

N O S O T R O S

EL BRASIL Y LA ARGENTINA

Hoy es el día del balance general de la República del Brasil frente a América y al mundo. Hoy es el día en que, reconcentrándose como una sola conciencia, podrá este país mirarse por dentro y oírse, después de oír las voces de los demás.

Nunca coincide el juicio propio con el de los extraños, y aún el de éstos no ofrece uniformidad porque cada uno expresa lo que le corresponde según su punto de vista y su conveniencia inmediata. A los pueblos se les dice la verdad únicamente por el órgano de sus partidos políticos en los momentos de lucha o por el de sus enemigos nacionales. Tal verdad, entonces, participa de la pasión que la oscurece. La absoluta, en su mansa diafanidad, es de largo proceso; surge y viene a la superficie, por ley de densidad, a soportar el parangón de todos los valores, a recibir la sanción filosófica que importa enseñanza para las edades venideras.

Si la vida es una función que tiene por finalidad el progreso universal, trátese de un hombre o de un pueblo, y si una centuria en éste equivale a un año en aquél, lógico será considerar la obra realizada por el Brasil en su primer centenario de vida independiente con relación a aquella ley inmutable y eterna, para saber si puede sentirse satisfecho y calcular, por lo ya realizado, lo que es capaz de realizar. Es en este centenario que se le someterá a un expurgo prolijo para llamarlo a cuentas en cuanto a su labor, o sea para considerar el uso que ha hecho

de sus facultades y dones con relación a lo material, lo moral y lo intelectual, frente a frente a la civilización.

Ay! si no responde a las exigencias respecto de las cuales otros pueblos han triunfado! Ay! también si se le observaran vicios de conformación o enfermedades orgánicas que hicieran presentir incapacidades para desenvolver lo oculto en el porvenir, en especial con relación a los resortes de la voluntad, fuerza más grande que la propia Naturaleza!

No espere la nación vecina que este examen puede ser hecho y visto a través de la abundante salutación que le será ofrendada por la diplomacia del mundo. La diplomacia continúa siendo la expresión de la estética internacional encubridora con sus formas de lo que no se vé. No. El resultará únicamente de la honda meditación del verdadero patriotismo, —entendiendo por tal el más severo— que el hombre de estudio pueda realizar frente a la verdad y a la justicia, cualesquiera sean su posición, su edad, su responsabilidad o su oficio. Preste atención el pueblo, entonces, a lo que esos cerebros obtengan de sus incursiones al mundo espiritual por excelencia, pasado el arrebato de las fiestas, porque esa es la enseñanza en su grado más intenso. Y ya resuene la voz de los que hablen en la Cátedra, el Parlamento o la tribuna popular, o ya se esparza la conclusión escrita en el libro o el periódico, si es la honradez la que ha movido el pensamiento, si es la probidad la que ha determinado la expresión, recójala ese pueblo sin temores ni desconfianzas y forme sobre esa información de sus méritos o deméritos su concepto propio, porque esa conclusión es la única desinteresada y leal.

Para la parte que en este balance corresponda a la situación del Brasil dentro de la América y especialmente frente a la República Argentina, le será útil tal vez a quienes tomen a su cargo la historia externa de aquel país en su primera centuria, considerar los antecedentes de sus relaciones con nosotros y los distintos episodios que las han complicado, entrechocado, mantenido en acecho o aproximado con la intención de no volverlas a interrumpir, como le será igualmente conveniente conocer si en el futuro pueden esas relaciones fundirse de una vez en una inseparable concordia y si ello será por motivos sen-

timentales o por recíproco interés. Claro es que este nuevo enunciado sólo podría caber en los espacios de un libro. Como índice de ese libro vamos a apuntar los términos cronológicos que comprenden tales temas; o sea, a manera de capítulos, los puntos encerrados en el título de estas líneas.

El Brasil y el Virreynato del Río de la Plata — ello es bien sabido — nacieron de dos naciones antagónicas y recogieron en herencia la vivaz enemistad de sus progenitores con las mismas dudas e incertidumbres que sirvieron a aquellos de pretexto para sus ambiciones con relación al predominio de sus tierras en el Nuevo Mundo. La propia personalidad española que batiera a sus adversarios victoriosamente en los combates de Santa Catalina, asentaba en el Plata, con las mismas fuerzas, su cargo de Virrey. Sólo la omnipotente autoridad del Papa pudo inclinar a los Monarcas rivales a la tregua, en nombre del interés común de la cristiandad, salvada providencialmente del poder musulmán que estuvo a punto de adueñarse de la civilización. Mas, pasados los primeros efectos del tratado de San Ildefonso, el fermento del rencor entre portugueses y españoles recrudeció en América y es también de todos conocida la odisea de las misiones guaraníicas, primeras víctimas de la cruenta enemistad.

Bajo ese estado se produjo la Revolución de Mayo. Aun con residir Lord Strangford en Río de Janeiro no puede decirse que el gobierno de entonces, con ser genuinamente portugués, nos facilitara un concurso positivo. Más útil de verdad nos resultó el personaje inglés, quien, con sólo ponerse al habla con Moreno y servirle de Mentor epistolar, dulcificó sus arrebatos y le indicó el camino de Inglaterra para la prosecución de sus fines.

El Brasil no fué nuestro aliado bajo su dependencia de Portugal, frente a España, en la hora de nuestra emancipación. Lo que sí tuvo en la persona de una mujer ambiciosa, la princesa Doña Carlota Joaquina, fué la veleidad de adueñarse de nuestra incipiente independencia, veleidad transitoria, que por poco perjudica el prestigio de algunos de nuestros primeros conductores.

Tales causas remotas, pero persistentes, recrudecen en el

alma del Brasil autónomo con motivo de la actitud de la Provincia Oriental, momentáneamente alejada del resto de nuestro Virreynato por la acción de Artigas. A su amparo, Montevideo se afianza como plaza de fuerte resistencia y casi cede al influjo del Imperio. Por transacción se conviene en reconocerla independiente, pero bajo la mirada cautelosa del gobierno argentino naciendo de este modo al mundo, entre desconfianzas recíprocas, la Provincia Cisplatina, contra evidentes derechos a ser considerada parte integrante de nuestro territorio.

El viejo mal hace crisis en la guerra que se produjo en 1826, bajo el gobierno de Rivadavia, cuando todo el organismo del Río de la Plata estaba desgastado por la anarquía que empezara al siguiente día de la revolución de Mayo y continuara con horror y estrépito a través del proceso de nuestras batallas contra los ejércitos de España por alcanzar la independencia. La guerra con el Brasil fué un derivado de rencillas seculares unido a accidentes de la hora actual, pero que nos tomaba sin odios y sin el espíritu compacto para que la lucha alcanzara proporciones homéricas. No concurrieron las provincias a esa guerra con efecto. Facundo fué invitado, con otros caudillos de renombre, pero él no acudió a la cita. Buenos Aires tuvo la dirección y la responsabilidad y a ella le correspondió, por tanto, el honor de la jornada. Aun en Buenos Aires se dejó sentir la escisión, la crítica, el desgano.

Cualquiera sea el mérito real de Ituzaingó como hecho de armas, la paz era necesaria y valió más que la batalla. Así se evidenció bajo el recto sentido de la Convención de 1828 y así lo hubiera llevado a la demostración más absoluta el gobernador Dorrego a estar a su elocuente actitud frente al Marqués de Aracaty, si la fortuna aciaga no troncha su existencia precisamente por haber firmado aquella paz.

Tenemos para nosotros que, a subsistir Lavalle en el gobierno, se hubiera replanteado en seguida y bajo cualquier pretexto la guerra con el Brasil. Su invalidez política y la supremacía de Rosas en el mando, separó del tapete la reanudación de la pelea, penetrando ambos caudillos en la prolongada curva que nace en la Estancia del Pino y termina en Famaillá.

El estudio de las relaciones del Brasil con la Argentina du-

rante la dictadura de Rosas es un capítulo muy interesante para la historia de esta parte sud del continente y para el conocimiento de un derecho diplomático e internacional que se separa por sus leyes y procedimientos del derecho antiguo.

Llega un momento en que el Brasil es árbitro de la situación argentina. Lo solicitan de consuno los intereses liberales que representa la Banda Oriental, como entidad aparte y a la vez como asiento del partido unitario que combate a Rosas, y del otro el gobierno de éste — Buenos Aires — manojó, a su turno de las relaciones exteriores de todas las provincias argentinas, puestas por ellas mismas en su mano.

A no ser Don Pedro II el joven de singulares condiciones que Sarmiento tratara y nos diera a conocer, el fiel de nuestra balanza se hubiera volcado con violencia durante el largo transcurso que duró la tiranía. Fué tan sólo al llegar a los veinte años de cruenta duración y hondo y sangriento surco y después que el Brasil advirtiera las proporciones de una figura como la del General Urquiza, que adhirió sin reservas a su Pronunciamiento, o sea a la aspiración común de derrocar al tirano. Cual sea la porción de su aporte y las condiciones con que lo suministró, como así mismo su poder o su eficacia, son puntos de segundo orden en la impresión de conjunto que estamos apuntando. No dolió prendas a nadie en la hora crítica el acordar alto precio a aquel aporte y proclamar con cálida emoción los heroísmos y virtudes de los soldados del Imperio, del mismo modo con que se reconocieron los de Corrientes o Entre Ríos. Díganlos las proclamas y partes oficiales, las arengas y notas del Boletín de aquel Ejército llamado Ejército Grande, como no ha sido llamado otro en América, y dígalo la arrebatada ovación con que fuera saludada la División de Osorio al desfilar, al otro día de Caseros, por las calles de Buenos Aires, la salvada, la redimida Buenos Aires!

Tal hecho histórico y trascendental tuvo tanta y tan larga influencia bienhechora, que en vano fué el empeño de algunos políticos brasileños por aumentar las escisiones que surgieron entre Buenos Aires y Urquiza al otro día de Caseros, escisiones que, por poco, se vuelven reales e imperecederas en el territorio mismo de la República Argentina.

La diplomacia brasileña, jugó su papel con suspicacia, pero fué vencida por el instinto de conservación de nuestros hombres. Aquella contribución del Brasil en los campos de Morón fué un vínculo de fraternidad que borró hasta el recuerdo de Ituzaingó, sobreponiéndose a todas las maquinaciones calculistas. Ella volvió a agitar el alma de ambos países, a refrescarlas como un hálito, cuando, a los doce años, surge el conflicto conocido en la historia contemporánea con el nombre de guerra del Paraguay. Aquí la pluma del historiógrafo que tome a su cargo la reseña de los vínculos que atan al Brasil con la Argentina habrá de detenerse, porque este es un acontecimiento de tal naturaleza que, por fuerza, exigirá su moderación reflexiva. Inútil será apelar al socorrido recurso de que el antecedente anterior obligaba a esta alianza e inútil será querer establecer que se trataba de un enemigo común. La figura de Alberdi y su producción valiente deberán ser vista y oída; y aunque esta prédica esté impulsada por un rencor hacia Mitre y mantenida después en contra de Sarmiento por razones de un orden personal, contiene esa producción, debajo de su acento de polémica, estridentes razones de justicia que a nadie le será dado desoir. Allí está resaltante la docilidad mostrada por nuestra parte a un *imperium* que pudo ser desechado. Allí está visible la desventaja de nuestra situación frente a una voluntad superior por el dominio de la astucia. Las consecuencias que luego se produjeron entre el Brasil y nosotros bastan a la demostración del error de nuestro lado, error funesto de nuestra vanidad ingenua, desprovista de visión.

Nuestra unión con el Brasil para vencer al Paraguay tuvo la tristísima virtud de hacer renacer las desconfianzas de la primera edad, al palpar la malicia con que se la enviara y se la recompensara, desconfianzas que engendraron un estado próximo a la contienda. De ese estado moral surgió el pleito de Misiones que importó para la República Argentina una pérdida material considerable, pero, a la vez, la demostración de que éramos poseedores de una mayor cualidad, casi una hazaña, no inherente a nuestra juventud; nos referimos al heroísmo de haber sabido someter este litigio al arbitraje y no a las armas:

extraordinaria actitud en un pueblo cuya espada había sido llamada con justicia la espada libertadora de medio mundo.

El General Roca, en su segunda presidencia, inspirándose en el credo del Coronel Dorrego, y a los setenta y dos años de la suscripción de la paz con el Brasil, removiéndole las emociones de los argentinos y de los brasileños que atravesaron juntos el Diamante, y cruzaron los campos humeantes de Santa Fé y pelearon juntos en la jornada del 3 de Febrero de 1852, propúsose sellar virtualmente la confraternidad entre ambas repúblicas, aproximándose en directa forma a la personalidad de Campos Salles; y tal acto de intensa fuerza, tuvo más tarde su continuador en Roque Sáenz Peña, autor de la conocida frase que condensa y define la tendencia y el propósito.

No es de mencionar la tentativa de una hegemonía internacional que figura con timidez entre los gobiernos de estos dos prohombres argentinos bajo el título de A. B. C., pero que también indica el fin de una fusión. Vale más la franca simpatía que no excluye a los demás países de América y que se manifiesta en estos instantes, a la clara luz del sol de parte de todos los elementos representativos de nuestra nacionalidad.

Tales son, en rápido trazado, los movimientos de aproximación o de ruptura que ofrecen estos dos países a través de sus historias. Esos antecedentes pueden servir, volvemos a insinuarlo, al espíritu tranquilo y al pensador vidente para fijar a estas dos naciones el derrotero a seguir en el futuro en forma definitiva, en dos líneas paralelas, o sea en dos líneas que, por más que se prolonguen, nunca puedan encontrarse.

DAVID PEÑA.

Buenos Aires, Setiembre 7 de 1922.

SONETOS

Noite

NOITE alta. La escuridão de atros bulcoës enlucta
O espaço e encobre o céu e esconde astros e luar,
Mas rasga a treva em terra a força elementar,
Que o engenho humano prende em sua rède astuta.

*De quando em vez, do mar echoa a furia bruta;
Depois, volta o silencio, — o mysterio sem par,
Voz sem som, que o homem vil não consegue escutar,
E a alma humana se perde em sua alma absoluta...*

*Nessas noites sem luar, eu tenho que as montanhas
Enclausuram titas do pensamento incréu,
Folhidos na ascensão por summas leis extranhas;*

*Sinto-as estremecer sob o nocturno véu...
Sinto-as, presas do ideal que abafam nas entranhas.
Sentando, treva a dentro, a escalada do céu!*

Vento

Veus do desconhecido, e, ó vento iroso, quando
Chegas e atroas o ar, em blasphemias e gritas,
O oceano desenfreia as forças infinitas
E ergue dos vagalhoes o formidavel bando.

SONETOS

*Veus do desconhecido, e, en tufoès rebramando,
A alma, adormida em dor, aos ermos resuscitas;
E perfumes sem nome e vozes exquisitas
Passam contigo, ao léu, rescendendo e cantando...*

*Frazes — da solidãõ de regioès ignoradas, —
No soturno ulular do teu rugir profundo,
Um extranho clamor de queixas abafadas...*

*E frene em teu lamento o protesto infecundo,
O appello millenar da salmas acurvadas
Ao limite da vidu e a estreiteza do mundo!...*

Chronos

PERDE-SE em ti, sem que teu ser desviende,
De homens e deuses a caudal insciente.
Todas as duraçoès a formã ingente
De tua eterna duraçãõ comprehende.

*E's a cadcia que o universo prende,
E, em successividade omnipotente,
De élos sem conta, indefnidamente,
Através do infinito, se distende.*

*O proprio ideal humano se submette
A' lei de tua força sempre nova.
E em teu seio, que tudo em si reflecte,*

*Na mesma infinda illimitada prova,
O martyrio dos seres se repete...
O mysterio da vida se renova...*

ROSALINA COELHO LISBOA.

LA NOVELA BRASILEÑA

HASTA mediados del siglo XIX, la literatura brasileña apenas se limitó a la producción poética, a los primeros estudios históricos, a los libros de nobiliarquía, a los derroteros de los conquistadores y a las obras de tema religioso de las que dieran los jesuitas abundantes muestras. La riqueza y extensión de la tierra, como sus exuberantes bosques, sus minas de oro y piedras preciosas, deslumbraron a los colonos. El primer pensamiento de los descubridores fué el de entonar loas a los maravillosos paisajes que los rodeaban, seduciéndolos con su salvaje majestad. La poesía fué, de este modo, la lengua espontánea de que se valieron los brasileños de los tiempos coloniales, una poesía desmesurada, rústica y primitiva, en la que las voces de la naturaleza ocupaban lugar preferente. Los cielos rayados de púrpura, los mares de olas hinchadas, las selvas cubiertas de flores y frutos exquisitos, la opulenta variedad de la flora y de la fauna tropical, atrajeron la atención de todos, relegando a plano inferior las acciones propiamente humanas, tanto que Sebastián José da Rocha Pitta, uno de nuestros antiguos historiadores, en vez de hacer la apología de los conquistadores que cruzaron en todos los rumbos el continente sud-americano, apenas tuvo ojos para ver las bellezas naturales del Brasil.

Con Manoel de Macedo y José de Alencar, una vez formada la sociedad brasileña, la prosa de ficción adquirió fisonomía propia y contornos definitivos, tomando cuerpo en nuestras letras. Joaquín Manoel de Macedo ocupa el primer lugar entre los fundadores de la novela nacional. El fué el verdadero descriptor de nuestras costumbres en aquella época, colonial aún en la mayoría de sus aspectos. Entre la galería inmensa de sus per-

sonajes, hay algunos, como la *Morcinha* y el *Moço Louro*, que aún viven en la memoria de todos los brasileños, aunque hayan transcurrido decenas de años desde su ruidosa aparición.

Macedo comprendió admirablemente los gustos sentimentales de nuestra alma popular, e hizo, con pequeñas intrigas ingenuas, su historia íntima y vulgar. Lloró y rió abundantemente, del mismo modo que sus melancólicas lectoras; contó sus anécdotas, sin sal ni sangre, con la tranquila fantasía de un burgués cauto, funcionario público y jefe de numerosa prole. No descendió al escabroso dominio de los naturalistas, como Aluizio Azevedo, no penetró en la conciencia ajena como hacía Machado de Assis con aquel aire de tímido desilusionado e indiferente, ni tampoco se elevó al lirismo delicioso de Alencar. Permaneció entre dos aguas, ni muy abajo, ni muy arriba. Sus amoríos son, en general, inocentes diversiones, no pasan de la puerta de calle, o, cuando pasan, terminan en casamiento, con todas las formalidades de un noviazgo honesto, vigilado por hermanas solteras o tías viejas.

Macedo no gustaba de los escándalos ni de los crímenes sensacionales; su pluma tenía pudor. Era bonachona y católica. Sus atrevimientos no iban más allá de algunas consideraciones llenas de buen sentido, vulgar y práctico, de ese buen sentido propio de las *personas de experiencia*, que se vengán de la vejez achacosa y valetudinaria dando consejos, contrariando voluntades, murmurando y predicando contra las *innovaciones*, las *modas audaces* y *desmoralizadoras*. En ese terreno moviase como ninguno; si se nos permite la expresión, fué Macedo un *escritor de sobremesa*, del receso de la familia brasileña, seria y sesuda, amiga de los preconceptos arraigados desde siglos. Su estilo, aparte del que mostraba en su poesía enfática y palabretera, es corriente, agradable, fluye serenamente, es vivo y leve. Fáltale, apenas, cierto colorido, pero es siempre correcto en el dibujo de los personajes y de los paisajes, aunque no es castiza su dicción.

Ese colorido llegó a ser extraordinario en José de Alencar, en cuyas obras se encuentran muchas de las más admirables páginas de nuestra literatura romántica. *Guarany* e *Iracema*, guardadas las debidas distancias, representan entre nosotros lo

que en Francia los primeros episodios líricos de Chateaubriand. No se había visto jamás, ni en la poesía fresca y sabrosa de Gonçalves Dias, tanta intensidad de emoción, tanta elegancia de estilo, tanta gracia en las ideas y en las narraciones. El indianismo de Alencar es verdaderamente épico. Sus indios hablan como les enseñó la naturaleza, aman, viven y mueren como las plantas y los animales inferiores de la tierra. Sus pasiones tienen la subitaneidad y la violencia de los temporales; son incendios rápidos que arden por un instante, brillan, refulgen y desaparecen. Alencar poseía en alto grado el genio de lo pintoresco. A pesar de haber nacido en una región pobre de paisajes, como es la de Ceará, tenía una intuición de la naturaleza como pocos podrán tener. Sus novelas de fondo americanista, las mejores que produjo, sin duda alguna, son, según dijera Chateaubriand de su *Atala*, "poemas descriptivos y dramáticos" en los que la trama de la intriga es casi siempre un pretexto para pintar el escenario natural. El sentimiento discreto del artista y del hombre contribuyó a dar realce al encanto de sus libros, de un colorido rico e imponente. Alencar era, antes que todo, poeta; la vida no le interesaba, tanto que muy raramente logró seguirla, a ejemplo de Manoel de Macedo, en sus aspectos prosaicos y vulgares. Sus figuras carecen de calor cuando las expone a los ojos de todos en la calle ruidosa o en el salón mundano. Perdidas en las selvas, entre el ruido de las cataratas, a la sombra de los árboles silenciosos, toman aspectos de leyenda, crecen de pronto, tórnanse míticas, iguales a las fuerzas elementales de donde fueron arrancadas, como por milagro.

Alencar, que nada sacrificaba a la multitud, que era un espíritu escéptico y una inteligencia penetrante, procuró insensiblemente acercarse a ella y a sus preferencias, escribiendo novelas de costumbres al gusto de su época, inferiores, entretanto, al resto de su obra. Como Walter Scott, Alencar necesitaba de amplias telas, por cuanto sus pinceles eran los de un gran decorador, no los de un pintor de género ni de un retratista. Los asuntos históricos, los motivos rústicos, todo, en fin, cuanto se apartase de la actualidad, merecía sus preferencias. Su falta de capacidad psicológica era suplida por una penetrante intuición

de las cosas, un poco pesimista, es verdad, pero profunda. Con él aprendimos a tener *estilo*, es decir, a considerar la novela como obra de arte, y no, simplemente, como un entretenimiento, un mero juego de situaciones más o menos posibles, o un montón de anécdotas picantes. Si no fueran suficientes sus cualidades de lirico sutil, Alencar hubiera influido por el brillo de la forma, descuidada con anterioridad a él, o mejor dicho, desconocida en nuestra literatura.

Al lado de Macedo y Alencar, se destaca el nombre de un escritor, fallecido en los comienzos de su carrera literaria, cuando apenas había publicado su primer libro. Nos referimos a Manoel Antonio de Almeida y a sus *Memorias de un Sargento de Milicias*. Hay en esa obra la pasta de un perfecto novelista, dueño de los asuntos que estudiaba, observador despreocupado pero sagaz del medio en que vivía, hábil en la acertada conducción de las varias peripecias de la intriga, firme en el diseño de los tipos arrancados a la sociedad y al ambiente circundante. Manoel de Almeida es un discípulo de Balzac, no sólo por el acierto con que desarrollaba las situaciones de enredo, sino también por la fuerza del temperamento. Quien desee conocer las costumbres de las clases populares a principios del siglo pasado, entre nosotros, encontrará un copioso material de detalles tomados de lo vivo, con espontaneidad y gracia. Las *Memorias* son como esas fotografías en la primera prueba, carentes del retoque con frecuencia desfigurador, sin artificios, y, por eso mismo, reales en las partes bellas y en las feas.

Con Bernardo Guimarães tuvimos las primicias del *sertanismo* (1), de la novela campestre, que Alfonso Arinos, uno de nuestros mejores cuentistas, desarrolló después de modo casi definitivo. Bernardo Guimarães refirió, naturalmente, las impresiones de su vida de provinciano, perdido en las soledades de la meseta central, en medio de los campesinos, de los estancieros y de los señores rurales del Brasil. Poeta por índole, sintió más que analizó las cosas del mundo.

Mauricio, Esclava Isaura, el Seminarista y el Ermitaño muestran las varias etapas que atravesó el escritor, preocupado

(1) De *Sertão*. Dicese del lugar muy apartado de la costa del mar y de los terrenos cultos. — (Nota del traductor).

ya con los arrieros, ya con los negros, ya con los las pequeñas intrigas de las sociedades simples del interior. Entre tanto, carecen sus tipos de gran vigor, a la vez que son agradables y finas sus descripciones de paisajes. Sabía pintar con acierto los encantos de la naturaleza, evocaba con voluptuosa ternura el verde de nuestros campos interminables, la masa de las montañas cubiertas de espesos bosques y el sedoso rumor de las frondas movidas por el viento.

Descriptivos fueron también Franklin Tavora y Escrag-nolle Taunay. Ambos continuaron la manera campesina de Guimarães, aquél con más vigor, éste con más sobriedad y elegancia. Tavora, a semejanza de José de Alencar, poseía el don de lo pintoresco y el gusto de la tierra tropical, de sus exuberancias y de sus retoños misteriosos, colocados entre la civilización y la selva, de características fugitivas, reservados unas veces, brutales otras, y de cuya alma él supo arrancar páginas de sincera emoción. Su capacidad de observación es notable. La fisonomía del hombre y del medio singular del nordeste brasileño aparece en su obra con aquel relieve y sello particular de quien vió y conoció íntimamente lo que describe. Los rústicos, los labradores, los vaqueros, los peones, toda esa gente que habita en las lejanías de nuestro país, ha sido reproducida y juzgada por el novelista cearense. Sin tener las virtudes de un colorista, Tavora poseía, no obstante, una visión acerbada de nuestros ambientes tropicales. El *Cabelleira* en el que estudió al *cangaceiro*, sus costumbres y su índole especial de guerrero nómada; el *Matuto* en el que pintó la vida del labriego y las costumbres del *caboclo* del norte, así como *Lorenzo* y la *Casa de Paja* son documentos de comprobación posible aún hoy en muchos puntos, de perfecta comprensión de la existencia rústica en nuestro país, al mismo tiempo dulce y agresiva, criminosa y heroica, repulsiva y noble.

El estilo de Taunav no tiene la misma vibración que el de Tavora; es más calmo y pensado, más estudiado sin ser amanerado, pues el autor de *Inocencia*, de *Retirada de Laguna* era un escritor de raza, discreto, elegante y natural. Taunav juntó admirablemente el fino gusto de un europeo a la opulencia me-

ridional del americano; con las tintas delicadas de la Isla de Francia matizó los tonos violentos de la naturaleza brasileña. Nacido y educado en el Brasil, sintió desde temprano la necesidad de iniciar aquí una literatura realmente nacional, sin las exageraciones de un regionalismo estrecho, sino con amplitud y elevación. Sus novelas demuestran ese propósito nacionalista, que fué su preocupación favorita de hombre de letras. Su nacionalismo era sincero, nacía de su corazón, de su corazón de soldado, pues Taunay luchó en las filas de nuestro ejército, dando la sangre y las fuerzas, la inteligencia y la carne al engrandecimiento de la patria. No se contentó con la existencia fácil de las ciudades, metióse en los sitios más remotos de nuestras fronteras occidentales; no siguió una carrera cómoda, no se hizo bachiller, se hizo guerrero, y, como militar, tomó parte en la campaña del Paraguay y en la expedición de Matto-Grosso, a la que haría famosa para siempre con su *Retirada de Laguna*. Ese libro, escrito en francés, y traducido al portugués posteriormente, es uno de los más bellos y reconfortadores poemas en loor de la energía y modestia del soldado brasileño, y el mejor título de gloria para su autor.

Con *Inocencia*, comenzó la novela de amor a perder aquel aspecto puramente sentimental que le daba Macedo. Taunay introdujo en la fábula un elemento de moderación, dibujando las pasiones con menos violencia y las figuras con más emoción y naturalidad. Hubo quien viera, en esa actitud, pobreza de imaginación y sequedad de ingenio, sin advertir que el artista conocía la justa medida de las cosas y evitaba, por consiguiente, las digresiones campanudas, la palabrería inútil y las inflaciones desgraciadas de las que acostumbraban servirse los escritores nacionales, prolijos por naturaleza, a imitación de los portugueses.

Durante el período de nuestro romanticismo, predominaron, pues, dos tendencias: la campesina o indianista de Alencar, y la anecdótica, descriptiva o realista de Macedo. Dentro de estas corrientes se desenvolvió la novela nacional, oscilando entre la selva y la ciudad, entre el indio y el *caboclo*, el *matuto* y el burgués de las clases medias, el comerciante, el funcionario público y el militar.

Después de Macedo y Alencar, fueron Machado de Assis y Aluizio de Azevedo quienes más se esforzaron por elevar el nivel de la novela nacional a una noble y considerable altura. Faltaba a los primeros, sin embargo, una cierta capacidad de observación, que sólo un medio social más amplio y variado les pudo proporcionar. Macedo, como vimos, no era un experimentador de los fenómenos humanos, no poseía la intuición de los valores universales necesario a cualquier escritor moderno. Era más pintor que arquitecto, es decir, más hábil en reproducir que en construir. Sus argumentos son espontáneos, verosímiles, naturales, pero no son superiores, interesan, pero no conmueven. Sus tipos sufren excesivamente las contingencias ambientes, no trascienden, por decirlo así, la realidad circundante, que los toma en su tela de líneas vulgares, que los disminuye en su trivialidad. Son criaturas pobres de energía interior y mediocres de espíritu; pasan por nosotros como sombras chinescas, apagadas, sin relieve ni consistencia, asemejándose a esas fantasías que la imaginación infantil se complace en construir en el fondo del alma ingénuo e ilusorio. No meditan, no se inquietan, viven apenas la vida transitoria del guijarro que rueda en el lecho suave de las barrancas. Su destino es el de la hoja humilde en ala de los grandes vientos.

Las figuras de Alencar son como ecos de poemas. Arrastran largos mantos de pedrerías legendarias, no hunden sus raíces en la vida real, sobrepasan a cualquier categoría humana, son místicas, extraterrenas como la formidable naturaleza que las domina. Para él, la realidad no era ese río tranquilo de que nos habla Heráclito, renovado siempre, cambiado continuamente por muchas y diferentes aguas. Era una creación de su fantasía, un mundo nacido de la exaltación de su personalidad subjetiva, en la que todas las cosas se reflejaban con gran aumento, como un rayo de luz sobre las facetas de un espejo pulido. Un soplo de epopeya las acompaña y anima continuamente. Sus gestos son desmesurados y abundantes, a semejanza de esos versos de que habla el poeta latino. Esto es a causa de que generalmente hay en la obra de Alencar un tumulto continuo, un vocear de trompeta salvaje, más propio de un gran épico que de un escritor amigo de la realidad; capaz de

observarla sorprendido en sus idiosincrasias fundamentales. Por lo tanto, si Macedo es un amable narrador de anécdotas simples y sin mayores consecuencias, y Alencar un poeta dotado de notable fuerza de imaginación, ni el uno ni el otro pueden ser considerados como verdaderos novelistas. Falta a las figuras de ambos — a las del primero por ser demasiado contingentes, a las del último por elevarse muy por encima del mundo circundante — ese soplo de humanidad que es propio de las creaciones de un Dickens, de un Balzac o de un Tolstoi. Mr. Pickwick, o Père Goriot o Piotre Besuchow son ejemplares humanos, a través de los cuales no es difícil percibir el relampaguear de la tortura y de la incertidumbre universal.

