo, publicada en *Logos* (XV, 2, 1926).

Forke, que tiene a su cargo y elabora en estos momentos la parte concerniente al pensamiento chino en el *Manual de Filosofía* citado más arriba, duda de que Wilhelm proporcione a su lector una imagen adecuada de los dos pensadores amarillos. Sus reparos van ante todo al encuentro del estudio consagrado a Confucio; apenas tocan al libro sobre Laotsé. Confucio, viene a decir, no es, según el consenso de los investigadores, el gran creador de una nueva época cultural, el eminente metafísico y místico evocado por Wilhelm; todo lo contrario. No es el creador de un mundo original, sino el transmisor de la antigua cultura china. Es un pensador aplicado a las cuestiones prácticas y sin el sentido de la especulación, indiferente a la mística y ni siquiera republicano en lo político, sino convencido monárquico y partidario de un despotismo ilustrado. Wilhelm, continúa, casi se ha convertido en chino durante su larga residencia en China, y piensa y siente al modo del letrado confuciano, que eleva a Confucio a una categoría ideal, como nosotros a Cristo o el musulmán a Mahoma. La explicación o interpretación de importantes intuiciones confucianas en el libro de Wilhelm tampoco satisfacen a Forke, y lo mismo discute la traducción de las palabras que las expresan. Más aceptable encuentra la exposición de las doctrinas taoistas, porque Wilhelm es, según él, un temperamento proclive al misticismo y coincide con Laotsé y su escuela en esta propensión. En general, señala en ambos libros una estimación exagerada del valor de la cultura china.

Acaso no vaya descaminado el crítico; acaso la Europa de nuestro siglo tiende a coquetear en exceso con el Extremo Oriente. Aparte de los casos innumerables de un snobismo siempre centrífugo, ahí están Keyserling y Wilhelm para mostrar con qué enternecida mirada contemplan altos espíritus de Occidente el enigma asiático. Parecería que el Asia comienza, con estos amagos de invasión cultural, su venganza del doble pillaje a que la han sometido las potencias cristianas: el pillaje de las almas y el de las riquezas, la evangelización y la explotación. El desquite sería justo y demostraría cómo a veces el mismo pecado da frutos de penitencia. Nuestro mundo occidental llamó un día a cañonazos a las puertas cerradas del Japón y de China, y el eco de

aquellos cañonazos, multiplicado en los astilleros nipones, suena ahora en nuestros oídos de manera poco tranquilizadora.

Ante el *Laotsé* de Wilhelm se explica el desvío de muchos historiadores respecto a las filosofías asiáticas. Nos atraen como ventanas abiertas hacia perspectivas remotísimas, hacia extraños modos de pensar, de comprender el mundo y la vida y de reaccionar ante su misterio. Un examen objetivo de la cultura ha de contar con ellas, ha de estudiarlas con interés y respeto. Pero permanecen fatalmente ajenas a nosotros, se desarrollan en plano diverso del que contiene la evolución de nuestro pensamiento, desde los griegos titánicos que acuñaron los conceptos del ser y del devenir y los plantaron triunfalmente señalando con ellos el principio del camino glorioso de nuestra filosofía. Una moderna teoría de la historia quería explicar lo social substituyendo el "homo sapiens" con el "homo faber"; en un sentido más noble y más general, el hombre occidental es eso, el hombre que hace, la mente dinámica y constructiva. El indo se anega en la realidad cósmica y metafísica; el chino naufraga en la realidad social, anulado en un pululamiento de hormiguero, inmovilizado por ese excesivo tacto de codos por el cual pretende explicar Keyserling tantas peculiaridades suyas. Entre todos los hijos de la Tierra, nuestra herencia es la más preciosa: Se llama personalidad. Sólo en Occidente la unidad humana se desarraiga del suelo cósmico y se desgarra de la rama racial o social, y pronuncia un *yo* satánico y divino. A la actitud contemplativa del asiático, a la sabiduría práctica, a la rebusca ingeniosa y suicida de la salvación, el occidental contrapone unas manos y una inteligencia nunca ociosas de "homo faber". Su conocer es un construir, y el concepto, duro, cristalino, es propiamente un invento suyo. El indo, advierte un exégeta reciente, también elabora conceptos, pero los pone unos junto a otros, no los ordena en rigurosa jerarquía, no los ve subordinados unos a los otros. Pero la mitad de la creación conceptual es la arquitectura mediante la cual se elevan los grandes edificios conceptuales que son las ciencias. Sin tal ordenación jerárquica, la piedra labrada termina en canto rodado. En una especie de locura creadora, el hombre occidental fabrica cosas y luego se pone a buscar afanosamente a quienes se las venderá, imponiéndoles la com-

pra y el consumo, si es preciso, a tiro limpio: A esto llama, con un eufemismo, "buscar mercados". Es el aspecto desagradable de su naturaleza, entre cómico y trágico. Por hacer, el "homo faber" inventa productos e inventa enseguida las necesidades que han de satisfacer esos productos; hace hospitales y enseguida hace los pobres; él se lo hace todo. Pero tengamos ojos también para el otro aspecto. El creador de cosas es en sus ratos mejores un formidable creador de ideal; no sólo es el mejor obrero de la cultura, sino que el concepto de cultura es creación suya, como la *naturaleza* es otra de sus creaciones. Crea conceptos, crea valores, y después de destruir contructivamente tantos falsos dioses, quizá va camino de crear a Dios.

Leibniz, no Leibnitz

Era frecuente hace algún tiempo el empleo de la forma *Leibnitz* en lugar de la correcta *Leibniz*. Ahora se acostumbra generalmente esta última, salvo algunos casos de perseverancia en el antiguo error.

El insigne filósofo de Leipzig jamás escribió su nombre "Leibnitz". Hasta 1669 ponía "Leibnüz" y después "Leibniz" en todos los casos, latinizados primero en "Leibnüzius" o "Leibnuzius", y a partir de 1669 en "Leibnitius". Acaso la *t* de esta forma latina es la que aparece parásita en el nombre mal escrito.

En su grande *Historia de la Filosofía moderna*, escribe Kuno Fischer: "El nombre de familia de nuestro Leibniz (Lubeniecz) es de origen eslavo. Escribimos su nombre "Leibniz" después de establecido que el mismo filósofo nunca lo escribió de otra manera".

Queda, con esto, contestada la pregunta del señor B.

Francisco Romero.

Noviembre de 1926.

LA VIDA ARTISTICA

El Salón Nacional.

En estas mismas columnas escribíamos estas palabras comentando el Salón Nacional: "¿No sería útil, no sería provechoso, hasta por consideración a nuestro concepto intelectual, si suprimiéramos por algún tiempo estas muestras oficiales, que sólo son una pequeña feria de vanidades, donde se adquiere con complacencia una dignidad que se está lejos de merecer?"

¿Qué ventajas tiene para nuestra cultura salones como este a que nos referimos, si precisamente, lo que le falta es sentido artístico? ¿Qué función educativa puede ejercer sobre nuestra sensibilidad, o sobre nuestro gusto, si sus obras carecen de ambas cosas?

Pero aun así si la Comisión Nacional de Bellas Artes, quiere realizar estas exposiciones que ella considera útiles para nuestra cultura, debe imponer una rigurosa selección en la admisión de las obras, sacrificando la cantidad a la calidad.

Estas exposiciones pueden realizarse con esa frecuencia en los países que tienen un ambiente propicio y que no cuentan sólo con la impaciencia de los jóvenes arpirantes a la gloria por el sólo hecho de ver su cuadro expuesto en un salón oficial.

Por otra parte la cultura artística pueden adquirirla los estudiantes de bellas artes, los espíritus selectos y los profesionales, cuando contemplan las obras de Rafael o de Watteau, de Rembrandt o de Velázquez; pueden experimentar un hondo deleite estético admirando la *Olimpia* de Manet, la *Primavera* de Rodín, o las *Maternidades* de Carriere. Pero yo le pregunto a la Comisión Nacional, que organiza estas exposiciones, ¿qué enseñanza puede utilizar el alumno de sus Academias, el aficionado, el

artista, contemplando los paisajes del señor Tessandori, (primer premio de 1925), o las figuras del señor Basaldúa?

Por fortuna, ningún espíritu culto ignora que la función educativa no está a cargo de los profesores, ni de los Salones Oficiales, sino de los museos. En los museos instalaron sus academias por largos años, los dos más grandes artistas y maestros del arte moderno, Rodín y Manet.

No es posible afirmar el propósito cultural de estas exposiciones, cuando anualmente asistimos a su descrédito. Ya no son sólo los artistas prestigiosos que se niegan a concurrir, sino el público mismo, que las abandona con indiferencia. Por otra parte ¿qué emoción de belleza encuentra el pacífico transeúnte, o el amante del arte, en ese amontonamiento de telas, caprichosas, con *audacias*, que son pura imitación, y del peor gusto?

Carecemos de elementos suficientes como para poder realizar el esfuerzo artístico que se requiere, para llenar cinco o seis salas del Retiro y es por eso que asistimos a esa fabricación de telas pintadas, sin sentido del arte, ni de la belleza.

Si los Salones Anuales se han hecho con un propósito de estímulo, debemos confesar que el Salón ha fracasado. Los ingenuos aprendices que han querido buscar una orientación, han sufrido una lección perniciosa, a juzgar por el resultado de la enseñanza. ¿Qué el Salón carece de prestigio? Bastaría señalar el hecho que muy pocos de los artistas premiados han justificado con sus obras posteriores que merecieron la recompensa acordada con excesiva benevolencia.

¿Qué el Salón no tiene categoría artística? Lo dice la ausencia reiterada de las figuras más caracterizadas de nuestra joven escuela pictórica.

Exposición de pintores chilenos.

En los *Amigos del Arte*, se realizó el mes pasado una exposición de artistas chilenos, en la que se exhibían por primera vez, obras de los señores Julio y Manuel Ortiz de Zárate y Waldo Vila Silva.

Un conjunto bien seleccionado de telas, nos ha servido para poder apreciar la evolución que viene sufriendo el arte en los

países de América, al ponerse en contacto con las nuevas orientaciones de la pintura contemporánea.

Vemos en Waldo Vila Silva, muy joven aún, al artista que ha sentido fuertemente impresionada su sensibilidad con la técnica de los pintores novísimos. Es visible en sus cuadros el esfuerzo, la inquietud de su espíritu, para ponerse a tono con las oleadas impetuosas de las nuevas fórmulas. No es Waldo Vila Silva un demoledor, ni un esteta teorizador, es simplemente un joven, que ha procurado realizar una tentativa más, para asimilarse, y fijar en sus telas, las audacias de estilo y color, que dan un aspecto tan pintoresco al movimiento artístico contemporáneo, en el que buscan algunos hombres bien intencionados, el rejuvenecimiento de un arte tan viejo como el mundo, en el que se han agotado todos los medios o fórmulas de expresión.

¿Qué otra cosa es este arte *nuevo,* si no la restauración de técnicas que en formas algo rudimentarias alborearon en los orígenes de nuestra civilización?

A Manuel Ortiz de Zárate, podríamos considerarlo un pintor de espíritu clásico, colocado frente a su compañero Vila Silva, si no hubiera expuesto en este conjunto los *Paisajes* (N. 1 y 3), en los que el impresionismo de Monet y Pisarro ha dejado un recuerdo muy persistente. Encontramos al pintor más de acuerdo con sus gustos en el *Auto Retrato,* de construcción sólida aunque de tonos algo apagados y expresión demasiado severa.

De los tres artistas chilenos, el de personalidad más acentuada, es Julio Ortiz de Zárate. Hombre de una gran cultura artística, pintor en el más amplio concepto del oficio, conocedor profundo de todos los secretos de su arte, la observación minuciosa de sus telas nos revela al artista en toda su plenitud.

J. Ortiz de Zárate, realiza en nuestra América un género de pintura que ha tenido pocos cultores felices. Siente, como Bernaldo de Quiroz, una viva atracción por las naturalezas muertas. Mientras en el argentino, las flores se destacan en un ambiente lleno de luz, y muchas veces sólo sirven como un motivo decorativo en la tela de grandes dimensiones, el chileno prefiere las tonalidades suaves, y sus flores, casi siempre aparecen envueltas en tintas crepusculares, que nos hace recordar con frecuencia a aquel gran maestro que fué Fantin Latour.

Es necesario poseer una sensibilidad finísima para poder pintar flores y darle esa calidad casi aristocrática, hasta dar como en las *Rosas,* la sensación del lirismo. Y en esas notas pequeñas, llenas de ensueño, que tienen la honda emoción de un poema, es donde el artista chileno nos ha puesto de relieve su rico temperamento.

Sin embargo Ortiz de Zárate, no es sólo un pintor de naturaleza muerta. *El hombre de la pipa,* es un retrato vigorosamente ejecutado, cuyo colorido contrasta naturalmente, con el que usa para las telas en que los motivos son las flores. La *Cabeza de niño,* de líneas tan finas, es una demostración de su capacidad técnica. Las obras que ha expuesto en los *Amigos del Arte* han servido para revelarnos a un pintor de gran importancia, y a un artista de sensibilidad muy poco común en nuestra América.

El señor Ortiz de Zárate nos trajo una simpática misión, confiada por el Consejo de Bellas Artes de Santiago, la de gestionar con nuestra Comisión Nacional de Bellas Artes el intercambio de exposiciones. Está demás decir que esta idea ha encontrado en nuestras autoridades la más entusiasta acogida, y de ese modo pronto veremos realizada una vieja aspiración de nuestros artistas: la de romper con ese aislamiento en que vivimos con los países hermanos, y que nos priva, como en el caso de este artista, de conocer valores y obras de verdadera significación.

No sólo el señor Ortiz de Zárate ha conseguido el éxito que merecía su gestión, en lo que respecta a las artes plásticas, si no que, con generoso anhelo de expansión cultural, ha quedado convenida la realización de un concierto de música chilena que tendrá lugar en la Asociación Wagneriana, y el compromiso con la Agencia de Librería, de intercambio editorial entre las librerías de Santiago y Buenos Aires, de todos los libros que se publiquen en ambas capitales.

De ese modo llegaremos a realizar con los países de América, la única diplomacia posible y necesaria en estos momentos, porque del conocimiento de las obras de sus escritores y artistas, surje el verdadero sentimiento de confraternidad.

ANTONIO AITA.

BIBLIOGRAFIA

LETRAS ARGENTINAS

Poliedro azul. Poesías, por *Arturo Vázquez Cey.* — Agencia General de Librería y Publicaciones. — Buenos Aires, 1926.

Si nos viéramos en la precisión de definir en pocas palabras el motivo artístico sobre el que se ha construido el nuevo libro de Vázquez Cey, transcribiríamos las rápidas anotaciones que nuestro lápiz fué dejando al margen de algunas páginas, durante la lectura. Desde luego, lo más interesante que cabe señalar es ese potente arrebato dionisiaco que estalla y llega al máximum de sonoridad en la primera composición, de tanto vigor objetivo y vehemencia expresiva que nos pone al poeta sobre las laderas del Citerón, entre el coro de las ménades, un sistro más en orgía de *Las Bacantes* de Eurípides.

Vázquez Cey está atento al milagro de su existencia orgánica e intelectual, escrutando en su propia cenestesia los matices de la transformación que incesantemente se opera en los abismos del espíritu humano con la vida y el tiempo, y como a nuestro entender atraviesa por un período de exaltación sensorial, en la realización artística tales motivos resultan necesariamente magnificados.

Por eso el tal furor, con ser dionisiaco, dista mucho de ser griego, careciendo como carece de la medida, lo más griego de todo el arte de la Grecia clásica. Y además, que al producirse de la manera señalada arriba, se convierte en función intelectual, o para explicarnos mejor, mental, y para cualquiera que conozca aunque no sea más que a los autores dramáticos del siglo IV, la diferencia no pasará inadvertida. De todas maneras, esa forma particular de lirismo ya bastaría para fijar al poeta una posición bien definida en el cuadro de la poesía moderna, argentina y aún castellana.

Pero lo mencionado no sería más que la antorcha que arde en el interior del *Poliedro azul*, en cuyas caras bruñidas se refleja, fracciona e idealiza el mundo. La tal modalidad seria la hoguera que levanta en sus llamas las otras fuerzas del lirismo del poeta. Vázquez Cey está en las grandes, solemnes ideas de la poesía. Le preocupan los problemas trascendentales de la eternidad, del infinito, del ser y del no ser. Llega a ellos no yendo a buscarlos a las altas esferas, sino viendo manifestarse los poderes eternos en las cosas sencillas y en los actos vulgares de la vida. La inquietud filosófica se convierte en este libro en materia poética; pero no es en él esta inquietud el único motivo del canto, de la composición, sino generalmente el toque final que viene a divinizar la materia humana que lo informa.

Yendo ahora a lo puramente artístico de sus facultades, trasladamos

lo escrito con lápiz en el margen de la pág. 126: sonoridad, color y fuerza de la palabra. Sorprende la pureza de su léxico, el cuidado, la exactitud, el vigor rotundo del adjetivo, así como el poder gráfico de las metáforas, consonantes con el estado de exaltación lírica señalado al empezar. En todo momento la fuerza, la fuerza expresiva y monótonamente pomposa. ¡Pero qué color, qué animación, qué objetividad! *En la muerte del último centauro*, composición que cierra el libro y que hemos leído cinco veces, la habilidad descriptiva de Vázquez Cey se manifiesta con fuerza de alarde. En nuestro concepto es lo mejor del libro y tal vez de la obra de su autor.

¿Pero el calor de intimidad, la gracia, la dulzura, la delicadeza? Raramente se da tan peregrina conjunción.

UNANIMES

Sepultados yacemos cada cual en un pozo
Insondable. Es inútil querernos abrazar.
Sufro yo con mi angustia, gozas tú con tu gozo.
¡Somos más solitarios que una hiena en el mar!

Mas si arriba fulguran los astros de la muerte
Unánimes miramos su místico brillar,
Y el pozo en una escala de plata se convierte
Y juntos nos dormimos en la noche estelar.

En esta composoción, la más delicada e inquietante del libro, se echa de ver la falta de esa gracia alada que hace imperecederas hasta las cosas más simples si se las dice temblando. Ese es don de Dios y Vázquez Cey ro lo tiene entero. Y es que la peregrina conjunción entre fuerte y delicado, como quería el poeta latino, se da muy rara vez.

M. López Palmero.

Palabras del retorno, por *González Carbalho*. — Sociedad de Publicaciones "El Inca". — Buenos Aires, 1926.

Conocemos de González Carbalho composiciones aisladas de sus dos anteriores obras de versos. *El libro de Angel Luis* del que hablamos hará pocos meses en estas páginas y el que tenemos ahora abierto sobre la mesa. Lo señalado entonces — fina sensibilidad de fondo romántico, sencillez, ternura — lo hallamos en la obra que nos ocupa expuesto con más soltura, desarrollado con mayor intensidad, espontaneidad y sinceridad, ya que el poco de carácter de obra orgánica con que está realizado *El libro de Angel Luis* puso límites a los sentimientos del poeta lírico que es González Carbalho.

Siempre en su camino, su lira continúa con la anterior resonancia. Este poeta está tan atento a sí mismo, que no oye el llamado de nadie. Su canto se alza porque sí, de sus propias preocupaciones, y es de esa manera — el poeta — todo lo personal que puede serlo uno de todos los tiempos, pues el cantar porque sí es la razón más natural de cantar.

Se dirá que eso no basta si dentro no se tiene algo con qué hacerlo. González Carbalho se conoce. Conoce el fondo de emoción que hay en su temperamento, y apela a él como a la fuente de donde saldrán los motivos poéticos. Luego el tono humilde, la media voz, el dejo de abandonada confidencia que hace tan simpática su palabra.

En ordenar, medir, distribuir esto consiste ahora la labor del artista, porque forzoso es confesar que sin la posesión de una fuerte garra, no teniendo más de lo que se tiene, no ha de hacerse obra trascendental: queda el recurso de dar con una personal y nueva manera de decir que también puede llevar a la gloria. Verlaine con éso, su gran aptitud verbal y su elegancia es Verlaine. Y los ejemplos abundan.

En ese camino se halla por el momento el autor de *Palabras*. Su preocupación artística queda expresada en la estrofa que transcribimos:

> Canción que impones un terrible esfuerzo
> cuando, adhiriendo diminutas piezas,
> voy componiendo este rompecabezas
> que es la trama sutil de cada verso.

Porque — pasemos por alto la rima imperfecta — la voz que viene de lo alto, la musa que como la paloma del Espíritu Santo en las estampas de Santa Teresa dicta al poeta sus versos, es una bella cosa que acaba de pasar. La inspiración es el entusiasmo del trabajo, nada más. (¿Nada más?)

Esta preocupación artística vale en él, a nuestro entender, tanto como su don natural. El artista que hay en el poeta sabe sacar partido de las cosas más nimias, da con la imagen bella y la palabra exacta, domina la idea y encierra el sentimiento en la composición que de por sí, en este libro, tiene un valor particular. Sino cada verso, cada estrofa por lo menos tiene su razón de existencia. Ha llegado en ello hasta la meticulosidad: nada vano, nada supérfluo:

> Aprendí un dulce nombre que no debo decir,
> y al igual de las aves tiene ansiedad de vuelo;
> retener este nombre que ha de hacerme morir
> es caer de rodillas en las piedras del suelo.

Presumimos que el artista y el poeta deben celebrar de cuando en cuando en su interior verdaderas batallas; el poeta, naturalmente, es indómito de por sí, y el artista, este artista tan sensato, tan honrado, tan meticuloso, tan apegado a la rima y al metro, le ayuda, pero en ocasiones le tiraniza. El posiblemente tiene la culpa de que el ritmo se quiebre, de que sea necesario salir de la idea matriz y volver a ella por el camino más largo para no pecar contra la rima y hasta — hay que decirlo — del ripio que salta como la más funesta consecuencia de esta devoción hacia la herencia medioeval y bárbara de la poesía.

Fuera de la parte puramente formal, ¿no tendrá también el artista la culpa de la continua lamentación en voz baja que hace pesada, por la monotonía del tono, la lectura de una sola vez? Líbrenos Dios de dudar de la sinceridad de sus sentimientos. Lo que nos parece es que exagera un poco. Porque hay cosas que no pueden ocultarse ni mucho menos negarse y la juventud es una de ellas. *Palabras* es de una profunda unción religiosa, de una pura y noble poesía, libro sencillo, tierno, simpático y humanamente triste; pero he aquí que se cierra y en tanto que los salmos del Miserere se apagan, el crítico nota o cree notar que de su conjunto fluye como un traidor perfume de primavera, algo así como una voz que le dijera que el poeta tiene veinticinco años.

M. López Palmero.

Versos del emigrante, por *C. Delgado Fito*. — Buenos Aires, 1926.

He aquí otra voz cantando por necesidad de cantar, con tan tranquila ingenuidad, con tan simpática ignorancia de sí misma que su frescura no podría explicarse sin la presencia de sus muchas imperfecciones. Recorrer este pequeño libro es salir a un bello paseo y detenerse a escuchar las canciones de una ronda de niños en una plaza de pueblo o hallarse de pronto en una iglesia aldeana, ante un cuadro de Fra Filipo.

Porque estamos aquí ante la mirada maravillada del hombre que por primera vez contempla el espectáculo del mundo, que imita con su voz sin palabras todavía el sonido del agua en las piedras o el del viento entre el ramaje de los pinos, que traza con mano temblorosa en la pared

de piedra de la caverna la silueta del reno echado a toda carrera o modela en barro su propio cuerpo desnudo. Su voz, el dibujo de su mano, cuán lejos de la acabada perfección! La idea no existe todavía; se vé solamente la ingenuidad, la admiración, la religiosidad infantiles y la noble alegría del alma sorprendida delante del mundo y de la propia obra.

Por eso, al tratar de definir el valor del libro estimamos que los adjetivos nuevo y viejo son palabras vacías de sentido. Nos atreveríamos a afirmar que su belleza está fuera de él, en el corazón sencillo de aquellos que no saben ver el mundo y su propio mundo interior sino por sus propios ojos y sentirlo sin que influencias ajenas hayan perturbado su natural manera de sentir: estos *Versos* son el eco de ese temblor candoroso.

Sensibilidad y, más que inteligencia, buen sentido primitivos. No hay ideas, solamente hay sentimientos. La preocupación artística no ha alterado el acento de la voz natural. Delgado Fito desconoce las reglas poéticas y escribe de la manera más personal del mundo,sin rima, sin metro, pero con sentido del ritmo, con seguridad, con conocimiento de lo que debe ser la pieza poética, en un idioma expresivo y dócil en el que ningún matiz de su emoción se pierde. Lo artístico es inconscientemente artístico. Ha intentado el retrato y poco ha faltado para llegar a la obra acabada. El rápido esbozo *Mi padre* es un carbón al que un poco más de unidad — es decir, los requisitos de que para ser como es nuestro poeta carece — hubiera hecho una verdadera creación.

Precisamente en lo más personal y en lo más intenso es donde mejor se advierte la raíz que el poeta tiene echada en el alma del pueblo. Es pueblo él mismo y su canción parece impersonalizarse a veces para convertirse en canción popular. Si el lector, en un pueblo desconocido de España o de América oyese a un mozo cantar la composición titulada *Imagen*

Estoy al borde de una ribera;
bajo mis ojos el agua pasa.
Veo en el fondo la imagen de ella;
pero ella pasa bajo mis ojos
igual que el agua.

o esta otra, *Voy por el camino*, de tan honda sugerencia.

Voy por el camino;
conmigo una pena;
la pena de ir solo;
voy por el camino que de ti me aleja.

Te llamé al pasar,
pero tú cantabas y el que canta no oye
más que su cantar...

¿recordaría que las había leído antes en tal libro de tal poeta?

Cada cosa en su lugar. No defendemos ningún principio. Se puede adorar a Hesiodo o al Arcipreste de Hita y escribir como Proust y extasiarse ante cualquiera de los prerrafaelistas y pintar luego como El Greco. Es el soplo de salud, de ingenuidad, de belleza alegre e infantil lo que nos place, y de ello dejamos constancia. Delgado Fito es un innato y verdadero poeta, con sus muchos defectos y posiblemente por sus mismos defectos. Ha de cambiar. Lo que deploraríamos sería que en el cambio se apagara o perdiese fuerza esta su nota de hoy, que es uno de los valores eternos de la poesía.

M. López Palmero.

... **"en la cumbre de la vida"...**, por *Rodolfo Rivarola*. — Buenos Aires, 1926.

HAY cierta categoría de obras que requieren, para ser juzgadas con toda imparcialidad, que el lector se desprenda en lo posible de sus propias simpatías literarias y hasta de su manera de ver actual. De lo contrario, sometidas a la crítica con un criterio exclusivamente moderno, ni sus páginas más rotundas llegarían a salvarse.

Leyendo el nuevo libro de Rodolfo Rivarola se hace necesario una mirada retrospectiva. Hay que instalarse en las postrimerías del siglo XIX, y acostumbrar el oído al endecasílabo abundoso de los últimos poetas románticos. Entre el poema del Dr. Rivarola, concebido en la actualidad pero realizado a la antigua usanza, y la literatura moderna, hay un abismo infranqueable. Y ello es perfectamente lógico. Rodolfo Rivarola, que es, dentro de nuestro mundo intelectual, una de las figuras más prestigiosas, pertenece a la generación de 1880. Antes de entregarse de lleno a sus estudios jurídicos, en cuya especialidad iría, años más tarde, a realizar obra de tanto valer como la suya, sintió la tiranía obsesionante del verso y fué poeta. García Merou lo cita, y en términos muy conceptuosos, entre los hombres de letras de su tiempo. Acaso aquello no fuera, como él mismo parece confesarlo en el prólogo de su libro reciente, sino un ingenuo devaneo juvenil, propio de un temperamento como el suyo, noble y templado al calor de los sentimientos bellos y generosos. Lo cierto es que su incursión en el terreno de la poesía no fué repetida más tarde. En cambio, sus investigaciones relativas al origen y modalidades del derecho argentino, fueron, desde entonces, tan profundas y con tanto talento realizadas, que no titubeamos en señalarle como uno de los juristas más notables de estos últimos tiempos. En realidad, sólo una figura encontramos que pueda compararse con la suya, por la diversidad y hondura de sus estudios, por la importancia de su obra como jurisconsulto y por su vastísima bibliografía. Nos referimos al Dr. Estanislao S. Zeballos, santafecino como él y de su misma época.

Su primitiva inclinación a la poesía hizo, sin duda, que se encarnara en él el gusto de las escuelas literarias de entonces, y así se explica que nada o casi nada se note en su obra del espíritu modernista. A más, refiriéndonos al libro que acaba de editar, su condición de poema largo, vaciado en un viejo molde, le da un sabor característico de cosa pretérita.

... *"en la cumbre de la vida..."* es una obra meditada y escrita con pulcritud y soltura. Su asunto es el siguiente: el poeta, postrado en el lecho, siente la necesidad de aliviar sus angustias entregándose a la lectura de sus libros favoritos. *La Biblia* y *La Divina Comedia* están, sobre la mesa de luz, al alcance de su mano. Junto a la cabecera, su dulce esposa empieza a leerle, en el silencio de la noche, los tercetos maravillosos del Dante. El paraíso y el infierno pasan, llenos de fulguraciones, por el cerebro del enfermo, y queda su voluntad atada al divino poema de una manera definitiva. En vano quiere libertarse de la tiranía avasalladora. En adelante, sus pensamientos tendrán que volcarse en el triple surco de los endecasílabos dantescos. En su angustia, pide ayuda a Mitre, en cuya versión ha estudiado también las obscuridades del texto primitivo. Y el alma del héroe, compadecida de su situación, permítele, si no librarse de la forma exterior del poema, por lo menos cantar en su poema asuntos de la patria y de su época. Así es como, en las estrofas sucesivas, van a desfilar, en una huída alucinante, hombres y cosas de nuestra historia. Todo el período de la organización nacional está en estas páginas musicales y llenas de unción patriótica. Ese, al menos, es el escenario. La figura del héroe adquiere proporciones

grandiosas y la vida ejemplar de Bartolomé Mitre va a encontrar en el Dr. Rodolfo Rivarola un exégeta apasionado.

Refiriéndonos ahora a la técnica del poema en sí, diremos, ante todo, que abundan en sus páginas descripciones de ambiente muy acertadas. En el canto V (parte 3.ª), evoca los campos fértiles de Pavón, y al recordar las guerras civiles que lo ensangrentaron y su presente calmo, laborioso, tiene palabras de optimismo para los destinos del país.