¿Nos será permitido, entre tanto, considerar la novela de Machado de Assis y de Aluizio de Azevedo debajo de ese criterio humano y universal? ¿No estarán, por ventura, casi tan lejos de semejante punto de vista como sus predecesores? Excepción hecha de Machado, creo que todos los novelistas del siglo XIX desconocieron o no pudieron alcanzar tales cumbres. Unos, como Bernardo Guimarães, Tavora o Taunay no fueron mucho más lejos de lo pintoresco de las formas, de las gracias del argumento, de lo que podría llamarse la "trivialidad cotidiana"; otros, como Manuel Antonio de Almeida, Julio Ribeiro o Raúl Pompeia, permanecieron, cada cual a su modo, y respetadas las proporciones respectivas, al margen del océano de las cosas, satisfechos del espectáculo que se les ofrecía en contemplación, sin buscar, en la estructura íntima de las causas, la razón de los fenómenos a los que asistían.

Aluizio de Azevedo, para citar el más afortunado de nuestros novelistas de observación, es un anotador afortunado de pequeños dramas, de escenas de costumbres peculiares de una cierta clase de nuestra sociedad, a fines del segundo imperio, aquella misma que se ve, con menos impudor y más disfraz, llorar o sonreír en la galería de Macedo. El hombre, para Aluizio Azevedo, era aquel animal instintivo de Vogt, superior a los otros de la fauna terrestre por la existencia, y en su naturaleza fisiológica, de una cierta secreción milagrosa, llamada pomposamente "alma" o "pensamiento". Su concepción de la humanidad debía ser puramente mecanicista; todos los fenó-

menos sociales se reducirían, pues, a una fórmula de extensión y movimiento, de masa y velocidad, de materia y energía. De ahí, que haya en su obra, como en la de casi todos nuestros naturalistas, un cierto aire de fatalidad inconciente, un molde excesivamente estrecho para contener la infinita, varia y sutil gradación de los valores individuales. Sus novelas parecen esas calles por donde pasan, en tumulto, gentes de las más opuestas condiciones. El espíritu queda atónito ante el aspecto de todos esos tipos que se agitan en nuestra mente, sin acertar en la secreta verdad de cada uno de ellos, sin vislumbrar, siquiera, las perspectivas profundas de sus caracteres particulares. Azevedo es un impresionista que a veces dibuja con dificultad, pero que sabe pintar con acierto y audacia.

Esa técnica lineal, esa profunda ciencia del diseño de los personajes tristes o risueños, nobles o triviales de la vida, por nadie fué tenida con tan penetrante intuición, como por Machado de Assis. Sin poseer esa varita mágica con la que Balzac hacia gritar, gemir, ulular o simplemente reír y clamar a su antojo el fabuloso mundo de la Comedia Humana, nuestro novelista manejaba con inimitable discreción los carbones, las sanguinas, los ácidos y los buriles con los que delineaba y grababa sus intencionados retratos y sus aguafuertes irónicas. Más que escultor de grandes masas, fué un imaginero sensibilísimo, un tallista exquisito de bajorrelieves. No le interesaba el hombre lanzado en los meandros caprichosos de la multitud, sino la propia multitud reflejándose en la síntesis esquiva de cada alma, en cada hombre tomado aisladamente. Al contrario de Balzac, cuyo poder de asimilación encontraba en todo, en el dolor y en la alegría, en la miseria y en el esplendor, motivos de prolongadas investigaciones e interminables divagaciones, Machado tenía, y no las ocultaba, sus preferencias. Sus tipos no son vulgares en absoluto. Los más rudos, tal el desencantado mendigo de *Quincas Borba*, tiene su filosofía. El sabía otear el firmamento "sin arrogancia ni bajeza", como si dijese al cielo: "Al final no me has de caer encima".

Todos los personajes de Machado, el prudente D. Casmurro, el irónico Braz Cubas, o aquel profesor de melancolía, del *Apólogo*, revelan una intuición semejante de los seres, y de las

cosas. Para ellos la vida es un esfuerzo inútil, una belleza sin provecho inmediato, que no se da íntegramente, o que se da lo bastante para que todos nos fastidiemos de ella a la primera contrariedad, al primer golpe recibido. Tal vez haya un poco de cinismo en sus actitudes. Pero, en suma; ¿qué somos nosotros, qué representan nuestras acciones en la mutua convivencia, sino algo de miseria dorada por un halo de cinismo piadoso?

Braz Cubas, por ejemplo, y para resumir en una sola sus varias creaciones, conoce y aplica, ya contra sí mismo, ya contra los demás, todos los sutiles venenos de la perversidad. En su famoso *delirio* se presenta sucesivamente ya bajo la pesada apariencia de un panzudo barbero de mandarines, ya como un iniciado, un practicante de los secretos de la Eternidad, capaz de descubrir los siglos futuros y esclarecer los pasados. Es verdad que todo acaba, visión de los tiempos y rodar monótono de las edades, a la puerta de un cuarto de moribundo, cual simple juego de un gato con una bolilla de papel... ¿No terminarán así, por ventura, nuestros sistemas racionales, el ingenuo empirismo de nuestras explicaciones metafísicas? En esto reside la sabiduría de los personajes de Machado: creer en las cosas, aunque parezca burlarse de ellas. Sus personajes no pretenden sobrepasar del amable escepticismo; parecen, para utilizar una imagen feliz de Descartes, ciertas yedras que habiendo envuelto el tronco en que se apoyan hasta su alto punto, vuelven satisfechas a la promiscuidad de las hierbas rastreras del suelo. Y vuelven contentas de sí mismas y de su viaje! A pesar de no poseer el secreto del movimiento de los grandes conjuntos y, posiblemente, del propio movimiento, Machado reveló en sus novelas un aspecto vivo de nuestra alma. Como buen psicólogo, no pretendía contrariar el curso de los hechos. No creía en el *momento feliz* ni en el *momento infeliz*, creía en ambos, acompañaba la realidad de ambos. Su raciocinio estaba siempre en relación del tiempo y del espacio inmediato, por cuanto aceptaba todas las cosas vivas y muertas, buenas y malas, honestas y deshonestas, con la imperturbable acogida de los espejos y de los cuadros. Despréndese de su obra un sentimiento de constante preocupación por la belleza o por la miseria terrenas y

una rara comprensión de la triste inutilidad a que las contingencias reducirán el corazón y la inteligencia de los hombres. En sus novelas, el *documento humano* no obedece a un método preconcebido, a un postulado fijo, a cualquier ley científica o literaria. En ellos se refleja, apenas, un espíritu curioso, que en todo instante se observa a sí mismo, a través de los demás, y va corrigiendo, con la sonrisa o con la lágrima, la imagen que la vida le pone ante sus ojos.

Con posterioridad a Machado de Assis, nuestra literatura de ficción pasó por largo tiempo, y en ese respecto, por un período de indecisión y de tanteo. La aparición del *Canaan* de Graça Aranha, saludada con inusitado entusiasmo, trajo a la novela brasileña una extraña frescura, un encanto de formas vivas y deliciosas. una expresión épica, comparables solamente a las mejores páginas de Alencar. El problema que se propuso resolver el novelista es de los que más interesan a la formación étnica y política de nuestro país, por cuanto se refiere a esa inmensa y continua fusión física, moral e intelectual que se va operando en nuestra nacionalidad. Bajo ese punto de vista, *Canaan* puede ser considerado como la novela americana por excelencia, el mejor y más profundo ensayo de ese género aparecido en el continente latino-americano. Sus tipos centrales son verdaderas ideas en marcha, las ideas que mueven y orientan los destinos de nuestra raza. El conflicto del alma latina y de la sangre germánica, dentro del ambiente exuberante de la naturaleza tropical, es estudiado estupendamente. Mas lo que más distingue a esa novela-poema es la exaltación de la energía humana frente al universo, la riqueza maravillosa de ritmos, la profunda intuición de los valores brasileños que revela a cada instante. Graça Aranha muestra ya en ese primer libro la ductilidad de espíritu, la plasticidad de estilo, la profundidad de ideas que harían de la *Estética de la Vida* una de las obras más altas de nuestra mentalidad contemporánea.

Coelho Netto debe ser colocado entre nuestros mejores descriptores, dotado de un idionia lujoso y brillante, de los más opulentos que es lícito exigir de un escritor. Sus novelas y cuentos, especialmente los de carácter regional, son preciosas fuentes de información de nuestra vida y de nuestras costum-

bres, son páginas llenas de color, de calor, llenas de idealismo penetrante, que es lo mejor del temperamento de Netto. Su visión, entre tanto, es más particular que general, el deslumbramiento de las formas le reduce en su imaginación creadora. Bajo ese aspecto, Netto se aproxima a nuestros más grandes escritores, entre los cuales, Euclides da Cunha: en su obra, por decirlo así, la tierra domina al hombre. Artista antes que nada, el autor del *Rey Negro* es un apasionado de nuestra naturaleza, que sabe estimar y traducir con intensa vibración. Su pluma es un verdadero pincel, tantos son los matices de que se sirve para animar y colorear nuestros cuadros tropicales. Los amaneceres y los crepúsculos de nuestros campos no han encontrado aún un poeta más conmovido que Coelho Netto.

Otra cosa es Afranio Peixoto. Este es, después de Machado de Assis, la más perfecta expresión de la novela propiamente humana, en el Brasil. Uniendo a una firme experiencia de los valotes sociales, una amplia y variada cultura científica, sabe evitar el peligro de las novelas de tesis, a modo de los naturalistas, así como la intriga de las simples narraciones de costumbres, sin elevación ni originalidad. De su excelente tetralogía—*Esfinge*, *María Bonita*, *Fruta del Bosque* y *Bugrinha*—la primera es tal vez la más característica, pero en *Bugrinha* ha alcanzado el autor una rarísima limpidez de factura. En *Esfinge*, Afranio Peixoto muestra todas las virtudes de su espíritu: penetración psicológica, sagacidad de crítica, método constructivo de los personajes y de las situaciones, gusto por los razonamientos extensos, agudos, curvos, que van y vuelven, según las impresiones recibidas, sin olvidar su facultad singularísima de ponerse detrás de sus tipos para soplarles al oído, de vez en cuando, una ironía distraída, como temerosa, contra ciertas entidades divinas o humanas. La mujer, entre tanto, sea la inquieta y ambiciosa Lucía, o la fascinante María Bonita o la provocadora Juanita, o la impetuosa y conmovida Bugrinha, es celebrada en todas sus novelas. Es la esfinge, en torno a la cual todos somos, más o menos, desengañados Edipos. En las irresoluciones de Pablo frente a Lucía, quiso Afranio Peixoto mostrar lo que valía el pensamiento de los hombres, hecho de teoremas y de abstracciones, cálculos y reglas positivas, ante la in-

sinuante maravilla del eterno femenino, leve como un perfume, pero penetrante, insistente, obstinado como un perfume, que abusa de su inmaterialidad para torturarnos el deseo siempre renaciente y siempre insatisfecho. Casi todas las mujeres de su galería son gemelas en las ideas y en los actos. Las unas tienen los defectos de las otras. Pocas veces, se repiten en esos ejemplares humanos lo que nosotros llamamos *cualidades*, pues en ellos la animalidad se mezcla como un vicio elegante, a los impulsos del corazón. Afranio Peixoto se revela bajo esa faz, un sutil conocedor de la geometría femenina: sigue siempre la línea curva...

El amor, en sus mujeres, es casi generalmente un cuento de corta pero intensa duración. A muchas de ellas les correspondería el viejo epitafio *Biduo saltavit et placuit*. Lo que caracteriza al temperamento de Afranio Peixoto es el gran poder de movimiento que se advierte en toda su obra. Esa cualidad, escasa en Machado, predomina en sus novelas. Dueño de un estilo vigoroso, aun más brillante que el de su gran predecesor, Peixoto sabe aprovechar tal cualidad para animar sus cuadros de manera extraordinaria. El paisaje de *Bras Cubas*, *D. Casmurro* o *Quincas Borba* es pobre, casi estéril. Conténtase el novelista con un trecho de playa, un rincón de jardín, un grupo de árboles o una cumbre de cerro manchando el azul del cielo. Peixoto no oculta su inclinación por la naturaleza, aun cuando se queja de su indiferencia. La naturaleza no lo conmovía, pero tampoco lo intimidaba. Y en eso reside la diferencia entre los dos escritores: uno fué seco, a veces áspero, siempre sereno, aunque lo simulara; el otro es amable, gentil, y, como un verdadero artista voluptuoso, es sensible a los menores embates de la vida. Aquel era más atento a las cosas, éste más extasiado ante ellas. Ambos, no obstante, el primero con más agudeza, el último con más variedad y movimiento, dominan nuestra prosa de ficción.

Entre los novelistas de la actual generación deben ser citados la señora Julia Lopes de Almeida, con justicia admirada por sus cuentos de costumbres, escritos con gusto y naturalidad; Xavier Marques, conmovido pintor de nuestra vida llanera, que sabe describir con acierto; Alcides Maya, uno de los nuestros

más interesantes novelistas regionales, paisajista insigne de las pampas sudriograndenses; Lima Barreto, que por su estilo sobrio y preciso y por su arte sin artificios, parece un Sterne más sensible y un Gorki menos rudo; Veiga Miranda, uno de los mejores evocadores de las costumbres de nuestras *fazendas* y de la existencia bucólica del interior; Tomás Lopes que, desaparecido prematuramente en los comienzos de su carrera literaria, revelóse psicólogo sutil y un experto conocedor de la vida social de Río Janeiro; Goulart de Andrade, que muestra en sus novelas una delicada sensibilidad de artista y de poeta; Madeiros y Albuquerque, cuya pluma sobria y medida, fija los aspectos de la realidad con matices vivos y cálidos, al modo de Aluizio.

De los *nuevos* es justo señalar los siguientes: Godofredo Rangel, Théo-Filho, Menotti del Picchia, Léo Vaz, Mario Sette, Lucilio Varejão, Carlos de Vasconcellos y Eneas Ferraz. Godofredo Rangel escribió, en *Vida Ociosa*, páginas impresionistas de la vida rural, que reflejan admirablemente las características del interior, el fatalismo, la tristeza, el abandono y la melancolía que el alma del campesino parece haber tomado de las soledades desiertas y distantes. Menotti del Picchia es, ante todo, un pintor conmovido y un poeta finísimo. Carlos de Vasconcellos es el narrador de las pasiones violentas, de los escenarios salvajes del norte y del nordeste. Théo-Filho es un cosmopolita, en el mejor sentido de la palabra. De la frecuentación de los hombres y de las cosas ha obtenido un desencanto agresivo, una ciencia de la caricatura, una capacidad de sátira y observación siempre lista. Su obra es ya significativa. Mario Sette y Lucilio Varejão saben describir perfectamente la fisonomía de las pequeñas ciudades nacionales, en las que permanecen intactas las viejas tradiciones de nuestra familia. La novela psicológica tiene en Léo Vaz al más insigne representante entre los novelistas de la más reciente generación. Lo que le interesa en el individuo es lo que lleva en lo más íntimo de su ser. Las torturas exteriores, las luchas del mundo no consiguen interesarle. Apenas si las aprovecha como simple teorema o cálculo sutil. Eneas Ferraz, autor de *Juan Crispin*, es un sagaz psicólogo de la realidad cotidiana, de la miseria y de la monstruosidad de los medios bur-

gueses de nuestras grandes ciudades. En sus atrevidos sarcasmos, sin embargo, hay un sentimiento de ternura y de perdón; en sus rebeldías hay siempre algo de lágrimas reprimidas. Es que mezcla, con toda naturalidad, y por un irreflenable impulso, la realidad que ve a la que siente.

RONALD DE CARVALHO.

Con este artículo, Ronald de Carvalho se incorpora al grupo de nuestros más sobresalientes colaboradores. Ronald de Carvalho, crítico y poeta, codirector de la *Revista do Brasil*, es uno de los escritores jóvenes de más prestigio en el país vecino. Su libro *Poemas y Sonetos*, premiado por la Academia Brasileña de Letras, y su obra reciente, *Pequeña historia de la literatura brasileña*, han perfilado las líneas esenciales de su personalidad: fuerte talento, delicadeza espiritual suma, preocupaciones trascendentales y una cultura extraordinariamente extensa.

ANTONIO GONÇALVES DIAS (1)

BUENOS Aires da hoy a una de sus calles — y no por primera vez — el nombre de un poeta. Esto es honroso para nuestra ciudad. No es, pues, Sidón, como tantas veces se la ha llamado; no es sólo ciudad de mercaderes: su alma también sabe ascender a las serenas esferas del arte y hacer justicia a los creadores de belleza.

El poeta cuyo nombre leemos en esta placa conmemorativa, pertenece al Parnaso brasileño. La Comuna de Buenos Aires ha querido rendir un sencillo pero duradero homenaje a algunos de sus hijos preclaros, recordándolos en la nomenclatura de sus calles, y con feliz acuerdo ha entendido que ese homenaje debía rendirse, no sólo a los repúblicos que consagraron su vida al progreso de las instituciones y al afianzamiento de la paz en el continente, sino también a su ciencia y a su arte: la ciencia encarnada en Osvaldo Cruz, el sabio benefactor de sus conciudadanos; el arte en Antonio Gonçalves Dias, el poeta popularísimo de la *Canção do exílio*, de *Meu anjo*, de *Se se morre de amor!*

La elección no era fácil en el campo de vuestras letras, amigos del Brasil, porque son muchos los hombres dignos de re-

(1) Exhumo estas notas críticas del Diario de Sesiones del Concejo Deliberante. Formaron el discurso que en representación de ese cuerpo pronuncié en Octubre del año pasado en el acto de la colocación de la placa que designa con el nombre de Gonçalves Dias la calle hasta entonces llamada de Santa Adelaida. Estaban presentes tres delegaciones de las comunas de Rio Janeiro, San Pablo y Santos, y es de sentir que no pueda reproducirse a continuación la bellísima improvisación con que Armando Prado, tribuno elocuente de San Pablo, agradeció el homenaje. — N. DEL A.

cordación que allá han escrito libros que no morirán. Vuestro idioma, hermano gemelo del nuestro, semejante a él exteriormente, pero dotado de alma original y propia, se presta como pocos para la expresión poética. Es rico, gracioso, pintoresco, vivaz, arrullador, blando, enérgico, expresivo: tiene color, movimiento, armonía, extraordinaria vida. Forjado por el pueblo lusitano, y por vosotros enriquecido y agilitado, es lengua de soñadores, es lengua lírica por excelencia, henchida de *saudade*: le sobra lo que a nuestra sabrosa y rotunda lengua de Castilla acaso le falta: sentimiento. Por eso mismo, los poetas castellanos, en los primeros siglos de nuestra historia literaria, prefirieron muchas veces para sus versos, a la propia, la lengua galaico-portuguesa, hecha dulce, tierna y expresiva en las cantigas populares.

Con tal instrumento, con el magnífico genio de vuestra raza heroica y sentimental, y viviendo en medio del perenne milagro de vuestra naturaleza, ¿cómo no habíais de arrancar dulcísimos acordes a la lira romántica?

Los más dulces, los que más íntimamente han penetrado en el corazón de su pueblo, son los de Antonio Gonçalves Dias, el nostálgico cantor, en el destierro, de "minha terra".

Encerraré su vida, — conciudadanos míos, — en la concisión del epigrafe.

Nació en la ciudad de Caxias en 1823; fué hombre pobre, virtuoso, estudiosísimo; amigo de las Musas amables, tanto como de las investigaciones pacientes y arduas, a las que el Brasil debe valiosos esclarecimientos de sus problemas etnográficos y lingüísticos. Regresaba de Europa a su tierra, para descansar en ella, joven aún, pero ya herido de muerte por larga y penosa enfermedad, cuando a punto de tocar las costas ardientemente amadas, un naufragio abrevió su agonía.

Murió en 1864. El Brasil le considera su mayor poeta lírico, su poeta nacional, que sintió hondamente y describió con animado pincel y musical ternura, la naturaleza de su tierra y las costumbres de su gente autóctona. Fué hijo de la época romántica, y como tal formóse en la tempestuosa, ardiente, libre atmósfera lírica de Burger, Heine, Hugo, Musset, Byron, Zorrilla, Almeida Garrett, Herculano.

Gonçalves Dias representa entre los suyos, aquella reivindicación romántica de la autonomía literaria que fué en este continente "el americanismo poético", manifiesto en el doble sentimiento de la naturaleza y de la tradición propias. Bernardino de Sainte Pierre, Chateaubriand, Humboldt, habian descubierto ese riquísimo venero de inspiración que es la naturaleza del nuevo mundo: Gonçalves Dias en el Brasil, como Bello en Venezuela, Heredia en Cuba, Magariños Cervantes en el Uruguay, Echeverría, Mármol y Juan María Gutiérrez en la Argentina, bebió en esa fresca y caudalosa fuente, brotada en el corazón de la selva tropical.

También define su obra el otro carácter principal del americanismo literario, vale decir, el culto poético del indianismo, la idealización del salvaje, a semejanza de lo que acontece con nuestro poeta de *La Cautiva*, si bien con más profundo conocimiento en Gonçalves, de la realidad objetiva.

Sus mejores poemas nacieron, pues, de la contemplación o del recuerdo arrobado del cielo, del mar, del valle, de la montaña, de los ríos, de la flora de su patria, que le inspiraron sus *Himnos* y sus *Poesías Americanas*; o de la evocación de las leyendas y sentimientos indígenas, que le inspiraron sus cantos de indios y su inconcluso poema *Os Tymbiras*; o bien, de la erudita exhumación de la gentilicia tradición portuguesa, a la cual se remonta para versificar con impecable destreza en la lengua del siglo XVI, los romances históricos titulados *Sextilhas de Frey Antao*. Esto como poeta descriptivo y narrativo. Como poeta esencialmente subjetivo, sus versos rítmicos y frescos fueron dictados por los sentimientos más puros: el amor, las emociones del hogar, el culto de los muertos. Sobre todos ellos domina el amor, entendido como sentimiento infinitamente múltiple, que es vida, admiración de lo grande y lo bello, impulso a las más altas virtudes o a los delitos más extremos, comprensión de lo infinito, contemplación extática de la naturaleza. inagotable manantial de dicha o desventura, de risa o de llanto...

Isso é amor. e desse amor se morre!

exclama el poeta en una elocuente estrofa que acabo de parafrasear. Acaso murió de ese inmenso, insaciable amor. Fué

la suya un alma nobilísima que, volcándose toda entera, generosamente, sobre cuanto es creado, se agotó tempranamente. Si en vida conoció la decepción, el desengaño, el martirio ignorado, muerto, su pueblo le ha erigido un monumento de gratitud y veneración. Sólo ambicionó en su afligida existencia, ser comprendido por esa clase de pueblo que adivina con el corazón. Su anhelo ha sido satisfecho. Ahora nosotros, ciudadanos de Buenos Aires, al tributarle este homenaje, nos prometemos que el círculo de simpatía que su obra irradia, ha de extenderse, en virtud de un más íntimo conocimiento recíproco de ambas naciones, la brasileña y la argentina, también a los hombres que en estas playas hablan el idioma gemelo del vuestro, oh amigos del Brasil!

ROBERTO F. GIUSTI.

SUPERNACIONALISMO SUDAMERICANO

FUERZA es confesar que el Brasil vivió en casi todo su primer siglo de independencia con los ojos puestos casi exclusivamente en Europa. Escasa fué la participación que tomó en la tarea de organizar lo que puede llamarse la conciencia sudamericana. Tal alejamiento puede explicarse fácilmente. País de inmensa extensión territorial, con grandes desiertos que poblar, estuvo dedicado por entero al gigantesco trabajo de ordenar sus actividades sociales dispersas e incipientes.

De algunos años a esta parte, sin embargo, adviértense entre los grupos dirigentes un vivo interés por la misión cultural e histórica de toda la América latina. El sentimiento de la brasilidad, que se está generalizando con ímpetu maravilloso, parece concordar con el vasto ideal de reunir las orientaciones colectivas de esta parte del Nuevo Continente, como primer paso hacia un equilibrio futuro, ya soñado, entre las dos grandes formas de civilización — yankee y celtibera — que van a llenar la historia de los futuros siglos.

La brasilidad es un ideal que nada tiene de agresivo, siendo un ejemplo magnífico de nacionalismo pacifista. Semejante carácter, lejos de haber sido creado artificialmente por la diplomacia, tiene sus razones profundas en las cualidades fundamentales de la raza. Esa inmensa suavidad que Joaquín Nabuco, uno de los genios incontestables de este país, vió esparcida por nuestras vastas soledades, aparece en todas las grandes manifestaciones de nuestra vida nacional. El más grande de nuestros pensadores, Alberto Torres, resumió su sueño nacionalista en la exclamación siguiente: ¡El amor, el amor universal comienza a organizarse! Y para definir la naturaleza de la civilización

que debe florecer en nuestra tierra hizo uso de una imagen en la que se hacía una inversión del mito de Babel: la vuelta de los pueblos dispersos por el mundo al suelo de una patria, formada sobre la base generosa y práctica del amor al hombre y a la vida.

Grato nos es aproximar aquí ese pensamiento suyo a las palabras no menos nobles y altas de Sarmiento cuando dijo, en su estudio sobre el poder nacional "que la patria del argentino es de todos los hombres de la tierra."

De este modo, la argentinidad, la brasilidad y los demás sueños nacionalistas de los pueblos oriundos de la Península Ibérica llevan a la realización de un mismo ideal, de extraordinaria amplitud, porvenir que Rodó simbolizó en el curso del Amazonas y del Plata: "dos ríos colosales, nacidos del corazón de nuestra América y que se reparten, en la extensión del continente, el tributo de las aguas, el destino histórico de esas dos mitades de la raza ibérica, que comparten también entre sí la historia y el porvenir del Nuevo Mundo: los luso-americanos y los hispano-americanos, los portugueses de América y los españoles de América; venidos de inmediatos orígenes étnicos, como aquellos dos grandes ríos se acercan en las nacientes de sus tributarios, confundiéndose y entrecruzándose a menudo en sus exploraciones y conquistas, como a menudo se confunden para el geógrafo los declives de ambas cuencas hidrográficas; convulsos e impetuosos en la edad heroica de sus aventuras y proezas, como aquellos ríos en su crecer; y serenando luego majestuosamente el ritmo de su historia, como ellos serenan, al ensancharse, el ritmo de sus aguas, para verter, en el Océano inmenso del espíritu humano, amargo y salobre como el dolor y el esfuerzo de los siglos, su eterno tributo de aguas dulces: las aguas dulces de un porvenir transfigurado por la justicia, por la paz, por la grande amistad de los hombres!"

No nos hemos resistido al placer de esta transcripción un poco extensa. La imagen es grandiosa y exacta. La verdad es que todos los grandes escritores sudamericanos se encaminan por la misma ruta hacia un bello sueño de fraternidad y de paz. Los grandes y los pequeños. Y a propósito de estos últimos, permítasenos referirnos a nuestra reciente novela sociológica *Pais de*

Oro y Esmeralda. En ella, deseando señalar con entusiasmo un altísimo anhelo de toda la juventud brasileña, hemos imaginado una visión del futuro, a la manera de Hipólito Dufresne. En vez de repetir ahora con otras palabras lo que en esa ocasión hemos escrito, esperamos no desagradar a los lectores de esta revista con la transcripción de algunos pasajes de ese capítulo. Hélos aquí:

“Levantándose de mañana como de costumbre, Leonardo salió a tomar el tranvía que iba al centro de la ciudad. Pero con asombro que algo tenía de deslumbramiento, no reconoció más las calles de San Pablo. Todo se había transformado como por obra de magia. En lugar de los sórdidas casas que antes se amontonaban y aglomeraban, eran anchas avenidas bordeadas de edificaciones simples, higiénicas y floridas. El cielo claro y alegre estaba manchado de pájaros mecánicos tripulados por seres humanos que más parecían criaturas aladas, hermosos querubines, tranquilos y fraternos. Apenas llegó al lugar donde habitualmente tomaba su tranvía, dirigiósele, sonriendo maravillosamente, una linda figura de andrógino o de efebo, de sedosos cabellos, y con perezosas maneras de mirar. Y le dijo encantadoramente: “Yo soy Ginon, camarada. ¿Quieres subir conmigo a mi aeroplano? Hoy estoy de holganza, de suerte que podré llevarte a cualquier lugar... Te llevaré a una zona iluminada en el extremo sud de la Unidad Fraternal Americana. De camino, podremos merendar en una de las encantadoras villas que separan el País de las Esmeraldas del Azul-Plateado...”

Y por ahí sigue el sueño, en el que la Argentina y el Brasil, el País Azul y la Tierra del Oro, contribuyen, con los demás pueblos de la América Latina, en la obra de constituir una armoniosa confederación, unidad, a su vez, de una organización más amplia que abraza a todo el planeta.

Sueños... sueños... sueños, sin embargo, que se realizan, respondemos con Sarmiento. ¿De qué está hecha la historia, sino de sueños realizados? Es el *pensamiento* que produce todas las cosas, dijo magníficamente Carlyle. Todo lo que el hombre hace y determina es consecuencia de un pensamiento. Esa ciudad de Londres, con todas sus casas, sus palacios, sus máquinas a vapor, sus catedrales, su enorme e incommensurable tráfico y

su tumulto, ¿qué es sino un Pensamiento, sino millones de Pensamientos fundidos en uno — el enorme e inconmensurable Espíritu de un pensamiento, materializado en hierro, humo, polvareda, palacios y parlamentos?...

Conviene no confundir la utopía con el ideal. Existen sueños estériles y sueños fecundos. Existen también sueños retrógrados y sueños civilizadores. Y *nuestra* América no puede vacilar. Entre las dos modalidades de cultura que ahora se enfrentan y miden sus fuerzas en el mundo, para un encuentro inmenso e inevitable, sólo tiene un camino que seguir, si no quiere ser infiel a la realidad de las razas que la poblaron: unirse, organizarse, pasar de inmediato de los aislados nacionalismos a un *supernacionalismo* redentor.

La especie humana marcha a reunirse en grandes grupos, por razas, por lenguas, por civilizaciones idénticas y análogas", dice muy acertadamente *nuestro* gran Sarmiento. ¿Y qué mayor analogía y afinidad puede haber de la existente entre los luso-brasileños y los hispano-americanos? Ya Almeida Garret, el poeta por excelencia del sentimiento lusitano, como lo llamó el autor de *Ariel*, afirmaba que los portugueses podían, sin menoscabo de su independencia, llamarse también y con suma propiedad, españoles.

A través de todos los conflictos históricos, siempre es la lucha de una forma de gobierno contra otra a la que quiere sustituir, lo que hay en la realidad. Y para quienes saben encarar bien estos problemas, sólo existe una solución conveniente a la latinidad: la unión de todos los ibero-americanos. O realizamos esa unión, o seremos fatalmente absorbidos. En ese dilema está todo el emocionante drama del futuro.

J. A. NOGUEIRA.

BoHo Horizonte (Minas), 30 de Agosto de 1922.

POEMAS

Retrato

PESADA *cabellera*
de reflejos metálicos
enmarca el rostro fino;
y los ojos sonámbulos
son de ese verde turbio, casi negro
de los hondos pantanos.

Inquietante la boca
hecha para la risa y el sarcasmo,
es del color carnal, caliente y vivo
de los rojos geranios.

Y a pesar de la vida poderosa
que fluye en ondas de su cuerpo blanco,
hay en esta mujer que charla y ríe
no sé qué de macabro.

Primavera

COMO *la tarde aquella en que partiste,*
oh, pobre amiga, bajo el claro cielo,
cubierta de junquillos, fría y pálida,
en aquel coche negro;

como en aquella tarde ya lejana
el aire es tibio y lento

*y cristalinas voces de chiquillos
alegran el sendero.*

*Y tú ya no verás la primavera,
ni sentirás este perfume fresco,
ni la estrellita aquella que ya asoma
verán tus ojos muertos!*

Cansancio

LA ciudad, amigos,
me clavó sus garras;
y así soy ahora
de turbia y de extraña.
Tornáronse crueles
mis pupilas claras,
y amarga se hizo
mi boca rosada
que sólo sabía, compasiva y buena,
de dulces palabras.

Ocultan mis manos
bajo el guante tibio de piel perfumada,
las uñas agudas cual finos puñales
como una amenaza.
Y tras la sonrisa,
—sonrisa brillante, perfecta, mundana,—
bosteza el profundo
cansancio de mi alma.

Perfume

ESTE perfume dulce y penetrante
me envuelve toda como un largo velo;
este perfume cálido que sube
en finas espirales por mis nervios
y en estrechos anillos
me aprisiona el cerebro

*¡Es Arabia, es Arabia, bien lo dice
este suntuoso desfile de sueños...!
Arabia con sus noches enervantes
y sus días de fuego.*

*Hundo las manos en mis trenzas húmedas
y aspiro todo Oriente en mis cabellos!*

Mañana clara

OH, corazón despreciable
que en esta mañana azul
estás de frío y de grave
como un muerto en su ataúd!

Viaje

MELANCOLÍA de este viaje a solas
dentro de un coche viejo,
atravesando calles en que hay árboles
de un amarillo muerto,
bajo el cielo plomizo
y en un hondo silencio!

*Fina llovizna helada
cae y cae implacable desde el cielo;
brilla de agua la espalda toda curva
del infeliz cochero,
y a ratos viene a mí, como distante
su voz sonando a hueco.*

*Y mi coche fantasma cruje todo
con el tirón del pobre caballo
que ha sentido de pronto sobre el anca
un latigazo seco.*

*¡Ah, bien quisiera yo cerrar los ojos,
cruzar las manos, olvidar mi cuerpo
y alejarme por siempre de la vida
dentro este coche viejo!*

EMILIA BERTOLÉ.

EL HISPANISTA DON ERNESTO MARTINENCHE

Los estudiantes del Instituto de la Universidad de Paris en Buenos Aires ya habrán tenido la buena suerte de oír al señor Martinenche, profesor *charmant*, sabio sonriente y cordial. No es pues necesario para hablar de él ante argentinos, recordarles que el señor Martinenche es catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Sorbona. Quienes no le conocen, fruncirán el entrecejo ante la importancia doctoral del título y la gravedad de la función, y si no le han oído, no sospecharán el placer de sus lecciones, que acaso temieron por aburridas como todas. Pero la verdad es que el señor Martinenche, así en un corro de amigos como en su cátedra, ejerce singulares dones de simpatía comunicativa y es un *causeur* encantador. Es además un ferviente amigo de todo lo español e hispanoamericano, y sus predilecciones avivan el fuego natural de su raza. Los que no le han oído, pueden, en leyéndole, hacerse la ilusión de escucharlo: a tal punto su estilo refleja la movilidad de su imaginación y la soleada claridad de su palabra.

Si supiera que vamos a alabarle aquí, casi de cuerpo presente, se opondría a ello y nos lo impediría con toda su jovial vivacidad. Su modestia se alarma ante su propio mérito y parece no reconocerlo cuando lo sorprende revelado por otros. Pero, ¿cómo pasar en silencio, en esta revista, un signo de alta cultura como es el curso inaugurado por este profesor en una capital sudamericana? No hablaré de la importancia de los tres volúmenes que lleva publicarlos sobre una de las cuestiones más apasionantes de la literatura francesa: la historia de la influencia de España en ella, tan extensa en tiempo de los románticos,

como en el gran siglo, según lo prueba su último libro; ni de páginas tan definitivas como las de su Introducción a la *Celestina*. Los eruditos hallarán en su obra, cernidas por la crítica más diligente, las deducciones mejor derivadas de los datos más depurados y conclusiones llevadas a sus últimas consecuencias por la lógica más ágil y más lúcida. Su erudición inteligentísima, que sonríe en medio de las cosas graves y pasa rápida, llevando sin esfuerzo y con donaire los frutos de la ciencia más copiosa, resuelve dificultades de exégesis con la soltura y placer de un artista.

¿Significa esto por ventura que su don de vida rehuye la austeridad de los textos, o que la ciencia exacta, voluntariamente despojada de toda gracia, en aras de la más inhumana objetividad, no sea también de su dominio? El señor Martinenche sabe mejor que nadie apreciar y practicar los métodos más rigurosos, consagrarse a la búsqueda más paciente y a la precisión más árida. Su aptitud, su facilidad para el comentario florido y hábil, no le impide, por ejemplo, rendir homenaje de conocedor de la dificultad, a la ciencia pura, casi infalible, acaso insuperable, de un Foulché-Delbosc, pongo por caso, aun allí donde le contradice, como en ciertas cuestiones tocantes a la *Celestina*. Pero la fineza y amenidad natural de su espíritu, la calidad misma de su estilo, alegre, fluído, transparente, son tales, que dan a sus páginas más cargadas de razones y más agobiadas de documentación, una marcha flexible y ligera. Arrastra con ella al profano, interesándole e instruyéndole, al paso que conserva para los eruditos más exigentes el cuidado de una cosa a punto, de una seguridad magistral, así en el detalle exacto y significativo como en la concatenación y jerarquía del raciocinio general.

Pero ya que el señor Martinenche estuvo ahí, hablemos más bien del viajero, con la esperanza de que nos dé también un libro sobre la Argentina. Sigue siendo costumbre universal al reprochar a los franceses su inautitud para los viajes, sus gustos casaneros, su contentarse con excursiones *en banlieu* o con visitas a alguna tía en provincia. Podría uno remontarse al *Eclesiastes* para hallar la razón profunda de este parco afán de andanzas y de aventuras, y envidiar a los cuerdos

que no persiguen por los caminos del mundo la sombra de nubes distantes. Pero en vez de repetir, parafraseando una sentencia de la *Imitación*, que de qué le sirve al hombre conocer toda la tierra si ignora su alma, más del caso es responder diciendo que aquel reproche es injusto y que no hay tal: El francés, aunque no tenga fama de viajador, es el viajero por excelencia, — en calidad. Y lo es de antiguo: desde Montaigne y el Presidente des Brosses, hasta el último Maurel, Scheneider o Faure de nuestros días, y desde Madame d'Aulnoy hasta el autor de *L'Espagne en auto* u otro cualquiera de los innumerables turistas inteligentes que ahora van por todos lados, ¡cuántos franceses nos han hecho ver encantadoras Italías, todas distintas y siempre iguales, nunca agotadas para su curiosidad; y cuántas Españas tenemos, obra de franceses, unas a todo color, otras a la manera de Hugo, de Merimée o de Louys, otras grises y pensativas como la de Bazin, sin contar con las imaginarias, debidas a incursiones de la fantasía por este país de predilección para novelistas y dramaturgos, desde Madame de la Fayette y el gran Corneille hasta Madame Cortys y Valery-Larbaud.

A viajeros franceses debemos la más bella y la más alta literatura de viajes. Los Goncourt decían que, de diez personas que salen de una habitación, las diez ignoran el color del papel y de las colgaduras que la tapizan. Esto no se aplica al francés en viaje. El francés que viaja es un artista de la curiosidad. Todo lo mira con ojos guiados por la simpatía adivinatoria más despierta y advertidos por la inteligencia más pronta. Va siempre como sin rumbo, todo ojos, y encantado con sus encuentros. Y como tiene, además del don esencial, y tan raro, de saber ver, el don nacional de saber contar, sus relatos conservan casi siempre la libertad y el placer de su esparcimiento. Para el inglés, el viaje es un simple *sport*, habitual y común a todos. Si sale de su espléndido aislamiento es quizá sólo por cambiar de aburrimiento, o para libertarse del diuturno *cabage* y del ganguear protestante y dominical. Si escribe sus impresiones, es para que el viaje deje algún fruto: hará en efecto una buena guía, un itinerario exacto, una descripción prolija. Para el francés, viajar es ir de aventura: cada mirada, una interrogación, cada

vuelta de una esquina, una expectativa de imprevista felicidad. Para él tiene siempre un sortilegio de inquietante magia la *Invitation au voyage* de Baudelaire, y parece que al partir todos repitieran con Charles Cross: *le bonheur n'est-il donc que dans les gares?*...

Y si bien es cierto que el francés suspira por el regreso, como Joachym du Bellay suspiraba en Roma por la *douceur angevine*; y que a muchos les basta, como a Alfredo de Vigny, una torre por universo, cuánto francés ha habido, de la gran raza de los errantes inapaciguables, de los que, al dejar tras sí, exhaustas y como vaciadas, las novedades del mundo, van repitiendo, como Barrés en su sed: *encore un citron de pressé*, o regando, como Chateaubriand y como Loti, sobre la haz de la vasta tierra, una más vasta ansiedad y una melancolía que la sobrepasa.

*
* *

Desde Gautier que descubrió la España romántica y realista, y la reveló a los mismos españoles, que tenían ojos para no ver y oídos para no escuchar, hasta Barrés que vino a exasperar su sensibilidad con las cantáridas moras aún chirriantes bajo el cielo de Andalucía y a confrontar luego su alma con las ciudades graves y los paisajes vehementes, haciendo suyo por elección el secreto de Toledo, los franceses han restablecido los Pirineos mal suprimidos por Luis catorce, a fin de tener, tras-los-montés, la sensación de entrar en un reino aparte, y único en su género.

Pues bien: don Ernesto Martinenche, que no es un hispanista de biblioteca exclusivamente, a su vez fué por campos de Montiel. El autor de aquel libro sabio y útil, erudito y vivaz: *La Comédie Espagnole en France de Hardy a Racine*, (obra premiada por la Academia Francesa) y de tantos estudios notables sobre literatura española, quiso además tener impresiones directas de la España viva, y las resumió en un volumen intitulado: *Propos d'Espagne*.

Hace ya algún tiempo de ello. Mas su libro es de los que

no envejecen. Substancial y justo, parecerá siempre exacto y se lo leerá siempre con el mismo agrado. Debiendo hacer últimamente un viaje por España, lo llevé conmigo. Por su misma llaneza inteligente y maliciosa, por su mesura y por su ligereza, era el mejor compañero de viaje. Su saber, oportuno, nunca fatiga. Además, el hispanista no había ido a España a comprobar, como un Taine, ideas o teorías de laboratorio. No había ido a *probar* nada, sino a ver: es decir, puesto que sabe ver, a gozar de España. Fué de vacaciones, y su libro conserva la libertad de movimiento y la alegría de un asueto. Lejos estamos de las divagaciones insípidas y de las querellas de desterrado que Quinet llamó *Mis vacaciones en España*.

El tono de su relato es el de una conversación, o cuando más de *causerie*, interesante y culta, sagaz y docta, si bien sin el menor asomo de pedantería. Va de la anécdota a su filosofía sin perder la sonrisa, y del encuentro fortuito al recuerdo histórico sin ahuecar el estilo ni alzar la voz. Y su amena ligereza no es afabilidad de magister que quisiera sacudir al sol sus miembros ateridos de austeridad, no; que este meridional lleva el sol adentro, de nacimiento, y el don de los climas felices le reboza de todo el ser.

Va pues por tierras de España como por tierras doblemente suyas, por connivencias del saber y por predilecciones del temperamento. Así su paso por ellas es de lo más desembarazado y la agilidad de su estilo refleja la presteza de su comprensión: la vivacidad de sus reflexiones sigue de cerca a la sorpresa de sus ojos curiosos y perspicaces, y en dondequiera su inteligencia advertida y múltiple relaciona con amplitud, así los hechos significativos como los detalles al parecer insignificantes, a sus causas más hondas y generales.

Parece que viajara ante todo por distraerse. Curiosidades históricas y literarias, recuerdos de profesorado, residuos de lecturas sabias van con él solamente a modo de compañeros de viaje. Al contacto de realidades evocadoras, el acervo de sus conocimientos se remueve para dar cabida a las impresiones personales, y sus reminiscencias de estudio sólo hablan ante los hechos o lugares que las confirman, las matizan o las rectifican.

El *carpet* de notas no hace sino el oficio del confidente con

quien se comparten sorpresas y desencantos. Todo se lo confía como a testigo a quien no es posible engañar. Así guarda éste, palpitante en su primer brote, la sinceridad de impresiones que garantiza su veracidad y la preserva de la deformación literaria que las necesidades de perspectiva y de composición imponen luego al relato.

En rigor, no parece ser de los viajeros que "toman notas". Se deja quizá, como quería Alfonso Daudet, *tomar por ellas*. En lo anotado así a lo vivo, queda el alma de la hora fugaz, que más tarde revivirá con su cortejo de impresiones volanderas, convertidas en reflexiones perdurables. Pues aparecen organizadas de suyo, depuradas y fundidas en capítulos homogéneos de un libro de formación espontánea, no a la usanza de ciertos "diarios de viaje", que más bien son horarios e itinerarios, incoherentes como el azar cotidiano, bajo el confuso entreveramiento de anotaciones, sino obra de la inteligencia, es decir, conforme a un plan de arte y de razón.

Removidos en el reposo del regreso, y reanimados por el trabajo del estilo, los recuerdos del camino han cobrado vida nueva y superior. Al través de la elaboración mental que los concierta en narración bien ordenada, todavía se deja ver la feliz disposición del ánimo con que el viajero solía salir a callejear sin rumbo, seguro de hallar doquiera su placer. A menudo le bastaba con mirar. Pues tiene ojo de pintor. Y la fiesta de los colores es innumerable en el país del sol. Hasta su estilo, cuando quiere, bien le sirve de paleta. Tiene para el paisaje de Castilla, por ejemplo, todos los ocre, todos los grises en que se concentra, mal apagada, el alma de esa tierra. El tono mismo y el ritmo de los diversos capítulos se adaptan al vario aspecto y contrastes de la realidad: así, tras una Sevilla *enlevée* con brío, nos da una Toledo intensa y meditabunda. ¡y esas ciudades muertas, Zamora, Avila, Salamanca, sintetizadas al agua fuerte, y ese Escorial bajo su lápida de tedio...!

Placer de erudito, vivificado al contacto de la realidad, el autor resucita el pasado, no en laboriosas disertaciones históricas ni en descripciones literarias puestas en su libro como se cuelgan de un muro cuadros y tapices puramente ornamentales, sino evocado por la actualidad o sobreviviente en ella. Profesa, por

instinto de artista, el pudor de su saber. Tiene más bien la coquetería de disimular que sabe tanto de España. Pero todas sus impresiones salen del fondo de una cultura que les da profundidad y resonancia.

Si su simpatía por lo español va a menudo hasta el entusiasmo, no siempre es lo más genuinamente autóctono lo que se lleva sus preferencias. Si le interesa y alaba el arte tan castizo de la escultura en madera, por ejemplo; si tan hermosas y comprensivas páginas le arrancan Zurbarán, Murillo, Velázquez, nada parece gustar con mayor encanto que la gracia, simple y complicada, del arte morisco puro; y es de ver la agilidad fervorosa con que se remonta hasta la metafísica de esa geometría ornamental cuyo simbolismo ha añadido a la interpretación de la naturaleza, — (que las otras artes no hacen sino imitar) — una belleza nueva, en la cual “el sentido de la materia ha desaparecido”.

En suma, y así por el valor superior que le confiere su empeño de abstracción y generalización, como por la parte pintoresca que alegremente conserva en él artista, este libro es uno de los mejor hechos y más agradables de leer entre los muchos que sobre España se han escrito en Francia. Sin embargo, tengo idea de que su mismo autor no le da la importancia que cualquier otro le habría dado. Diríase que, escrito como en alarde de facilidad, le ha bastado con el placer de rehacer su viaje desde su escritorio y de reconstituir sus visiones. Sería de desear que lo tradujesen, o que él mismo lo tradujese al castellano, lengua que conoce a la perfección y de la cual hace ahí un elogio sabio; acaso él sólo lograría hacerlo en aquel ritmo ligero, con aquel corte breve y aquel tono alegre sin petulancia que tan franceses son en su prosa y que tan de apeteer fueran en la española. Merece de todos modos ser traducido: hay allí tanta cosa bien observada, tanta malicia risueña y justa, tanta enseñanza docta y amena, tanto entusiasmo, irónico a menudo, lírico a ratos. ¡Y todo ello se desliza sin insistir, todo ello vuelve más simpático el espíritu de este profesor inteligentísimo a quien debemos más de lo que él mismo cree.

GONZALO ZALDUMBIDE.

París, Julio de 1922.

LA CULTURA Y LOS PELIGROS DE LA ESPECIALIDAD

No es de ahora la admiración de los pueblos hispanoamericanos ante el desarrollo de la instrucción pública en los Estados Unidos. Sarmiento, tal vez antes que nadie, Hostos, después — entre otros—, hallaron en el pueblo norteamericano parte de las inspiraciones que los guiaron en sus campañas pedagógicas.

¿Qué pudieron enseñar los Estados Unidos — desde 1850 — a los hombres de nuestra América? Los Estados Unidos representaban, para nosotros, la educación democrática. El principio de la instrucción pública gratuita y obligatoria, o cuando menos al alcance de todos, si bien no lo inventaron ellos, sí lo pusieron en acción eficaz. Representaban, además, métodos objetivos directos y aplicaciones prácticas y útiles del conocimiento.

Hoy, en los comienzos del nuevo siglo, iguales lecciones nos dan los Estados Unidos. Pero ya no tienen ellas la importancia de otro tiempo: porque, en mayor o menor grado, todas las naciones han adoptado el principio de la educación democrática; porque si en 1850 eran pocos los países que habían renovado sus métodos pedagógicos, hoy son muchos; y en fin, porque hoy en todas partes la enseñanza, sin hacerse necesariamente práctica en el sentido vulgar de la palabra, procura que todo conocimiento adquirido en la escuela se justifique por su utilidad en la vida posterior del individuo.

Hay más. Dentro de los Estados Unidos es preciso distinguir de regiones y de épocas. Aun en 1850, las actividades pedagógicas que atraían la atención de Sarmiento no eran de todo en el país: pertenecían sólo al Nordeste, y principalmente a la

Nueva Inglaterra. En el Sur, los beneficios de la instrucción raras veces alcanzaban a la gente de color, esclava o libre, o a la blanca pobre (*white trash*): tanto vale decir que la mitad del país—, pues el Oeste todavía estaba punto menos que despoblado—, no creía en el ideal de la educación democrática.

Después de 1865, terminada la guerra civil, el Oeste fué poblándose y extendiendo los ideales del Nordeste. Hubo una excepción, sin embargo: no se trabajó seriamente por adaptar al indio a la civilización anglosajona, y acaso haya sido ventajosa la desidia: el insumiso indígena no ha aprendido a fabricar máquinas, pero ha conservado su cultura autóctona y tradicional, sobre todo su música y sus artes plásticas, hondamente interesantes.

El Sur se ha *modernizado* con más lentitud que el Oeste. La raza negra va educándose despacio, por sus propios esfuerzos y con la ayuda de filántropos de la raza dominante; la instrucción general se extiende. Con todo, el Sur aún no podría servir de modelo a los creyentes en la educación democrática.

Finalmente, la inmigración enorme que ha entrado en el país ha producido desequilibrios en la distribución de la cultura. A pesar de todos los esfuerzos, hay más población escolar que escuelas. La exigua retribución de los servicios del maestro — problema de que se habla todos los días — ha alejado de la enseñanza a muchos hombres y mujeres de aptitudes superiores, y la escasez de maestros resulta alarmante: hay miles de puestos que nadie ocupa, y muchos más encomendados a incompetentes mientras se halla modo de reemplazarlos con aptos. La gravedad de la situación vino a comprenderse durante la guerra, cuando se verificó el censo de los campamentos: según las cifras oficiales, publicadas por el Gobierno de Wáshington, el veinte y cuatro por ciento de los soldados no llenaba los requisitos mínimos de instrucción exigidos en las pruebas de examen adoptadas por el ejército. Esos requisitos no siempre se limitaban a la lectura y a la escritura; pero, según cálculos probables, el analfabetismo del ejército pasaba del quince por ciento, cifra mucho más alta que las publicadas, año tras año, antes de la Gran Guerra, en las enciclopedias y en los tratados de geografía. En general, la estadística de los pueblos del Norte pecaba de optimismo: en

cambio, los cálculos estadísticos latinoamericanos pecan a veces de pesimismo, y conozco caso en que uno de nuestros pesimistas atribuyó a su país un noventa y cinco por ciento de analfabetos: cosa a todas luces imposible.

No seremos los hispanoamericanos quienes tengamos el derecho de arrojar la primera piedra a los Estados Unidos por su indebido exceso de analfabetismo. No: a pesar de todas las salvedades y excepciones, uno de los rasgos característicos de este país, es, como piensa John Dewey, su culto a la educación, su fe a la cultura para todos. Los hispanoamericanos, devotos de la cultura como hemos sido siempre, todavía tenemos que tomar ejemplo de esta devoción de las gentes del Norte, menos pura tal vez, pero más eficaz hasta ahora.

¿Qué más aprenderemos de los Estados Unidos? No sé que haya otra cosa esencial que aprenderles. Pormenores, sí: en métodos y en aplicaciones, continúan dando ejemplos, aunque no sean los únicos.

Creo, en cambio, que debemos ahora provenirnos contra sus ejemplos perjudiciales. La educación está en crisis en los Estados Unidos. No necesito aducir pruebas: quienquiera que se halle en contacto con las escuelas y universidades, quienquiera que lea publicaciones pedagógicas del país, lo sabe. Hasta la prensa diaria llegan los ecos del conflicto (1).

No pretendo afirmar que sea cosa fácil descubrir la causa de la crisis. Las causas son muchas, probablemente, y cada quien propone su remedio, desde la lectura de Platón hasta el aumento de salarios a los maestros. La desorientación es general, y no se ve cercana la solución.

En la crisis, uno de los problemas indudables es el del *curriculum*, del plan de estudios: a los hispanoamericanos debe

(1) Si no bastara el testimonio de los años que llevo en la vida universitaria — la experiencia directa adquirida enseñando en tres de las universidades mayores, Minnesota, California, Chicago, y observando de cerca la labor de otras, como Columbia y Johns Hopkins—, podría transcribir innumerables declaraciones que confirman el aserto. De sólo la revista *School and Society*, durante 1919, podría transcribir cien págs.

interesarnos, porque presenta complicaciones que hasta ahora hemos logrado evitar nosotros, pero que podríamos crear en nuestras escuelas, si por falta de atención vigilante perdiéramos la sana orientación de nuestras tradiciones intelectuales. De los planes de estudios depende todo sistema y todo orden de cultura. Y en los Estados Unidos, actualmente no es exagerado decir que impera el desorden en los planes de estudios, cosa que no sucede todavía en la América española.

Son enteramente opuestas la concepción del *curriculum* en los Estados Unidos y la concepción latinoamericana; la oposición se explica por diversidad de tradiciones intelectuales. Para los países llamados latinos, los pueblos de lenguas románicas, Francia ha dado, durante los últimos cien años, las normas principales de la vida intelectual. La norma francesa, en los planes de estudios, ha sido la organización enciclopédica: el estudiante que termina el bachillerato posee los elementos de todas las disciplinas esenciales, que son la lengua nativa, con su literatura, la geografía y la historia del mundo y de la nación, y las ciencias fundamentales, en orden lógico, desde las matemáticas hasta la biología, de acuerdo con las clasificaciones filosóficas del siglo XIX. Nuestras discrepancias ocurren generalmente en torno a las disciplinas filosóficas (definir cuáles y de qué carácter deben ser las que se incluyan en la enseñanza secundaria), las disciplinas estéticas (dibujo, música, historia de las artes), y las lenguas extrañas (primacía de las modernas o de las antiguas): pero cada una de estas ramas está representada, de algún modo, en los planes de estudios. Hay otras enseñanzas que van entrando gradualmente — por ejemplo, los trabajos manuales, que a la vez son educación de los sentidos y tienen utilidad práctica—; al admitirlas, lo hacemos sin suprimir ninguna de las que son esenciales a la cultura general, según nosotros la concebimos.

Inglaterra, madre intelectual de los Estados Unidos, conservaba hasta ayer arcaicos planes de estudios, y todavía los conserva en instituciones especiales. Cuando los Estados Unidos comenzaron a abandonar la tradición pedagógica inglesa — en la primera mitad del siglo XIX—, no pudieron libertarse totalmente del clásico pecado inglés de la falta de fundamentos ló-

gicos y de coordinación en la enseñanza. Las cualidades salientes de la escuela norteamericana se hicieron visibles desde entonces: el propósito de difusión de la cultura, la eficacia viva del método, las posibilidades de aplicación; pero los planes de estudios no siempre ganaron en motivación lógica ni en coordinación filosófica.

Posteriormente — no hace mucho—, el principio de la *libre elección*, de la especialización en el estudio, penetró en la pedagogía de los Estados Unidos, e invadió, no sólo los colegios de las Universidades — donde parece admisible—, sino las escuelas secundarias, las *high schools*. Como cada Estado de la Unión, y a veces cada municipio, legisla respecto de sus propias escuelas, la *libre elección* de estudios ha hecho estragos en muchos lugares.

Comparemos sistemas. En Francia existen varios tipos de enseñanza secundaria, y cada estudiante escoge el suyo: pero cada tipo tiene su *curriculum* uniforme — salvo, quizás, ligeras alteraciones posibles en cada caso, y no sólo uniforme, sino combinado de acuerdo con nociones precisas sobre la importancia de las diversas disciplinas y sobre las relaciones que entre ellas existen. En la mayoría de los Estados de la Unión Americana los tipos de enseñanza secundaria no tienen programas uniformes: al estudiante se le dan sólo líneas generales, y dentro de ellas debe él escoger, como *especialista*, las asignaturas que estime convenientes para su desarrollo intelectual y su posible ocupación futura. Como el estudiante de doce a quince años de edad no tiene nociones claras que lo guíen, su *libre elección*, aun con el consejo de sus padres y de las autoridades escolares, frecuentemente lo lleva a errores. Es más: los consejos a menudo contribuyen al error. Y así, la pretendida *especialización* se convierte en educación incompleta y superficial.

Las líneas generales que se dan al estudiante son comúnmente cuatro o cinco: lengua nativa, lenguas extranjeras (modernas o antiguas), matemáticas, ciencias físicas y naturales, historia. El alumno de *high school* está obligado a seguir cursos sobre la lengua inglesa — aunque a menudo se queda sin el estudio de la literatura—, y cursos de matemáticas, que incluyen por lo menos el álgebra y la geometría. Tiene derecho

a escoger la lengua o lenguas que desee — principio defendible, pero peligroso en la forma en que practica mediante la cual se permite abandonar el estudio de una lengua a poco de haberlo comenzado, y ensayar otra: naturalmente, así no se aprende ninguna de las dos o de las tres, porque bien pueden llegar a tres (1). Tiene derecho también a escoger ¡oh asombro! la ciencia que quiera y la rama que quiera de la historia. Es decir, que en el concepto de los pedagogos que formulan los planes, lo mismo da la física que la química o la biología, y lo mismo da la historia antigua que la media o la moderna. Es decir, que da lo mismo conocer los elementos químicos que la ley de la gravitación, y se puede escoger ignorar la una cosa o la otra; que da lo mismo saber quién fué Cromwell o quién fué Pericles, y se puede escoger ignorar la significación de uno de ellos (2). El absurdo de semejante modo de entender las ciencias y la historia saltaría a los ojos de cualquier educador francés, pongo por caso; sin embargo, es enorme el número de escuelas norteamericanas donde rige este *sistema*, o, mejor dicho, este desorden.

Se pensará que la Universidad trate de corregir tales errores en los alumnos que recibe de la *high school*, puesto que el *colegio* de tipo universitario es donde se completa el bachillerato y se recibe el título (3). Pero no: la Universidad pocas veces

(1) He conocido muchos estudiantes de colegio universitario que, al iniciarse en la lengua castellana, habían ensayado ya otras tres (latín, francés y alemán), y no sabían ninguna, porque a todas les habían dedicado poco tiempo. En general, estos estudiantes acaban por perder todo interés en los idiomas, y no adquieren ni siquiera la aptitud de leerles. Obligándoles a concentrar sus esfuerzos en el estudio de un solo idioma y prohibiéndoles ensayar uno nuevo mientras no dominen por lo menos la lectura del ya comenzado, se evitaría el enorme desperdicio que ahora se produce. No exagero al decir que el noventa por ciento de la enseñanza de idiomas extranjeros en el país es tiempo perdido.

(2) Ejemplo curioso: una alumna universitaria, que conocí estudiando historia de la literatura inglesa, tropezaba con dificultades en la asignatura. Su explicación era clara: en la *high school* sólo había estudiado historia de la antigüedad. Apenas hay alumno universitario que no se queje de deficiencias semejantes en su preparación.

(3) El bachillerato norteamericano, ténigase presente, implica ocho años de estudios superiores a la escuela primaria: cuatro en la *high school* y cuatro en el *college*.

corrige nada, y a menudo añade motivos de desconcierto. Tales son las listas de requisitos de entrada.

Tomaré el ejemplo, asequible para todos, de la Universidad de Columbia, que es una de las cuatro — o de las cinco — más importantes del país. Para entrar al colegio de Columbia se exigen "15 unidades" que se distribuyen entre el idioma inglés y su literatura (3 unidades), las matemáticas (3 unidades) y dos campos de elección: uno de elección restringida (4 ó 5 unidades), y otro de elección libre (4 ó 5 unidades). Aquí comienza el absurdo. En el campo restringido, el estudiante puede presentar solamente (A) latín, o bien (B) una combinación que consiste en una lengua extranjera, la física o la química, y la historia — aquella rama que el estudiante conozca—. Es difícil comprender el criterio pedagógico según el cual "cuatro unidades" de latín son *intercambiables* con "cinco unidades" de *mescolanza* (una lengua, una ciencia y una rama de la historia); pero ahí están los anuncios impresos para demostrar que semejante criterio existe. Y Columbia está lejos de ser la única institución que lo sustenta (1).

Para el campo de elección libre, la Universidad da una lista extensa de materias. Resultado: es posible entrar al colegio de Columbia, cuando se escoge una especialidad en letras, con un bagaje intelectual compuesto exclusivamente de matemáticas, lengua y literatura inglesas, latín, griego, francés y la Biblia. ¡Las leyes de las ciencias físicas y naturales no son conocimientos necesarios! Durante los cuatro años de *college*, es verdad, hay instituciones que obligan al alumno a estudiar ciencia, aunque su especialidad sea en las letras, historia o filosofía; pero según la curiosa manera norteamericana de entender el conocimiento científico, se escoge una ciencia cualquiera (2). Ahí está, pues, el ejemplo peligroso. Y el peligro no es ilusorio. En varios países de la América española se hacen intentos de

(1) *Columbia University. Bulletin of Information. Entrance examinations and admission, 1919-1920.* V. las páginas 18 y 19.