Claro está que, si como decíamos al principio, pretendemos entrar en estas cámaras florentinas con nuestra indumentaria de última moda, muchos de los bellos cuadros que las adornan van a parecernos inexpresivos. El trazo de la obra del Dr. Rivarola es netamente medioeval, y su estilo es el de los poetas del 80. Hoy, en cambio, vivimos una época bien distinta. Hemos ganado — y de ello debemos estar bien contentos — una mayor profundidad y una mayor síntesis en la poesía. El arte moderno es el dolor de concentrar en pocas palabras el espectáculo de la vida. Los hombres de la generación de Rivarola vivían demasiado en el espíritu de sus autores predilectos. Hoy, sin ser iconoclastas, los poetas que lo son de verdad, miran con sus propios ojos el mundo para sorprender su misterio indescifrable.

El doctor Rodolfo Rivarola ha realizado quizá, con este libro, la obra soñada en larga y dolorosa gestación. Fuera de la época, ella tiene, empero, un valor indiscutible. Palpita en ella una honda emoción humana y hay veces en que vibra como un lejano clarín épico.

> El verso ha de vibrar de las pasiones
> como en el rojo incendio, llama viva.

dice al hablar de la poesía en una de las estrofas del canto 1º ¡Las pasiones! He ahí, en realidad, el verdadero dínamo del arte.

FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ.

La Esfinge, de *Oscar Wilde*. Versión poética de Mariano de Vedia y Mitre. — José Tragant, Editor. Buenos Aires, 1926.

OSCAR Wilde fué, sin duda alguna, el genio más grande y desconcertante de Europa en las postrimerías del siglo pasado. Su pasión por el arte puro; su estilo aristocrático, suntuoso, lleno de coloraciones imprevistas; su vida misma, romancesca y paradógica, hacen de él un sér de excepción. La fortuna, empero, le fué adversa, y la sociedad inglesa, la misma que había escarnecido antes a Lord Byron, lo repudió a él también, cubriéndolo de oprobio. Sin embargo, y a pesar del esfuerzo de sus enemigos, que quisieron ensañarse obstinadamente en su arte, sus obras han resistido al tiempo y son, aún dentro de sus frecuentes audacias, preciosos documentos humanos.

Si bien el nombre de Oscar Wilde es familiar en todos los países, lo cierto es que se le conoce más como prosista y autor teatral que como poeta. Sus obras más leídas: *El retrato de Dorian Gray* (1891), *El crimen de lord Arturo Savile y otros cuentos* (1891), y *Salomé* (1893), *El abanico de lady Windermere* (1893) y *La importancia de ser formal* (1899), son, sin duda, verdaderas joyas. Hay en ellas hondura filosófica, conocimiento de la naturaleza y de los hombres, delicadeza insuperable en el estilo, y muchas cosas más.

El poeta que había en Oscar Wilde no le iba en zaga al prosista. Sus primeras obras — como ha ocurrido con otros escritores célebres, —

fueron en verso. Acaso las innegables dificultades de la traducción, hayan sido causa de que su poesía trascendiera menos al extranjero.

Uno de esos poemas, escrito, según datos fidedignos, en 1874, cuando el autor tenía veinte años, es el que ha movido a don Mariano de Vedia y Mitre a verterlo al castellano. El fué publicado por vez primera en 1874, en edición de doscientos ejemplares, y se le considera como una de sus mejores creaciones.

La esfinge es una invocación exaltada, llena de espíritu trágico y sensual, que el poeta hace a la escultura egipcia. Recuerda, como muy bien lo insinúa su distinguido traductor, al *Cuervo* de Poe, y como él, tiene ese hálito de grandiosidad que suena, desde el fondo del pasado, como un extraño viento mitológico.

Bello y musical, este poema tiene, como toda la obra de Wilde, el sello inconfundible de su arte. Contrastes de luz y de sombras verdaderamente milianuchescos; profusión de piedras preciosas, fulgurantes como estrellas en el terciopelo de la noche; pasiones terribles, ululando en el instinto; el paganismo y el espíritu de Cristo, que están siempre frente a frente, como una obsesión diabólica. Todo esto se respira en la atmósfera azulosa del poema, una de las obras más finas de la moderna poesía inglesa.

De la traducción, sólo diré que ella ha sido realizada con tanto gusto y con tanto sentido artistico, que no desmerece casi nunca del original. Este, creemos, es el elogio mejor que podamos hacer de don Mariano de Vedia y Mitre, quien ha puesto su delicado temperamento y su propia inspiración al servicio de una labor tan meritoria. No es la primera vez que nos sorprende con versiones de esta índole. Ya habíamos leído muchos sonetos de Shakespeare traducidos por él en versos castellanos admirables, y en NOSOTROS (Nº 196), publicó el año anterior, en colaboración con don Luis María Díaz, una versión de otra obra de Wilde, la *Balada de la Cárcel de Reading*.

La parte gráfica del libro ha sido hecha con un acierto poco común en estos casos, habiéndose intercalado en el texto ilustraciones en color muy interesantes.

FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ.

CRITICA

Vindicación de las artes, por *José Gabriel*. — Buenos Aires, 1926.

JOSÉ Gabriel, el joven pensador de *Las Salvaciones* y *La Educación filosófica*, nos acaba de obsequiar — cuando ya extrañábamos su voz — con una nueva obra, hija de sus meditaciones. *Vindicación de las artes* se titula, y su nombre ya indica su objeto: "El daño a cuyo remedio intenta acudir este trabajo", — nos dice el propio autor — es la desorientación artística actual, la desviación de las artes de su derrotero. "...Las artes sufren injusta desposesión y hay que vindicarlas" (p. 15).

II. El libro se divide en cinco partes.

En la primera, Gabriel asienta las bases de su crítica, haciendo la exposición y defensa de las condiciones naturales o elementos forzosos del arte, esto es, de lo que él llama la gramática y la retórica de todo arte. La gramática — nos define — "representa a la inteligencia elemental y la retórica al decoro variable o estilización" (p. 19).

Aquí, pues, "gramática" y "retórica" tienen un sentido amplio, ideal, de que carecen en el suyo acostumbrado.

En la segunda parte, se hace la exposición y la crítica de las varias artes y escuelas artísticas que se llaman "de vanguardia". Y se afirma

que la característica del arte de hoy es la falta de gramática y de retórica, —en el sentido antedicho—; siendo, por consiguiente, un arte infantil, un arte fácil (no sencillo). En el fondo, se tacha a este arte, nada menos que de no ser arte: — Como que, más adelante, el propio Gabriel nos lo dice explícitamente al hablar de "los artistas de avanzada" que "no llegan a ser artistas" (p. 42), o del arte nuevo que "rehuye las condiciones del arte y constituye un movimiento inartístico" (p. 111 y 112), o del arte actual que "no es arte" (p. 188).

En la tercera parte se nos da la crítica de la crítica de hoy en cuestiones de arte. Y se achaca a ésta, como su defecto principal, la impericia. Así, se expone que los críticos nos presentan biografías, efusiones, etc., menos crítica de arte. Y como ejemplo de esta crítica al uso se cita el libro conocido de Guillermo de Torre (*Literaturas europeas de vanguardia*), que sería casi pura biografía, y la crítica artística de José Ortega y Gasset, que sería una nueva efusión personal. Apúntase aquí, de paso, la contradicción en que incurre este último al negar que el arte nuevo sea todavía un arte y al teorizar, sin embargo, largamente sobre él, como si fuera un arte, y aun más, un arte artístico. También se atribuye a la crítica actual otras dos fallas: la una que consiste "en seguir a toda costa la moda, con un miedo cerval a quedarse atrás"..., y la otra en un acoquinamiento irremediable frente a la audacia inaudita"; por "todos temen un futuro en el que se les enrostrase no haber estado con su época y no haber adivinado lo que sus ojos no veían" (p. 113 y 114).

En la cuarta parte se cita y elogia a los pocos críticos que — según Gabriel — han hecho verdadera crítica de arte. Estos serían Eugenio D'Ors y Meumann; alabándose especialmente a D'Ors, a quien se presenta como el pensador custudio que en esta "anarquía espiritual de la postguerra, que todavía sufrimos.. custodia los fueros de la cultura" (p. 117). Y agrégase que a éste "no se puede sumar ninguno" (p. cit.).

En la parte quinta, se torna a insistir en que al arte de hoy faltan las condiciones naturales o elementos forzosos que caracterizan al verdadero arte. Luego, se expone los argumentos con que se defienden las varias artes "de vanguardia", para en seguida hacerse el examen de esta "moneda falsa". Y en este lugar se acaba por dictaminar que debemos volver a lo elemental, porque "hemos ido demasiado lejos y tenemos que regresar al punto de partida" (p. 188). Añádese después que el arte actual está entregado "en manos de confiteros y de chapuceros": "por una parte los superficiales y rutinarios; por otra los párvulos presuntuosos" (p. 201 y 202); de un lado los esclavos, de otro los anarquistas. Pero, a esta visión desoladora Gabriel contrapone la afirmación de un justo punto medio, de "un término medio equitativo que no es nada ni es todo", al cual se atienen los hombres medulares, cuya "actitud es más heroica y provechosa que rebelarse ciegamente o capitular" (p. 206 y 207).

Por último, Gabriel nos indica algunas de las nuevas posibilidades del arte en sus varias manifestaciones. Así, en el arte de la prosa, que parecía consumido, muestra la renovación realizada por la prosa estupenda de Ortega y Gasset (precisamente el que hablaba de un arte agotado en tal terreno); en poesía nos habla de la posibilidad de crear nuevas poesías maravillosas como el soneto "Octubre", a la manera clásica, de Juan Ramón Jiménez; en pintura afirma que el dibujo es un "filón inédito", y que quien lo saque "de su carácter de esbozo, puede hacer lo lo nadie ha hecho hasta hoy" (p. 223); en arquitectura y en escultura nos manifiesta, en fin, que hay mucho por hacer...

Esto es, en síntesis, la obra de Gabriel, en su exposición y conceptos vertebrales.

III.—Entrando, ahora, a criticarla, expresaremos que en general estamos de acuerdo con lo que Gabriel afirma de las llamadas "artes de vanguardia", y que consideramos exacta la crítica arrolladora que lleva contra ellas. También nos parece sumamente acertado lo que dice de los críticos de arte, punto en que ha puesto el dedo en la llaga... Igualmente encontramos certeras varias ideas aisladas que emite Gabriel en el curso de su exposición: sobre todo, la que al último alude a las nuevas posibilidades de la arquitectura.

IV.—Cuanto a nuestros reparos o divergencias, con los conceptos de Gabriel, anotaremos:—No nos parece apropiado tomar los nombres de gramática y retórica para designar, en el fondo, lo que es esencial al arte. Porque en el sentido que el autor les asigna, gramática sería la condición natural de que toda imagen artística sea imagen; y retórica, la exigencia forzosa de que tal imagen sea artística, es decir, bella.

Nos parece inexacta la afirmación de que D'Ors sea el único pensador custudio en el real de la cultura. Porque, sin ir muy lejos, ni recordar otros que, indudablemente hay, es injusto no mencionar a Benedetto Croce, centinela de la cultura clásica, más influyente e inquebrantable que el propio Eugenio D'Ors.

V.—Refiriéndonos a algunas de las afirmaciones sueltas que hace Gabriel en su obra, — expresaremos también nuestro desacuerdo: — La misma objeción que hemos anotado sobre los términos "gramática" y "retórica", cabe anotar sobre el término "puntuación", empleado por Gabriel como elemento forzoso del arte literario (p. 25).

Distinguir — como hace Gabriel — la poesía de la prosa, por el ritmo (aquella con ritmo, esta sin ritmo), nos parece distinción empírica, sin valor. Porque tanto lo que se llama poesía, como lo que decimos prosa, tienen siempre ritmo: que el uno sea ritmo más o menos acompasado, y el otro desacompasado, es cosa muy distinta.

La división de los hombres en hombres propulsores y hombres pararrayos, también es empírica y sin importancia, — como otras tantas parecidas.

Si estamos de acuerdo con Gabriel en lo que el crítico de arte no debe decir y sin embargo dice, no lo estamos en todo lo que debe decir. Por ejemplo, siendo las obras de arte incomparables entre sí, pensamos que el crítico no debe decir (según Gabriel, debe decir) que un dibujo de Durero está más realizado que un dibujo de Rembrandt, etc. (p. 99): Lo que el crítico debe expresar es si cada una de esas obras, tomada en sí misma, como individualidad única, es artística o no. Y lo demás que diga no tiene importancia.

Lo más exacto, a nuestro entender, sobre los críticos actuales, no lo ha expuesto Gabriel: Y es que tales críticos no son verdaderos críticos, porque no tienen conceptos válidos sobre arte, porque su filosofía, en estética, es vaga, si no contradictoria.

Es discutible, para nosotros, que Quevedo sea el mejor prosista del siglo de oro; y nos parece erróneo que se tenga a Valle Inclán como prosista de menor talla que Benavente y que Azorín.

No aceptamos, de ninguna manera, que el hallazgo o principal mérito de la prosa de Ortega y Gasset consista en la mera preponderancia del verbo sobre el sustantivo.

Lo que Gabriel afirma del dibujo nos parece equivocado; esto es, que el dibujo actual sea sólo esbozo, y que el dibujo pueda reemplazar a la pintura, fingiendo los colores con líneas.

Tampoco es exacto que el color que los artistas ponen en sus cuadros sea cosa material y que el dibujo no lo sea: Según el sentido en

que las cosas se tomen, o el color es tan inmaterial como las líneas del dibujo, o ambos son materiales igualmente.

VI.—Fuera de todo esto, se podría formular la observación general de que, acaso, Gabriel insiste demasiado en criticar cosas tan disparatadas y estridentes — como la mayor parte del arte "de vanguardia" —, que estaría casi de más el hacerlo. Pero, no debe olvidarse que la obra va dirigida, sin duda, más que a los entendidos, al gran público de los poco avisados, y éstos necesitan, en el caso presente, una crítica así. Porque tanto se ha dicho, tanto se ha alharaqueado sobre las artes "de vanguardia" y sus conatos artísticos, que muchos hay que ya creen en ellos, como artes y creaciones artísticas.

También podría decirse que Gabriel, en muchas cosas, ha hecho "hincapié en minucias", y que, en otras, no ha expuesto sentencias profundas, sino simplemente de sentido común. Mas, el propio Gabriel nos previene que de ese "hincapié espera el arte de su salud" (p. 188); y que para restablecer a las artes su camino, para vindicarlas, "no más que la evocación del sentido común se requiere" (p. 15).

VII.—Debe concluirse, ahora, que el libro de Gabriel es un fuerte y coherente alegato, de tono polémico, hecho en vindicación de las artes. Su objetivo, por tanto, no puede ser más noble, ni su actitud más valiente. Cuanto al estilo de la obra, debe reconocerse que es limpio, claro y muy preciso: merecedor, por tanto, de todos los elogios. Es el estilo de un pensador y excelente escritor.

Probablemente, los timoratos y adscriptos al arte "de vanguardia", harán a este libro de Gabriel el vacío.

M. Lizondo Borda.

Tucumán, noviembre de 1926.

POLITICA

Tacna y Arica, por *Joaquín Edwards Bello*. — Madrid, 1926.