(2) Al proceder así, los norteamericanos demuestran ser descendientes legítimos de los ingleses. Todavía en Inglaterra hay quienes creen que no existe cultura fuera del griego y del latín. En 1617, escribiendo en la *Fortnightly Review* (si no recuerdo mal), Lord Bryce afirmaba que el conocimiento de las fórmulas químicas — la del agua, por ejemplo — es cosa para especialistas. Lord Bryce dice también, en su libro

introducir las especialidades en la enseñanza secundaria, y urge evitar que ~~su~~ introducción, si no se contiene dentro de límites prudentes, nos lleve al pavoroso desorden que hace tantos estragos en las escuelas de los Estados Unidos.

El remedio, para nosotros, es sencillo: no perdamos de vista nuestra sana orientación latina, las tradiciones intelectuales que nos dieron el hábito de clasificar y coordinar los conocimientos, la noción clara de que cada disciplina esencial tiene su lugar necesario e insustituible en el programa de cultura que deben cumplir las escuelas.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA.

South America, que los hispanoamericanos somos poco *intelectuales*; probablemente entre otras cosas, porque no siempre sabemos de memoria el Canto I de la *Iliada* en griego; pero los alumnos de nuestras escuelas secundarias saben muchas cosas que el ilustre escritor contempla desde lejos como especialidades abstrusas. He oído a Sir Gilbert Murray declarar que la mayoría de sus alumnos de griego, en Oxford, no podrían explicar las razones astronómicas a que obedecen regulaciones del calendario como las de los años bisiestos. Así se explica que escritores contemporáneos, de gran cultura inglesa, caigan, como Stevenson, en el error de atribuir mil pies a los insectos (cuya característica es no tener más que seis), o, como Chesterton, en el absurdo de hablar del eje norte y el eje sur de la tierra. Y no se olvide que Tennyson, discutiendo con Huxby, manifestó ingenuamente la creencia de que las leyes naturales se cumplían unas veces sí y otras veces no.

POEMAS ULTRAISTAS

Sábado

BENJUÍ de tu presencia
que iré quemando luego en el recuerdo
y miradas felices
de bordear tu vivir
Afuera hay un ocaso joya oscura
engastada en el tiempo
que redime las calles humilladas
y una honda ciudad ciega
de hombres que no te vieron
La tarde calla o canta
Alguien descrucifica los acordes
clavados en el piano
Siempre la multitud de tu belleza
en claro esparcimiento sobre mi alma

JORGE LUIS BORGES.

Tarde

BRUJA de los destinos
Anfora de esperanzas
como una mujer casta!

PAISAJE:

La hora abandonada
dentro de tus pupilas
adormecía el canto de las luces

*Los árboles llevaban la esperanza
a engarzarla en las nubes*

*La ruta era la estela
del sol que ya ha pasado
y nosotros dos pájaros
por la ruta del sol*

NOSOTROS :

*El ritmo de la tarde
se enredaba en los pasos
íbamos deletrando la distancia*

Nos miraba el silencio de los árboles

*La soledad nacía de tus ojos
y se quedaba muerta en tus palabras*

*Como un pájaro en llamas
ardía el horizonte en nuestros sueños*

*Sobre el abismo de tu boca entreabierta
colgué el canto de un beso.*

F PIÑERO.

Jornada

AURORA
lámpara enredada
en un camino de horizontes
Después al mediodía
en el aljibe se suicida el sol
el agua estrujada
por el fuego
cae hacia arriba
La tarde hecha jirones
mendiga estrellas

*Las lejanías reciben al sol
sobre sus brazos incendiados
La noche se persigna ante un poniente
Amanece la angustia de una espera
y aun no es la hora.*

NORAH LANGE.

Ví lo más bello en sueños

ERA un color liso
un amplio color puro
más allá del violeta
un libro en blanco
un muro sin ornamentos
un país sin historia
un hombre que no ha escrito nada
un espejo
el desierto de arenas
el mar
la voz de la vida
que no se oye porque no se calla
la luz que no se ve
porque no tiene tinieblas.

*He visto en sueños lo más hermoso
era el tiempo sin fin.*

CLOTILDE LUISI.

Poemas

I

LAS flores se apagaban en la tarde
y en lo más interior se recogían
Se esperaba al Silencio
(Tal vez llegara entre la noche envuelto)
y bajo el arco que el Dolor blandía
como un poniente el corazón cantaba.

II

*Crucificar el corazón
 para que libre
 pueda el Dolor en él hundir sus manos
 hundirlas frenéticas del gozo
 de abrazar torturando
 hasta que exhale
 todo el perfume en un cantar de fuego.*

HELENA MARTÍNEZ.

Amistad

A^{MIGA} *En el lecho inmacule de tu sonrisa triste
 se acunó nuestro amor que nunca habló.*

*El recuerdo es una sombra
 que vá hilando nuestros pasos.*

*Un día mi amor se durmió en tus manos
 como la hoja suelta de un libro viejo.*

*Y desde entonces mi alma no olvida
 aquella mirada tuya que se perdió en el horizonte.*

Café

L *os labios encendidos de la violinista
 iluminan la tristeza de la tarde.*

*Quiebra el tedio de las sillas
 agobiadas de ausencia
 el azote alegre del violín.*

*Y vuelve a devanar el piano
 el ovillo de la tristeza.*

Crepúsculo

EN el templo del silencio
arde el incienso de mi tedio.

*El alma encendida en el crepúsculo
como una antorcha
calla su grito ante tu imagen*

*El corazón se me vá de las manos
como una sonrisa.*

ROBERTO A. ORTELLI.

Poema

MI corazón harapiento como un mendigo
durmiendo en los portales de tus ojos.

*La luna juglaresa desnuda
vaga cantando entre las calles.*

*Los pobres se reparten las migajas
de un gran festin
que hubo en el cielo.*

Amanecer

EL sol
el único mercader de paisajes
está por llegar.

*Ya viene rompiendo el mar como un novio
y todo el gran estío de sus rayos
nos hará temblar.*

*Los corazones incendiados como granadas
se han de lanzar al horizonte
y sobre el turbión inmenso
de las olas arboladas
florecerá de mástiles un monte*

*Las nubes en las manos de los árboles
 lo saludarán como pañuelos
 los brazos se alzarán como columnas
 para sostener los cielos
 Y cuando los rayos del sol hayan grabado
 un tatuaje de oro en los caminos
 allá en los campos cultivados
 nacerán como almácigos los trinos.*

GUILLERMO JUAN.

Poema de los caminos

SALGAMOS a los caminos
 que tiemblan bajo la luna
 a iluminarlos de gritos!

*Caminos tendidos como brazos
 que quisieran abarcar el mundo
 cicatrices sagradas de la tierra
 abiertas por el esfuerzo fecundo.*

*Arboles que al borde de los caminos
 murmuráis vuestra letanía de verde
 donde se ahorcó la soledad un día
 Agreste*

*soledad de los caminos
 que no pudo encontrarse con su eco.*

*Caminos abandonados
 bajo la indiferencia de los cielos
 tristes horizontes fracasados
 que pisotean los labriegos.*

*Caminos torvos
 caminos hurraños
 que se van cerrando
 detrás de nosotros
 donde una maldición nos ahoga el alma
 y pende de cada árbol ahorcada la esperanza
 Donde nos asalta la jauría
 la sorda jauría de las sombras*

*donde se camina bajo los latigazos del sol
o bajo el ulular miedoso de la penumbra
caminos por los que no se llega nunca.*

*Caminitos fáciles
que son como agua
que se va de las manos
cantando.*

*Camino de todos los días
donde todo nos da su saludo
camino que vamos regando
con la vida*

*camino desnudo
de ilusiones
en donde los días
se nos pierden*

*y nunca sabremos para qué.
Caminos donde duermen nuestros pasos
caminos que soñáis con las estrellas
donde se hilan como cuentas de un rosario
las aldeas.*

*Caminos donde estallan
alboradas de pájaros
donde la alegría anida
entre los guijarros
donde cada piedra
es una semilla de aleluyas
y el alma se nos vuelca
en una caricia*

*que no quisiera terminarse nunca
caminitos donde la mañana desnuda
se baña en la algarabía
del sol
donde las cosas se ofrecen
como si fueran la risa
de Dios.*

ALELUYA!

*Hay que salir por todos los caminos
las bocas floridas de canciones
a dar el corazón como una fruta
para el primer sedicento.
Invadan todo el aire
enredaderas de besos
y sca en cada alma
un mediodía de alegría.*

HERMANO:

*Al hombro el hacha y el pico
salgamos a los caminos
que tiemb'an bajo la luna
a iluminarlos de gritos.*

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA.

REFLEXIONES

CUANDO se nos enseña que la estrella Antares, de la constelación del Escorpión, posee un diámetro 400 veces mayor que el del Sol i que la órbita de la Tierra estaría contenida toda entera en ese astro monstruoso, el espíritu se siente anonadado ante la grandeza del conocimiento que adquiere.

I si se nos agrega que esa estrella tarda 370 años en enviarnos su luz, sabiendo que ésta recorre trescientos mil kilómetros por segundo, concebimos entonces, aunque todavía incompletamente, la grandiosidad del Cosmos.

Decir: "el Universo es infinito", no mueve una sola de nuestras fibras; pero, reflexionar, ahondar el significado de aquella expresión, produce en nosotros la angustia de lo que nunca podremos comprender totalmente.

El pensamiento humano, que recorre en segundos la inmensidad del espacio, nos revela en sus fantásticos viajes, la verdad del infinito; pero, para confirmar nuestra impotencia ante el misterio de lo incomensurable.

¿Por qué los hombres han sentido en todas las épocas la necesidad de creer en un Ser Supremo, que los subordinara a su poder i a su voluntad? Tal vez la pregunta podría ser satis-

fecha contemplando la enorme desproporción entre la grandeza del Universo i la pequeñez del ser humano; desproporción más notable aún, cuando el hombre primitivo, débil e indefenso, era impresionado a diario por las turbulencias de la naturaleza.

De la percepción de esos fenómenos para él incomprendidos i del temor a la causa desconocida que los originaba, debió nacer la concepción de un ser superior, poderoso i temible.

Desconcierta pensar que Dios, creación fantástica del hombre rudimentario, siga siendo, después de miles de años de civilización, el amo absoluto de la casi totalidad de las conciencias.

El cerebro humano tan dúctil para asimilar las distintas enseñanzas de la ciencia, permanece impenetrable cuando ellas amenazan con mover los cimientos del dogma.

Pero, ¿acaso el hombre no puede vivir sin religión? ¿No puede desenvolver su acción en el mundo, dar ejemplo de virtudes i de moralidad sin el incentivo de un premio o la amenaza de un castigo?

Nada hai que empequeñezca más al ser humano que la idea de que su existencia social no es posible sin el puntal de una religión.

Muchos hombres mantienen creencias religiosas, no por convicción razonada, sino por herencia de sus antepasados, por temor a lo desconocido, por pereza de pensar o por no ir contra los demás.

Cuando, previo examen de conciencia, constatamos que nuestra entidad moral es fuerte i sana sin la esclavitud de dogma

alguno, anhelamos sinceramente para los demás hombres, igual bienestar espiritual.

La ciencia amplia i sin reatos, es una aplanadora de andar pesado i lento, pero que en su marcha hacia adelante, va siempre triturando lo artificioso i lo irrazonable.

Sólo la inquietud i la impaciencia pueden inducir a los hombres superiores a salirse de la senda marcada por la ciencia, para entregarse a Dios.

Pretender engañarnos a nosotros mismos, creando ante la impotencia actual, divinidades solucionadoras de todas las dudas, podrá ser cómodo recurso, pero no certidumbre de obtener mayor sabiduría.

Algún día nos convenceremos de que sin Dios o con Dios los conocimientos humanos capaces de satisfacer ampliamente al espíritu, se adquieren siempre pausada i progresivamente, resultando inútil, para anticiparlos, salirse de la ciencia i de la razón.

La inteligencia humana en su constante persecución de la verdad, avanza mejor i más segura por el camino duro i áspero de abajo, que navegando por las azules i bonancibles alturas, tan propicias a la fantasía.

El divorcio entre la fé i la razón es siempre absoluto; lo que no obsta para que, frecuentemente, vivan ambas bajo el mismo techo sin molestarse.

En esto la fé se parece al amor, que por ser como ella ciego, tampoco necesita de la luz para vivir.

Esta curiosa dualidad, explica perfectamente que haya tantos hombres superiores que hermanan su talento a creencias religiosas dignas tan solo de cerebros en formación.

Las religiones, aún las más absurdas, existirán siempre, mientras la mente humana persista en desvincular la fé de la razón.

Ya que los seres humanos, prácticamente no pueden prescindir de la divinidad, sería lógico pensar que el concepto que el hombre culto ha de tener de Dios, guardará mucha diferencia con el del hombre rústico e ignorante.

Nada más erróneo, sin embargo. Cuando Galileo, Copérnico o Pasteur invocan al Creador, no se refieren ciertamente a una abstracción, sino a la divinidad católica que ha formado el Universo de millones de astros, pero que concentra todo su amor paternal, a las cosas i a los seres de este mísero átomo que se llama Tierra.

Tan falsa idea de Dios ha hecho que los creyentes supongan al ser supremo ocupándose permanentemente hasta de nuestros más triviales menesteres.

En la vida diaria no podemos dar un paso sin acordarnos que Dios es el amo de nuestras acciones i que si aspiramos a algo debemos pedírselo previamente a él.

Dejemos a las almas sencillas e ignorantes vivir en ese mundo de ficciones; dejémoslas disponer ampliamente de su Dios de bolsillo tan útil i tan accesible; pero, al mismo tiempo, pidamos a los espíritus superiores, cuya razón de algo debe servirles, que ennoblezcan con más altura el concepto de la divinidad, si es que les resulta imprescindible creer en ella.

No cometamos la monstruosidad de atribuir a Dios nuestras mismas flaquezas, nuestras propias maldades.

El extravío de los creyentes llega a lo inconcebible, cuando en caso de guerra, consideran a la divinidad alistada, como cualquier vulgar mortal, en uno de los bandos contendientes.

Tanta es su convicción al respecto, que una vez terminada la lucha, los vencedores acuden a los templos a dar gracias a Dios por haberles proporcionado la victoria.

I los actores de tales ceremonias son hombres de este siglo i no pertenecen, como podría suponerse, a alguna tribu de caníbales, sino a los exponentes de mayor cultura de la actual civilización.

Son los jefes del Estado, los legisladores, los magistrados judiciales, los dignatarios de la iglesia, los hombres de ciencia, es decir, los dirigentes de la sociedad, los faros del progreso humano.

¡Dios, el ser omnipotente, sabio i justo, mentor i conductor de la grey humana, organizando luchas entre su propio rebaño para dar, después de espantosas carnicerías, el título de victoriosos a unos i hundir en la miseria i desesperación a otros!

Hai hombres de alto espíritu que manifiestan sin reparo no profesar ninguna religión, pero, que les avergüenza confesarse ateos. Es que además del temor a la opinión social que clasifica de crimen el negar a Dios, hai otra razón que los cohibe: la existencia de amoraes que defienden el ateismo, para encontrar disculpas a sus propias maldades.

El que niega la divinidad como directora de los actos humanos, debe ser persona de conciencia mui estricta, para demostrar a los demás, que la moral i la virtud son perfectamente compatibles con la existencia de un sentimiento irreligioso.

Aparte del sacerdote, verdadero interesado en la difusión de su credo, nadie hizo mayor propaganda por la religión, que los artistas de todas las épocas.

Los grandes artífices del pincel i del mármol; los eminentes maestros del drama i de la música, contribuyeron siempre, consciente o inconscientemente, con sus obras, al mantenimiento i propagación de la fé.

En la época moderna, Ricardo Wagner es un ejemplo: Revolucionario sostenedor de las ideas de Bakounine en 1848, lanza

al mundo en 1882, a pesar del contraste, e influenciado tal vez por su suegro el gran Liszt, su famosa Parsifal, que es la glorificación más completa del cristianismo.

Un espectáculo que nos desconsuela hasta avergonzarnos de ser hombres, es el de ver todavía en nuestros días, a seres racionales i cultos marchar con profundo respeto, detrás de los ídolos que la Iglesia acostumbra pasear por las calles.

Ante esta dolorosa realidad, ¿qué fé pueden inspirarnos los progresos de la humanidad, cimentados en estas mentalidades de tribus primitivas? ¿Cómo esperar que el hombre aborrezca lo inmoral, la maldad o la guerra, cuando todavía no es capaz de comprender la monstruosidad de su actual fetichismo?

La aspiración incontenible del hombre a salirse de los límites terrenos para buscar en lo desconocido una panacea a su constante inquietud, lo ha hecho olvidar que la naturaleza por sí sola puede proporcionarle los ideales más puros i las más nobles satisfacciones.

Grave error ha sido el de la criatura humana de abandonar la naturaleza, madre de nuestra vida, fuente de sabiduría i de belleza, para entregarse a las fantasías de la imaginación, donde la fé se impone i la razón sobra.

La debilidad del hombre por lo sobrenatural ha poblado su mente de una serie de fantásticas creaciones: olimpos, cielos, paraísos, infiernos, purgatorios, limbos, ángeles, demonios, santos i demás ingenuidades que han contribuido a esterilizar su vida durante largos siglos.

I lo peor es que como consecuencia de estos excesos de imaginación ha debido inventar i practicar infinitas religiones i desperdiciar lastimosamente tiempo i energías en cosas extrañas a su verdadera misión en el mundo.

Menos mal si el hombre al crear a Dios, perfecto como entidad moral, lo animara el propósito o la aspiración de imitarle; pero, en realidad los hechos pasan a la inversa, es decir, que tendemos a humanizar a la divinidad hasta asemejarla a nosotros mismos.

¡A qué enorme altura estaría hoy la civilización si el hombre, dándose cuenta de su verdadera función, hubiera construido su moral sin salirse de su propia conciencia i buscado motivos de perfeccionamiento i de progreso en la misma naturaleza!

Dicen verdad los que afirman que suprimir a Dios i a la religión, es privar al hombre de un ideal. Pero, ¿por qué el hombre no ha de cultivar otros ideales menos metafísicos i más humanitarios, que enaltezcan su propio espíritu i contribuyan al mismo tiempo, a mejorar el bienestar colectivo? Mantener ideales elevados sin recurrir a lo irrazonable i a lo fantástico, debe constituir la mayor aspiración de todo espíritu superior.

R. VILA ORTIZ.

Rosario, 1922.

GLOSITAS CRIOLLAS

Conferenciando a los conferencistas

"Y lamento tener que expresar mi absoluta disidencia con el argumento fundado en que el querellante no es más que un extranjero domiciliado fuera del país, argumento extraño en boca de jueces encargados de aplicar instituciones basadas en el principio de la justicia igual para todos los hombres del mundo sin distinción de nacionalidad."

Dictamen del Procurador General de la Nación, doctor Matienzo.

DESDE que terminó la guerra europea, Buenos Aires se ha convertido en un gran jurado ante el cual, bajo diversas denominaciones, concurren abogados de todo el mundo a sostener las tesis más variadas y opuestas. Precedidos de una réclame más o menos eficaz, los recintos destinados al efecto, se llenan de hombres y mujeres, ávidos, al parecer, de saborear los exquisitos manjares intelectuales confeccionados por los eximios exponentes. Ahora bien, sin insistir demasiado acerca de su exactitud, estos señores conferencistas, pueden dividirse en tres clases. Los que poseen conocimientos técnicos, científicos o meramente industriales; los que nos cuentan algo nuevo y los que abordan temas generales de carácter político, histórico, sociológico, etc., pretendiendo fijar normas de convivencia derivadas de sus conclusiones. Nada hay que decir desde luego, acerca de los primeros. Reconocemos sin reserva alguna que en materias

técnicas, Buenos Aires, con ser la primera ciudad sudamericana, no ha tenido tiempo, en medio siglo de progreso, para que en su seno maduren semejantes frutos. Tiene mucho que andar aún para que su ciencia y su arte puedan adquirir caracteres propios e imponerse al resto del mundo, como se han impuesto los que esos señores conferencistas representan y propagan.

Tampoco tenemos nada que objetar a quienes nos relatan tales o cuales cosas, ya sea porque las cosas en sí son nuevas o porque se combinan de una manera que les imprime un aspecto de novedad.

Pero cuando se abordan temas de carácter histórico, de política contemporánea, de derecho y de justicia y se nos exige que fallemos el pleito sometido a nuestro criterio de acuerdo con sus conclusiones; cuando se pretende que nuestra vida será mejor, más perfecta, si la ajustamos a las normas que fluyen de esas conclusiones, nuestro sentido íntimo se rebela y les replica: alto, ahí, señores conferencistas. Reconocemos que sois capaces de determinar al minuto la edad de un guijarro sepultado a mil metros en el vientre de la madre tierra; que descifráis los jeroglíficos que perpetúan la vanidad de un faraón hace cuarenta o más siglos; que no vaciláis en afirmar que tal vocablo pudo o no pudo escribirlo Hesiodo, Homero o Herodoto; que tal cuadro, tal escultura, tal libro, es o no de tal autor o de tal época; que a tal cuerpo le integran tales elementos y que los fenómenos de orden cósmico deben interpretarse de tal o cual manera; pero cuando pretendéis decirnos que debemos presentaros como modelos a nuestros hijos, para que se inspiren en vuestra historia y adopten vuestros actos actuales como normas de su vida de relación con los demás hombres, nos permitimos replicaros que os equivocáis de medio a medio. En tal sentido, nuestros hijos, nacidos y criados en este conglomerado que se asemeja a una nueva Babel, que ignoran el sánscrito, que confunden columnas con capiteles, que hacen berrear los instrumentos musicales y que no intentarán en muchos años sustituir la geometría euclidiana por otra más en armonía con la realidad, poseen en cambio una modalidad espiritual que les permite percibir relaciones inasequibles a vuestro espíritu. El dictamen que sirve de epígrafe a estas líneas, emitido por el con-

sejero del más alto cuerpo de la justicia argentina, sonará a vuestros oídos como extraído de algún texto de lírica filosófica jurídica. Y es que vuestro sentimiento de justicia, en la práctica, no puede exceder el límite trazado por el principio de las Doce Tablas: *Ad versus hostem aeterna auctoritas esto*. Cada uno de vosotros os consideraréis como originarios de la porción de la tierra donde reinan las siete virtudes teologales y no podéis admitir que fuera de ese límite el terreno sea de la misma naturaleza y produzca idénticas flores.

De ahí que a cada conglomerado de que formáis parte, lo consideraréis el "centro" alrededor del cual gira el resto del planeta, y cuando ya se han desterrado del conocimiento, por falsos, el antropo y el geocentrismo, se tiende a perpetuar un "centrismo" espiritual fundado en la historia, y que examinado desde lejos, resulta tan falso como los anteriores.

En virtud de ese largo tragin secular, hoy más que ayer, por vuestra sensibilidad y vuestra mentalidad, os asemejáis a esos cuerpos químicos rebeldes a combinarse con otros si no median determinadas condiciones de presión y temperatura.

Nosotros en cambio, que podemos apreciar en *b'oc* esas cualidades, nos resistimos a revestirnos de esa capa aisladora. Nuestros niños, sea cual fuere el origen de sus padres, ejecutan instintivamente ciertos actos que no podríais ejecutarlos vosotros, aun cuando mediase un largo aprendizaje; su sentimiento de justicia no está atacado de un vicio "congénito" como el vuestro. La práctica diaria de la vida, que constituye la mejor filosofía, les dice, que para acordar derechos y exigir el cumplimiento de ciertas normas, basta la condición de hombre, con prescindencia de su origen y de su clase... No repudian aplacar su sed por no consumir agua del manantial del vecino, ni suponen que su misión providencial en este mundo solo pueden llevarla a cabo a expensas de los demás. La palabra "cooperación" tiene para ellos un sentido más concreto y amplio a la vez, pues excede el límite de su territorio. Mientras en vosotros, aun los más doctos, el recuerdo del vecino, está asociado a la necesidad de atacar o defenderse, en ellos suscita ideas de unión para emprender las conquistas del futuro, libres de prejuicios religiosos, de raza o de clase, porque a esa obra pueden coope-

rar todas las religiones, todas las razas y todas las clases, o mejor dicho, se prescinde de esos elementos para realizar la empresa, pues su éxito depende de cualidades que en menor o mayor grado poseen todos los hombres, sea cual fuere el origen o sus creencias.

Por eso protestamos contra quienes de buena o de mala fe, pretenden encauzar este río que se ha salido de madre y fecunda el suelo como el viejo Nilo, en el estrecho cauce trazado por una civilización, abocada hoy al dilema de transformarse o sucumbir.

He ahí pues, que a pesar de vuestros museos, de vuestras bibliotecas, de vuestros monumentos, de los mil tesoros acumulados a través de los siglos y que los invocáis como una prueba de indiscutible superioridad, vuestros hijos no gozan de la paz espiritual, ni pueden acariciar el ideal que acarician los nuestros.

Y es aquí donde queríamos llegar. Exponed libremente vuestra filosofía, vuestras vistas personales sobre los diversos fenómenos, pero no habléis de "derecho", de "justicia", de "humanidad", de "convivencia", con propios y extraños, porque semejantes disciplinas son como los ejercicios atléticos para los ancianos: conocen minuciosamente su técnica, pero son incapaces de practicarlos.

De ahí también que vuestro arte actual, cuando intenta reflejar vuestros sentimientos tradicionales, ya no nos interesa, y si desca apartarse de lo viejo, como no puede reflejar los nuestros porque esa misma tradición se lo veda, se desfleca en esa turba de "istas", que, afortunadamente, entre nosotros, sólo alcanza a mover los resortes simiescos de algunos anestetas que creen oficiar de estetas cuando trazan esbozos geométricos o labran metáforas cuya belleza por lo profunda no se ve desde la superficie.

LEÓN PARDO.

CRONICA MUSICAL

Problemas de la crítica.

LA labor del crítico de arte es muy análoga a la del historiador, así como la del historiador a la del crítico. En verdad, ambas actividades no difieren sino por su objeto. Los sucesos del pasado se presentan ante el hombre que hace historia, como otros tantos problemas de crítica: su misión es descubrir, mediante artificios más o menos sutiles, el grado de verdad que es necesario conferirles. Ante el crítico de arte, a su vez, la obra de arte se presenta como un suceso histórico: pero su crítica no se reduce a demostrar que aquélla *es*, sino que se ocupa; también, en atribuirle ciertos juicios apreciativos, definidos ya por la ciencia estética. Una obra de arte que no merezca el calificativo de bella, pierde su carácter de obra de arte y se torna mero suceso histórico. Las imágenes burdas y piadosas de las Catacumbas eran consideradas como obras de arte por los cristianos de la época; hoy no interesan más que a los arqueólogos. Asimismo, un suceso histórico que no perteneciera al pasado, es decir, en una palabra, que no fuera propiamente histórico, se tornaría leyenda, obra de arte pura y simple. Los griegos consideraban como a una obra histórica la Teogonía de Hesiodo; hoy no es más que una obra de arte. Toda la distinción, pues, entre Historia y Arte, gira alrededor del específico significado de lo *verdadero*. Para el historiador, es verdadero lo que *fué*; para el crítico de arte, es verdadero lo que es bello, vale decir, lo eternamente actual, lo eternamente contemporáneo. En definitiva, el crítico de arte ha de ser a la vez un poco esteta y un poco historiador, así como el historiador, artista y literato a un mis-

no tiempo. Ambas actividades son muy semejantes. Esa semejanza nos permite comparar la forma con que algunos críticos tratan los problemas del arte, con los medios que emplean algunos historiadores para tratar los problemas de la historia.

Entre los estudiosos que contemplan el pasado, hay toda una *casta* especial que se limita a recopilar datos, amontonar fechas, dilucidar intrincados problemas de paleografía, hombres que se pasan la vida removiendo el polvo de los archivos o durmiéndose sobre las ruinas de los templos antiguos. No logran sino acumular un material amorfo, inexpresivo como el mármol no trabajado aún por el escultor, y al cual el verdadero hombre de historia imprimirá luego forma, expresión, vida y alma. Esos hombres silenciosos y pacientes, benedictinos o eruditos que tanto abundan hoy, son útiles aunque no geniales: ellos proporcionan como dije, el material imprescindible sin el cual el historiador esculpiría en el vacío. En la crítica de arte, tienen su parecido en los tecnólogos pedantes empeñados en la obra disociativa, y por lo tanto destructiva, de analizar los elementos materiales de que el artista se ha valido para objetivar, para socializar su íntima impresión, en cuya radica el verdadero núcleo, jugoso y fecundo, de la creación artística. Pero hay también buenos historiadores y, por lo tanto, buenos críticos de arte: los primeros son los que evocan el suceso pretérito en tal forma, que lo *reviven*, lo arrancan aparentemente del pasado, y lo ponen bajo nuestra vista: Renan, por ejemplo. Asimismo, los buenos críticos de arte, suelen reavivar con su soplo el fuego íntimo que animaba al artista en el momento de crear. Para el verdadero crítico, no para el técnico, la raíz de un fragmento de música (ejemplificando), no radica en la armonía pensada, *intuida*, virtual, que se insinúa y se precisa en la mente del compositor, únicamente perceptible, para nosotros, cuando se cristaliza en el sonido o en la pálida notación que será analizada por el tecnólogo impassible: la raíz remota se hunde en las más profundas capas del alma humana, donde difícilmente llega a bucear el crítico más sutil, y en donde ya no hay más ni música, ni poesía, ni pintura, sino para y simplemente la fuente común de todas las manifestaciones artísticas. Allí es donde se realizan las gestaciones obscuras del artista: él es el germen generador de las

intuiciones, el seno materno inviolable de toda obra de arte. Allí es donde reside en verdad el genio, no en el acto empírico de objetivar, y cuyos medios musicales, pictóricos, poéticos, armonía, tonalidad, perspectiva, prosodia, métrica, son abandonados a la observación del técnico. Existe entre ambos momentos del proceso artístico (concepción y exteriorización) el mismo vínculo que entre la potencia y el acto, que entre la intención y la acción. En realidad, no existe sino un solo momento, pues la potencia es ya acto, contiene a éste virtualmente, y la acción en sí nada significa, mientras que la intención lo explica y lo aclara todo. Por eso le interesa más al crítico de arte y al esteta la causa remota, que resume todos los otros momentos del proceso artístico, que el acto técnico y último de superficializar.

Todas estas digresiones no interesan, aparentemente, a los deberes que incumben a una sección musical, en una revista que no es precisamente musical, sino literaria, y a cuyos lectores, por tanto, interesan más los problemas generales que plantea la música en sus vinculaciones con la literatura y demás artes, que el desmenuzamiento empírico de las obras maestras, como es de rigor en los críticos pedantes y tecnólogos. Por otra parte, si una crítica quiere ser modesta, como lo anhela ésta, no ha de cometer la imprudencia de discurrir sobre el espíritu de las grandes obras del arte musical, cosa inoportuna e ingenua, sobre todo tratándose de lectores ilustrados que conocen a Hoffmann, Baudelaire y Berlioz (por ejemplo). Es evidente que sería difícil, como muchos críticos hacen hoy, fundarse en su ignorancia para sorprender su buena fe... Y además, no es nuestra misión la de pasar revista a las manifestaciones creadoras de la música, sino a la labor interpretativa de los muchos virtuosos que nos visitan. Pero aquí es necesario agregar algunas reflexiones, que justificarán las primeras líneas de este artículo.