Hace apenas seis meses que comenté en estas mismas páginas el libro anterior de Joaquín Edwards Bello en una nota que terminaba así: "*El Nacionalismo Continental* es un libro que revela a un escritor y que merece leerse y meditarse". *Tacna y Arica*, su reciente libro, me confirma en la alta opinión que me había formado del escritor y de su carácter. En esta época en que, como bien dice Nicolai "la mayoría de la especie humana rehusa voluntariamente al título genérico de *hombre*" es reconfortante tropezar con un espíritu libre como el de Edwards Bello que, aun siendo casi diplomático, se atreve a decir a sus compatriotas las crudas verdades que encontramos en el capítulo que da nombre al libro. Pero es que él no quiere hacer historia a la manera usual: "La historia es una falsedad cuando se escribe para fines de propaganda en el extranjero o para fines de instrucción pública en casa", dice. Y llama al interminable debate entre Chile y Perú, "fosa de energías y millones gastados en payasadas de propaganda o difamaciones".

En forma aparentemente novelesca, pinta admirablemente el ambiente de Arica, durante los meses en que se realizaron los trabajos preparatorios del plebiscito. Nos dice que tanto Perú como Chile, mandaron a Arica a su hez patriotera. Allí, salvo excepciones, se encontraron los peores de cada país: negociantes, patrioteros, oligarcas, militaristas, matones. "La diplomacia peruana obró sin inteligencia; pero de la chilena no puede decirse sino que fué impulsada por la estupidez. No hay ejemplo de inepcia mayor".

Nos presenta a Arica convertida en una nueva Salónica. Nos hace ver a cuántos recursos de astucia y de política turbia acudían las comisiones para atraerse al árbitro, inclusive el utilizar a las mujeres para su conquista, mujeres de aventura, populares en Lima o en Santiago. El Danzingbar Arturo Prat, era el sitio de diaria reunión de toda esa gente. Ahí se bebía y se bailaba en honor del Plebiscito. Bajo la máscara de la confraternidad universal se respiraba allí y en toda Arica una pesada atmósfera de mentira y groseria. Comentando estos hechos, le decía el director de *El Mercurio*: "El pacifismo no se improvisa. Hemos educado a nuestra sociedad en el patriotismo, y ahora queremos fraternidad. ¿No ve usted? Cada desembarco de peruanos levanta escenas repelentes. Yo mismo he tenido que hablar al público para que no molestara a las damas peruanas en el templo. La victoria del setenta y nueve no es nuestra sola razón de ser; valemos más que eso. Además, el Gobierno se revela pacifista unilateral, por cuanto hace lo posible por molestar a Bolivia. En cuanto al Plebiscito, le aseguro que Pershing no lo aceptará: no podría aceptarlo de ninguna manera. Esto no tiene remedio, y yo me marcharé en cuanto pueda".

Y así fué. Pershing sintiendo su prestigio disminuir día a día y que con la presión chilena el plebiscito era imposible, se retiró.

Otro escritor chileno, un querido amigo nuestro, profundamente patriota, se extrañaba que su angustia por lo incierto del resultado del problema que se debatía en Arica, no encontrara en nosotros el eco que esperaba. Es que nosotros pensábamos sobre este grave asunto americano, lo mismo que ahora vemos expresado en las imparciales y patrióticas páginas de Edwards Bello. Y es que todo chileno debiera repetirse estas palabras del director de *El Mercurio*: "La victoria del 79 no es nuestra sola razón de ser; valemos más que eso".

El segundo capítulo del libro está dedicado a establecer un paralelo entre las dos figuras políticas más populares que ha tenido Chile: las de Balmaceda y Alessandri. Las simpatías de Edwards Bello se inclinan manifiestamente hacia el primero de los nombrados: "Balmaceda fué más chileno que Alessandri — dice —, por su magestuosa gravedad, su prosopopeya, su sentido trágico de la patria. Alessandri está salpicado de plebeyismo, de tumulto." Y agrega: "Balmaceda fué el hombre de los Andes, imponente, magestuoso, mojado de cielo. Alessandri vive, en cambio, en resplandor de victoria: es histrión como los Césares, sabe desatar lágrimas por su cara de tenor, y echa dos baldes de agua en el sombrero de copa para extraer luego un conejo y un pato vivo: su oratoria es espumillante como chicha nueva".

En este capítulo, al ocuparse del primer movimiento militar de setiembre de 1924, que dió por resultado la expulsión del Presidente Alessandri, dice una inexactitud que quiero rectificar. Copio: "Mentirían los que dijeran ahora que ese movimiento fué condenado por los elementos civiles más cultos. Lejos de eso, muchos estudiantes, profesores, intelectuales, se ofrecieron para colaborar con los militares. El Manifiesto de los intelectuales, publicado a ese respecto por la revista Nosotros, de Buenos Aires, es bien claro. Lo encabezaron Pedro Prado y Eduardo Barrios." No es exacto. En el número 187 (diciembre de 1924), al publicar como primer artículo del número, uno que nos habían enviado los directores de la revista chilena *Rodó*, Agustín Castelblanco P. y Emilio Courbet, sobre las circunstancias que determinaron el golpe de estado militar, decíamos: "En este artículo se alude al manifiesto lanzado por algunos escritores y artistas chilenos a raíz del movimiento militar, en el que lo justificaban y aplaudían. Recibimos aquel manifiesto en su hora con otros periódicos argentinos y americanos que lo hicieron conocer de sus lectores, pero nosotros, a pesar de que queridos e ilustres amigos nuestros,

firmantes del mismo, nos solicitaban su publicación, preferimos reservarlo. NOSOTROS, y más en esta hora incierta y peligrosa para las democracias, no desea ser vehículo de ninguna palabra apasionada o impresionada por circunstancias del momento, que pretenda sostener o defender regímenes de fuerza". Dicho manifiesto no fué firmado por Edwards Bello.

El tercer capítulo, *La tierra de Patiño*, es una dramática página que pone nuevamente en evidencia las magníficas condiciones de cuentista que ya demostró en su anterior libro.

El último capítulo, *Cap Polonio*, es una aguda sátira contra el rastacuerismo de las gentes ricas de América y especialmente de la Argentina. Dice: "Los argentinos son la gente más elegante del mundo. Nos dan la mano y ya saben si nuestras camisas son de Doucet, si nuestros zapatos son de Greco o de Hannan. Los hombres, peinados como coipos salidos del agua, estiran a cada rato los puños, como si se tendieran con nueve al *baccarat*". "La impresión de un chileno en el Cap Polonio es encontrarse pequeño. Nuestro mar no es el Atlántico, sino el Pacífico. De Valparaíso hasta Panamá no cabe duda que nos sentimos en casa. ¡Qué cosa tan ajena a nosotros es la despedida de las familias argentinas la mañana de la partida! Esa despedida de la sociedad de Buenos Aires es la cosa más teatralmente criolla, y, si alguien dudara todavía de la raigambre colonial del pueblo argentino, yo le diría que asistiera en el muelle a la despedida de un barco".

Muy acertado el estudio psicológico de nuestros compatriotas que hace Edwards Bello en este capítulo. Creo, sin embargo, que se equivoca al afirmar que el argentino siente un desprecio instintivo por los chilenos. Puede ser que ese sentimiento fuera verdad hace veinticinco o treinta años, pero ahora no.

Y hemos llegado a la última página de *Tacna y Arica*, libro que como su hermano mayor *El Nacionalismo Continental*, merece leerse y meditarse.

ALFREDO A. BIANCHI.

VARIOS

Compendio de Historia Universal, por *Charles Richet*. — Casa editorial Araluce, Barcelona 1915.

ESTA nota bibliográfica no va ciertamente a descubrir al ilustre profesor de la Sorbona, a quien dió el premio Nobel la notoriedad populachera, cuando ya había conquistado la sólida y durable desde hacía muchos años.

Este compendio, ensayo sobre el pasado del hombre y de las sociedades humanas, está escrito por quien tiene la honradez de declarar la imposibilidad de ser imparcial. Con una declaración así, que tal vez olvidara Wells recientemente, todos pueden llegar hasta este libro, seguros de encontrar la verdad, vista por un hombre, aunque siempre se busque la verdad abstracta con la vana creencia de suponerla superior.

E. S. C.

Bolívar y la Democracia, por *Marius André*. — Editorial Araluce. Barcelona 1625.

LA Editorial Araluce está realizando desde hace tiempo por medio de publicaciones selectas y económicas destinadas a vulgarizar la historia de América, una obra de significación y digna de todo apoyo.

Lleva ya publicadas, *El fin del imperio español en América* por Marius André, *Los exploradores españoles del siglo XVI* por Lummis, *La leyenda negra* por Juderías, *Historia del descubrimiento del Perú*, *Historia de la conquista de Méjico*, *Alvar Núñez Cabeza de Vaca* por Fray Celso Gar-

cia, *Cristóbal Colón* por Ymlach y ahora ha añadido *Bolívar y la Democracia* por Marius André.

Sobre el primero de los volúmenes de la colección publicamos en nuestro número 162 un artículo de Robert Ricard.

Este nuevo libro del señor André, ya conocido por sus estudios americanistas, consagra diez y nueve capítulos a la vida del gran libertador, tomándola desde los momentos en que su original preceptor comienza la tarea de despertar en el futuro grande hombre la luz de la inteligencia hasta que ésta se extingue después de haber deslumbrado a un continente.

Es densa la obra del señor André y en extremo sólida, pero se resiente indudablemente de cierto sectarismo, a que se entrega para enfocar desde puntos de vista especiales, la historia de la personalidad y acción de Bolívar.

El público de América conoce por su divulgación en la *Revue de l' Amérique Latine*, la obra del señor André, su colaborador continuo, que viene a enriquecer la ya copiosa bibliografía bolivariana.

Nos.

Seis Canciones al estilo popular, por *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires.

EDITADO por la casa Ricordi de Buenos Aires, ha llegado a nuestra redacción un volumen de música, elegantemente impreso, conteniendo seis canciones al estilo popular, con acompañamiento de piano, del conocido compositor argentino Carlos López Buchardo.

Sobre poesías de Leopoldo Lugones, Gustavo Caraballo y González López, el compositor teje en el pentagrama simpáticos trozos líricos que por la sencillez de su factura, la gracia mecedora de sus ritmos y la jugosidad del contenido se dejan escuchar con verdadero agrado. Se titulan estas canciones: *Vidalita, Los puñalitos, Desdichas de mi pasión, Vidala, Canción del Carretero* y *Jujeña*, y fueron premiadas en el concurso municipal de 1925. Entre ellas las que preferimos son *Vidala* y *Canción del Carretero*.

Nos.

Ediciones Colombia. — Editorial Minerva. — Director: Germán Arciniegas.

EN Bogotá se vienen publicando desde Enero del 25, bajo la dirección de Germán Arciniegas, las ediciones Colombia, que lanzan un volumen de 150 páginas cada mes, impreso económica pero finamente.

Hasta ahora van publicados: *Poemas de las mujeres de América; Cuentos de autores colombianos; Poemas de Valencia, Londoño, Hispano y Grillo; Glosario Sencillo*, por Armando Solano; *Conversando*, por Laureano García Ortiz; *Cuadros de costumbres santafereñas; Poemas de Lugones, Herrera y Reissig* y *González Martínez; El Zarco*, novela, por Tomás Carrasquilla; *Nubes de ocaso*, dramas, por Alejandro Mesa Nicholls; *Pasando el rato*, por Tomás Rueda Vargas; *El Tonel de Diógenes*, por Enrique Restrepo; *El Libro del Veraneo*, cuadros de costumbres; *Rogelio*, novela por Tomás Carrasquilla; *En las tierras del oro*, leyendas por Botero Saldarriaga; *Literatura colombiana*, por A. Gómez Restrepo; *Las Conversaciones de Papa Rico*.

Alcanzan, como se ve, los títulos — muchos de ellos agotados — a diez y seis, que ya han debido ser aumentados en cinco o seis más, y de su simple lectura se desprende para los conocedores, el eclecticismo y buen gusto a la par que el deseo de vulgarización, que ha presidido a la elección de cada uno de ellos.

Cada volumen lleva al final una sección de pocas páginas dedicada a literatura, critica e informaciones, en la que se analizan libros nacionales y extranjeros, se comenta la última noticia importante y se tiene al día a los lectores de las novedades literarias.

Vemos que el aviso también llena sus páginas y así comprendemos se pueda hacer con tanta economía una edición tan agradable y bien presentada.

Como empresa de cultura, las Ediciones Colombia merece un aplauso, que le tributamos, y la atención de los intelectuales de Hispano América.

E. S. C.

LIBROS Y FOLLETOS RECIBIDOS EN NOVIEMBRE

Novelas, cuentos, poemas en prosa, etc.

ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*. Novela. Colección de autores noveles. Editorial Latina. Buenos Aires, 1926. 1 vol. de 172 págs.

MERCEDES PINTO: *El*. Novela. Editorial de la Casa del Estudiante. Calle Minas 1219. Montevideo. 1926. 1 vol. de 190 págs.

MANUEL PICO: *Vía libre*. Buenos Aires. Agencia General de Librería y Publicaciones. Rivadavia 1573. 1926. 1 vol. de 90 págs.

ROBERTO MARIANI: *El amor agresivo*. Portada y ex-libris de Bonomi. M. Gleizer, editor. Triunvirato 537. Buenos Aires, 1926. 1 vol. de 146 págs. Precio: 2 pesos.

CARLOS B. QUIROGA: *La montaña bárbara y misteriosa*. (El hombre en la naturaleza). Ediciones de "Nuestra América". Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 206 págs.

ALBERTO RIED: *XXI Meditaciones*. Prologadas por E. Ortega y Gasset e ilustradas por José de Creeft. (Segunda edición). Editorial "Le livre-libre". 13, rue Guy de la Brosse. Paris (Ve.). 1926. 1 vol. de 64 págs.

ELÍAS CASTELNUOVO: *Entre los muertos*. (Narraciones). Buenos Aires. 1926. Editorial "Atlas". Matheu 275. 1 vol. de 118 págs. Precio: 1 peso.

HENRI BARBUSSE: *Trois films: Force. — L'au dela. — Le crieur*. Ernest Flammarion, editeur. 26, rue Racine, París. 1926. 1 vol. de 248 págs. Prix: 10 francs.

EMILIO BERISSO: *En los esteros*. J. Lajouane y Cía., editores. Bolívar 270. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 274 págs.

F. MURO Y PABLO C. ETCHART: *La alegría del cementerio*. Editorial Prats. Santa Fé 2118. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 204 págs.

LADISLAO REYMONT: *Los campesinos*. II. *Invierno*. Traducción del polaco de R. J. Slaby y Fernando Girbal. "Los príncipes de la Literatura". II. Editorial Cervantes. Muntaner 65. Barcelona. 1926. 1 vol. de 320 págs. Precio: pesetas 4.50.

NICOLÁS V. GOGOL: *Las almas muertas* (Aventuras de Chichikov). Poema. Traducción directa del ruso de Rodolfo J. Slaby y de Vicente Diez de Tejada. Prólogo de Vicente Clavel. "Los príncipes de la Literatura". VI. Editorial Cervantes. Muntaner 65. Barcelona. 1926. 1 vol. de 410 págs. Precio: 5 pesetas.

VENANCIA LÓPEZ DE BARANDIER: *Los lisiados*. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 170 págs.