No comprendemos a un intérprete, es decir, no sabemos apreciar sus cualidades y defectos, si no es asociándolo a la obra de arte que interpreta. No vamos a escuchar a un intérprete para oírlo a él mismo, sino para oír lo que interpreta. El destino de los virtuosos en la música, es el destino de un mero instrumento, de un modesto traductor. No podemos ir a un concierto con diferente ánimo con que leemos un libro de poesías.

Cuando nuestro propósito principal es el de oír al intérprete (tal es el propósito de la mayor parte de las gentes que van al concierto) en verdad no nos sentimos animados por un deseo puramente estético, sino más bien por un interés circunstancial y momentáneo. De ahí que con tanta razón abominen muchos críticos de los virtuosos (en el mal sentido de la palabra), de los virtuosos que ejecutan ante el público, Beethoven, por ejemplo, no para hacer oír a Beethoven, sino para hacerse oír ellos mismos, con menoscabo, casi siempre, de la fidelidad honradamente debida al texto. Esos son los histriones de la música, los malos traductores, temibles y peligrosos, porque pueden seducir con sus acrobacias y piruetas a los más puros espíritus. Para el que va al concierto con otro propósito más artístico, no tiene el intérprete tanta importancia como lo que interpreta, y aquél se hará tanto más digno de elogio, cuanto más se identifique y funde con el autor. Cuando Talma, en *Hamlet*, interpretaba con genialidad el personaje, no existía más Talma, sino el *Hamlet* mismo, tal como lo intuyó el dramaturgo. Únicamente por un medio abstractivo y dialéctico pueden desvincularse, en el momento escénico, las personalidades de Talma y de Hamlet, o de Risler y de Beethoven. Cuando se hace distinción entre intérprete y autor, en realidad, tácitamente, se afirma la insuficiencia del primero: el intérprete es tal, cuando se confunde y se identifica con lo que interpreta. Y tan es así, que la crítica coincide siempre, más o menos, al atribuir a los intérpretes en boga las cualidades de los autores preferidos por los mismos. Cotejemos los artículos y gacetas que se refieren a Rubinstein. Todas dicen: es teatral, enfático, frívolo, vehemente, cálido, tierno... ¿qué son esas cualidades y defectos, sino los mismos que sirven para caracterizar a los autores que dicho pianista interpreta? Se dice de Risler: es severo, ritual, concentrado, está animado de profundos sentimientos... ¿qué son éstos, sino los rasgos que no sirven para determinar ya la personalidad de un Bach, ya la personalidad de un Beethoven? Así, pues, en el pensamiento del crítico consciente, el intérprete y el fragmento (drama, música, poesía), interpretado, se funden, y necesario es referirse al otro cuando se habla del uno.

Hr de ser con ese criterio estético que emprenderemos nues-

tra tarea. Agregaremos, de vez en vez, algún comentario sobre el ambiente musical. Pero evitaremos en absoluto las reflexiones atingentes a cosas que escapan por completo a los intereses del arte, como ser los conflictos que dividen a nuestros profesionales, y sobre cuyo espíritu no parece gravitar la influencia suavizante y pacificadora que los filósofos de todos los tiempos han atribuído a la música... Y dentro de lo posible, procuraremos también que esta sección no se reduzca a una mera y superficial revista kaleidoscópica de todos los virtuosos, buenos y malos, que nos visitan, con comentarios al margen sobre la fortuna de los empresarios y las incidencias de las *tournées*.

HOMERO M. GUGLIELMINI.

NOTAS DE ARTE

Fernando Fader

FADER es un artista con mucha técnica pero carece de emoción—. Así se ha repetido, poco más o menos, desde el año 1903 y cuando apenas alejado de su gran maestro Zügel, hizo su primera exposición. Y como aquella frase la oímos de artistas y de críticos, séanos permitida analizarla. De paso aclararemos este punto que, en el fondo, no es más que un enunciado del eterno problema estético del contenido y la forma.

*

* *

Ante todo oportuno será decir que los artistas usan el vocablo técnica casi siempre con ligereza. Creen significar con ese término la capacidad representativa, el sistema de decir cuanto desean, formulismo que no pasa de mera facultad mecánica. Evidentemente este concepto es falso.

Técnica, entendida como algo mecánico nada tiene que hacer en la producción genial, que es la única artística. De no ser así, significaría una parcial ausencia de arte. Falta de fusión de las partes, generando conexiones artificiosas en el conjunto, por su mecanismo antiartístico... ; Cuando el arte es el producto del artista y la expresión genuina de su potencia fantástica!

*

* *

Tomemos una obra cualquiera de Fader, que para el caso todas responden, y fácil será advertir su potencialidad expresiva constante y coherente.

No hay un trozo de tela donde el diligente pincel no haya llegado para depositar en toques menudos, el secreto de las gamas. A veces dijérase que el artífice por mero afán de resolver problemas acumula colores. Pero viendo mejor, nótase que el artista se enfervoriza con la emoción del paisaje y ansiosamente procura aferrar todas las partículas del color. Y, tan asidua es su observación que llega a aprisionar el instante huidizo, y lo plasma.

Por ello, ponemos por caso, están en su sitio los abundantes negros de los planos secundarios de *Tarde Serena*, y si asombra su sinceridad nos maravilla el atrevimiento en la concepción plenamente realizada por el artista. *Mañana* es loa eterna a la gloria del amanecer. Infinidad de matices: los amarillos más tiernos y los violetas más suaves, armonizados tan finamente que la emoción del momento auroral nos acoge, dejándonos extáticos. Quien logra tanta verdad de belleza con medios tan puros es un emotivo.

Y con tales timbres se nos anuncia en la mayoría de las obras. Especialmente hay una tela, la N.º 7, cuya teña sobrio, simple, pleno de cierta tétrica sensación de misterio y de muerte, subyuga. La policromía de la *Pompa otoñal* (N.º 10) y el sumo bien de la *Mañana de Primavera* (N.º 3) que ya se anuncia en *Los Nogales* envueltos en las luces tibias de un cielo de maravilla, son esplendorosos. Aquella *Tarde Helada* es una elegía inolvidable.

De modo que, como hemos visto, además de esa su facultad de crear emociones, ha mostrado que sabe variarlas, haciéndonos percibir el encanto fugitivo de cualquier hora. Esa diferenciación emotiva es el signo de su madurez.

Largos años de rudas experiencias se reunieron para obtener la veraz reproducción de las cosas y de su intimismo: expresión de sentimientos panteístas, y que Fader posee en grado sumo.

Riqueza espiritual que antes no podía dárnosla con tanta eficacia por falta de dominio de sus medios expresivos. Hoy traduce en sus obras, valientemente empastadas, su panteísmo persuasivo y conmovedor: armonía del cielo y de la nube, del llano y la sierra, de las cabañas y de los hombres...

Y, esos gérmenes de vida, retransmitidos plásticamente en forma perdurable, nos restituyen a la plenitud de la Naturaleza.

Fr. Guillermo Butler

A las dotes pictóricas del hermano de la "orden de los Predicadores", pacientemente anotadas por el espíritu exquisito de Octavio Pinto, cumple agregar otra, no apreciada debidamente por sus comentadores. Nos referimos a esa ideal representación de motivos arquitectónicos que Fray Guillermo Butler parece ajustar al decir de los románticos, quienes consideraban a la arquitectura como música petrificada.

Y sentimos la necesidad de decir la suma de sensaciones, acaso extrapictóricas, suscitadas por esos puentes "lung'Arno", (a lo lejos la verde armonía de la "Colina pistojese"). O, por aquellos paredones de piedras (hacia lo infinito la línea sinuosa de las "pircas" que decoran en blanco los sistemas de sierras cordobesas). O, muy especialmente, por la fina aguja de las cúpulas, siempre elevándose y como dispuesta a perforar la bóveda celeste: ¡más allá la claridad de Dios!

—Literatura, sugerencias— se nos dirá. Y bien sí: emociones culturales, muy pensadas, sugeridas por la comprensión del hombre y de su obra. Imposible desentendernos del ambiente en que actúa y de los demás elementos guiadores de esta interesante personalidad.

Tal vez un botánico no podría diferenciar esos vegetales, ni un geólogo clasificarnos el terreno. Quizá un pintor notara veladuras intencionadas para disimular deficiencias en los planos y volúmenes. Pero, nadie podrá negar que una tela pura ante la fervorosa visión de nuestro artista es ventana en su claustro abierta al infinito... Algo así como uno de esos antiguos "Vitraux" que en las viejas catedrales al substituir a los mosaicos trajeron, además de la sintética composición figurativa, sus boquetes de luz: aperturas luminosas en las sombrías vía-cruces, donde las cosas de la Naturaleza aparecen nimbadas de cielo...

Ese encantamiento no podemos despreciarlo. Tampoco olvidaremos que Butler ha tomado el espíritu de la orden a que pertenece. De los dominicanos ha recogido esa preferencia por las formas vastas, de aspecto grandioso: espíritu constructivo, en contraste con las obras de los franciscanos, que las derivaron del tipo "cirtencense".

Mas, al par de los franciscanos, los dominicos inspiráronse en las grandes decoraciones que ilustraban las manifestaciones del espíritu medioeval: alegoría y escolástica, símbolo y misticismo.

La forma simbólica y la alegoría fueron comunes en las dos órdenes. Las pinturas de Butler ejemplarizan esa semejanza: entre el "crudo sasso" dantesco de las basílicas brotan aquellos "colorati fiore é herba" de San Francisco...

Por ello, ha podido conservarse un primitivo. Y como tal sus expresiones artísticas nos traen un recuerdo de Oriente: ¡ex Oriente lux!

Reproducir las cosas, aun las más humildes, porque a veces son las perdurables, es para Butler un medio de comunicar sentimientos. Así retransmite la esencia de la vida y los movimientos del espíritu mediante el ritmo de las cosas.

De donde, muy a menudo, su pintura deja algo que desear a los profesionales, que no admiten esas "esfumaduras", que, según ellos, deforman la realidad. Hemos de decir, que en esto precisamente, hallamos el buen secreto del artista: huir de la realidad ávida del presente para obtener la belleza de lo imposible. Tales las pulcras celdas, vestidas de blanco y con el único adorno de la flor de la Cruz, brindándonos esa paz que no encontramos en esta vida tentacular. "Il Signore vi dia pace" era el saludo del pobrecillo de Asís a las facciones armadas de odios... Que los cansados ojos se curen con el bálsamo que vierte "sirocchia natura!" parecen decirnos estas telas de Butler.

Y como literatos, olvidando recetas y procedimientos, interpretamos en su magnitud la grata misión de este sacerdote del arte, con su buena nueva.

ARTURO LAGORIO.

EDUCACIÓN

“La Revolución Universitaria”

TEMA escabroso e interesantísimo es este de la revolución universitaria, como dicen unos, o de la reforma universitaria, según la expresión usada por otros, entre sus actores y sus comentaristas.

Cada vez que llegan a mis manos nuevos papeles, no obstante haber leído ya muchos sobre el particular, se abren delante de mis ojos nuevas perspectivas, insospechados caminos, polifurcaciones, vericuetos, empinamientos difíciles. Además temo al espejismo.

Sobra, pues, advertir, que no voy a formular conclusiones.

Días pasados, leí el reportaje que hizo *Nueva Era* (1) al nuevo decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de La Plata, Dr. Alfredo L. Palacios, en el cual se destina una parte importante a la reforma universitaria; poco después releí en *NOSOTROS* (2) el manifiesto que los delegados de la Federación Universitaria Argentina al Congreso Internacional de México, Héctor Ripa Alberdi, Arnaldo Orfila Reynal, Pablo Vriillaud y Enrique Dreyzin, publicaron a su regreso al país, manifiesto que ya conocía por el diario platense *El Argentino*; ahora la dirección de *NOSOTROS* me envía el libro *La Revolución Universitaria* (Buenos Aires, 1922), de que es autor el Doctor Julio V. González, ex presidente de la Federación Universitaria Argentina. He releído también algunos antecedentes de valía.

(1) *Nueva Era*, Buenos Aires, julio 4 de 1922.

(2) N° 158, julio 1922.

En casi todos los escritos se nota el tono trascendente. Desde luego, sus autores no hablan para la actualidad que pasa, a veces distinta cada día; se dirigen a lo que permanece inmortal y puro, sobre todo en la juventud, dentro del devenir constante de los humanos: a la sed sustancial de ideal, y obran para lo que se graba en las páginas perennes del tiempo. Así se explica también que al remontar el vuelo, éste sea suficientemente alto para que su verbo baje y resplandezca como en sutiles hilos de luz hipnótica, que a veces son como "lenguas de fuego", no ya sobre los institutos universitarios de una ciudad, ni sobre los del país entero, sino sobre los de toda la América latina. Tal es el manifiesto de los delegados al congreso internacional estudiantil que se reunió en Méjico el año ppdo. y la acción que en circulares y conferencias despliega el decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de La Plata, Dr. Palacios, una de cuyas notas más sencillas está produciendo curiosa y grave incidencia en la Universidad de Montevideo.

El libro de Julio V. González, que motiva estas líneas, se refiere principalmente a los pasos iniciales del vasto movimiento. Según las propias palabras del autor, ese libro desea ser un traspunto fiel del espíritu que animó a la juventud en aquellos pasos iniciales, a la vez que una crónica documentada de los sucesos. Tiende también a que la juventud beba en él el espíritu heroico, de justicia y elevación intelectual, que dirigió aquellos pasos primeros.

El primer movimiento es el universitario de Córdoba en 1918. Acaso es este también, de todos los acaecidos hasta el presente, el que ofrece al observador el contenido más preciso y claro del pensamiento nuevo. A él también dedica el Dr. González sus mejores páginas. Indudablemente hubo allí nobles ideales y actos condignos. Baste decir que andan a su frente nombres como los de Martín Gil y Arturo Capdevila. Son esos ideales los que vibran en los párrafos más simpáticos del autor y los que hicieron decir al Dr. José Nicolás Matienzo, primer interventor del ejecutivo nacional en la universidad cordobesa: "la reforma reciente ha llegado en su hora, traída por causas profundas servidas por fuerzas sociales provenientes de distintos rumbos, pero concurrentes al mismo fin", y también: "la ilustre

Universidad de Córdoba en este día abre una nueva época en su existencia" (1).

Fué seguramente la de Córdoba una campaña que afectaba fundamentalmente un sistema universitario, que lo era también religioso y social. Había algo allí que parecía no ya una tradición respetable y gloriosa, que de esto tiene mucho, en mi concepto al menos, la Universidad de Córdoba, sino un estancamiento, un enquistamiento progresivo del pasado a costa del presente, que es como decir a costa de los gérmenes del futuro. No ya el pasado enseñando al presente, dirigiéndolo, animándolo a volar por sí mismo, como un buen padre que conoce el destino, sino cegándolo, deshaciéndolo, devorándolo...

¿Consiguió el movimiento su objeto, el noble objeto a que nos referimos? ¿Fueron sus armas las más apropiadas? ¿No fueron excesivos los "excesos de pensamiento" y los "excesos de voluntad"? ¿No habían prosperado, demasiadamente, a su amparo, las aspiraciones espúreas?

El libro del Sr. González, no obstante sus afirmaciones de victoria definitiva (pág. 164, entre otras), tiene cláusulas por las cuales el geniecillo de la duda deslízase en el espíritu del lector. por ejemplo, cuando dice que la política y la burocracia desviaron los altos propósitos iniciales, propósitos que "deben distinguirse de ulteriores sucesos consecutivos a la ingerencia de las autoridades" (pág. 7, etc., etc.).

Y una vez adentro, el geniecillo es difícil de sacar. Se pasea por el espíritu todo lo que el ámbito le permite. Y a veces, hace temblar los cristales. (¿Se puede materializar así hablando del espíritu?) El geniecillo se pasea y obliga al lector a volver sobre aquella página del libro en la cual, a manera de contraste con el régimen y los profesores de la Universidad de la Córdoba vieja, se citan, entre otros, como "los nombres más destacados que puedan figurar en la brillante foja que llenan las últimas décadas de la educación argentina" a los siguientes ex profesores de la Universidad de La Plata: Joaquín V. González, Rodolfo

(1) Discurso pronunciado por el Dr. Matienzo en la asamblea general de profesores del 28 de abril de 1918, citado en *La Revolución Universitaria*, pág. 19 y 63.

Rivarola, Rojas, Senet, Mercante (1), todos los cuales, precisamente, se retiraron — algunos después de fuerte lucha — a poco de iniciarse la reforma en la universidad en que profesaban. Y allí fueron considerados por los reformistas universitarios como encarnaciones del pasado caduco. Y el geniecillo insiste en que el autor de *La Revolución Universitaria* los cita en su carácter de profesores, con motivo de una censura acerba que les dirigió un estudiante clerical en el periódico *El Universitario* (pág. 31) y en que el mismo autor agrega textualmente “cual si con esta sola enumeración se hubiera querido consagrar a la Universidad de La Plata como la expresión más acabada de la orientación moderna de la cultura universitaria” (pág. 32). Lo que no obsta, prosigue el geniecillo, para que al referirse a “la victoria definitiva” asevere que “fué doblemente eficaz, porque no sólo regeneró la institución universitaria de Córdoba, sino que impuso simultáneamente el ideal renovador en todos los institutos similares de la República, tales como los de Buenos Aires, La Plata y Santa Fe” (pág. 164). Ciertamente también que han pasado 132 páginas.

Y el geniecillo entonces prosigue trayendo a luz una serie de recuerdos, entre ellos la sentencia contenida en el escrito de un amigo director de un instituto secundario, cargo al cual había sido llevado por el movimiento reformista: “la historia no tiene normas”.

Y después el geniecillo nos dice: leed ahora unos trozos del manifiesto de los delegados de la Federación Universitaria al congreso internacional de Méjico una vez que regresaron al país. Y nos señala especialmente estos: “Pero he aquí compañeros estudiantes de la República, que todo este optimismo se derrumba frente al espectáculo desolador que ofrecen en la actualidad las instituciones estudiantiles del país. La más absoluta miseria intelectual corroe la autoridad que en algún instante tuvieron dichas instituciones” (2). “No hay una idea noble, no hay una aspiración elevada”...

(1) De los demás profesores a que alude, algunos sólo nominalmente lo han sido de la Universidad de La Plata y los restantes, con excepción de muy pocos, ya no lo són.

(2) Véase *Nosotros*, julio 1922, “Notas y Comentarios”:

Y apurado ahora por Cronos, el geniecillo salta por sobre muchos papeles y nos lleva a estas palabras del decano, reformista caracterizado (1), de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de La Plata:

“Naturalmente. Una de las malas consecuencias de la reforma ha sido el envilecimiento de muchos profesores. Como los estudiantes han adquirido gran fuerza, esos profesores no ven otro medio de continuar en sus puestos que accediendo a cuanto los muchachos pidan. A los muchachos hay que quererlos, como yo los quiero, pero hay que aconsejarlos también y, si es preciso, oponérseles”... (2).

El geniecillo no puede disimular una sonrisa. Es la satisfacción del triunfo. Ha triunfado sobre el lector de *La Revolución Universitaria*.

Pero nos hemos salido muy afuera del libro del Dr. González. Podríamos irnos todavía más lejos considerando el movimiento estudiantil argentino como una onda del sacudimiento universal de estos últimos años. Podríamos también compararlo con las perturbaciones universitarias en los Estados Unidos de Norte América, de las cuales se ha ocupado recientemente Alpha en *La Nación* (3); podríamos también preguntarnos si algunos de esos hilillos de luz hipnótica de que hemos hablado no habrán cruzado el Atlántico y brillado sobre algunas ondas del Manzanares y del Tormes, y más allá de Salamanca también (¿no hablaron a los universitarios de París los delegados de la Federación Universitaria Argentina?), pero Cronos nos apura, a nosotros ahora, y es necesario terminar este suelto.

La II y la III partes del libro del Dr. González están destinadas al conflicto del colegio secundario nacional de Chivilcoy y a la huelga de maestros de Mendoza. Estas segunda y tercera partes han sido extraídas, como él mismo lo dice, de la memoria que el autor presentara a la Federación Universitaria Argentina, al dejar su presidencia en el mes de noviembre de 1919.

(1) Del cual dice Julio V. González “reconocido dentro y fuera del país como la encarnación del espíritu liberal argentino” (pág. 81).

(2) *Nueva Era*, número citado.

(3) *La Nación*, B. Aires, domingo 6 de agosto 1922.

En fin, el libro contiene documentos de gran precio para el futuro historiador, no siendo el menos valioso, por cierto, el espíritu con que ha sido realizado por el cantor de *La luz de Oriente*, espíritu que reafirma una inteligencia y una acción muy destacadas en los sucesos de *La Revolución Universitaria*.

MARCOS MANUEL BLANCO.

BIBLIOGRAFIA

LETRAS HISPANO - AMERICANAS

Agua del tiempo. — Poemas nativos. Otros poemas. — Por *Fernán Silva Valdés*. — Segunda edición aumentada. — Cooperativa Editorial "Pegaso", Montevideo, 1922.

Los poetas de ahora han desechado los metros y formas clásicas, con furor y unanimidad singulares; pero en cambio no han creado, para sustituirlos, nada que iguale en armonía y belleza a los viejos moldes en que fueron dichas al mundo las inquietudes de tantas almas.

Reconocemos, huelga decirlo, la necesidad de la renovación, que no es sino una ley inmanente; acordamos que la limitación de la forma pone trabas al libre trabajo del pensamiento... y después de todo esto afirmamos que el desprecio a la preceptiva no es sino impotencia disfrazada.

Loemos la cruzada contra la banalidad, el lugar común, la gastada imaginaria, es decir, vituperemos la falta de originalidad, espíritu aristocrático — entiéndase selecto, refinado — imaginación, elementos esenciales de la obra poética. Y no por eso haya de caerse en el alambicamiento, como muchos han caído buscando destacarse; entonces, caso es de otorgar las palmas a quienes, en rima y metro antiguo, canten las dulces emociones proscribas de la poesía del momento.

Entre los jóvenes poetas uruguayos partidarios o, mejor dicho, creadores en su país, de las nuevas orientaciones, Fernán Silva Valdés se ha revelado por una despierta y afinada sensibilidad, encontrando para exteriorizarla, expresiones originalísimas, exactas, pero haciéndolo en formas absolutamente libres.

Si tuviéramos que juzgar éstas seríamos exigentes: los párrafos iniciales revelan nuestro sentir al respecto; pero limitándonos a considerar lo que ellas guardan, su esencia y poesía — recordemos a Federico Morador que supo distinguir al titular así su libro — justo es reconocer el alto valor de *Agua del tiempo*.

La primera parte del volumen, *Poemas nativos*, tiene agrio y agreste el sabor. Inspirada, como el subtítulo deja suponer, en motivos indígenas, encierra cuadros de robustez y novedad que es lástima no unan a su positiva belleza intrínseca la perfección musical y formal. El vino de Silva Valdés aunque servido en burdas copas de bazar es siempre un excelente vino; pero ganaría subiendo a los labios en fino cristal, o si se quiere en clásicos barros, con tal de que la talla, o el modelado, guardasen la divina armonía recreo de nuestra pagana sensibilidad.

Hay composiciones que son, absolutamente, poemas en prosa dispuestos por su presentación tipográfica para dar la impresión óptica de versos; ejemplo, *El Puñal*. Sin embargo, es bella y abunda en metáforas — "pareces una brújula que tuviera por norte un corazón" y de admi-

nable realce. Citemos, además, como rico venero de éstas, *El rancho*, *El Poncho*, ("Húmedo de alborada, — húmedo y estirado — como si el viento se lo hubiera puesto") *El mate dulce*, *A un río*. También las hay que desentonan por su chabacanería; elijamos una: *El sendero*: "para vichar el cielo por sus peladuras".

La segunda parte, *Otros poemas*, fórmanla diez composiciones de mayor musicalidad; tal vez por su "leit-motif" amoroso, el poeta se ha dejado mecer en la onda rítmica. En *Odio*, *Grito*, *Yo soy un hombre*, *Mujer*, *Amor*, se vislumbra una inmediata influencia de Paul Gaudy. *Toi et moi* está presente en esas composiciones. Esta segunda parte nos parece inferior a la primera. Menos original. El poeta aún siente mejor su tierra que la mujer. Y la ha visto, aquella, con mirada más profunda, con ojos más avizores y más despierta inquietud.

Esperemos el libro pleno, con confianza.

E. SUÁREZ CALIMANO.

Bucares en flor, cuentos nacionales, por *Alejandro Fernández García*.
Editorial "Victoria". — Caracas.

Los escritores de Hispano-América tienen una preferencia visible por los libros de versos y de cuentos: trabajo, todo, de poco aliento, hecho a pedazos, en la media hora robada al paseo o a la charla del café, sin sospechar siquiera el enorme poder de síntesis, de concisión y claridad, que se requiere para encuadrar una idea bellamente en los breves límites de un soneto, o el momento de una vida en las contadas páginas que debe tener un cuento.

De ahí esa mediocridad aplastante de ambos géneros, entre nosotros, donde de cien escritores que cada año debutan o insisten con el cuentito o las eternas endechas, apenas si tres o cuatro llegan a singularizarse por méritos positivos. Son los que por instinto, intuitivamente, alcanzan aquel poder; algunos, les menos, por conocimiento.

No decimos esto, precisamente, por el señor Fernández García. *Bucares en flor*, libro compuesto de diez cuentos al que dá título el primero, escapa al igualitario montón. Escrito con esmero y dominio del idioma, aunque tal vez un poco recargado de metáforas, algo lírico y exuberante, como buen producto del trópico, este libro se lee con agrado.

Algunos de sus cuentos tienen original sabor: *Tragedia rústica*, por ejemplo; otros, el epónimo, perspicacia psicológica que podría servir de núcleo a un buen novelista; *Tierra y alma*, aunque bien hecho es de un mal gusto chocante. La originalidad no debe buscarse en la extravagancia. *Joya negra* está lleno de reminiscencias literarias.

En resumen: un libro de cuentos superior a lo que se nos tiene acostumbrados por aquí. Si esa superioridad se ejercita en trabajos de mayor empeño hemos de asistir a más de un éxito.

F. S. C.

Las cien mejores poesías cubanas por *José María Chacón y Calvo*.—
Editorial Reus (S. A.). Madrid, 1922.

Don José María Chacón y Calvo, uno de los más eruditos y escrupulosos críticos literarios de nuestra América, ha coleccionado las cien poesías que a su juicio caracterizan mejor los distintos periodos de la literatura cubana. A ejemplo de lo que hiciera Menéndez y Pelayo en su colección de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*

at. Chacón y Calvo prescinde en su antología de la época contemporánea, "y esto es por razones muy obvias — dice—: la más elemental, por el estado de formación en que se encuentra la crítica del período actual. De este criterio se han excluido a dos artistas egregios, Luisa Pérez de Zambrana y Enrique José Varona, pues aunque su poesía no es antagonica con la del momento contemporáneo, es más afín con la de la generación anterior y en el orden histórico allí, en la época que inmediatamente precede a Casal, es donde debe verificarse su estudio".

A la selección de cada autor acompaña una nota biográfica y una rápida impresión personal, siempre muy interesante.

No podemos juzgar del acierto con que el señor Chacón y Calvo ha hecho su selección, pues sólo conocemos la literatura cubana en sus nombres más ilustres, pero muy probable es que de verdad lo haya tenido.

L. D.

Personalidad literaria de Ventura García Calderón, por *Napoleón Pacheco*. — Biblioteca del "Repertorio Americano". — San José de Costa Rica, 1921.

NINGUNO de los escritores hispano-americanos de nuestros días ha sido favorecido como Ventura García Calderón por la curiosidad crítica. En breves o extensos estudios, analistas de Francia, de España, de Italia, de toda Sud América, han comentado la obra, no escasa ni muy abundante, de este activísimo hombre de letras.

El último estudio sobre su personalidad es de don Napoleón Pacheco. Extensamente trata de la obra del escritor peruano, porque además de análisis crítico es el suyo exposición encomiástica.

El señor Pacheco promete escribir otras monografías sobre Francisco García Calderón, Gonzalo Zaldumbide y otros escritores representativos de América, con las que aportará elementos muy considerable para el estudio de la actual literatura hispano-americana.

R.

LETRAS FRANCESAS

La Randonnée de Samba Diouf, por *Jérôme et Jean Thuraud*. — Ploa — Nourrit & Cie., París, 1922.

LA *Randonnée de Samba Diouf* es un viejo cuento de pastores puesto en moderno escenario con intérpretes negros, y acabado al gusto francés.

Samba Diouf vive feliz junto al río nativo que le brinda sus peces como medio de vida. Samba Diouf tiene novia y sueña como todos los novios en casarse; pero en el Africa occidental francesa el novio debe pagar la dote al padre de la novia; y Samba Diouf es pobre. Cierta día recibe una herencia en lejanas tierras; Samba Diouf irá en su busca: a la vuelta se casará. Sólo que, como en los cuentos de hadas, el hombre propone... Samba Diouf parte lleno de contento, de fé, de proyectos hacia la tierra de los Foulahs donde le aguarda la herencia. Atraviesa florestas, ríos, aldeas, siempre a pié, hasta llegar a la tierra de los Mandingas, que son algo así como los judíos de la raza negra, astutos y alertas. Ha estallado la guerra; Francia pide cinco hombres a cada aldea negra. Y cómo en los cuentos de hadas, el jefe de la aldea donde se hospeda el extranjero Samba Diouf, tiene un hijo joven en edad de

ir a la guerra, a quien necesita a su lado en vez de enviarle a dejar el alma en la tierra de Francia. El extranjero ocupará su puesto. El pobre Diouf a quien emborrachan para facilitar la tarea, paga por otro, inocentemente, la contribución de sangre; va a la guerra; durante dos años sueña con su herencia, con su novia, hasta que en día de asalto su brazo izquierdo es destrozado por un obús. Inválido y glorioso, torna al terruño, siguiendo la ruta que interrumpió la perversidad mandinga. Pero la pantera se comió sus vacas mientras respetaba las del albacea; otro mandinga engañole su novia dejándola un hijo de recuerdo; manco, no podrá tender sus redes en el río nativo... Diouf, sin embargo, es filósofo. Le queda la pensión; la gloria de poder ponerse el uniforme; además, viendo bailar a su antigua novia la noche de su llegada a la aldea, observa que ninguna mujer blanca tenía caderas tan apetitosas como la ingrata... Y cuando se extinguen las luces de la fiesta y Samba queda solo a la puerta de su casa, piensa en las caderas de su novia. Piensa por corto tiempo y endereza su camino hacia la choza que guarda la felicidad.

It's a long way to Tipperary...

La randonnée de Samba Diouf es una novela ingénuo, hecha un poco al calor del éxito y la novedad de *Batouala*, — de la que no tiene ni el colorido, ni el verismo, ni el arte, — por autores que conocen el "metier", el escenario y los personajes, pero que no han sentido éstos. Su conocimiento es superficial; no pasa de las cosas y de las personas, sin llegar a las almas.

Los negros de *La randonnée de Samba Diouf* piensan como los autores quieren, no como ellos lo harían puestos en la situación libremente. No basta con mezclar al relato unas cuantas voces, supersticiones, giros y fórmulas de conversación indígenas, para "dar" el ambiente; tampoco basta copiar ciertas páginas de geografía barata para dar idea del país. Uniendo la pobreza de la fábula, su rancio origen, a todo esto, fuerza es confesar que no nos explicamos las treinta y cuatro ediciones de *La randonnée de Samba Diouf*.