Poesía

RAFAEL ALBERTO ARRIETA: *Estío serrano*. Poesías. "Babel". Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias. Buenos Aires. 1926. Serie A. Vol. XXXIX. 1 vol. de 132 págs.

ROSA GARCÍA COSTA: *Esencia*. Poesías. "Babel". Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias. Buenos Aires, 1926. Serie A. Vol. XXXVIII. 1 vol. de 112 págs. Precio: 2 pesos.

JOSÉ HERNÁNDEZ: *Martín Fierro*. Edición corregida y anotada por SANTIAGO M. LUGONES. Buenos Aires. Librería de A. García Santos. Calle Moreno 500 esq. Bolívar. 1926. 1 vol. de 340 págs.

FÉLIX B. VISILLAC: *Llama interior*. Poesías. Agencia General de Librería y Publicaciones. Rivadavia 1571 al 73. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 104 págs.

JERÓNIM ZANNÉ: *Llibre I de les Odes d'Horaci*. Traducción al catalán. Buenos Aires. Imprenta Tragant. Perú 562. Año 1926. 1 vol. de 96 págs.

CARLOS F. MELO: *Las aguas de Mara*. Espiasse y Cía., editores. Florida 16. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 150 págs.

LEOPOLDO MARECHAL: *Días como flechas*. Colección "Indice". Gleizer, editor. Triunvirato 537. Buenos Aires, 1926. 1 vol. de 108 págs.

CARLOS MASTRONARDI: *Tierra amanecida*. Poesías. Portada de E. T. Speroni. Colección de Autores noveles. Editorial Latina. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 112 págs. Precio: 2 pesos.

LAURENCE ALGAN: *Les tours de silence*. Edition ornée d'un frontispice d'Eichacker. Collection "Poetes" N. 1. "Les Cahiers du Sud". Marseille, 10, Quai du Canal, MCMXXVI. 1 vol. de 112 págs.

ARISTÓBULO ECHEGARAY: *Poeta empleadillo*. Editorial Hoy. Volumen I. Buenos Aires, 1926. 1 vol. de 96 págs.

ALICIA LARDÉ: *Poesías*. "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas". LIII. Editorial Cervantes. Muntaner 65. Barcelona. 1 vol. de 64 págs.

FLORENCIO ESCARDÓ: *Poemas de la noche y del silencio*. Pedro García, editor. Florida 371. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 104 págs.

ROGELIO SOTELA: *El libro de la hermana*. San José, Costa Rica. 1926. 1 vol. de 116 págs.

ERNESTO MARIO BARREDA: *Los Brazaletes*. (Selección poética 1908-1925). Editorial "Buenos Aires". Agencia General de Librería y Publicaciones, Rivadavia 1573. Buenos Aires, 1926. 1 vol. de 160 págs. Precio: $ 2.50.

Crítica, Literatura, Ensayos

EMILIO SUÁREZ CALIMANO: 21 *Ensayos*. (Jorge Luis Borges. Arturo Lagorio. Francisco López Merino. Eduardo Barrios. Francisco Contreras. Gabriela Mistral. María Monvel. Pedro Prado. A. Hernández Catá. Carlos Loveira. Luis Araquistain. Alfonso Danvila. Alonso Quesada. Enrique González Martínez. Alfonso Reyes. Alberto Hidalgo. Juana de Ibarbourou. R. Francisco Mazzoni. Vicente A. Salaverri. R. Blanco Fombona. Versos de mujeres). Edición de NOSOTROS. Libertad 747. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 208 págs. Precio: $ 2.50.

CONCHA MELÉNDEZ: *Amado Nervo*. Instituto de las Españas de los Estados Unidos. Nueva York. 1926. 1 vol. de 86 págs.

RICARDO SÁENZ HAYES: *La polémica de Alberdi con Sarmiento y otras páginas*. M. Gleizer, editor. Triunvirato 537. Buenos Aires, 1926. 1 vol. de 184 págs. Precio: $ 2.50.

M. ARCONADA: *En torno a Debussy*. Madrid. 1926. 1 vol. de 264 págs. Precio: 5 pesetas.

Historia, Crónica, Memorias, Viajes, etc.

ARIOSTO D. GONZÁLEZ: *Análisis de "La época de Rosas"*. Montevideo, 1926. 1 vol. de 82 págs.

CONCEPCIÓN SONEYRA: *De otra época*. (Segunda serie). Relatos históricos. De Cuyo a Lima. Emilio Perrot, editor. Santa Fe 1785. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 286 págs.

MICHEL PSELLOS: *Chronographie* ou *Histoire d'un siècle de Byzance* (976-1077). Tome I. Texte établi et traduit par Emile Renauld, Docteur ès lettres. Collection Byzantine, publiée sous le patronage de l'*Association Guillaume Budé*. Paris. Societé d'édition "Les belles lettres". 95, Boulevard Raspail. 1926. 1 vol. de LXXXVIII — 154 (duplicadas para el texto y la traducción) págs. Prix: 20 francs.

Política, Derecho, Economía, Sociología, etc.

JOAQUÍN EDWARDS BELLO: *Tacna y Arica*. Ediciones Auriga. Madrid, 1926. 1 vol. de 206 págs.

T. ESQUIVEL ORREGÓN: *México y los Estados Unidos ante el Derecho Internacional*. México, 1926. Herrero Hermanos Sucesores. Apartado 671. 1 vol. de 192 págs.

JULIO FINGERIT: *Crítica del problema clerical en Méjico*. Ensayo elemental de orientación para uso popular. Editorial Tor. Río de Janeiro 760. Biblioteca de Exposición y Crítica. Núm. 6. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 64 págs.

Teatro

ELÍAS CASTELNUOVO: *Animas benditas*. Drama en un acto, dividido en dos cuadros. Editorial "Atlas", Matheu 275. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 96 págs. Precio: 1 peso.

DORA MAYER DE ZULÉN: *Tacna y Arica. El Juez*. Drama en tres cuadros. Lima. Imp. "Garcilaso". Pileta de la Merced 156. 1926. 1 folleto de 28 págs.

Colección de artículos

MANUEL UGARTE: *La vida inverosímil*. Casa editorial Maucci, calle de Mallorca núm. 166. Barcelona. 1926. 1 vol. de 256 págs.

HUGO D. BARBAGELATA: *De París a Lima. A vuelo de pájaro*. París. 1925. 1 vol. de 116 págs.

Varios

ANTONIO SAGARNA: *Homenaje a Joaquín V. González*. I. Decreto de honores del P. E. de la Nación. II. Discursos pronunciados por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública en La Rioja y Chilecito. Buenos Aires, 1926. 1 folleto de 22 págs.

TEATRO GRIEGO EN LA ARGENTINA: *¿Quién fué su iniciador? ¿Quién es el entendido en tan delicada materia?* Aclaración y documentación. Córdoba. Est. Gráfico A. Biffignandi, 9 de Julio 56 al 60. 1926. 1 folleto de 64 págs.

MEMORIA, de Labores realizadas por la Secretaría de Relaciones Exteriores, de Agosto de 1925 a Julio de 1926, presentada al H. Congreso de la Unión. México. 1926. 1 vol. de 350 págs.

ADRIÁN BECCAR VARELA: *Torcuato de Alvear*. Primer Intendente Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Su acción edilicia. Publicación oficial. Buenos Aires. 1926. 1 vol. de 580 págs.

LAS REVISTAS

Unamuno en Alemania. Un estudio de Curtius.

CUMPLIDA una labor de pensamiento vasta, personal, intensa, el destino ha porporcionado a don Miguel de Unamuno, como consecuencia precisamente de las persecuciones directoriales, una compensación suficiente de las molestias y amarguras del destierro al llevar su personalidad a la plena luz de la notoriedad europea. El golpe asestado a la persona ha atraído la atención sobre la obra y le ha asegurado una difusión que de otra manera difícilmente hubiera alcanzado; porque es sabido que, pese a los veinte millones de españoles y a los muchos de hispanoamericanos, un excelente escritor de nuestra lengua rara vez tiene tantos lectores como otro escritor de valor parejo perteneciente a una pequeña nación de la Europa septentrional.

Uno de los signos del interés europeo hacia Unamuno es la reciente edición de sus libros en alemán; han aparecido hasta ahora *Abel Sánchez, El Espejo de la Muerte, Del Sentimiento trágico de la Vida* y la *Vida de Don Quijote y Sancho* (Meyer y Jessen, Munich). Si el particularismo de don Miguel no coincide en todo con el particularismo español, es buen símbolo suyo, y el comentarista de la España actual no puede prescindir de él. El fuerte ensayista vasco es uno de los aspectos más característicos y sugestivos del moderno espíritu español, y así es generalmente reconocido. Sirva de ejemplo la mención de Keyserling en su no muy lejana conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Muy larga seria la lista de las notas o referencias sobre Unamuno publicadas en Alemania a raíz de sus dificultades con el Directorio y de la publicación de sus traducciones. Ponemos aparte, por su significación excepcional, un magnífico estudio del ilustre crítico Ernst Robert Curtius en la revista *Die neue Rundschau*, número de febrero de este año, que también trae la versión de un capítulo de la *Vida de Don Quijote y Sancao*. Curtius, profesor en Heidelberg, es autor de los más considerables libros alemanes sobre la literatura francesa reciente: *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich, Balzac* y *Französischer Geist im neuen Europa*. Como tantos otros especialistas de su país atiende también al aspecto filosófico de las disciplinas que cultiva, y forma parte del grupo que edita el *Philosophischer Anzeiger*, publicación destinada a la elaboración filosófica de los problemas de las ciencias particulares, buscando el acuerdo de ciencia y filosofía. Curtius es autor de otro serio ensayo sobre Ortega y Gasset, inserto igualmente en *Die neue Rundschau*.

A continuación resumimos el estudio sobre Unamuno:

Comienza Curtius advirtiendo que en Unamuno se repite una situación muy en el estilo de la historia de los países latinos: la del poeta deste-

rrado. Su estudio se divide en seis capitulillos: España y Europa, Ciencia y Verdad, el Quijotismo, el Sentimiento trágico de la Vida, el Yo y el Tú, Excitator Hispaniæ. Unamuno pertenece a la generación del 98, pero una personalidad tan poderosa no puede encajarse sin más ni más en un grupo. La meditación constante del problema español lo aproxima a los hombres del 98, pero su planteo del problema y sus soluciones son exclusivamente suyos. Los ensayos de *En torno al Casticismo* representan dos cosas: Una introducción a lo esencial hispánico y la discusión de un problema de pedagogía nacional. Unamuno opone a los tradicionalistas la *tradición eterna*, que busca en el presente viviente, no en lo pasado abolido; en lo sobrehistórico o, más bien, en lo *intrahistórico*, como dice con feliz expresión. Lo intrahistórico es también sobretemporal y al mismo tiempo sobrenacional, es lo eterno humano. Sólo lo humano es justamente *castizo*. He aquí por qué España debe universalizarse. Regionalismo y europeismo no se contradicen; por el contrario. El Unamuno de 1895 es partidario de la europeización, que combatía Ganivet con su fórmula "Noli foras ire; in interiore Hispaniae habitat veritas". A esta fórmula se ha aproximado después Unamuno. En un ensayo de 1906 *Sobre la Europeización* reconoce que en el fondo él no es un europeo ni un moderno; las dos cosas que más estima la cultura contemporánea, la ciencia y la vida, han llegado a serle antipáticas. La verdadera europeización de España debe consistir en que España vierta su propia sustancia y esencia en el centro de la comunidad europea; en españolizar a Europa.

Unamuno se ha estilizado a sí mismo en el Dr. Montarco, protagonista de una de sus narraciones, médico, excelente persona, profundo y original en sus opiniones, sabio en su profesión, que tiene la manía de escribir artículos y relatos de diversa especie, fantásticos, humorísticos, irónicos, pero que nunca escribe sobre medicina. En manera semejante, Unamuno, profesor de filología, nunca ha escrito sobre esta ciencia, ni se ha entregado a ella por completo, no sólo para no abandonar su puesto entre los que luchan por la renovación española, sino también por una razón más honda, su poca estimación del puro conocimiento. A la ciencia se refiere siempre en tono de menosprecio; ve en ella sólo las mezquindades y no las grandezas: la utilidad técnica y el materialismo beocio en la ciencia natural, las minucias filológicas en las del espíritu. La investigación histórica es para él un artificioso sustituto de la cuestión esencial de nuestro destino. La verdad que necesita el alma no puede proporcionarla la historia, ni la ciencia, ni la razón. ¿Qué es la verdad? En su opinión, la primera verdad es la moral y de ella depende la verdad lógica. Lo contrario de la verdad moral es la mentira, lo opuesto a la verdad lógica es el error. La mentira es más grave; es preferible un error en el cual se cree a una realidad en la que no se cree. La verdad, dice finalmente, es aquello en que se cree con toda el alma y de todo corazón, y de acuerdo con lo cual obramos. El fundamento teórico del pensamiento de Unamuno es, pues, el pragmatismo popular de la Europa de la anteguerra. Pero, felizmente, tiene algo más — algo mejor — que ofrecernos.

Publica Unamuno la *Vida de Don Quijote y Sancho* en 1905, cuando se conmemora el tercer centenario del *Quijote*. En el prólogo advierte que únicamente por una coincidencia casual sale su libro en la época de la rememoración. Unamuno admite, formalmente por lo menos, la utilidad del aporte de críticos e investigadores al estudiar la significación del *Quijote* en su tiempo, y los propósitos de Cervantes al escribirlo. Pero él mismo se señala otro fin; prescinde del autor, de la época, hasta del país, para considerar el *Quijote* "sub specie aeternitatis". No quiere ser cervantista, sino *quijotista*: las creaciones poéticas tienen una vida propia, independiente de sus creadores, y el mismo Cervantes acaso no siempre ha comprendido bien a su héroe, y menos a Sancho. La *Vida de Don Qui-*

jote tiene un fondo religioso: debe preparar una cruzada, la liberación de la tumba de Don Quijote del poder de los Curas, Barberos, Duques, Bachilleres, etc.; la cruzada de la locura de la fe contra la razón. Unamuno sigue la marcha de la narración cervantina, pero se reserva el derecho de elegir. Su interpretación es una elaboración propia, y halla en la novela todos los temas predilectos de su pensamiento porque los ha supuesto allí previamente. Se lamenta de que en el ambiente de España flota una seriedad opresora, y de que ningún pueblo es hoy más incapaz que el español para comprender y sentir el humorismo; pero él mismo expulsa del *Quijote* hasta la última partícula de humor. Y no podría ser de otro modo. Unamuno sólo quiere respirar una atmósfera trágica, vivir en tensión, en combate. El gran humor, el de Shakespeare, el de Jean Paul, el de Cervantes, resuelve en serenidad sonriente las violencias de la vida. El libro de Unamuno es una majestuosa deformación del verdadero *Quijote*. Unamuno halla puntos de contacto entre Don Quijote e Ignacio de Loyola, pero en el fondo pone a su héroe por encima de cualquier santo, hasta convertirlo en redentor, en un salvador. La crítica de la España contemporánea aparece aquí y allá en su comentario: en el descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos y en el retablo de Maese Pedro, por ejemplo. Así, lo polémico-actual penetra extrañamente en el aspecto de lo religioso-eterno; pero predomina éste. La ambición de gloria de Don Quijote es sed de eternidad.