E. S. C.

Le couteau entre les dents. — "Aux intellectuels" — por Henri Barbusse. — Editions "Clarté", París, 1921.

HENRI Barbusse, que en estos últimos tiempos ha dedicado por entero sus actividades a la divulgación de las nuevas ideas, lanza con este libro un nuevo y más cálido llamamiento a la acción, a los intelectuales. Entendiendo con cuanta exagerada latitud se prodiga el calificativo, Barbusse apresúrase a darle sus justos límites y dice así: "Les intellectuels — je parle de ceux qui pensent, et non des amuseurs et des charlatans, parasites et profiteurs de l'esprit — sont les traducteurs de l'idée dans le chaos de la vie". Hecho lo cual entra rápidamente, como hombre que sabe del valor de las horas y de las palabras, en su tarea de "traductor de la idea en el caos de la vida".

De las tres mentalidades francesas a quienes ha purificado la angustia de las hecatombes guerreras. France, Rolland y Barbusse, ninguna tan grávida de realidad como la del autor de *Le Feu*; por eso todos sus libros, manifiestos y artículos de prosélito, tienen el valor y la claridad de una ecuación. Cada palabra suya es una idea y cada idea es la necesaria, la justa, la única, para el caso planteado.

Esta característica de su personalidad se afirma rotundamente en *Le couteau entre les dents*, donde Barbusse señala el puesto y la tarea

de los intelectuales dentro del drama humano del momento, exhortándoles a ocupar el uno y a emprender la otra.

"La question sociale — dice — qui n'est pas, nous le savons, toute la question humaine. mais qui est, parmi les problèmes de notre destinée, celui où nous pouvons intervenir efficacement, doit être désormais mise à sa véritable place: dans le domaine des choses positives, du réalisme, et y rester jusqu'à la fin. Cette affirmation est une victoire de l'esprit. C'est la première étape nette d'un progrès vivant. Elle déblaye tout, et trace une voie où l'on peut marcher". Y sobr tal punto de partida, cuya evidencia es manifiesta, se alza su argumentación, clara, sencilla y llena de lógica.

La índole de *Le couteau entre les dents* hace difícil cualquier síntesis que con él se pretendiera realizar, para presentarlo a nuestros lectores; la limitación le quitaría belleza y eficacia. Si el espacio lo hubiera permitido, nos habría sido grato traducir *Le couteau entre les dents* para estas columnas, porque fuera de su valor partidario, de su objetivo político, es mucha su importancia como documento filosófico e histórico y abunda en puntos de vista originales, que nunca está de más poner al alcance de pueblos jóvenes, con toda su vida por hacer.

No podemos sustraernos al deseo, sin embargo, de traducir para nuestro medio algunos breves renglones.

Y son:

"Sin que sea necesario que el hombre de pensamiento entre en la acción por la acción, debe, al menos, entrar por el pensamiento".

"Hacer política es pasar del sueño a las cosas, de lo abstracto a lo concreto. La política es el trabajo efectivo del pensamiento social; la política es la vida".

"No hay sino un medio de hacer reinar el orden: imponerlo".

E. S. C.

LETRAS PORTUGUESAS

Humus. Por Raul Brandão. — Barcelona, Editorial Cervantes. — 1 vol.: 349 págs.

RAUL Brandão, en la literatura portuguesa contemporánea, es quien ha dado voz al sufrimiento de los que padecen y sueñan. Ya en su novela *Los pobres*, obra ésta de pensador-novelistas, puede verse cómo para él no hay en la vida sino dolor y ensueño, cual dos caminos paralelos por donde todos andamos y todos los días, aunque a veces sin quererlo.

Para Brandão, pues, la historia de los hombres podría escribirse diciendo: nacen y sueñan, sufren y sueñan, van a morir y sueñan... sueñan y mueren.—El mundo está hecho de dolor, nos grita. Solo que si sabemos sobrellevar el dolor, es porque *criamos* costumbre. Nos acostumbramos a sufrir, a usar las mismas palabras, a hacer los mismos gestos. Como si estuviéramos enterrados en el hábito. En el hábito y en los sueños. Con razón Gabiru, que es una parte de su propio ser, "al lado de la vida, construye otra vida. Sueña y sus sueños son siempre irrealizables, todos se le transforman entre las manos en barro informe. — Ya sueña otra vez... Para él, encogido, inerte, transido, la vida consiste en deshacerse en sueño, embeberse en sueño, abismarse en sueño" Y como Gabiru tú y yo lector, entre un hilo y otro de dolor entremezclamos un hilo de sueño. Dentro de todo, encima de todo, los sueños. ¿Qué cubre la tierra? Sueños. ¿Qué baja de las estrellas? Sueños. Todo resume sueños. Hasta las piedras sudan sueños. Al fin, quizás los sue-

ños sean la mejor parte de la vida, o como sentencia el escritor lusitano, *el sueño vale la vida*.

Estoy apuntando que en *Humus* hay sufrimiento y sueños. Hay también miseria. — "Madre, pregunta la hija ya moza, madre, ¿qué cosa es casarse? Y ella le responde lo mismo que su madre le respondió a ella: —Hija, es hilar, parir y llorar." La moza va a ser madre y "eran tan pobres que para lo que había de nacer, sólo pudieron preparar un pañal, dos camisitas y una mantilla. Llegaron los dolores y nacieron dos gemelos. Se repartieron las camisas, se rasgaron la mantilla y el pañal por la mitad y en la casucha perdida entre la naturaleza bravia la mujer se puso a llorar y dió un pecho a cada hijo." Así todos los personajes. Están gastados por el uso del hambre y de las lágrimas. La vida no les deja ser nada, ni sacar nada. Y tienen *sauudades* de la vida porque nunca la ven entera, sino apenas en algunos fragmentos.

Pero, ¿qué es la vida para Brandão? La vida íntegra es un simulacro, nos dice aquí con sentido biológico; no es nada más que una tregua, agrega en otro lugar, y luego concluye: "la vida es nada y lo es todo." ¿Para qué, entonces, luchar, amar, ascender, triunfar, si todo se ha de perder para siempre! Lo real es que "sólo se vence por la adulación, por la astucia, o por la audacia. Todos los medios son buenos. Los escrúpulos no sirven para nada. Los convencionalismos nos atan los brazos. Media docena de reglas bien inspiradas bastan. Honradez, la suficiente para que confíen en nosotros. Caridad, la indispensable para que no asalten nuestra caja. Fuera de esto, fraude. Si poseo fuerza la debo usar. La vida sobre estas bases tal vez sea monstruosa, mas no puedo modificarlas. Las debo aprovechar. Extraigo de la vida lo que ella puede darme. Con ilusiones puedo ser pobre, sólo sin ilusiones se puede ser rico." Si existen deberes que cumplir, son los del instinto. Puesto que todo es un momento, menester es aprovecharlo. Puesto que no existe Dios, están demás las palabras y las reglas, y no hay porqué no extraer de la vida todo lo que de ella podamos tomar. He tocado la cuestión suprema según Brandão. La de si existe o no existe Dios. Y nos penetra con su grito: "¿Quién es Dios, ahora? Dios es todo y nada. Es una fuerza. Es una ley inexorable. Pero entonces tú que lo puedes todo — tú no puedes nada. Eres una ley y has de cumplir esa ley. Eres un destino y no puedes dar un paso fuera de ese destino. No ves, no oyes, no sientes. Yo que soy una insignificancia, valgo más que tú. Porque yo grito, yo sufro, yo me atrevo. Mañana rompo mi destino. Tengo una conciencia. Soy ilógico y absurdo. Me discuto. Y tú, Dios, no pasas de una fuerza ciega y estúpida. No me sirves de nada. — Necesito un Dios que me salve, o que me condene. — Un Dios-fuerza, un Dios que no se conmueve con mis gritos, ni con mis súplicas, no me interesa. Un Dios que camina para un fin que no alcanzo, es un Dios absurdo. ¿De qué me sirve este Dios?"

Con tales confesiones está escrito *Humus*. Fuera del dolor, nada existe. De ahí que el libro de Raul Brandão me resulte amargo, destructor, negativo. Es lo que nos da el autor, ahora en que, como jamás necesitamos los hombres profundo optimismo en la Vida y profunda fe en la Belleza. Oyendo a Portugal, prefiero la plática optimista y viril de Leonardo Coimbra, antes que los metafísicos dilatacioneros de Raul Brandão.

CELSO TÍNDARO.

LIBROS VARIOS

Tú y yo, por *Paul Géraldy*. — Dícelo en castellano *R. Brenes Mesén*. — El Convivio, J. García Monge, Editor. San José de Costa Rica, 1922.

DESDE los tiempos en que Antonio Palomero tradujo *Les Romanesques* de Rostand, no habíamos leído una traducción castellana de versos franceses, tan admirablemente hecha.

En todas cuantas hemos leído desde entonces acá, los autores, casi siempre también poetas, o han enmendado la plana del original o han querido poner algo de sus respectivas cosechas: óptimo fruto si feraz el huerto, seco rastrojo cuando árido, pero de cualquier manera grave abuso de confianza cometido en perjuicio del lector de buena fe, que va buscando al autor traducido y no al traductor.

Las treinta y dos composiciones de Géraldy, en cambio, han encontrado en el Sr. Brenes Mesén un preclaro amigo lleno de vivo cariño por ellas: amándolas mucho ha sabido respetarlas, y su cálido amor ha servido para dar, con una probidad austera y un respeto único, fondo propio al relieve del verso dilecto, en la noble lengua hispana.

El suave lirismo de *Abat-jour*, la dulce emotividad de *tendresse*, las fútiles naderías de *Ames, modes, etc.*, todo el henchido torrente de pasión, de vida, de verdad, que hace de *Toi et moi* el libro de todos, ha encontrado en la traducción del Sr. Brenes Mesén una equivalencia perfecta.

Querriamos copiar, como ejemplo, algunas composiciones de los dos textos: *Epreuve, Aveu, Ames, modes, etc.*, tal vez la mejor dada, pero ía falta de espacio nos veda de hacerlo.

Limitámonos, pues, siguiendo el índice, a citar aquellas en que nos parece se ha ejercitado con más suerte el arte del Sr. Brenes Mesén. Y son: *Serenidad; La pantalla*, ya mencionada, donde el verso *l'heure des yeux et du sourire*, dícelo exquisitamente, *la hora — en que los ojos hablan — y la sonrisa adora... Acaso; Almas, modes, etc.*, que comienza: *no fueras una mujer (tu ne serais pas une femme)*, y como dejamos dicho aquella de más exacta translación: *Meditación; Celos; Duda*, también de feliz versión; pero hacemos cuenta de que la cita particular se convierte en general, involuntariamente; con lo cual probamos una vez más el acierto del Sr. Brenes Mesén, doble, por su trabajo de traductor y por la elección de *Toi et moi*, ese libro sencillo y humano, diario de nuestras vidas en la edad dolorosa de la eclosión del amor.

E. S. C.

La Bibbia, tradotta dai testi originali e annotata da *Giovanni Luzzi*. — G. C. Sansoni, editore. — Firenze.

Los estudios bíblicos, que en las últimas épocas habían sido descuidados en Italia, se han reanudado recientemente con fervor encomiable. Prueba de ello lo ha dado, entre otros, el profesor Giovanni Luzzi, que después de largos años de muy serias y pacientes investigaciones, ha comenzado la traducción de la Biblia, siguiendo directamente los textos originales (hebreo y griego). Dos fascículos han aparecido hasta ahora: el primero contiene el Génesis, y el Escdo y el Levítico, el segundo. Precede al primero una erudita introducción general al Pentateuco, y tanto uno como otro fascículo trae numerosos mapas e ilustraciones fuera de texto.

La obra constará de diez volúmenes en octavo mayor, de 500 páginas, aproximadamente, cada uno.

R.

Fausto. — Traducción, prólogo y notas de *José Muñoz Escámez*.—Editorial Franco-Ibero-Americana, París.

ESTA casa editorial viene publicando, como es sabido, unas catorce colecciones, entre las que se encuentra la de los "Grandes maestros de la Literatura". A ella pertenece la traducción del inmortal poema de Goethe hecha por el señor Escámez y presentada en un volumen elegante, adornado por dibujos de Barlangue.

El traductor abre su trabajo con unas cincuenta páginas dedicadas a tratar los orígenes y significación del poema y el llamado "segundo Fausto", completando la traducción con notas aclaratorias.

Todo se ha dicho ya del *Fausto* y nada queda por añadir a los ricos comentarios existentes sobre las innumerables traducciones del poema a las lenguas del planeta.

Sin embargo, nunca estarán bastante vulgarizadas las obras cumbres del género humano y todo esfuerzo que a ello tienda, venga de donde viniere y tenga el valor relativo que tenga, debe recibir apoyo y merecer aplauso.

Para quienes no posean el alemán encierra un positivo valor esta traducción del *Fausto*, en la que se puede seguir fielmente el pensamiento de Goethe, teniendo además al alcance comentarios, noticias y juicios, nunca de sobra, aunque ellos sean tan sumarios y vulgarizados como los del Sr. Escámez.

E. S. C.

Meyerbeer. — Su vida y sus obras, por *A. Muñoz Pérez*.—Editorial Franco-Ibero-Americana, París.

FORMA parte este volumen, ilustrado con numerosos grabados, de la colección *Los grandes músicos*, que estuvo bajo la dirección del ilustre autor de *Sansón y Dalila*. Dividese en dos partes, de las cuales la primera se ocupa de la vida de Meyerbeer, consagrándose la segunda al análisis de *Roberto el Diablo*, *Los Hugonotes*, *El Profeta*, *La Africana*, *Struensee*, *El Perdón de Ploërmel* o *Dinorah* y *La Estrella del Norte*. Los últimos capítulos de esta segunda parte dedícanse a recopilar algunas anécdotas sobre Meyerbeer y a dar la lista de sus obras, documentos anexos y bibliografía meyerbeeriana.

Es conocidísima esta colección, así como sus similares dedicadas a los pintores, escritores, escultores y grandes hombres. Todas juntas vienen a formar un interesante diccionario biográfico; volumen por volumen, como compendio de las grandes vidas, tienen el principal y alto valor del ejemplo llevado a la masa de lectores, quienes sin este vehículo desconocerían muy probablemente esas fuentes de energía, de acción, de voluntad...

E. S. C.

LOS ESCRITORES ARGENTINOS JUZGADOS EN EL EXTRANJERO

La tragedia de un hombre fuerte, por Manuel Gálvez.

Por qué dice Manuel Gálvez de este libro, de este gran libro, que no es precisamente una novela?... Recordaremos las palabras aquellas que pone Biasco Ibáñez en la versión castellana de *El Infierno*, de Barbusse, obra a la que se parece, en su técnica al menos, *La tragedia de un hombre fuerte*: "*El Infierno* es una gran novela, y sin embargo no es novela, si tenemos en cuenta las condiciones peculiares de este género literario. Carece de acción, no hay en ella *argumento*". Observaciones a nuestro juicio, un poco fuera de lugar, desde que el diccionario, al definir el término *novela*, nos habla de una composición literaria que consiste en narrar hechos fingidos de mero entretenimiento, de enseñanza, etc. Amplia definición, como se ve.

Lo que hay, en puridad, tanto en *La tragedia de un hombre fuerte* como en *El Infierno* de Barbusse, es una falta absoluta de lo que dió en llamarse arquitectura: distribución, previamente calculada, de episodios, que se ensartan con cierta simetría, como las cuentas de un rosario o, más poéticamente, como las perlas en el collar. En *El Infierno* un estupendo observador nos refiere cuánto ve por un agujerito de su cuarto alquilado. En *La tragedia de un hombre fuerte*, Gálvez nos presenta varios arquetipos de la mujer argentina, con el pretexto de historiar las andanzas de Victor Urgel, su muy interesante personaje. Pero el libro en sí, es una novela, bien que participe de la honda trascendencia que cobraría un meditado estudio psicológico, hecho por un escritor, que fuera a la vez sociólogo.

Novela y gran novela es *La tragedia de un hombre fuerte*. Novela como *El mal metafísico*, *La maestra normal*, *La sombra del convento* y *Nacha Regules*. Poco importa que la arquitectura haya sido descuidada adrede. Bien sabemos que varios miles de lectores — entre los últimamente conseguidos por Gálvez — con el flamante notabilísimo trabajo, se van a defraudar. Falta la fuerte trabazón dramática que ha conmovido a los espíritus sencillos, apasionados por las desventuras de *Nacha Regules*. Manuel Gálvez, antes de conocer, con *La tragedia de un hombre fuerte*, ha querido enseñar. De ahí que desprecie todo cuanto pueda parecer nos sensible o melodramático. Matan a Clota, una mujercita que nos había interesado mucho, y el autor no aporta un solo detalle impresionador. El drama desgarrante queda apenas sugerido con cuatro frases. Se ve que la atención del novelista sigue objetos más altos. Quiere investigar cuestiones de árdul de complicada psicología. ¿Cómo son en la Argentina las mujeres?... ¿Qué educación recibieron?... ¿Qué concepto se han for-

jado de la vida?... ¿Creen, acaso, en el amor?... Y si creen en el amor, ¿qué suerte de felicidad esperan de él, cómo se lo imaginan, para qué lo aguardan?...

Victor Urgel — espíritu inquieto, dinámico y muy moderno — nos lo va a decir. Conocemos a Urgel la tarde aquella en que pronuncia un discurso, que muchos creen germanófilo, en el Congreso bonaerense. Su elocuencia viril, y la independencia de sus ideas, le valen un triunfo clamoroso. El ingeniero provinciano, fundador de estancias — y ahora diputado — conquista de un golpe Buenos Aires, con enérgico aletazo, como se elevaría un águila en el espacio azul. Es un hombre fuerte y la fortuna le resulta propicia. Apenas si ha fracasado, sentimentalmente, en su hogar. Su victoria le hace rebelarse contra tal desventura y busca la completa felicidad en uno de esos amores que la sociedad contemporánea conoce por *verdados*. "Victor pensaba que el amor era lo único que podía disminuir el sufrimiento de la trágica soledad del alma; y la ausencia del amor en su vida tornábale desgraciado. El triunfo de aquella tarde le encumbraba de golpe en la celebridad, y he aquí que a su lado no había un corazón ferviente de mujer que se exultara con ese triunfo, que lo comentara con él y, sobre todo, que hiciérale olvidar la peligrosa vanidad de haber triunfado. ¡Un amor!, clamaba el corazón de Victor." Y Manuel Gálvez nos da la lección fortificante y útil de que todo, menos el amor, es vanidad de la existencia humana. Pero como Rauch, el pequeño filósofo de esta novela, afirma, la tristeza es una suciedad. Y Victor reacciona contra la tristeza que había empezado a invadirle, dando toda la razón a su amigo, declarando que el hombre fuerte debe expulsar de sí la melancolía, porque en la vida todo ocurre como debe ocurrir, y si "el vivir es un trágico y bello sufrimiento", no vamos a atenuarlo ni con lágrimas de doncella ni con sollozos de guitarra. Contra ese mal de nuestra raza que es la tristeza, echemos mano de la acción, del esfuerzo heroico, de la lucha formidable.

Sin embargo, apresurémonos a declararlo, la vida de Victor Urgel, dentro de este libro, no nos interesa como el estudio del ambiente en que actúa, como el alma de las diferentes mujeres que posee o intenta poseer. Urgel, en esta novela, se nos autoía apenas un pretexto. Equivale (no se tome por desdeñosa esta afirmación), a ese cuarto de hotel donde se desarrollan los extraordinarios episodios de Barbusse. En *La tragedia de un hombre fuerte* es Manuel Gálvez quien mira por el orificio de la pared. Sus anotaciones constituyen el más vigoroso trabajo psicológico, en cuanto concierne a la mujer, que ha hecho un intelectual argentino. Pero paralelamente, en capítulos alternados, que caldea a veces la vena de un lírico que quiere y no siempre se sabe sofrenar, en capítulos alternados — repetimos — se evoca la vida social de la cosmópolis, hoy, si hemos de creer a Gálvez, en plena transformación.

Como toda obra desbordante de ideas, *La tragedia de un hombre fuerte* va a resultar un libro muy discutido. Acaso no tenga el autor la dicha de que se polemice en la prensa. Pero en círculos sociales y en camarillas literarias, las afirmaciones de Gálvez van a ser criticadas. No es obra para un éxito popular. Le sobra enjundia. Pero los hombres estudiosos del porvenir cuentan, para la investigación de la actual vida bonaerense, con un inapreciable documento.

Bastaría este valor documental que reconocemos al último trabajo novelesco de Gálvez, para dejar sentada la trascendencia de su afirmación, que puede calificarse de verdadero acontecimiento. Es un libro de plenitud, serio, grávido, definitivo. El talento, del autor, conjuntamente con su cultura, han alcanzado límites no siempre sobrepasables. Se ve que antes de realizar este esfuerzo audacísimo, Gálvez ha estudiado mucho, aceptando

como maestros a psicólogos tan experimentados como Stendhal y Bourget. Hay un libro de este último, la *Fisiología del amor*, que le sirve de guía para penetrar en ese laberinto (así nos resulta a nosotros), que es el alma de las mujeres. Clota la imaginativa, Amelia la pasional, Marta la piadosa, Elsa la nitida y Lucy la obstinada, son tipos admirables, o mejor dicho, arquetipos de mujeres, de mujeres que es posible hallar en nuestros ambientes y que representan el amor-imaginación, el amor-pasión, el amor-piedad, el amor-intelectual y la voluntad de amar, para atenernos a los distingos que establece el novelista.

Estas mujeres hállanse engarzadas en el relato como las cinco perlas de un aderezo. Todo lo demás es armadura y, verbigracia, los estudios colectivos de ambiente bonaerense, podrían muy bien ir a un libro de sociología. Desde luego, conviene reconocer que la presentación del ambiente explica el florecimiento de las heroínas. Mal puede reconocerse un fruto si previamente no estudiamos el árbol que lo gestó. Presentándonos a la esquivia Asunción, nos ha dicho Gálvez: "Como todas las mujeres argentinas, había sido engañada con respecto a la vida, a los hombres y al amor. Engañada por sus padres, por el catecismo, por sus confesores. No le enseñaron sino la verdad aparente de la vida. Le ocultaron cosas fundamentales que debió conocer. Y así fué al matrimonio, ciega, vivió en el matrimonio más ciega aún. lleno su espíritu de funestos errores". Sin este aporte del psicólogo — que supone una crítica al concepto que de la educación tienen los padres y los religiosos — ¿podríamos explicarnos bien la incompreensión *conyugal* de la mujer de Víctor?...

Se va a decir de *La tragedia de un hombre fuerte* que es una obra tendenciosa. No entraremos ni a negarlo ni a afirmarlo. Pero declarando sí, que las ideas del autor están a tono con la época, y que sin la propaganda de Gálvez, las costumbres irán, en Buenos Aires, hacia donde las lleva esa aura de renovación que es preciso ver, no sólo dentro de un ambiente determinado, sino en toda una época. Claro que el medio ejerce su influencia, y el medio argentino ha de imprimir a estas cosas una determinada peculiaridad.

Veamos el estado actual de Buenos Aires estos años pasados. "Una revolución formidable en las conciencias estaba trastornando las antiguas leyes que regían las relaciones sexuales, la familia, la vida social — escribe Gálvez. Víctor comprobaba que si hasta hacía unos años esas leyes eran soportadas, muchas veces a regañadientes, las nuevas generaciones barrián con ellas. Dinamismo ético. Todo debía evolucionar y adaptarse. La moral de la aldea porteña no podía ser la moral de una ciudad de casi dos millones de habitantes — pensaba él. Al nuevo ritmo de la vida material, debía corresponder un nuevo ritmo de la vida moral." Y más adelante se nos consigna, aludiendo siempre a la transformación de la metrópoli: "Las nuevas corrientes ideológicas y sentimentales combatían en las conciencias femeninas por despojar a las viejas. Toda la cuestión estaba allí: en ese conflicto entre la vida colonial y la vida moderna, entre el espíritu estático y el espíritu dinámico. Era el problema de todo el país. Abarcaba lo material y lo moral. No escapaban de sentir su influjo, más o menos directamente, ni las sociedades ni los individuos."

Y Gálvez, con su libro, llega a persuadirnos de que en cuanto a las ideas morales. Buenos Aires se halla en una situación interesantísima. "Hasta ayer había predominado la moral española, católica y severa; y he aquí que, bruscamente, todo cambia". Mientras en las sociedades viejas hubo preparación, en la capital argentina el cambio se produce de golpe. "Las mujeres, hechas a los viejos hábitos y educadas en las antiguas normas, quedaron de pronto bajo la acción del gran viento de dinamismo que lo trastornaba todo. La familia perdió su cohesión, la disciplina se de-

bilitó extraordinariamente, la religión dejó de guiar las conciencias. Las inquietudes de la Europa, gastada y enferma, nos contagiaron. Y para concluir de trastornarlo todo, vino la guerra. Nosotros no estuvimos en ella, pero ella ha influido sobre nosotros, lo mismo que si hubiéramos combatido. Nos ha excitado y desequilibrado, ha roto la continuidad de nuestra marcha normal de jueblo joven, nos ha injertado un poco de la vejez de Europa."

He aquí la clase de observaciones que dan valor a esta novela, que la convierten en un libro sesudo, trascendental. Y he ahí, precisamente, lo que, por parecer demasiado árido, pesado sin duda, va a enfriar el entusiasmo de infinitos lectores superficiales, conseguidos últimamente por el Gálvez de *Nacha Regules*. Menos mal, si el "yo no escribo más que para escritores inteligentes y cultos" de Renán, ha sido repetido en serio, pues la falta de venta no llevará nunca a este novelista tan sólido — de recia obra balzaniana, como ha dicho Eduardo Barrios — al descenso vergonzoso de una claudicación.

Y para terminar, aludiremos a la prosa de Manuel Gálvez en *La tragedia de un hombre fuerte*. Nos parece suelta, un poco desigual — como quieren exigirla las diferentes partes, asaz opuestas, del libro — pero siempre fluida y muy elocuente, al punto de que no hay una sola idea que aparezca difusa. En los *intermedios* líricos, se hace más alada, corre musical y en escenas compuestas primorosamente, con verdadero arte, como la visita a Elsa o la posesión de Lucy, cobra aquella elegancia que demostró el Gálvez atildado de los primeros tiempos. No es posible redactar quinientas páginas haciendo la labor orfébrica de quien nos brinda la breve descripción de un paisaje o el asuntillo sentimental de un cuento. Hemos quedado en que el estilo no es forma, sino algo más interno e importante, como que guarda atinencia con la organización mental del autor. Siendo claro el modo de concebir, y hasta de ver, de Gálvez, difícil ha de ser el estilo de sus obras. En la forma, como en el fondo (y esto último ya habíamos intentado decirlo), *La tragedia de un hombre fuerte* es una obra plena, realmente con madurez.

VICENTE A. SALAVERRI.

Pegaso, Montevideo, Junio de 1922.

Poesías Completas, de Manuel Ugarte.

MANUEL Ugarte es muy conocido en América, sobre todo, como conferencista, por sus largas campañas en favor de la unión espiritual de todos los países latinos del continente americano, y de su obra poética apenas si se conocen unas cuantas poesías suyas, publicadas fortuitamente en diversos periódicos. Así es que no podemos menos que recibir con agrado este grueso volumen que encierra los dos únicos libros del poeta, *Vendimias Juveniles* y *Los Jardines Ilusorios*. De estas dos obras sólo la primera había sido publicada; la segunda aparece por primera vez en este volumen.

Es una bella impresión de frescura y de agilidad espiritual la que nos producen estas *Poesías Completas*. El poeta pasa del madrigal caballeresco a la canción sentimental, y de ésta al poema vivido intensamente y aun a la grandilocuencia de la oda sin alterar el latido del corazón y sólo haciendo la voz más sonora y el ademán más enfático, para retornar al verso efímero de la tarjeta postal o del álbum, y volver al madrigal caballeresco o a la canción sentimental, siempre con la misma sonrisa y la misma emoción, enteramente joven.

(Prisma, de Paris).

El Himno de mi Trabajo, poemas de *Ernesto Mario Barreda*.

LA poesía civil, en el sentido en que la comprendieron los griegos y los romanos, continúa floreciendo en la República Argentina y nos ofrece poetas que cantan, ya la ciudad criolla, ya la campiña americana. Y Ernesto Mario Barreda es uno de estos poetas civiles.

El Himno de mi Trabajo, que parece más bien el título de un premio escolar, es un libro bellamente presentado y estremecido bajo la emoción de la vida vernácula. Quizá el mejor poema sea "Balada de la Bella Gitana", que muestra todo el efecto que se puede lograr variando de metros análogos o hermanos. Mas no es así siempre y el cambio brusco de metros desemparentados, como el octasilabo y el alejandrino, producen un pésimo efecto. Además, hay veces en que el poeta parece no tener en cuenta ni la regularidad del hemistiquio ni la medida del verso. Y si es aceptable que en metros de hemistiquios desiguales se invierta algunas veces el orden de éstos, resulta absolutamente insonoro el que se les cambie a cada línea, y, sobre todo, el que cada verso tenga una medida diferente y desemparentada. Basta con este ejemplo:

La hendida pezuña | dirigen al establo... Impelidos
 Por los zagales. | la tropa de recentales ondula,
 Y entre plañidero | tumulto de balidos
 Los labios le llena | de baba la impaciente gula.

Los hemistiquios en que está dividido este cuarteto son como sigue: 6, 10; 5, 11; 6, 7; 6, 9. De donde se deduce que, el primer verso es de 16 sílabas, el segundo, también el tercero de 13 y el cuarto de 15. Y este acratismo nos parece, en verdad, demasiado, sobre todo en un poeta que no ha sabido todavía librarse de la tiranía de las mayúsculas al principio del verso. El poeta se place en las insonoridades, y casa versos de 16 sílabas con otros de 13, en una mezcla insoportable:

Mi verbo de amor, la palabra vital de mi canto,
 Con labios de fuego quiere besar tu frente.

Nosotros le aconsejaríamos que, puesto que gusta de ensayar instrumentaciones inusitadas, lo hiciera en verso libre, que en castellano es más rico que en otras lenguas, pues ha adaptado todas las aportaciones posibles y existe ya de tres maneras: El verso libre de pie quebrado, el verso libre de combinación de metros y el verso libre de cadencia; y cualquiera de estas formas es más armoniosa y más dúctil que las empleadas por Barreda, sobre todo si se tiene en cuenta que a todas estas combinaciones de verso libre se le puede añadir la de ser blanco, lo que da una libertad absoluta, aunque no sea aconsejable más que a quien sea dueño absoluto de su técnica.

(Prisma, de Paris).

Julio Endara. — *José Ingenieros y el porvenir de la filosofía.*—Buenos Aires.

Es un interesante folleto ya publicado anteriormente en Quito (Ecuador), ampliado ahora con algunos datos sobre el conjunto de la obra de Ingenieros, el genial polígrafo argentino.

Las iniciativas mentales de este publicista han venido suscitando vivo interés en toda América, que hoy lo considera como uno de sus más legítimos prestigios mentales.

El trabajo encomiástico de Endara es a modo de introducción al es-

tudio de Ingenieros *Proposiciones relativas al porvenir de la filosofía*, una de sus más comentadas obras.