Literariamente, la *Vida de Don Quijote* no puede considerarse una obra perfecta; el seguir el orden de los capítulos del *Quijote* da al libro un ritmo inadecuado. Artísticamente hubiera sido preferible una paráfrasis libre; pero la forma adoptada responde mejor a los fines del autor. La fidelidad del comentario a la novela, en lo exterior, encubre una interna disparidad de espíritu. No hay por qué discutir a Unamuno el derecho a cambiar la perspectiva cervantesca; nos da con ello, entre otras cosas, la visión de una excelsa obra de arte a través de un exégeta original, personalísimo. Pero no se nos ha de escapar lo ilusorio de su tentativa. ¿En qué consiste ésta? Tenemos que aceptar una obra de fantasía como si fuera una revelación; trocar una libre creación artística en dogmática concepción del mundo. Hay sin duda creaciones poéticas nacidas directamente de la religión y que se vuelven hacia ella, como la *Divina Comedia*, pero hacer una Biblia de la novela de Cervantes es ir descaminado. Cervantes fué un buen católico, y su héroe murió como fiel cristiano: esta es la sencilla verdad que Unamuno desconoce cuando convierte al loco Caballero en un redentor. Como toda insigne obra artística, contiene el *Quijote* una muchedumbre de cosas delicadas y profundas que pueden devanarse con sentido sutil, pero que no han de moldearse nunca en las formas rígidas de una interpretación subjetiva. Formulada esta reserva, es lícito disfrutar ingenuamente de la apasionada elaboración quijotesca de Unamuno.

Del Sentimiento trágico de la Vida es la obra capital de Unamuno desde el punto de vista filosófico; filosófico sólo en el más libre sentido. La filosofía no es para él conocimiento conceptual, sino la exposición de una concepción del todo determinada por el sentimiento. La vida y la razón son según Unamuno cosas antagónicas; todo lo vital es irracional, y lo racional es antivital. Esta antítesis da lugar al sentimiento trágico de la vida. El pragmatismo, que fué en su patria americana una doctrina optimista y meliorista, se convierte en pesimismo en el español. El humanismo tradicional se refiere al hombre como ideal y norma; Unamuno profesa, no un humanismo, sino un *hominismo* que va hacia el hombre efectivo, el hombre particular y concreto: Curtius apunta un parentesco entre esta propensión realista de Unamuno y el realismo naturalista del arte español. Como cree que la más profunda aspiración humana es la

sed de inmortalidad, Unamuno afirma el Catolicismo en cuanto institución que sostiene y defiende esa inmortalidad; el dogma no es sino la cubierta protectora de esta creencia vital. Pero el dogma es un intento de racionalización que no satisface las exigencias del pensamiento racional y concluye en compromisos: la fe en la inmortalidad no puede probarse ante la razón. Curtius continúa analizando la posición de don Miguel respecto al Catolicismo y al Cristianismo, y encuentra que su filosofía de la religión deja la impresión de algo vacilante, irreal, artificioso, sin fuerza convincente; sin embargo, reconoce en ella un elemento saludable, verdadero y profundo: lo que llama el *Aeternismus*. Al lado de otros motivos de pensamiento, productos de la descomposición de una fe positiva que se resuelve en reflexión seudofilosófica, el núcleo poderoso y verdadero de la religiosidad de Unamuno es la aspiración a la inmortalidad, y a él le debemos que en nuestra época, caída en el temporalismo, haya logrado expresarse de nuevo esta perdurable aspiración del espíritu.

Unamuno prescinde de las objeciones teóricas; para él las ideas no son nada, y los hombres, todo. La contraposición de los hombres a las ideas es uno de sus temas favoritos y una nota esencial de su *hominismo*. Así, disfruta de una libertad de movimientos que aprovecha para satisfacer, de una manera o de otra, su enérgico sentimiento de la vida. Acaso podría considerar alguno que despreciar el pensamiento humano significa rebajar a los hombres; pero Unamuno replica que para él lo verdaderamente humano, lo único que le importa, es la pasión, el ímpetu espiritual, el esfuerzo, la efusión cordial. Unamuno, muy diversamente juzgado en España, atacado y rebatido, ha sido toda su vida un combatiente, un luchador, y su ruta, como la de Don Quijote, está sembrada de aventuras, desafíos y reveses, como cumple a la naturaleza y a la gloria del quijotismo, que es la única perspectiva dentro de la cual puede juzgársele justamente. No se le hará justicia si se le mide según una norma de perfección estética, teorética o humana. España tiene pensadores, artistas, poetas, que lo superan en sus dominios respectivos; pero Unamuno es único por el dinamismo de su personalidad. Sin él, no sería lo que es hoy el espíritu español ni significaría para Europa lo que ahora significa. Es un "Excitor Hispaniae" a quien antes que a muchos otros, tiene que agradecer su patria haberla despertado de su indiferencia.

El estudio de Unamuno como novelista y poeta no entra en el ensayo de Curtius.

Memento

La *Fiera Letteraria* (Milán, 26 de Setiembre), en su sección "Rivista delle Riviste straniere", comenta, bajo el título de *Un poeta argentino*, el estudio de Enrique Méndez Calzada sobre Fernández Moreno, publicado en el número 206 de NOSOTROS, y traduce las composiciones "Tarde de marzo" y "Una gallina pasa", cuadrito rural este último que, dice, recuerda a Rénard. — *Atenea*, la importante revista chilena, publicada por la Universidad de Concepción trae en su número de agosto 31 una breve noticia bibliográfica sobre el último libro de Elías Castelnuovo, *Entre los muertos*. La misma revista, en su número de setiembre 30, habla de *Los pájaros que lloran*, de Héctor Pedro Blomberg. Anuncia, también, una edición de las *Poesías completas y Evangélicas*, de Almafuerte, y dice: "No sabemos qué acogida tenga en su patria el poeta Almafuerte, muerto hace pocos años. La publicación de este volumen de poesías, y de las prosas que su autor llamó *Evangélicas*, parece probar que todavía se le lee. Sin embargo, es extraño que sea así. Almafuerte es el versificador más antipático que haya conocido la lengua castellana en muchos años. Su énfasis, su oscu-

ridad, su charlatanismo, la vulgaridad de sus expresiones, la pobreza melódica y el cómico talante sobrehumano que asume en sus poemas, nos parecen motivos suficientes para que nadie lea al conocidísimo autor de *Apóstrofe*. Los editores de estas *Poesías completas* dirán si estamos equivocados o no". — En la *Revue de l'Amérique Latine* (1º de octubre 1926), GEORGES PILLEMENT se ocupa de *El libro de Angel Luis*, de González Carbalho. MANOEL GAHISTO traduce un trabajo de Arturo Capdevila sobre *Esteban Echeverría y la vida de los salones de Buenos Aires en la primera época de Rosas*. Se continúa la publicación de *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, de Roberto J. Payró (trad. GEORGES PILLEMENT). — En *La Cruz del Sur*, de Montevideo (Nº 14, octubre 1926). J. C. W. escribe sobre *El violín del diablo*, de Raúl González Tuñón. — *El Consultor Bibliográfico*, de Barcelona, (setiembre de 1926), trae una extensa nota de ANGEL DOTOR Y MUNICIO, sobre *Las revistas de América*, en la que habla muy elogiosamente de *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Don Goyo*, *El Suplemento*, *La Novela Semanal*, *Nuestra América*, *Sagitario* y NOSOTROS, a la que llama "elevado exponente y tribuna ejemplar del pensamiento de Hispanoamérica". El mismo escritor habla también de la editorial *La Cultura Argentina*, de dos obras de González Arrili, *Deliciosa Jujuy*... y *La invasión de los herejes*, y de la última obra de Enrique Méndez Calzada, *Y volvió Jesús a Buenos Aires*. En el número de octubre, ANGEL DOTOR Y MUNICIO escribe una nota sobre *Autores y editores* y transcribe el comentario que publicó NOSOTROS sobre la comida ofrecida por algunos escritores al editor Gleizer. Comenta también *La guerra gaucha* y *El ángel de la sombra*, de Leopoldo Lugones y el libro de Gregorio Bermann sobre *José Ingenieros*. Y en su sección *Noticias y Comentarios* transcribe un artículo publicado por José María Salaverría en *La Vanguardia* de Barcelona, sobre *Un pintor argentino*: *Jorge Bermúdez*. — *Mercure de France* (1º octubre 1926), trae un breve estudio de FRANCISCO CONTRERAS sobre *La evolución de las letras hispano-americanas*, en el que cita a algunos escritores argentinos. — En la *Revue de l'Amérique Latine* (1º noviembre 1926), ANDRÉS MONSERRAT, comenta muy elogiosamente las traducciones de Rimbaud hechas por Roberto Ledesma, que NOSOTROS publicó en su número 205 y como prueba de la fidelidad de la traducción transcribe la traducción de las dos conocidas estrofas de Rimbaud tituladas *Sensación*, acompañándolas del texto original. En la Bibliografía del mismo número Charles Lesca se ocupa del último libro de Manuel Ugarte, *La vida inverosímil*. — *Les cahiers du Sud* (octubre 1926), en su sección "Revues étrangeres" se refiere al número 205 de NOSOTROS, recomendando los "Cuadros de aldea" de R. Suaiter Martinez, el artículo de Carlos Reta sobre "El Fascismo" y las poesías de Fernando Binvignat y Agustín Castelblanco P. — *Perú* (octubre 1926) revista mensual, órgano del Consulado General del Perú en Génova, publica un artículo de nuestro compatriota Emilio De Matteis sobre *El teatro argentino en Italia*, a propósito del éxito que ha obtenido en Italia la compañía argentina Rivera-De Rosas, hecho que comentamos en el número anterior. El crítico teatral de la revista, al ocuparse de las obras estrenadas dice: "*La mala reputación*, título que cae a plomo sobre su autor: *Eclipse de sol*, adefesio con infulas de comedia de enredo, y *Arlequín*, mestizo lamentable de *Los espectros* ibsenianos y *Al revés* de Huysmans no pueden ser la suma, cifra y compendio del teatro que se fragua en las dos metrópolis intelectuales de Sud América: Montevideo y Buenos Aires. Son obras de pacotilla, exentas de inquietud y elegancia, sin nada que sea representativo siquiera en el ambiente, que por faltarles todo hasta les falta ese matiz de tipicidad que pudo redimirlas de su ordinariez. Caminan con paso quebrado, pero sin la graciosa torpeza de los pinitos infantiles, sino con los traspiés de la vejez valetudinaria. Necesitan andaderas, mejor aun, muletas para ir por esos

escenarios de Dios sin darse un porrazo contra las candilejas". — *El Fígaro,* de la Habana (19 de setiembre), transcribe, precediéndolas de una nota elogiosa, unas páginas de Brandán Caraffa tituladas *Resortes,* que éste publicó en la extinta revista *Proa.* — En *Politica* (Roma, junio 1926) informa extensamente MARIO DA SILVA sobre *El destino de un continente,* de Manuel Ugarte. — En el *Jornal do Brasil* (Río, 27 de octubre) el escritor OSORIO DUQUE-ESTRADA, de la Academia de Letras del Brasil, ha escrito un concienzudo artículo sobre el poeta Fermín Estrella Gutiérrez, de quien traduce dos composiciones ("El cántaro de plata" y "Luz que alumbra") al portugués. — *La Fiera Letteraria* (Milán, 24 de octubre), en su sección "Rivista delle Riviste straniere", comenta, bajo el título *L'odio nella letteratura moderna,* el artículo que Eduardo R. Vaccaro publicó en el número 207 de NOSOTROS.

MISCELANEA

Breve historia de dos versos de Schiller

Los alemanes llaman *Lebensphilososphie*, filosofía de la vida, a las nuevas corrientes de pensamiento que van contra el predominio de la razón, o mejor, del racionalismo logicista: intuicionismo, pragmatismo, ficcionismo, vitalismo filosófico, etc. Estas maneras de filosofar han logrado en nuestro tiempo gran auge y conquistado innumerables adeptos. El último de que tengamos noticias es Colás, personaje de Pérez de Ayala, que en *El Curandero de su honra* hace elocuente profesión de fe irracionalista (págs. 245 a 252). Es un bello fragmento digno de releerse. Aunque Colás parece hablar por su cuenta y darnos el fruto de sus propias reflexiones, no nos debemos dejar engañar por la fingida espontaneidad de su discurso. Este Colás ha leído más de lo que aparenta y goza de excelente memoria. Toda su divagación nos lo prueba, y un detalle nos lo confirma. En el curso de su improvisación, pronuncia estas palabras insondables (página 247): "Sólo el error es vida. El conocimiento es la muerte". Palabras hábilmente fundidas en la trama de su discurso, sin signo que particularmente las diferencie o las destaque. Y valía la pena apartarlas en algún modo del texto, porque no son de Colás, no son de Pérez de Ayala, y, además, tienen origen ilustre y aun historia.

Las dos oraciones: "Sólo el error es vida. El conocimiento es la muerte", son traducción perfecta de dos versos de Schiller:

Nur der Irrtum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod,

tercero y cuarto de la octava estrofa de su poesía titulada *Kassandra*. El poeta pone estos versos en boca de la vidente troyana. Y así, mientras Pérez de Ayala repite a Schiller, Colás se convierte en eco de Casandra, si no es que ésta vaticinadora de cosas futuras no adelanta proféticamente las palabras reservadas para Colás en los archivos del tiempo.

El poeta precede a veces al filósofo. Suele ver en un instante, como a la luz de un relámpago, lo que el pensador examinará luego despacio, a la plena claridad solar, o paseando metódicamente su farol. No sé cuántas cosas, sólo ahora patentes, están compendiadas en Goethe, en los versos milagrosos de la Suleika del *Diván*:

Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit.

En los dos versos de la Casandra de Schiller está el más angustioso conflicto de nuestra época. No es extraño, pues, encontrarlos en un instante crítico del pensamiento actual, al elaborar Hans Vaihinger su solución del entredicho entre realidad y pensamiento lógico. "Last not least

— refiere el propio Vaihinger al explicar cómo fueron naciendo sus ideas—, he de citar aquí como importante influjo en aquel tiempo el de las poesías y estudios filosóficos de Schiller... Los poemas filosóficos de Schiller, donde el mundo ideal de la "forma pura" se contrapone al mundo empírico, se agregó inmediatamente a la influencia platónica antes recordada. Muchos versos de Schiller produjeron en mí una impresión imborrable, como los que dicen: "Sólo el error es la vida, y el conocimiento es la muerte", palabras que en cierto respecto han llegado a ser los fundamentos de mi teoría de las ficciones". Vaihinger, fundador de la Sociedad Kantiana y de la revista *Estudios Kantianos*, es autor del famoso libro *Die Philosophie des Als-Ob* (*La Filosofía del Como-Si*), y ocupa un puesto de primera fila en el pensamiento contemporáneo.