Ingenieros es uno de los idealistas-prácticos, si así puede decirse, más sugestivos. Arraigado en la ciencia, como "sistema de verdades cada vez menos imperfectas", no teme volar hacia la metafísica, como "conjunto de concepciones hipotéticas", que tiende a anticiparse a la verdad de las ciencias o a perfeccionarlas. Idealista, tomando el ideal como "premisa de un porvenir apetecible", no incurre en el mal de los que confunden el idealismo con la utopía, tan frecuentes y dañinos, que ha venido a ser hábito de estos tiempos y pueblos ridiculizar el idealismo, como si fueran posible — ¡imbéciles! — naciones ni colectividades humanas, robustas y vigorosas sin la savia de los idealismos.

Para los que venimos admirando la gran obra ideal del insigne polígrafo argentino, el folleto de Endara nos trae recuerdos e impresiones gratas. Está bien escrito y orientado.

FERNANDO ORTIZ.

Revista Bimestre Cubana, Mayo-Junio, 1922.

Influencia negativa del ambiente sobre la inteligencia en formación.

—Una personalidad juvenil sobresaliente: José Gabriel. — Su cultura científica. — La civilización como fenómeno de difusión. — Falta de hábitos de acción coordinada.

EN una ciudad donde la cultura se ha difundido en forma de constituir un hábito colectivo, no resulta sorprendente encontrar en plena juventud escritores nutridos de una amplia y bien disciplinada ilustración. Esto resulta raro para el que vive en una ciudad donde los conocimientos son patrimonio exclusivo de una minoría incapaz de actuar, por no habersele formado el hábito de una voluntad constante y de una acción coordinada.

Jamás hubiera pensado que al estrechar la mano de José Gabriel, uno de los más distinguidos intelectuales de la última generación argentina, habría de toparme con uno de los cultores de la crítica filosófica mejor preparados sobre la materia. En verdad, Gabriel me hizo el efecto de un adolescente escapado de los dibujos de un abanico galante, con su abundosa cabellera rubia y sus ojos verdes en eterno ensueño. Cuando me fué presentado, conversé con él de cosas triviales, y hasta recargué la nota de la frivolidad, creyendo habérmelas con un poeta rebosante de romanticismo. Me invitó para que lo visitara esa tarde en la redacción de la revista *Nueva Era*, desde donde saldríamos juntos para visitar al novelista Manuel Gálvez, y una vez llegado a su gabinete de trabajo me obsequió su último libro intitulado *La Educación Filosófica*. Yo no pude contener mi complacencia al considerar el título de la obra y le manifesté que en mi país sería casi inconcebible que un adorable boquirubio se dedicara a tan áridos estudios; pero en Buenos Aires, la alta cultura está difundida en forma tan intensa que este hecho no es nada más que un fenómeno producto de la intervención de múltiples factores civilizadores. Para quien estudie la civilización como forma de difusión, anotará como una de sus características esta buena nutrición de las precocidades en las labores del pensamiento.

José Gabriel no tiene la adustez del filósofo, y parece que deglutió con una facilidad asombrosa las más encontradas teorizaciones, ya que su vitalidad juvenil no se ha contaminado ni con el escepticismo enervador, ni con el pesimismo negativo.

Amable y sonriente, se tornó luego conmigo, en un verdadero ca-

marada y me llevó a visitar a Alfredo A. Bianchi, el Director de la célebre revista *Nosotros*, en cuyo cenáculo se reunían, todas las tardes, los más eminentes escritores de la ciudad del Plata. Mientras íbamos a la imprenta Israelita a adquirir unos retratos de Lugones, Ingenieros y Nelson, en un *tutti frutti* hizo una embestida a la política lugareña que le amenazaba con privarlo de su cátedra de profesor, en la Universidad libre de La Plata.

Una de las primeras obras de Gabriel está dedicada a estudiar la vida y la obra de ese prodigioso poeta de emotividad sencilla que se llamó Evaristo Carriego.

El primer capítulo de *La Educación Filosófica* está destinado a probar que en Hispano América carecemos esencialmente de una educación filosófica propiamente tal, y esta afirmación audaz la defiende con argumentación exaltada que a veces linda con la injusticia frente a la vasta obra de pensadores que han contribuido a la formación de una filosofía propia de los mejores quilates.

Sin hacer un esfuerzo de generosidad espiritual se puede convenir que en América la labor de los pensadores, a quienes les ha faltado la más elemental cooperación colectiva, revela un hondo anhelo de constituir una especie de conciencia filosófica para abordar los problemas fundamentales que se relacionan con nuestro desenvolvimiento y nuestro progreso.

Es cierto que si se valoriza esta labor, desde un punto de vista ideal la crítica tiene que ser muy severa; pero, dentro de lo relativo de nuestros recursos culturales habría que establecer que estamos en vía de constituir una ciencia merecedora de todos los prestigios. En favor de la tesis de Gabriel se podría decir que en América escasos son los que se hallan consagrados al cultivo de la filosofía pura, porque exigencias tiránicas de la vida, han obligado a muchos a desdoblarse en políticos, funcionarios administrativos, etc.

Los capítulos dedicados a examinar el pensamiento de Ortega y Gasset que dictó un curso de conferencias en Buenos Aires, y del sutil Eugenio de Ors, revelan el buen juicio y la exacta perspicacia de este joven publicista.

Tengo la firme convicción de que Gabriel, con las cualidades extraordinarias de que ha sido dotado, si se mantiene en la tenacidad de hoy será dentro de poco una de las más sólidas reputaciones continentales. Quiera el cielo, que la incompreensión brutal, el arribismo grosero de los incompetentes no enfermen su espíritu y le malogren para siempre. Ojalá se encastillara en un orgulloso aislamiento para defender la chispa de su inteligencia selecta. La disciplina interior del carácter habrá de hacerle comprender las limitaciones absurdas de un ambiente donde sólo existen vicios colectivos, ojos ciegos, y toda una gama de patología moral nauseabunda, que pone amargura en los labios más dulces.

Todo lo anterior podrá parecer explosión de mal humor, pero por desgracia, estas actitudes son en América síntesis de un mal hondo y doloroso: entrañan un problema de valorización de fuerzas sociales de la mayor entidad para pueblos que se esfuerzan con sinceridad por alcanzar cierto grado de civilización. Que la juventud de Gabriel quede libre de esa influencia deletérea para que su personalidad no se desvíe hacia esa encrucijada peligrosa donde se perece o donde hay que ahogar la dignidad para defender el instinto de conservación.

PASCUAL VENTURINO.

Ensayos literarios, por *Carmelo M. Bonet*. (Buenos Aires, 1921).

El señor Carmelo M. Bonet hace en estos ensayos una breve incursión en los campos del saber. Fatigado de las tareas ingratas y de la monotonía de las lluvias de invierno, le es agradable ocupar sus ocios ocasionales tegiendo bellas frases. Su estilo, cuidadosamente castigado, está bien arquitecturado. Estudia el quijotismo en América y el gaucha uruguayo y realiza al hacerlo toda una síntesis de la sociedad americana. Nos muestra un gaucha ideal, posesor de todas las virtudes y cuya figura es, espiritualmente, la imagen de Nuestro Señor Don Quijote. Nosotros sabemos que Juan Moreira no era el tipo de heroísmo, de lealtad y de justicia que la tradición nos ha legado, pero, estas figuras son tan tentadoras que es necesario aceptar esta época sublime y legendaria que precedió — tan brillantemente, parece —, al pancismo, al espíritu práctico y al sentido común contemporáneos.

GEORGES PILLEMENT.

(*Revue de l'Amérique Latine*, N° 9, Setiembre de 1922).

El Gaucha, por *Vicente Rossi*. (Río de la Plata, 1921).

No creo que se haya publicado hasta ahora monografía más completa, más minuciosa, más exacta sobre el gaucha que la que Vicente Rossi acaba de consagrarle, con el deseo evidente de fijar sus rasgos fuera de la leyenda, a fin de que su retrato no pueda más ser corrompido y deformado por la imaginación novelesca de los poetas y los escritores. El señor Rossi siente por el gaucha una ternura evidente; le parece inútil cualquier agregado a su figura, pues tal cual ha sido, para él ha alcanzado la perfección.

La monografía del señor Rossi está hábilmente hecha y es muy interesante. Examina, ante todo, la etimología de la palabra. Para él "gaucha" viene de la palabra guaraní "huachu" que se transformó en "guachu" (animal de padres desconocidos solo, único, abandonado). No acepta la hipótesis del profesor Abeille, que hace derivar gaucha de "cat-chú", vocablo araucano que quiere decir amigo, camarada, y no menciona siquiera la teoría que hace derivar "gaucha" de la palabra morisca "chauch" (guardián de animales).

El señor Rossi establece las diferencias que existen entre el gaucha de la ribera oriental del Plata y el gaucha de la Argentina. Del primero hace un retrato sorprendente. Mestizo, amigo de los indios, centauro combativo, pronto siempre a combatir, hombre admirable, nos lo presenta primero, desnudo hasta la cintura, los cabellos largos y apretados sobre las sienes, el cuerpo bronceado, la lanza en la mano. Después, en contacto con el enemigo, le vemos adquirir armas y vestidos, y poco a poco se forma ante nuestros ojos la imagen familiar que nosotros tenemos del gaucha. En la Argentina, al contrario, es el paisano adversario del indio, que toma al gaucha su traje primero, después sus costumbres, sus rasgos de carácter, y se transforma en el gaucha moderno.

La historia y la evolución del gaucha, tipo característico no de la pampa, dice, sino de los bosques, que le son necesarios para esconderse, son para el señor Rossi un dominio familiar. Con una gran precisión en las palabras y en las pinceladas, le restituye su verdadero rostro, su carácter excepcional, su alma.

Ha hecho un retrato definitivo y del cual es necesario estar reconocido al autor.

MAX DAIREAUX.

(*Revue de l'Amérique Latine*, N° 9, Setiembre de 1922).

LAS REVISTAS

La Música en la América Latina y su Nacionalización

MERCURIO PERUANO (núm. 48) ha publicado el siguiente artículo de G. Salinas Cossio:

Asistimos todavía, en la América latina, al conmovedor espectáculo de un hombre nuevo ante un mundo nuevo. Del choque fecundo del Hombre y de la Naturaleza; de una raza inquieta -- en la que las costumbres adquiridas y el refinamiento ancestral de viejas razas entrecorren, a la impetuosidad caótica y contradictoria de la raza nueva -- y de una naturaleza exuberante que no sabe producirse sino por manifestaciones extremas, saldrá una sensibilidad nueva, una nueva inquietud, una interpretación original de la realidad, que definirá el genio específico de la raza y determinará su estructura mental.

Ni la literatura -- salvo el teatro, todavía embrionario -- ni el arte, nos han hecho todavía esta revelación. La literatura no ha podido deshacerse por completo de la imperiosa sugestión de los modelos europeos; el arte casi siempre ha agotado su inspiración fuera de su propio medio. Pero es del arte, más bien que de la literatura, del que debemos esperar la salud. Huérfana de una tradición local definida, fácilmente contaminable de especulación, ávida de ideas, la literatura latino-americana no puede sustraerse a las grandes corrientes del pensamiento europeo: pero el arte, que es la revelación más inmediata del espíritu, que vive poco de abstracciones, que es profundamente tributario del ambiente étnico, que gozó siempre del antecedente tradicional en todas las civilizaciones, aún las más primitivas, debe darnos ese acento propio que ansiosamente busca la inspiración continental.

La pintura y las artes imitativas tienen una tradición por crear, a fin de llegar a traducir la visión nueva de un espectáculo nuevo; pero la música podrá contentarse con recoger y conservar la herencia de una tradición secular, fuertemente ligada al hombre y a la tierra.

Si se plantea el problema de la nacionalización desde el punto de vista radical de aquellos que niegan toda posibilidad de formar nuevas nacionalidades artísticas, porque un cosmopolitismo devastador de fronteras ha hecho de la música la expresión de sentimientos universalmente humanos, no queda a la América latina otro camino que aquel, ya tan trillado, de la música intoxicada de convencionalismo que ha dado en llamarse la música universal, sin esperanza de traerle ninguna invención significativa. Pero, ni el intercambio creciente de producciones artísticas entre los pueblos, ni la pretendida oposición que Paul Dukas estableció, como una incompatibilidad irreductible, entre las formas particulares y

retrospectivas de la música nacionalizada y los recursos materiales de la música moderna, destinada a expresar sentimientos actuales y universales, han impedido que la formación de nuevas nacionalidades sea, en este siglo de cosmopolitismo agudo, el hecho culminante de la música contemporánea, ni que las escuelas nacionales aprovechen de todas las audacias de la música moderna, de las que muchas se deben, precisamente, a la influencia que esas escuelas han ejercido en el desarrollo de la técnica musical.

Las escuelas rusa y española están allí para probarlo.

La obra de nacionalización en la América latina comprende la casi totalidad de un continente; que atraviesa todas las zonas y todos los climas; que abarca pueblos de condiciones étnicas y sociales tan diversas que toda generalización degenera en falsa y peligrosa. No se encuentra en ella ni unidad de raza, ni unidad de tradición artística, y las condiciones del medio no son las mismas en todas partes. Hay pueblos, como Bolivia, que poseen una gran homogeneidad étnica y una tradición secular; otros, que tienen tradición y no homogeneidad de raza, como el Perú; otros todavía, de homogeneidad relativa, como Chile y la Argentina, pero que no ofrecen huellas de una civilización anterior a la conquista, dignas de ser tomadas en consideración como antecedentes de un nuevo ideal artístico; y, finalmente, pueblos hay que tienen caracteres étnicos variables y ninguna tradición.

La posibilidad de un ideal propio varía, necesariamente, a medida de la diversidad de condiciones étnicas y de la mayor o menor influencia de una tradición artística. Nacionalizar el arte en Bolivia es una tarea fácil: la uniformidad casi absoluta de raza, de lengua, y una tradición muchas veces secular, que es común a todos los pueblos que formaron el Imperio de los Incas, hace de Bolivia el tipo de cultura más fácilmente nacionalizable de la América latina. En cambio, el problema ofrece escollos casi infranqueables en los pueblos en los que la diversidad racial y contradictorios instintos de las razas que los componen, agravados cada día más por la inmigración, no permiten fijar todavía un grupo étnico, allí donde el estado embrionario de las civilizaciones indígenas no constituye un ligamento artístico apreciable.

El Perú, Bolivia, el Ecuador, poseen un tesoro inagotable en su folklore incaico, que puede servir de base a la formación de tipos nacionales. No será necesario, para alcanzar este resultado, el esfuerzo artificial de reconstrucción arqueológica; bastará con saber aprovechar de una realidad que es actual, porque la persistencia de los caracteres psicológicos de la raza ha permitido conservarla en toda su pureza. El indio peruano, el boliviano y el ecuatoriano, cantan las glorias del Imperio, rinden homenaje al Sol, lloran la muerte del Inca y se conducen al perdido esplendor de su raza, con las mismas palabras, la misma lengua y los mismos cantos que sus antepasados, triunfando así de las influencias perturbadoras de la música de los conquistadores, más tarde de la música criolla y, finalmente, de la africana; y esta legitimidad espiritual, que restablece y afirma la continuidad psicológica de una raza, constituye la herencia más preciosa de esos pueblos.

La dificultad del problema aumenta en los lugares donde coexisten la música netamente indígena y la música criolla, resultado esta última del canto indiano, de las canciones españolas y de la música africana. En los pueblos donde predomina la población indígena y donde existe una tradición originaria, la solución se reduce a explotar el folklore indígena, que es mucho más rico y representa una más perfecta expresión de la raza que la música criolla, teniendo todo el sabor que le dan los siglos. En el Perú y en México — aunque en este último país sea difícil encon-

trar el tipo puro del canto originario — la solución se impone en favor de la música indígena. En los países centro-americanos, herederos de la civilización *maya*, casi ha desaparecido la música indígena y no hay otra base que el canto criollo. En las costas de Colombia y en Venezuela, en las Antillas, Argentina y Brasil, países en los que las primitivas civilizaciones han dejado pocas huellas, o no revelaban un tipo muy avanzado de cultura artística, la música nacional debe limitarse exclusivamente a las canciones criollas con marcado predominio de los ritmos africanos, que subsisten y dejan profundas huellas en la música, aún después de la desaparición de los caracteres étnicos. Tal el caso de la Argentina, en donde los tangos y las habaneras son, según el folklorista argentino Alvarez, furiosamente criollos.

A Chile podría clasificársele entre los países sin tradición artística originaria lo bastante sería para servir de base a una forma propia. Sin embargo, el estudio del folklore indígena ha revelado en la música araucana ciertas formas típicas de cromatismo, que se acentúan a medida que se aproxima a la Patagonia, y que constituyen un carácter excepcional en el folklore americano. En el caso particular de la Argentina — exceptuando las regiones del norte que sufren la influencia incaica — o de Venezuela, que poseen tipos legendarios tales como el gaucho y el llanero, en torno de los cuales se ha creado todo un lirismo perfectamente representativo del carácter nacional, el camino de la nacionalización está trazado por un folklore conocido y demasiado bien estudiado, sobre todo en la Argentina.

Preciso es, pues, dividir los países latino-americanos, según su tradición: en pueblos de tradición exclusivamente indígena y en pueblos de tradición criolla, los que a su vez pueden ser divididos según que predomine el carácter indio, el español o el africano. En ciertos casos, la influencia melancólica y nostálgica de la música indígena es la que vencerá; en otros, el lejano sabor oriental del canto español; y en muchos, la orgía rítmica y la sensualidad insaciable y frenética de la música negra que si no ha creado una sola melodía, ha introducido el desencadenamiento de sus ritmos en la música de la mayor parte de los países sud-americanos.

No existe más que un camino para nacionalizar la música de un pueblo: aquel que siguieron Weber, Glinka, Chopin, Benoit, Smetana, y todos los grandes nacionalizadores de la música moderna; el que ha permitido cambiar la orientación de la música española y formar una de las escuelas más gloriosas de este siglo; el que usan laboriosamente los pueblos que han olvidado su propia tradición. Todo ensayo de nacionalización debe basarse en la música popular o, más exactamente, en el canto y las danzas populares. El lenguaje hablado y el lenguaje cantado son formas específicas del genio nacional. El canto popular es el que mejor da estilo a este genio, porque es el resultado de una selección que permite la persistencia de las formas que expresan los sentimientos de un pueblo.

Pero ¿qué se entiende por música popular? ¿puede aceptarse que *La Paloma*, *La Ilusión*, *La Cubana*, *El Canto del Cisne* y otras canciones vulgarizadas en la mayoría de los países hispano-americanos, representan la música popular? Nó, ciertamente; hay que distinguir la verdadera música popular de la música popularizada o populachera, como en veces se la llama. La primera, como acabamos de indicarlo es un producto espontáneo del pueblo, adoptado por selección de formas, y la expresión típica del carácter étnico. La segunda, la semi-popular, es generalmente el resultado de la creación de aficionados o simplemente de la popularización de cantos cuyos autores son músicos profesionales.

En lo que concierne a la música pre-colombiana, que constituye un

caso extraordinariamente excepcional de manifestación autóctona en esos pueblos, cuyas propias condiciones de vida los ponían al abrigo de todo contacto extraño, no existe confusión posible. Pero ésta es frecuente en la música criolla que constituye un tipo menos definido y que es fácil confundirla con los cantos que hemos llamado semi-populares, los que no son sino una vegetación parásita que, por lo demás, se encuentra en todos los folklores conocidos.

Nada hay más delicado que la recopilación de los cantos populares. Es preciso, en esta tarea, unir el esfuerzo científico y erudito a la intuición artística. Corresponde a los músicos traducir el elemento impalpable de la emoción en estas formas del arte, extrañas a toda intelectualización ordenadora. Pero, en caso de duda, el criterio artístico debe predominar sobre el puramente técnico. Ni Chopin, ni Dargomisky, ni Glinka, fueron folkloristas de profesión y, sin embargo, toda la producción erudita de los folkloristas no vale lo que la adivinación genial de estos músicos precursores.

La fidelidad en la traducción del canto debe ser tal, y tan exacta la ecuación entre el canto traducido y la anotación musical, que será muy útil — sobre todo en la América latina donde el folklorismo cuenta con pocos adeptos — recurrir al fonógrafo, como lo han hecho los Estados Unidos, el Canadá y muy recientemente Hungría, para reproducir con toda la exactitud deseable la manera característica de cantar del pueblo, con sus particularidades tan dignas de ser anotadas en el canto y la rítmica y que constituyen el elemento intencional de la música popular. Este procedimiento mecánico permite intensificar considerablemente el trabajo de recopilación y procurar correcciones hasta el infinito. Permite, asimismo, aproximarse a la verdad hasta donde es posible, con la condición, no obstante, de que las anotaciones y rectificaciones sean hechas por personas que escucharon directamente el canto popular, sin lo cual se corre el riesgo de falsas interpretaciones.

Una vez hecha la recopilación del mayor número de cantos, y fielmente anotados, con acompañamiento de instrumento o sin él, tales como se presentaron en las lenguas originarias, es preciso clasificarlos por épocas y por regiones, teniendo en cuenta su carácter literario y, principalmente, desde el punto de vista musical intrínseco de las diversas formas armónicas, rítmicas y tonales. Acumulado este material, se podrá determinar definitivamente, con criterio técnico y artístico, en qué consisten los procedimientos propios y las formas nativas de una raza. Más tarde, sin forzar las ineludibles etapas de esta gestación, podrá pensarse en una música nacionalizada que no sea la yuxtaposición arbitraria de los cantos indígenas a las formas tradicionales de otras nacionalidades.

Luego de definidas estas particularidades armónicas, melódicas y rítmicas, con toda la libertad que ellas tienen en la música popular, es posible crear un medio adecuado en el que pueden caber todas las innovaciones y todas las conquistas de la polifonía moderna, con tal que respeten la pureza de la línea melódica, la variedad infinita de los modos locales no catalogados en la música oficial, y que no profanen ciertos temas de carácter melódico acentuado por armonizaciones que los privarían de este carácter. La aplicación mecánica de los temas populares a un ambiente musical que no les corresponde, no es aceptable, como tampoco la traducción, a otras lenguas, de esos cantos en los que la música y la poesía nacen juntas, no existiendo sino una diferencia de grado entre el acento de la palabra hablada y el acento de la palabra cantada.

Muchas iniciativas, en el campo de la instrumentación, son permitidas a la música latino-americana. La relación entre el color y el arabesco, inevitable por causa del lazo íntimo que liga siempre el fondo a la forma

en todas las manifestaciones del arte, obliga a los músicos americanos a buscar, en la familia de los instrumentos que forman la orquesta, el colorido particular que corresponde al giro musical, o bien a trasplantar directamente a ella los instrumentos originarios que son asimilables al conjunto sinfónico.

Un error muy generalizado ha hecho considerar como arte propio toda manifestación inspirada por un tema nacional. El carácter nacional de una obra no depende del tema mismo, sino de la forma, del sentimiento propio dentro del cual ha sido tratada; pero sería igualmente falso sostener que la música nacional puede inspirarse indistintamente y con el mismo éxito en todas las fuentes. Refractaria a las abstracciones de la música pura, la música basada en el arte popular tiende hacia un cierto realismo que la lleva a buscar en el drama lírico y en el poema sinfónico sus formas de expresión más adecuadas. En la América latina, el poema sinfónico hallará un amplio campo de inspiración en los poemas indígenas o en la descripción impresionante del paisaje; y el drama lírico podrá cantar las leyendas de las civilizaciones primitivas, la audacia épica de la conquista, la seductora galantería de la época colonial y la turbulencia dramática de las democracias en formación.

Nacionalizar no quiere decir excluir y nada sería más pernicioso y estéril en América latina, donde las tendencias virtuales del espíritu son todavía confusas, que cerrar el camino a la influencia extraña. En todo tiempo, y mientras las corrientes de afuera no arrastraron a una imitación servil, la compenetración espiritual con otros pueblos, el contacto de alma con alma, no hizo más que exaltar la suprema satisfacción de encontrar el acento personal.

Azorín - Gabriel Miró

EN HERMES (*Julio*), sigue Salvador de Madariaga la notable serie de sus estudios sobre los modernos escritores españoles. Trata el último sobre Azorín y Gabriel Miró.

Vista en conjunto, por encima de las contingencias históricas y políticas que han oscurecido su unidad intrínseca, la Península española se nos aparece como una entidad espiritual bien definida. Hecho es este que los críticos portugueses comienzan a percibir y los catalanes a olvidar, unos y otros obedeciendo a una ley histórica, pues si Portugal ha pasado ya del período de su propia afirmación como sub-entidad aparte dentro de la entidad hispana, Cataluña, por el contrario, inicia una época de lucha encarnizada a poner su personalidad dentro de la Península a salvo de los prejuicios políticos. La psicología de guerra no es la más propicia al pensamiento, y así no extrañará que los críticos catalanes no se den siempre cuenta muy clara del vigor de los lazos que los unen a la Península, o, mejor, de las raíces que hacen de ellos parte y esencia del espíritu de la Península como la tierra que habitan lo es de su cuerpo. Pero la unidad espiritual de España (1) no depende de las opiniones de los críticos, sino que se funda en más hondas realidades. Lo cual no quita para que estas opiniones tengan su utilidad, puesto que ponen de relieve un hecho no menos importante que el que tienden a oscurecer, y es que España no es una unidad simple, sino una unidad compleja, una

(1) España es el verdadero nombre de la Península e incluye a Portugal no menos que a Cataluña. Nombre más exacto que Iberia, aunque no sea más que porque el adjetivo ibérico es vago y pertenece a la antropología más que a la literatura o la historia.

trinidad compuesta de tres modalidades: la occidental, la central y la oriental, cuyas normas respectivas son Portugal, Castilla y Cataluña.

Tres lenguas (o grupos de lenguas) expresan estas tres modalidades de la raza española. Al Oeste, la modalidad atlántica halla su expresión en el portugués, de todas las lenguas latinas la más tierna y melodiosa. En el Centro, la modalidad continental inspira el majestuoso castellano, en el que la fuerza y la gracia se hallan tan armoniosamente combinadas como la tragedia y la comedia en el teatro digno de este nombre. Al Este, la modalidad mediterránea da forma al catalán y sus dialectos, lenguas blandas y pastosas como arcilla, vividas como paletas de pintor, receptivas como las quietas aguas del limpio mar que baña las costas en que se hablan.

En la literatura y las artes, el carácter de cada una de estas tres modalidades del genio español puede definirse por el predominio de una tendencia estética determinada. Esta tendencia específica es lírica en el Oeste, épico-dramática en el Centro, plástica en levante. La actitud lírica es personal y su objeto es el propio artista. El artista lírico ve la vida como un fluir y escucha los rumores que se elevan en su alma al caer en ella el fluir de las cosas. La actitud dramática es pasiva y su objeto es el mundo de los hombres. El artista dramático concibe la vida como un continuo drama entre el carácter y el destino. La actitud plástica es activa. Extiende la mano hacia la materia, deseosa de imprimir en ella las formas que el artista siente oscuramente en su alma. La materia es pues el objeto del creador plástico y su vía de acceso va de fuera adentro, de la corteza de las cosas hacia su íntimo sentido. Así pues, la modalidad oriental de la raza española presenta las cualidades y los defectos de la tendencia plástica. El catalán revela firme asimiento de los aspectos materiales de las cosas y una decisión de estampar su personalidad sobre la arcilla de la vida que se deja sentir por ejemplo en ciertas cadencias del lenguaje: compárense los vocablos *gènic* y *seny*; el primero es como una línea geométrica trazada sobre el papel blanco por un matemático y el segundo como la huella del pulgar de un escultor sobre una mota de arcilla.

El catalán siente siempre en sí formas implícitas que piden materia en qué tomar cuerpo para pasar así de la mente al espacio. De aquí, cierto sentido del orden que ha inducido a muchos — y entre ellos a los catalanes — a ver en Cataluña una especie de islote espiritual de Francia en España. Pero el orden francés procede de una mente lógica, mientras que el catalán surge de un sentido plástico. El orden francés puede expresarse sobre el papel, es sucesivo y de dos dimensiones. El orden catalán requiere materia sólida, de tres dimensiones, y es instantáneo como el sentido de arriba y abajo, de anverso y reverso, de cimera, cuerpo y pedestal, de simetría, y el más misterioso de todos, el que guía la ordenación de los objetos inútiles que se colocan sobre la chimenea.

Ello no obstante, este sentido del orden, aunque plástico más que lógico, hace de Cataluña el país puente entre Europa y el resto de España. Europa, es decir, el núcleo oeste-centro-europeo que encarna de modo consciente e inteligente los ideales de la raza blanca, prefiere el sendero apolíneo al dionisiaco en su peregrinación hacia el Templo de los Misterios, y aunque se cuida muy mucho de no rechazar los testimonios dionisiacos, los ve y estudia con ojos apolíneos. Ahora bien, los tipos atlántico y central del genio español, veneran más a Dionisio que a Apolo. No así Cataluña. Si no siempre en su vida, al menos en sus ideales. Cataluña es griega — griega en esa acepción "clásica" que surge de una comprensión más literaria que histórica del carácter helénico; griega no como Esquilo sino como Goethe. El más original y vigoroso de los catalanes

modernos, Eugenio D'Ors, ha expresado este ideal en una página digna de citarse por entero:

Es imposible hablar de Goethe tranquilamente. Lo estorba una cosa dura de confesar, pero imposible de desconocer.

Estorba la *envidia*.

La envidia peor, porque no se refiere a los atributos, sino a la sustancia. Generalmente se les envidia a las grandes figuras alguna propiedad o cualidad. Uno aspira a tener de ellos el don eminente o el botín precioso, pero sin dejar de ser uno mismo... Pero la pasión respecto a Goethe se hace más grave porque tienta a la blasfemia de renunciar a la propia personalidad. Quisiéramos hablar como Demóstenes, escribir como Boccaccio, pintar como Leonardo, saber lo que Leibniz, tener como Napoleón, un vasto imperio, o, como Ruebeck, un jardín botánico... Quisiéramos ser Goethe.

Todas las almas olímpicas ven en este olímpico la imagen de ellas mismas elevada al máximo de poder, de gloria y de sercnidad.

(E. n'Ors. *El Valle de Josafat*. Trad. Marquina).

En estas palabras se afirma el ideal centro-europeo de Cataluña con toda la sinceridad, y, obsérvese, con toda la precisión de tres dimensiones de la plástica mente catalana. La elección de Goethe como modelo es típica. Ni a Castilla ni a Portugal ocurriría. Castilla y Portugal prefieren a Shakespeare, pese a su falta de modales olímpicos. Y es que mientras Portugal y Castilla buscan el carácter, Cataluña busca la cultura.

Cataluña quiere recorrer la ruta del Progreso. Deja a Castilla la eternidad y se contenta con el tiempo, y en particular, con el tiempo presente tal y como se manifiesta en los varios objetos de la vida cotidiana. El español mediterráneo no tiene nada de ascético. Siente la alegría de vivir y vive. No busca las altas cumbres de la especulación, y halla bastantes motivos de goce intelectual en los valles más accesibles. Ve los espectáculos naturales precisamente como espectáculos, no como símbolos de más alta y honda significación, sino meramente como objetos cuya forma y color son para él suficientes atractivos. El catalán es sensual.