Al discutir el concepto de verdad en Nietzsche y entre los pragmatistas, Mauthner (art. "Wahrheit" de su *Wörterbuch der Philos.*) recuerda los dos versos de Schiller y trata de determinar su alcance. "Sin duda —dice— Schiller generaliza la opinión de Casandra: Todo saber nos hace desdichados. ¿Conviene acaso descorrer el velo? ¿Disfruta de la vida quien hunde la mirada en sus profundidades?" Además de esto, hay una considerable divergencia entre la paradoja nietzscheana de la utilidad biológica del error y la resonante antítesis de Schiller... Schiller no se refiere propiamente al error, a lo contrario de la verdad, sino al no saber, a lo opuesto al saber. Sólo por una lamentable exigencia rítmica — dicho sea con todos los respetos — ha puesto error (Irrtum) en lugar de no saber (Nichtwissen). Y en pena de esta falta, y porque la contraposición a *error* casi lo exige, el pasaje suele citarse equivocadamente, así Fontane y R. Richter: "Sólo el error es la vida, y la verdad es la muerte":

Nur der Irrtum ist das Leben,
Und die Wahrheit ist der Tod.

Hasta aquí Mauthner. Vaihinger opone a estas sabias consideraciones, para mantener la significación del pensamiento de Schiller en los orígenes del suyo, una razón indiscutible: Es un hecho histórico, dice. De manera semejante cerramos esta acotación a *El Curandero de su honra*. No nos importa que las palabras de Colás sean suyas, o las haya tomado de aquí o de allá. Pero... la existencia de los versos de Schiller es un hecho histórico.

F. R.

Sobre voces americanas

HACE dos años, al dar a publicidad mi relato *Las quitanderas*, escribí a D. Martiniano Leguizamón, inquiriendo sobre el origen de la voz "quitanderas". Formaba parte el citado trabajo de un libro intitulado *Amorim*. Escondido en un seudónimo, consulté al ilustre foklorista, pero tengo la certeza de haberle señalado mi libro y mi nombre, para provocar el comentario del Dr. Leguizamón. El comentario fué publicado en *La Nación*, bajo el epígrafe de *Las quitanderas* y luego recopilado en *Hombres y cosas*, volumen de reciente publicación. Pero su autor, aun cuando en una nota que agrega en el libro, desconfía del seudónimo, atribuyéndome la paternidad, deja el artículo tal cual. En él, cito sus palabras, dice: *revisando los libros recientemente aparecidos, encontré en un volumen de cuentos titulado "Amorim" un relato campesino cabalmente llamado "Las quitanderas"*. Esta manera de citar me produjo indignación juvenil. En aquella época creía yo en la posible consagración, merced al autor de tantos artículos sobre folk-lore. Al escribirle a D. Martiniano Leguizamón, le señalaba yo el libro mío y si no lo hacía, él declara la desconfianza

suya de que era yo el consultante. Entonces ¿por qué me relegó a la casualidad de dar con mi libro y no encaró el artículo, como comentario de mi cuento? Poca generosidad, no cabe duda.

Ahora, mi espíritu busca justicia por otras razones. Días pasados, crucé con un viejo amigo, hombre ducho en faenas de campo y conocedor como pocos de la vida rural. Conversamos de cosas camperas y me leyó una carta dirigida al Dr. Leguizamón. Por ella, el doctor podrá percatarse de que se repite el caso. Ayer con el vocablo *"quitanderas"*, mal resuelto por Leguizamón. Hoy con la voz *"contramilla"*. De la lectura de la carta de mi amigo, el lector sacará la misma conclusión que apunta mi pluma y que no deseo escribir...

ENRIQUE AMORÍM.

Una voz del "Martín Fierro"

EN abril pasado apareció en la sección literaria de *La Nación*, un artículo en el que don Martiniano Leguizamón se proponía desentrañar "Una Voz del Martín Fierro". Esto me indujo a colaborar oficiosamente en su investigación, mediante una carta que particularmente le dirigí y que transcribo a continuación:

Sr. Dr. D. Martiniano Leguizamón:

Al desdoblar hoy de nuevo, el suplemento literario de *La Nación* del 18 de abril pasado, que sin duda hojeé distraído ese día, me encuentro con su artículo "Una Voz del Martín Fierro" en cuya lectura me engolfo de inmediato, con el doble interés que el tema sugiere tratado por Vd. Y, es ante todo, en la persuación de que ha de resultarle interesante lo que al respecto me propongo decir.

Séame, pues, permitido a mí también, ensayar en esta oportunidad, algunas consideraciones que, guardando la distancia, voy a permitirme hacer a su "interpretación conjetural", pues he podido advertir que el lamentable e inoficioso dédalo de consultas en que Ud. se ha introducido, lejos de iluminar, ha contribuído a perturbar su espíritu, extraviando sus reconocidas facultades inductivas.

Empezaré haciéndole una afirmación que, no por rotunda deberá Ud. reputar vácua o pretensiosa: la verdadera voz no es *cantramilla* sino contramilla, llamándome extraordinariamente la atención, la doble circunstancia por Ud. citada, de que el autor de *Martín Fierro* haya insertado así aquel vocablo en sus manuscritos, y que haya aparecido aquel a que Ud. alude, explicativo de los vocablos de su poema.

Me inspira esta reflexión, la convicción íntima del absoluto dominio que Hernández ha demostrado tener del lenguaje gauchesco y sus jiros más característicos, pero siempre nítidamente comprensibles en la incorrección de sus expresiones; no como los personajes de del Campo y Ascasubi, de una idiosincrasia fantástica, a través de un ininteligible "caló".

Y es consciente de ese dominio que posee del lenguaje que nos dice, refiriéndose modestamente a los defectos de su obra, "que es copia fiel de un original que los tiene". Pero no concibo que el hecho de haber hilvanado sus pensamientos con un léxico más o menos imperfecto, lo pusiera en el trance de confeccionar, como aditamento a su obra genial, un diccionario que, de acuerdo con sus exteriorizadas convicciones, hubiera sido el primero en repudiar.

En fin, no insistiré en que el maestro haya escrito *cantramilla* o *contramilla;* es el caso que se trata de una voz genuinamente regional, aunque no de tan lejana data, y cuyo significado creo estar en condiciones de definir porque, aparte de otras razones, haya tenido tal vez la suerte

de dar con el *criollo viejo* que su oficioso informante de *La Nación* no ha encontrado hoy para asesorarse.

Yo no sé cuál es el fenómeno psico o fisiológico que nos hace mantener en el recuerdo con más precisión, entre todos los acontecimientos remotos de nuestra vida, aquellos más simples y naturales.

Tal es lo que me ocurre cuando me reconcentro a reconstruir en la mente los días de mi infancia, y retrocaigo, renovándolas, las sensaciones múltiples que, por ejemplo, me producía todos los años en las vacaciones, la llegada a la vieja estancia de mi padre en la dilatada planicie sur-oeste de la Provincia de Buenos Aires, donde me resarcía con creces del método, orden y disciplina impuestos durante el año escolar, al contacto de aquel ambiente sencillo y llano, que desbordaba en mi espíritu deleitado ansias de libertad y avidez siempre progresiva por espectar o participar en los mil incidentes de la cotidiana y varia tarea entre el paisanaje, casi todo "nacido y creado en la estancia"; y tornándome rebelde a toda restricción a mi libre albedrío —con tendencias siempre a la sociabilidad de los peones— sacaba "canas verdes" a mi madre, que se alarmaba ante mi susceptibilidad para adquirir y asimilar los hábitos, lenguaje y costumbres del "gauchaje".

Y es uno de los episodios más simples de mi vida, el que se destaca indeleble entre el maremagnum de mis recuerdos, y que en esta ocasión va a resultar tal vez trascendental para mí, al brindarme la oportunidad de contribuir a mejor ilustrar su criterio sobre el verdadero significado de la palabra contramilla.

Hace por cierto muchos, muchísimos años; era yo casi un niño y soy casi un viejo. Declinaba la tarde de un día cualquiera y me desmontaba yo de mi petiso lobuno bajo un grupo de frondosos paraísos, en circunstancias que el viejo capataz de mi padre, Desiderio Pereira, estaba entregado a la tarea de enderezar en su parte más curvilínea y flexible, un lote de largas tacuaras, operación que efectuaba al calor de una improvisada fogata, frotando previamente las cañas con grasa en rama.

Luego que hube desensillado, tomé el rebenque con la lonja doblada junto al cabo para frotar contra el pelo el lomo de mi "bagual", a efecto de que se secase más pronto y no lo tomara sudado el frío de la noche, y lo largué, volviendo al lado del capataz don Desiderio, cuya tarea consistía ahora en hacer con la punta del cuchillo una pequeña canaleta de ocho o diez centímetros de extensión en el extremo más delgado de la tacuara, canaleta que yo sabía era para adherir el clavo a la picana fuertemente ligado con un piolín.

Después, en rápido braceo, volvía la caña del lado opuesto, o sea la empuñadura, y con una hachita de mano o con el "gavilán" del cuchillo, según el caso, afinaba su extremo y dejaba terminada la empuñadura en forma casi cónica, lo cual me daba la sensación de sacar punta a un lápiz gigantesco.

La noche avanzaba, y ya "entre dos luces", como ellos designaban al crepúsculo, empezaron a llegar muchos de los peones que en la madrugada del siguiente día empezarían la arada.

En cuestión de un instante desapareció entre sus manos el lote de cañas allí amontonado por Pereira y ya listas para el uso; pasaban, iban y venían picanas de unas a otras manos, en detallado y minucioso examen por aquellos que habrían de usarlas en la fecunda jornada, iniciándose de inmediato la pirotecnia de la sabrosa charla en aquella asamblea que hacía mis delicias.

Y entre las mil y una observaciones, comentarios y frases chispeantes, llenas de una ironía más punzante que los clavos de las picanas, quedó grabada en mi mente la brevísima polémica que sostuvieron el viejo y zumbón Pereira y otro no menos viejo y ladino que se llamaba Aparicio

Luna, porque este último hacía notar con aparente displicencia, que "las picanas eran güenas, pero la contramilla risultaba muy *mocha*", y al decirlo, acariciaba con su diestra rugosa el extremo posterior de la caña, imprimiendo a la mano un movimiento que más bien denotaba redondez y no punta en el extremo del mango.

Cambiaron con tal motivo, aludiendo y señalando siempre a la *contramilla* en el extremo posterior o empuñadura de la picana, las frases más mordaces, hasta que Pereira, exasperado con la flema socarrona de Luna, que insistía lánguido pero imperturbable en hacer resaltar la imperfección de su trabajo, y amostazado ante la perspectiva del precedente que éste pretendía dejar sentado ante los demás respecto de él, tan minucioso y exigente siempre con todos, le dijo imperativo, metiéndole casi por la nariz el cabo de la caña:

—Vea, amigo! Esto e'juna contramilla, sabe? No e'juna jeringa!

Y bien. En esa oportunidad corroboré definitivamente el significado de un vocablo.

Y vea Ud. pues, cómo un episodio nimio como el de mi recuerdo, vendría a resultar trascendental en la emergencia, si con ello consiguiera darle a Ud. la certeza del riguroso significado del vocablo al afirmar que la contramilla no es, como Ud. supone, un aditamento, sino parte de la picana misma; esto es, la parte posterior terminada en punta más o menos aguda.

Pero, aparte del relato que antecede, y por si no bastara a convencerle de mi aserto, tenemos en el mismo Hernández la más autorizada fuente de información, si hemos de atenernos a sus conceptos, interpretándolos fielmente.

Dice el héroe de su historia, en el primer canto a su vuelta del desierto, sintetizando en aquel verso sus aptitudes de hombre laborioso:

> Sé dirigir la mansera
> y también echar un pial,
> sé correr en un rodeo,
> trabajar en un corral.
> Me sé sentar en un pértigo
> lo mesmo que en un bagual.

Es desde allí, desde el extremo del pértigo, en la cruz que forma con el yugo de los tronqueros, sentado sobre un *cojinillo*, desde donde solía el gaucho hacer uso de la contramilla para azuzar a éstos, que quedaban a su espalda, cuando notaba sus pies muy próximos al suelo, lo cual denotaba que la yunta del pértigo estaba aflojando "de puro vicio".

Pero en los casos en que un repecho o el riesgo de un "peludo" lo exigía, saltaba ágil de su asiento, y colocándose al lado del "buey de mano", picaba con rapidez extraordinaria a todos con el clavo, tronqueros, cuarteros y delanteros si los había, gritando a cada uno su nombre simultáneamente con el pinchazo.

Y ese es el asiento a que el autor se refiere metafóricamente cuando pone en boca del sentencioso Vizcacha el verso que Ud. cita:

> Allí sentao en su silla
> ningún güey le sale bravo...

No tiene, pues, el vocablo, a mi modo de ver y de sentir, otro significado; ni creo que su origen sea mucho más remoto que la llegada de las tropas a la plaza del Once; ni menos antojadizo y espontáneo que tantos otros que el agreste y fecundo léxico de los hombres de nuestra campaña nos endilgó.

Esta es la convicción arraigada por las observaciones que acabo de esbozar, y que las mismas conjeturas de su interesante artículo vienen en resumen a robustecer.

No necesito decir que por mi mente pueda haber cruzado la idea de una controversia.

Temerario y ridículo fuera. Yo no soy "del oficio", y en un lance semejante, tal vez con toda la razón, llevaría la peor parte.

Me he propuesto tan solo ofrecerle humildemente aquello que poseo y estoy en condiciones de darle cuando veo que lo necesita, sin detenerme el escrúpulo de que sea Ud. quien recibe y yo el que dá.

De lo que un cantor explica
no falta que aprovechar
y se le debe escuchar
aunque sea negro el que cante;
aprende el que es inorante,
y el que es sabio aprende más.

Así terminaba la carta con la cual me propuse, sin pretensiones, orientar al señor Leguizamón.

Pero he aquí que en las mismas páginas de *La Nación* el 3 del corriente, el señor Leguizamón "vuelve a la huella" y dice que a raíz de su primer artículo, varias personas le hicieron llegar su adhesión, siendo digno de observar que entre el "revuelo de opiniones contradictorias y de personas anónimas" que le han llegado, haya él consignado únicamente aquellas que, implícitamente, están de acuerdo con la explicación dada en la carta que antecede, y sobre todo, que esa opinión esté confirmada, según él, por el mismo Hernández en el manuscrito explicativo a que antes aludió.

Pues, a pesar de todo, termina su artículo del 3, haciendo notar que reproduce una lámina del *Picturesque Ilustrations* donde se vé, dice, la posición de la picana sobre la segunda yunta, y lo que "para él" es la contramilla.

El señor Leguizamón ha cometido el error de recurrir esta vez a la peor fuente de información para ilustrarse: las ilustraciones.

En efecto, en la que aparece reproducida en su segundo artículo, y que según expresa, demuestra la posición de lo que "para él" es la contramilla, lo que resalta no es precisamente el presunto adminículo, sino la distancia impropia que separa a los tronqueros de los cuarteros, que no guarda relación con la que se establece entre estos últimos y los delanteros; lo cual solo pudo forjarse en el númen del que ilustró el *Picturesque...*, pero que nunca se ha visto en una carreta cuando para "uñir" ha intervenido un hijo'el país.

El diario *Crítica* está publicando las contestaciones a una encuesta sobre el gaucho; y en el número del 9 del corriente, ilustra un comentario de Juana de Ibarbourou, con un "gaucho" que acaba de apiarse junto a la tranquera en la que ata su caballo... con las riendas!

Paso por alto otros detalles garrafales de estas dos ilustraciones, que entre mil podríamos citar, pues cada uno de esos dos detalles bastan y sobran para confirmar lo que acabo de expresar al respecto.

Pero resulta que el señor Leguizamón, que según lo expresaba en su primer artículo, "se precia de saber algo de las costumbres y el lenguaje del gaucho", al no haber logrado encontrar en la sección "correo" de *La Nación* quien le supiera explicar lo que quería decir *contramilla*, resuelve atenerse, por otra parte, a las minuciosas consultas que ha hecho: *Picturesque Illustrations*, London 1820; Robertson, D'Orbigny, Schmidtmayer, etc., todos "de pura cepa"; que parecen tener "para él" más autoridad que el mismo Hernández, quien ya hemos visto la acepción que da al vocablo, que no es otra ni tiene otro sentido que el que le asignaban el capataz don Desiderio y el viejo Aparicio Luna, que eran gauchos "hasta los caracuses", y "para mí" tienen más autoridad en la materia que

los que él cita, porque me consta que éstos, muchos años antes del remoto episodio referido en la carta precedente, habían sido relevados de sus periódicos viajecitos —cada uno de doce o quince días de duración— hasta la plaza del Once, con los "castillos" —otra de las denominaciones que las carretas tenían— atestados de cuerambre, lana, cerda, pluma o cereales.

Yo he vivido intensa y prácticamente las postrimerías de todo lo que significa nuestra tradición; yo he respirado a pulmón lleno las brisas de nuestras llanuras; yo conservo mi alma penetrada de las mil sensaciones recibidas en el campo desde que salía hasta que se ponía el sol.

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía...

RODOLFO SILVA.

Mayo de 1926.

NOTAS Y COMENTARIOS

El primer monumento a José Ingenieros.

Como lo anunciamos en el número anterior, el 31 de octubre, con ocasión del primer aniversario de la muerte de José Ingenieros, sus amigos inauguraron en el cementerio de la Chacarita, a la entrada del templo crematorio, un sencillo y bello monumento cinerario, obra del escultor Troiano Troiani. Hizo entrega a la Municipalidad de Buenos Aires, en nombre de los amigos, Diego Ortiz Grognet. En representación de la Muninicipalidad habló el Secretario de Hacienda, doctor Emilio Ravignani. Publicamos a continuación ambos discursos:

Discurso de Diego Ortiz Grognet

Ha deseado un grupo de amigos de la intimidad de José Ingenieros, en el primer aniversario de su muerte, levantar este modesto monumento destinado a guardar las cenizas del ilustre hombre de ciencia. Tiene carácter precario, que explica su sencillez, a la espera del que, definitivo y magnífico, erigirá en uno de los mejores sitios de Buenos Aires, toda la juventud estudiosa de la Argentina y América, como una sanción justiciera a la vasta obra intelectual de su grande y bien llamado inolvidable maestro.

Pretender analizar en esta ceremonia, aún someramente, la producción compleja y profunda de tan admirable pensador, constituye una tarea imposible, frente a la brevedad de este acto, y ante un llamado imperativo a la discreción y juicio que así lo ordenan. Además, hacerlo, significaría un intento o mal remedo de lo expresado brillantemente por el selecto grupo de escritores que publicara, a raíz de su muerte, en los números especiales de la *Revista de Filosofía* y Nosotros, artículos y ensayos hondos y medulares sobre la obra del psicólogo y del filósofo. No obstante lo expuesto, es menester el recuerdo, aunque sólo sea a grandes brochazos de ciertos aspectos del hombre y del pensador, que expliquen el por qué se justifica, como en muy pocas oportunidades, tan ampliamente este homenaje. Tenía José Ingenieros la rara virtud de ser un pensador cuando todavía era casi un niño. A poco de ir adentrándose en la vida, su curiosidad y voluntad sorprendentes hicieron de él al joven sabio que viejos maestros admiraron. Estudiante universitario y socialista de acción, auna en tales características la dualidad invariable de su persona que fué toda cerebro y corazón. Se inicia como un maestro en la edad en que otros comienzan a aprender, y escribe su tesis *La simulación de la locura*, libro que comentan con interés los hombres

de ciencia del extranjero y que premia la Academia de Medicina de Buenos Aires. Colabora en infinidad de diarios y revistas de aquí y de Europa, y obtiene en Francia, de la Academia de Medicina de París, por su libro *La Langage musical*, la más alta distinción, que al honrarle, ennoblece a la vez a la cultura de su patria. Después, delegado al Congreso de Psicología de Roma, participa del honor de la presidencia con Ferri y Lombroso. Con su labor extraordinaria publica *La simulación en la lucha por la vida*, *Historia y Sugestión*, *Criminología*, *Principios de Psicología*, *Proposiciones*, *La Evolución de las Ideas Argentinas* y otros libros más, estudios admirables y sobresalientes, que merecen el honor, muchos de ellos, de ser traducidos a varios idiomas y que sirven de texto y de consulta, como los *Principios de Psicología*, en las Universidades Norteamericanas y Alemanas.

Su vida de pensador dinámico lo lleva a ser el Director del Instituto de Criminología y de los *Archivos de Psiquiatría*. Funda la *Revista de Filosofía*, después *Renovación* y edita la *Cultura Argentina*, donde reaparecen las obras maestras y agotadas de autores argentinos que entrega pródigamente, a las generaciones estudiosas del país, costándole esta empresa largas vigilias y grandes sacrificios económicos.

En un momento de pánico, allá por el año 1918, eleva su voz serena desde el proscenio del Teatro Nuevo y pronuncia una conferencia, que fué síntesis estupenda y explicativa del momento caótico que parecía atravesar el mundo. Lleva la tranquilidad a los espíritus y establece claros rumbos y pautas de gobierno para con el proletariado que siempre amara. Luego, en un banquete memorable pronuncia otro discurso y sienta con él las bases de la Unión Latino-Americana. En torno de su nombre, la juventud de América comienza a comprenderse y a amarse y, es así que ella, animada por él, presiona entusiasta a sus respectivos gobiernos, para que depongan recelos y aislamientos que separaban antes a los pueblos fraternos. Lo andado de entonces al presente marca un enorme trecho; mañana, cuando tan altos ideales de unión sean una realidad, el nombre de José Ingenieros será recordado en cada república Latino-Americana, no solamente con veneración sino con un monumento que constituya el símbolo de la unidad de todos esos pueblos.

Su vida entera la animó un gran corazón; aquellos que tuvieron la dicha de conocerle podrán asegurar que difícilmente encontrarán un amigo de tan extraordinaria bondad. Sus tan mentadas bromas e ironías fueron saetas que despidió al viento con el objeto de orientar y enseñar, jamás con el propósito de teñirlas en sangre. Despertaba en cada amigo una afición, y alentaba a todos a perseverar en la lucha, y a enseñarles que el destino del hombre es la perfección incesante que apareja la cultura.

Su muerte acongojó dolorosamente a sus amigos que le lloraron como a un verdadero hermano; y aquellos que piensan sintieron con su ida prematura una gran desgracia nacional. Nunca, como ahora, para el observador sagaz, en que amenazan al país tempestades económicas y anuncios ya de desmoronamientos éticos, fué tan necesaria la presencia del ilustre filósofo y moralista. *Las fuerzas morales*, su libro póstumo, que acaba de aparecer, felizmente trae a los espíritus la enseñanza necesaria y salvadora, especie de decálogo de moral y energía para la juventud de la América Latina.

Fué voluntad la suya irse de la vida dispersado en cenizas; el fuego cumplió la obra, los amigos las juntan y, en la disociación infinitesimal de las mismas, advierten que este grande hombre, quiso después de muerto, significar lo que fué en vida; una clara dispersión de ideas aventadas para que germinen en los cerebros de los estudiantes de América.

Al cumplir la honrosa distinción, que me han conferido los amigos de José Ingenieros, de hacer entrega de este monumento a la Munici-

palidad de Buenos Aires, quiero recordarle a la juventud argentina lo que fué el maestro, según su decir, para que su recuerdo constituya un ejemplo: "Los éxitos, dijo, "no señalan el final de la acción, no "realizan ideales: en la vida intensa y ascendente no hay estaciones de "llegada. Sólo llega el que fracasa, porque llegar es detenerse". Tal fué la vida de José Ingenieros y aún desaparecido, realiza el milagro de no haberse detenido, por el contrario, sus ideas avanzan y se propagan de cerebro a cerebro; sin excepción, todos los corazones que le conocieron de cerca y aquellos que le estudiaron de lejos, se encienden unos a otros como antorchas, para brindar así, eternamente, a las generaciones que vendrán, el fuego sagrado del cariño con que han de iluminar las sombras de su larga noche.

Señor Representante de la Municipalidad de Buenos Aires, os entrego el monumento.

Discurso del Dr. Emilio Ravignani

Señores:

En este lugar de recogimiento y de recuerdo, consagrado a la muerte, cuando se celebra un acto de esta naturaleza, por contraste se piensa más en la vida. Y cuando el motivo que nos reune nace del sentimiento de perpetuar la memoria de un héroe civil de nuestra ciudad, esa meditación sobre la vida se impone ante la obra imperecedera legada a la humanidad.

Sin extremar el juicio podríamos decir que José Ingenieros no necesita, como aquellos seres anónimos que solo sobreviven lo que la rara gratitud humana, la materialización de una cosa de volumen para despertar la curiosidad de las generaciones futuras. Su monumento imperecedero se exterioriza en la completa y relevante labor de publicista.

Ingenieros perteneció a esa categoría de intelectuales que es imposible encerrar dentro de la casilla de una disciplina científica o literaria precisa. Era ante todo un hombre moderno, por el concepto que campeaba en toda su producción, como por la acción que comportaba su literatura polémica.

Podrán discutirse sus trabajos — en ello reside, quizá, uno de sus grandes méritos —, podrán no admitirse sus conclusiones, pero no podrá negarse que siempre estaba al día en lo que se refiere a las disciplinas que cultivaba. Dotado de una gran curiosidad por saber, leía volúmenes tras volúmenes, observaba la realidad humana, y allá, en su habitación tapizada de libros, se entregaba a la meditación de los palpitantes problemas modernos, meditación que pródigo ofrecía a la cultura de su país, para enriquecerla y acreditarla en las naciones civilizadas.

Para buscar una definición precisa de su personalidad, sería menester recurrir a esa expresión de concepto que calificó a los hombres del Renacimiento. Ingenieros era un humanista a la moderna; todas las cuestiones de la cultura actual le eran familiares, y es por ello que, a semejanza de aquellos hombres, consagrados a las más altas especulaciones, él se consagraba ora a las ciencias de observación y de experimentación, ora a las generalizaciones históricas para compenetrarse mejor de la realidad presente, ora a las abstractas formas de la filosofía, síntesis y clasificación del pensamiento, última ratio del saber humano.

Y cuando ya no quería abarcar horizontes tan amplios, se encerraba en la difícil y tentadora labor del ensayista, develando aspectos ignorados de las cosas, prodigando siempre novedosas reflexiones y triunfando con esa rara unanimidad conocida.

Era en esos ensayos donde se confirma la tan manoseada expresión, *el estilo es el hombre*. Con elegancia de forma, riqueza de expresión y fluidez inimitables, nos conducía, página tras página, a través de sus de-

mostraciones, envolviéndonos, con frecuencia, en la tela sutil del convencimiento.

Pero observo que me excedo un tanto de los propósitos de este homenaje, en donde la severidad de las fórmulas consabidas me obligaría solamente a recibir en custodia este recuerdo de los hombres de letras y de los amigos. Sin embargo, la vinculación que me ligaba a Ingenieros y la simpatía que desde que comenzara a producir sintiera por su esfuerzo me indujeron a estas reflexiones.

Señores:

La Municipalidad de Buenos Aires, en nombre de cuyo Intendente recibo este severo recuerdo, en cumplimiento de una resolución del Concejo Deliberante, contrae un compromiso de honor con el pueblo de la ciudad, que no sólo viene a buscar en este sitio su último descanso, sino también a exteriorizar uno de los más nobles actos del hombre, el cultivo de la memoria de los muertos.

Y cuántas veces el abatido transeúnte, recorriendo los monótonos senderos de esta necrópolis, se detendrá ante este monumento y descubriéndose con respeto saludará el nombre de quien legara a sus conciudadanos el más noble esfuerzo que puede dar un ser: las meditaciones de su espíritu.

He dicho.

Ernest Ansermet.

A pedido de NOSOTROS, el Maestro Ansermet ha escrito el interesante estudio sobre Honegger, que publicamos en este número.

El ilustre maestro suizo, que nos ha revelado en sus admirables conciertos a numerosos compositores modernos, haciéndonos conocer en forma expresiva la gracia ligera que constituye uno de los mayores encantos de la música nueva, es también un agudo crítico musical.

NOSOTROS ha publicado, hace algún tiempo, el primer trabajo hecho por Ansermet expresamente para nuestra revista, consagrado a la personalidad de Strawinsky, trabajo lleno de observaciones ingeniosas sobre el arte del gran ruso, que reprodujo íntegramente la revista *Pleyel* de París, y que fué objeto de vivos comentarios en los círculos musicales europeos, al extremo de ser citado con frecuencia en la importante *Revue Musicale*.

El Maestro Ansermet posee una vasta cultura artística y filosófica. Es un conocedor profundo de la filosofía de Santo Tomás de Aquino y muchos de los comentarios al margen de sus lecturas, han aparecido en reflexiones de hondo análisis en los *Cahiers*, que fundó en Lausanne, en 1914, en unión del poeta Marex, autor del poema *Le Roi David*, y del gran escritor místico Ramuz.

Ansermet también es un místico; y es precisamente su temperamento esencialmente espiritualista el que ha prestado tanta intensidad a su versión, tan bellamente realizada, del *Roi David*.

NOSOTROS, se siente muy complacida en poder ofrecer a sus lectores este comentario sobre Honegger, escrito por un amigo del artista, y por uno de sus más brillantes intérpretes y conocedores de su arte, que reune en su personalidad la rara cualidad de ser un poeta de la orquesta, y un crítico de rica sensibilidad y de observación segura y elegante.

Concurso Literario Municipal.

HA quedado constituído el jurado del Concurso Literario Municipal que habrá de juzgar las obras publicadas en 1926. Lo forman: en representación de los autores, nuestro director Alfredo A. Bianchi; por la Facultad de Filosofía y Letras, el doctor Mauricio Nirestein; por el Círculo de la Prensa, Juan Torrendell; en representación de la Intendencia Municipal, José Fernández Coria y Enrique Loncán, y en la del Concejo Deliberante, los concejales Adolfo Mujica y Adrián Fernández Castro. El jurado ha designado su secretario a Alfredo A. Bianchi, y piensa expedirse sobre las obras a fines de marzo próximo.

El Concejo Deliberante se pronunciará en breve sobre una reforma de la ordenanza ya propuesta por el concejal Ghioldi.

Una antología poética americana.

A Eduardo de Ory, publicista y director de la revista ilustrada *España y América*, que se publica en Cádiz, le ha sido confiada por la *Editorial Ibero-Africano-Americana*, la compilación de una serie de volúmenes antológicos, en cada uno de los cuales figurarán las mejores composiciones de los más reputados poetas de cada país.

Cada volumen irá prologado por un eminente escritor de la nación correspondiente.

Nuestro colega nos pide comuniquemos a los poetas americanos que deseen figurar en dichos tomos, le remitan sus obras.

Los materiales y libros deben ser dirigidos, bajo certificado, a Eduardo de Ory, Alameda de Apodaca, 17 y 18, Cádiz (España).

NOSOTROS.