Español no obstante en cuanto su carácter es más sintético que analítico. Pero difiere de los dos otros tipos españoles en que se desarrolla hacia el talento y el intelecto más que hacia el genio y el espíritu. Así pues, Cataluña es — mentalmente — tierra de llanuras a buen nivel, por bajo y por cima del cual caen y se yerguen las desigualdades del genio castellano. El talento catalán es laborioso y utilitario. Sabe de la lima y de ese instrumento literario que Flaubert llamaba *Guenloir*. Español porque improvisa, deja de serlo porque procura refinar los materiales que arroja la improvisación; escultor que se esfuerza en labrar estatuas griegas en lava.

Al extenderse hacia el mediodía, el genio catalán, sin perder la tendencia plástica que le es específica, se modifica considerablemente. Valencia es país de llama y color — pintada en tonos subidos — el oro y verde de sus naranjales, plantados sobre una tierra ocre; el azul claro de sus cielos, el deslumbrante blanco de sus casas bajas sobre las que se yergue aquí y allá una cúpula oriental cubierta de azulejos vidriosos. Aquí, la belleza abunda tanto en la superficie de las cosas que los hombres se olvidan de cómo buscarla en lo hondo. Cualquiera es un artista. Cualquier cosa una obra de arte. Así Valencia dispersa su genio y gana en extensión lo que pierde en intensidad. Tierra de pintores de talento decorativo y con excelente sentido de los valores de la luz y de las "calidades" de la superficie de las cosas. Cuando además se da el vigor, resultan obras de gran valor descriptivo — Blasco Ibáñez.

Hay al sur de Valencia una región, históricamente en el Reino, espiritualmente distinta es la provincia de Alicante. Al norte de ella se extienden las llanuras de Valencia, al este, el Mar Latino, al noroeste la

Mancha. Así como Galicia es la transición entre el Portugal lírico y la Castilla dramática, así Alicante es la transición entre la Castilla dramática y el plástico Levante. Aquí, el espíritu de Castilla toca al espíritu levantino; Castilla se asoma al Mediterráneo. El sentido dramático del hombre emerge de las honduras de la concentración y toca al sentido plástico. Esta zona delicadamente situada del espíritu español se halla representada en las letras españolas por dos autores: Azorín y Gabriel Miró.

* * *

Azorín y Gabriel Miró, como buenos mediterráneos, son ante todo artistas plásticos. Ambos ven la vida con ojos de pintores, y no de pinzales como los Grecos de antaño y los Zuloagas de hoy, que permiten que su espíritu les lleve el pincel alejándolo de los aspectos primarios de la realidad, sino de observadores fieles y exactos de la superficie de las cosas. Tanto uno como otro revelan ese vigoroso sentido de lo material que es rasgo típico de los plásticos españoles como de todos los plásticos. De cada cosa y sér, ambos observan y expresan con primorosa verdad, el color, la textura, el sonido, la inclinación, la reverberación, la sensación sobre la piel, ojos y oídos. Una mirada de paso a un jardín y Azorín nota "el verde claro de los naranjos y el verde oscuro de los granados" (1) y Miró, relatando una conversación, recoge y rinde con maravillosa exactitud este minucioso detalle: "Encendió don Magín un cigarrillo, y con el paladar empañado y la voz gruesa de vellones de humo proseguía..." (2). Este carácter pictórico del arte de nuestros dos escritores se manifiesta en la tendencia al uso del tiempo presente que tanto en Azorín como en Miró puede observarse, ya que el presente es un tiempo esencialmente pictórico y, por decirlo así, *presenta* los hechos ante los ojos del lector como si estuviesen ocurriendo al momento. Así pues su obra narrativa suele componerse de una serie de cuadros, no en movimiento como en el cine o en el teatro, sino en desfile discontinuo, como en el museo. Estos cuadros vienen a ser a modo de brillantes bocetos fieles, pero no fotográficos, porque su fidelidad se debe a una hábil selección de los detalles esenciales y significativos, y su brillantez a la iluminación de estos detalles por medio de un estilo siempre claro. Ambos parecen pintar con un rayo de sol por pincel.

Y luego, ni uno ni otro se quedan en meros pintores. Abordan la vida por la superficie, pero sienten el mundo del espíritu que late por bajo — especie de inquietud que no les permite descansar en lo meramente visto y da valor humano e, incidentalmente, distinción a su labor pictórica. En Azorín, como en Miró, el movimiento plástico de fuera a dentro halla en su camino un movimiento espiritual de dentro a fuera que revela el elemento castellano de su carácter. Y aquí, precisamente es donde surge la inspiración, en la emoción que producen al mezclarse estas dos corrientes contrarias. Por lo cual estos dos artistas — que artistas son por levántines — representan la faz de las cosas, que aman con el amor sensual de los españoles plásticos, dándole una *calidad* trémula que la hace vivir y palpar con una lozanía de fruta fresca.

* * *

Azorín es de los dos el mejor artista. Su arte permanece más a la superficie de las cosas. Es un verdadero miniaturista. En sus comienzos consiguió darse cierta notoriedad por medio de dos pequeñas afectaciones:

(1) *Los Pueblos*.

(2) *Nuestro Padre San Daniel*.

llevaba monóculo y prodigaba en su prosa el pronombre personal. Su estilo se componía de series de frases cortas que empezaban todas con "Yo". El efecto es como si este YO fuese el monóculo en el ojo observador de Azorín. La Y, el mango; la O el círculo de la lente; y el resto de la frase, la pequeña imagen observada nítida y dibujada en todos sus detalles, como las imágenes que se reflejan en la pupila. La frescura y luminosidad de estas imágenes, la novedad de la técnica, fueron las primeras cualidades que se apreciaron en el recién venido. Y luego se fué observando que Azorín enfocaba deliberadamente con su monóculo objetos humildes y cotidianos. Su YO no miraba a castillos románticos, a líricos jardines, a héroes del pasado ni a grandes trabajos, navíos, mares, extensiones de tierras y multitudes humanas, ni a los hechos de las personas de hoy; sino a sillas, mesas, pucheros, sartenes y un trozo de jardín, ni solitario ni triste, sino como todos los jardines suelen ser todos los días, y a los hombres y mujeres que matan el tiempo en las pequeñas villas españolas en que nada pasa salvo la caricia del sol sobre los muros ociosos de los jardines y el suave paso de la luna sobre los tejados dormidos. Y este agudo observador vino y *vió*. Vió lo que nadie había visto antes de él. Que todas estas cosas familiares, y todas estas gentes familiares estaban revestidas de hermosura. Sólo les faltaban un ojo armado de un trasparente y claro YO, monóculo que las mirara. Bien podemos aplicarle lo que él mismo dice de Luis Vives: "Juan Luis Vives ha sentido acaso mejor que nadie la eterna poesía de lo pequeño y cotidiano". (1).

La siente, claro es, porque la lleva en sí. Pero también porque sabe buscarla en el mundo exterior. Azorín es un artista consciente. El mismo nos ha revelado su costumbre de anotar escenas y cuadros: "¡Cuántos cuadernitos he llenado de notas antaño!... *La Voluntad, Antonio Azorín, Los Pucblos*, están escritos según la anotación minuciosa y exacta — creo que exacta — de mis cuadernitos" (2).

He aquí la materia prima de su labor pacientemente acumulada sobre el terreno por su mano industriosa. Pero, si bien se cuida de apuntar la fugitiva expresión observada sobre la faz de la naturaleza en el momento mismo de la observación, nuestro artista no se limita a utilizar sus notas tal y como las escribe — fijémonos en que dice que sus libros están escritos "según" y no "con" sus notas. Porque, aunque no faltan a su estilo gracia y sultura, le falta espontaneidad, y hay momentos en que se ven sobre su lisa superficie los lugares en que la lima, con haber trabajado, no trabajó lo bastante.

El defecto usual de todo artista cuidadoso y consciente es que suele dejar tras de sí cierta impresión de frialdad. No así en Azorín. Porque aunque permanece cerca de la superficie de las cosas y en actitud ante todo plástica, no por eso deja de penetrar en la hondura espiritual y nunca pierde el sentido de lo humano. En su primera época solía manifestar este elemento dramático y humano de su arte por medio de un artificio de estilo, parecido a su uso y abuso del pronombre personal, que consistía en poblar sus páginas con nombres propios; en lugar de decir: "de repente varias personas entraron en el salón", decía: "de repente entraron don Fernando y María e Isabel y doña Clarita y doña Remedios y doña Juana y don José". Azorín ha dejado tras de sí esta muletilla junto con otras afectaciones de su estilo, pero la tendencia que un día la inspirara es inherente a su personalidad y se manifiesta en el vigor dramático de algu-

(1) *Lecturas Españolas*.

(2) Nota preliminar al volumen de *Páginas Escogidas*, publicado por la Editorial Saturnino Calleja.

nos de sus pequeños cuadros — tal su delicioso boceto "Los Toros", digno de estar dedicado a Zuloaga.

Este tipo de cuadro corto y escénico que alía el elemento plástico y el elemento dramático de su personalidad es el género literario más propio de Azorín. Libros como *Castilla*, *Los Pueblos*, son exquisitos álbumes de escenas españolas que llevan al lector lejos de los caminos trillados, lejos también de los espectáculos excepcionales y pintorescos, para hacerle ver, oír, gustar y gozar la verdadera España corriente tal y como vive todos los días y en todas partes, pero a través de la sensibilidad de un artista exquisito dotado del raro don de la atmósfera y del detalle. Arte siempre muy cerca de la superficie, mas no superficial, pues Azorín, que posee un excelente sentido de la proporción, no escribe nunca largamente. Al fin y al cabo, lo superficial y lo profundo no son valores absolutos, sino relaciones entre la hondura y las demás dimensiones de la obra de arte. Con la hondura de *As you like it*, el *King Lear* sería superficial; pero *As you like it* no lo es. Percatado de esta verdad, Azorín que siente su arte limitado en hondura, limita a su vez deliberadamente la anchura y la longitud de sus bocetos. En esta su virtud, le ayuda cierta cortedad de aliento que le impide intentar obras de mayores vuelos. Ello explica, al menos en parte, que tanto sus novelas como su crítica se resuelvan en pequeños cuadros literarios que son en el fondo el único género que Azorín ha producido.

Mas quedan otras razones. Como novelista Azorín no tiene bastante poder creador para alejarse de la observación directa. La superficie de la vida, que ve con amor tan plástico, se anima ante sus ojos con emoción vital y humana que la hace vibrar. Buen pintor, no es sin embargo gran creador porque necesita los ojos de su cuerpo y objetos materiales qué comparar. Y luego, tras su sensibilidad, no parece haber bastante fondo de filosofía. "Yo tomaré entre mis recuerdos — dice en sus *Confesiones de un pequeño filósofo* — algunas notas vivaces e inconexas, como lo es la realidad". Quizá parezca poco generoso basar sobre una frase de pasada como esta, todo un carácter literario. Pero es que esta frase se halla tan en armonía con la actitud general de Azorín ante la vida y las letras, que es difícil no considerarla como expresión deliberada de su pensamiento. Indican en efecto estas palabras el nivel desde el que Azorín mira a la vida. Bastante penetrante para darse cuenta de que la vida es vivaz e inconexa, no parece serlo para sentir que más en lo hondo la vida es una sin embargo. Esta insuficiencia de su sentido sintético se manifiesta en su incapacidad como creador.

En otra frase también típica, Azorín se coloca como crítico a un nivel exactamente igual: "Hay una muy lejana relación — tal creemos — entre las condiciones personales del autor y su manera de escribir. Hombres pasionales, impetuosos, escriben de un modo discreto y ecuánime. Hombres serenos, placenteros, en la vida privada, son de un desquiciamiento ardoroso con la pluma en la mano" (1). He aquí pues una inteligencia lo bastante aguda para observar las anomalías apuntadas en la segunda parte de esta cita, mas no para evitar el manifiesto error que encierra la conclusión inserta al principio de la frase. Este trozo ilustra la insuficiencia psicológica que se observa en la labor crítica de Azorín. Tanto en su aspecto creador como en su aspecto crítico, Azorín adolece de una inferioridad debida a notoria desproporción entre su filosofía y sus admirables dotes de artista.

Y sin embargo, ni su crítica ni sus novelas son de desdenar. Lejos de ello, merecen figurar entre las producciones literarias más preciadas de la España de hoy. Sólo que han de considerarse como meras varie-

(1) *Páginas Escogidas*. Edición Calleja. Prefacio.

dades de la obra central de Azorín, a saber: la interpretación plástica de la vida española. Sus novelas son series de cuadros "vivos e inconexos", ligados a lo sumo por una vaga intriga. En cuanto a su crítica, Azorín ha enfocado su monóculo sobre clásicos y modernos con éxito desigual. Es curioso observar que este artista plástico que ha menester la contemplación directa de su objeto es más feliz interpretando a los clásicos que a los contemporáneos. La paradoja se resuelve con relativa facilidad. Es que los modernos no ofrecen una imagen lo bastante fija. Son modelos demasiado inquietos. Mientras que los clásicos!... Con ellos por modelo, ha pintado Azorín pequeños bocetos dramáticos que hacen revivir las venerables figuras tal y como hablaban y se vestían y comían y andaban y llevaban el sombrero en los tiempos en que eran personas y no meros nombres. Esta re-animación de seres humanos que profesores sin corazón — buitres del espíritu — habían muerto a fin de nutrirse de sus restos, esta re-creación de la vida que es la verdadera definición del Arte, bastaría para hacer que el nombre de Azorín perdurase en las letras españolas como el artista que vió poco pero tan primorosamente que allí donde cayeron sus ojos, allí hubo vida.

* * *

Gabriel Miró está más cerca del espíritu castellano que Azorín. La luz del Mediterráneo ilumina su visión. "En mi ciudad — nos dice él mismo — desde que nacemos, se nos llenan los ojos del azul de las aguas" (1). Esta luminosidad es todavía la cualidad predominante de su arte. Todavía se acerca a la naturaleza por la superficie, y su mayor tendencia sigue siendo plástica, como para asir y modelar lo que perciben sus sentidos, y ante todo sus ojos. Suya es la facultad de observación minuciosa que acompaña a la actitud plástica, esa facultad que parece consistir meramente en saber decir lo que está a la vista de todos, y que sin embargo es mucho más honda, como enraizada que está en los arcanos de la sensibilidad. También tiene del levantino la actitud deliberada. Mira a fin de ver. No se da en él esa manera "sin querer" del castellano que parece ver sin haber mirado de intento. Gabriel Miró es observador activo y artista consciente.

Como artista es a la vez inferior a Azorín y más espontáneo. El material no sale de sus manos tan finamente trabajado por la experta mente plástica. Una frase inhábil, una palabra fuera de su sitio, un giro idiomático al que falta acuerdo o propiedad... A buen seguro, faltas menores, faltas que ni siquiera observaríamos en otros escritores, pero que aquí saltan a la vista, como arañazos sobre oro bruñido. Además, el material que trabaja Miró es más pesado, más denso que el de Azorín. Mientras Azorín busca su emoción estética en la atmósfera que rodea los objetos de su observación, Miró va a sentirla a las fuentes mismas de la vida que yacen ocultas dentro de las cosas. Espíritu más serio, da a las cosas más solidez. Espíritu más grave, les da más peso. De aquí la impresión de que el material que moldea es más rebelde a la mano que la luz y el aire con que Azorín pinta sus bocetos.

Y es que Miró está más influido que Azorín por el espíritu de Castilla. Su material está más cargado, más íntimamente amasado con sustancia humana. Con frecuencia detienen al lector en su prosa imágenes en las que aparecen formas puramente plásticas llenas de un contenido casi inmaterial: "... el silencio manaba densamente de sus bocas como el agua muda de una peña sombría" (2). No hay apenas página en Miró que no ofrezca ejemplos análogos.

(1) *El Ángel. El Molino. El Caracol del Faro*, p. 131.

(2) *Nuestro Padre San Daniel*, p. 174.

Revélase aquí su tendencia a permanecer en esa zona mental en la que el mundo y el hombre se nos aparecen, no precisamente como una misma cosa, pero sí como dos aspectos de una misma cosa, de modo que la imaginación expresa el uno en términos del otro. Es una región en la que mana poesía grande. Miró se ha adentrado pues más allá que su paisano por la vía plástica de acceso a las cosas, porque, si inferior como artista, le es superior en sentido de la naturaleza y de lo humano. Y no es que falte este sentido a Azorín. No sería artista si le faltase. Pero, mientras en él parece ser adjetivo a su tendencia plástica y tan solo avalorar y hacer más delicado su talento pictórico, en Miró es tan vital y esencial como su misma tendencia plástica que a su vez agudiza y prolonga.

Esta virtud poética es en Miró tan natural y pura que sin esfuerzo, casi sin querer, da poesía de admirable limpidez en tres o cuatro palabras sencillas que ni siquiera cambian el tono de su prosa. Así, a propósito de un agua quieta:

“Y los follajes, los troncos, la peña, la nube, el azul, el ave, todo se ve dentro, y, muchas veces, se sabe que es hermoso *porque el agua lo dice*”. (1).

Porque el agua lo dice. Esto es algo más que mera sencillez; es limpidez. Y es algo más que arte. Es un límpido manantial de poesía que mana de una mente clara y luminosa. La frase que sigue va a parar a una conclusión de belleza no menor:

“Entonces todo adquiere el misterio y la vida de la emoción suya. Es ya la belleza contemplada; es el concepto y la fórmula de una belleza que se produce en esa soledad como en el alma del hombre, y el agua es como una frente que ha pensado este paisaje” (2).

Aquí tocamos a la superioridad de Miró sobre Azorín. Su mente es más honda y más capaz de una emoción sintética del mundo. De aquí mayor poder creador. En mi opinión la serie de las *Figuras de la Pasión* es un error de Miró al que le ha llevado la misma riqueza de su imaginación plástica. Sin duda alguna, representa un meritorio esfuerzo de re-creación de varios episodios directa o indirectamente relacionados con la vida de Jesucristo. A veces, como en el episodio de Herodes Antipas, se salva del relato por un ingenioso y nuevo giro sin el cual no pasaría de ser un mero “pastiche” histórico. Pero en esta serie, el estilo, en su esfuerzo por dar el esplendor de la vida oriental, toma a veces ese paso forzado que hace tan difícil la lectura de *Salambó*. Los admiradores de Flaubert hallarán pasto a su gusto en las *Figuras de la Pasión*, pero los artistas españoles nacieron para hacer poesía con lo que tienen ante los ojos, y no desmiente la regla Gabriel Miró. De sus novelas y libros, los mejores son los más recientes. — Buena señal. — Abundan las páginas excelentes en su *Huño Dormido*, reminiscencias de mocedad escritas en una manera que no deja de recordar la de Marcel Proust, aunque, afortunadamente, con idea más adecuada de las proporciones que deben guardarse entre la longitud y la profundidad y del tiempo de que dispone el lector en nuestro mundo moderno. *Nuestro Padre San Daniel* es obra que revela la seriedad de la preocupación humana de Miró. Hay en este libro una sub-corriente de ternura que le da un tono ligeramente melancólico. Miró no es nunca rencoroso como Baroja, ni diletante como Valle-Inclán, ni deprimente como... pero no hay españoles deprimentes. Es, sí, un poco triste, como si deplorase que siendo la naturaleza tan hermosa, sean los hombres tan indignos de ella, y, al ir a dar en esta

(1) *El Ángel, El Molino, El Caracol del Faro*, p. 110.

(2) *El Ángel, El Molino, El Caracol del Faro*, p. 110.

conclusión, se arrepintiera. Esta actitud inspira uno de los cuentos más curiosos de su mejor libro, *El Ángel, El Molino, El Caracol del Faro*. Un ángel se establece en la tierra. Un querubín viene a buscarle. Las alas se le han caído, le ha crecido la barba y se ha acostumbrado a las cosas de los hombres. El ángel, ya aclimatado en la tierra, da al querubín una impresión muy pesimista de la naturaleza humana. El querubín dice: "Sea. He venido a buscarte. Ven al cielo". Pero el ángel contesta "No", y la página primorosa en la que explica por qué prefiere seguir en la tierra puede resumirse en estas líneas que son, quizá, la esencia de la filosofía de Miró: "¡Qué dulce es sentirnos cerca del cielo desde la tierra!"

El libro está lleno de joyas como esta, joyas trabajadas por un artista que penetra en la naturaleza hasta percibir sus más minuciosos detalles, pero también creadas por un hombre que siente con intensidad las cosas del hombre, de modo que no sabemos donde empieza el hombre y donde la naturaleza, tan delicada es la mano que los une. El peligro de un arte así es que a veces degenera en mera fantasía. No está exento de este defecto Gabriel Miró. En general, sin embargo, el arte de Miró parece de una imaginación luminosa, penetrante y sensible sostenida por un sentimiento poético de tal sencillez y verdad que sabe elevar la expresión de lugares comunes a cumbres de límpida belleza; tal esta línea serena: "El alma del agua sólo reside en la tranquila plenitud de su origen".

El Rasero de la Muerte

DEL mismo número de "Hermes", acaso la mejor revista literaria que hoy se publica en España, tomamos el siguiente artículo de Ramiro de Maeztu:

He leído, una tras otra, tres antologías de líricos españoles: una está hecha por don Marcelino Menéndez y Pelayo, montañés, católico, tradicionalista; otra por Mr. James Fitzmaurice Kelly, escocés, protestante, liberal; otra por don Fernando Maristany, catalán, lírico, cristiano. En las tres me encuentro con que el sentimiento favorito de los líricos españoles y especialmente de los castellanos, es el de que la muerte lo nivela todo, lo grande y lo pequeño, lo bueno y lo malo. Es el tema de las *Coplas* de Jorge Manrique:

Allí los ríos caudales

y aunque en seguida añade: "Allí los otros, medianos" el acento está en los caudales. El rosario de estrofas no es sino una queja de que tengan que morir las cosas y personas eminentes: "Tantos duques excelentes", "Y las sus claras hazañas". Es lo mismo que en la generación anterior a la de Manrique había cantado Ferrant Sánchez Talavera:

A do las ciencias, a do los saberes,
a do los maestros de la poetría;
a do los rrymares de grant maestría,
a do los cantares, a do los tañeres?

Fijémonos en que no son solo los hombres los que mueren sino sus obras, sus hazañas, sus cantares, y lo mismo las hazañas claras que las rimas de gran maestría, porque todo lo iguala la muerte. Lo que no dicen los poetas es que las claras hazañas son a sus ojos más valiosas que las acciones ruines. La muerte no distingue, pero el hombre distingue, ¡y Dios también!; solo que este sentimiento no halla apenas expresión en la poesía española, mientras que el de Jorge Manrique no cesa nunca de hallar eco simpático en el pecho de los poetas.

A las tierras de Madrid
hemos de ir;
todos hemos de morir

escribe Cristóbal de Castillejo, como si quisiera decirnos que lo mismo da que la Corte vaya a Madrid que a otra villa cualquiera, y no es lo mismo, no, señor. Que Santa Teresa diga aquello de:

Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero

o aquello otro de

Un alma en Dios escondida
¿qué tiene que desear
sino amar y más amar,
y en amor toda encendida
tornarte de nuevo a amar?

se justifica por tratarse de una monja, aunque a estos intentos místicos de uniones directas con la Providencia ha de contestarse siempre que se nos ha puesto en el mundo para que cumplamos en él nuestros deberes y no para proceder como si el mundo no existiese, pero cuando dice también Garcilaso:

Marchitará la rosa el cierzo helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre

hay que contestar que ello es muy cierto, pero que no quita para que la rosa siga siendo rosa y el escarabajo, escarabajo. Y cuando Jorge de Montemayor dice:

Pasados contentamientos,
qué queréis?
dejadme, no me canséis.
... matadme y acabaréis.

parece que se echa de menos el amigo que palmoteándole el hombro le recuerde que no estamos aquí para apiadarnos de nosotros mismos por todo lo que dejamos de gozar.

Fray Luis de León no se cansa de expresar el menosprecio que la vida le inspira:

Cuando será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo?

escribe a Felipe Ruiz de la Torre.

Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,

exclama al salir de la cárcel, porque este es su tema favorito:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido!

No es mejorar el mundo lo que quiere Fray Luis, sino abandonarlo:

Y dexas, pastor santo,
tu grey en este valle hondo oscuro
con soledad y llanto
y tú rompiendo el puro
ayre, te vas al inmortal seguro!

Un sentimiento análogo hallamos en el soneto en que Cervantes dice que la amistad ha huido al cielo para no dejar en la tierra más que sus apariencias, por lo que

presto ha de verse el mundo en la pelea
de la discorde confusión primera

San Juan de la Cruz no halla sosiego sino en sus escapatorias al ultramundo:

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo, y deléme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Pero el caso típico, "crucial", hemos de hallarlo en la *Epístola moral*. Es una de las mejores composiciones de la lírica española. En ninguna otra hay tantas líneas felices y perfectas:

Fabio, las esperanzas cortesanas
... Más quiere el ruiseñor su pobre nido
... augur de los semblantes del privado!
... Qué es nuestra vida más que un breve día?
... Qué más que el heno, a la mañana verde,
seco a la tarde?...
... Como los ríos que en veloz carrera
... Pasáronse las flores del verano
... en nuestro engaño inmóviles vivimos,
... Un ángulo me basta entre mis lares
un libro y un amigo, un sueño breve...

Y aún pudiera citar otra docena. La *Epístola moral* es característica porque la muerte podrá ser rasero que lo nivela todo, pero la moral es cedazo que separa lo bueno de lo malo, los siete vicios de las siete virtudes. El solo nombre de *Epístola moral* me hace pensar a mí en el momento en que un caballero ve partir a su hijo a la guerra armado de todas armas y le da los consejos que le sugiere su idea del deber, sobreponiéndose a su afecto paternal: "Hay que dominar el miedo. Hay que ser valiente. Hay que conservar la cabeza en los momentos de mayor peligro. Hay que acordarse siempre de que estamos en el mundo para pelear contra los malos y establecer el bien". Pero el autor de la *Epístola* no cree eso, sino que hemos nacido meramente para morir y, entre tanto, para huir de toda ambición y vegetar olvidados en un rincón. Ya a principios del siglo XVII había pacifistas en España. No es extraño que la nación se haya ido retirando poco a poco de todas las tierras del planeta.

No ha de extrañarnos ya que Argensola se resigne a que triunfe en el mundo la injusticia, con su pregunta:

Ciego, ¿es la tierra el centro de las almas?

ni que Lope proclame que no pueda durar el mundo, porque se dice

que sueña a vidrio quebrado
y que ha de romperse pronto,

y que se resigne tan fácilmente a sus desengaños, yéndose a sus soledades, porque no es más que una barquilla presuntuosa y engañada. Rodrigo Caro debe su fama a haber expresado el mismo sentimiento ante las ruinas de Itálica. Todo pasó, todo murió, no solo Itálica, sino la fuerte Roma. Así se lo figura todo,

Y a ti, a quien no valieron justas leyes,
fábrica de Minerva, sabia Atenas.

No se le ocurre a Caro que la sabiduría de Atenas no ha debido morir del todo cuando el poeta puede evocarla. El nihilismo moral que en su ánimo despierta el espectáculo del triunfo de la muerte no solo entierra las ciudades sino la sabiduría. Nihilista es también don Francisco de Quevedo en las composiciones en que dice que Roma parece y el Tiber queda:

Lo fugitivo permanece y dura

También en aquel otro soneto que termina:

¡Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán misera, cuán vana!

También en el que empieza

Todo tras sí lo lleva el año breve

Y en el que acaba, desolación de desolaciones:

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

De su fortuna dice Mira de Mesa que es

Breve bien, fácil viento, leve espuma.

El dulce Rioja y el grave Calderón lloran en las rosas efímeras el destino del hombre

¿Cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?

dice Rioja; y Calderón parece que contesta:

Estas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana.

Y al concluirse nuestro período clásico dirá Inés de la Cruz de sí misma:

es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Solo que hasta en el siglo XVIII dice Jovellanos:

dichoso el solitario penitente

y cuando viene el romanticismo vuelve el español a cantar a la muerte, porque del sueño dice don Alberto Lista:

¡Imagen de la muerte! después de ella
eres el mayor bien del desgraciado.

Espronceda se encara con el sol para recordarle que tiene que morir. Piferrer compara el destino de la cascada con el del hombre:

Salta, brilla, retumba, se abisma, se anonada:
Después, ¿qué es de ella?

El reló, de Zorrilla dice que nunca vuelve a ser

lo que allá en la eternidad
una vez contado fué

Y este tema que no abandona Campoamor

¡cuán vano es nuestro destino,
santo Dios!

Por lo que sigue puedo colegir que no ha querido don Ramón agradecer a la Providencia, pero ya debió ocurrírsele que es mucho más fácil proclamar la vanidad del todo que tratar de vislumbrar y de expresar su significado.

También Bécquer dedica la más popular de sus rimas al sentimiento favorito de los poetas de España:

Volverán las obscuras golondrinas

pero no volverá lo que nos hizo felices, y en otra poesía exclama:

¡Dios mío qué solos
se quedan los muertos!

No tan solos. Aquí quedan los poetas españoles para no pensar sino en que tienen que juntarse con ellos, y hasta llegarán a pensarlo con deleite, porque dice Wenceslao Querol:

¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte!
¡qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!

Allí debe de estar el bien ansiado, según Rosalía de Castro

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,
No, no busquéis la imagen de la eterna belleza.

Y es claro que no está aquí, ¿pero no hay en la vida los signos breves que nos hacen sospechar su existencia? Terrible cosa es para un pueblo tener que volverse contra su propia tradición y contra sus sentimientos seculares. Pero España necesita hacerlo. Aquí se trata de un sentimiento disolvente de la energía moral, porque esta se basa precisamente en el supuesto de la infinita diferencia que hay entre el bien y el mal. Pasarse los siglos repitiendo que la muerte lo nivela todo es estarse diciendo todo el tiempo que da lo mismo el mal y el bien, y encaminarse a la derecha que a la izquierda. Y esto no es verdad. Acaso no sea pertinente acusar a un sentimiento de ser falso. Pero un sentimiento es una síntesis de afecto y de idea. La idea que hay en este sentimiento es la de que la vida, por ser efímera, no tiene verdadera substancia. No es sino un valle de prueba, más aparente que real. En el fondo, carece de valor. El valor mismo no es sino ilusión.

A este orientalismo, que tiende a reducir la vida material a mera fantasmagoría, hay que oponer el sentimiento del valor del bien y el disvalor del mal. A los que no creen sino en la vida presente hay que decirles que, en efecto, la rosa muere, y es gran pena, pero también muere el alacrán; se acaba el día, pero también se acaba la noche; perece el héroe, pero también se le acaba el aliento al traidor. La rosa, el héroe y el día no pierden su valor por ser pasajeros, y lo importante no puede ser lo que tienen de común con los seres menos valiosos, sino lo que les diferencia y da valor. Los valores morales se mantienen sobre el cambio del tiempo. "Mis palabras no morirán", y no han muerto.

Pero a los creyentes hay que decirles, todavía con más fuerza, porque valen más que los descreídos: "Este mundo no es mera apariencia. Dios, que lee en los corazones, no habría necesitado crearlo para valle de prueba, porque podría juzgar de las almas por meras intenciones en un plano descarnado y astral. El que cree en la resurrección de la carne está creyendo que este mundo es parte integrante del mundo de la vida

perdurable. De ahí la importancia trascendental de nuestras acciones en el mundo. No es meramente que nuestra obra y nuestro ejemplo no mueren con nosotros y se transmiten, para mal y para bien, a las generaciones venideras, sino que se proyectan en la vida perdurable y adquieren en ella su infinita importancia”.

Y lo que he de decir, finalmente, es que el perenne menosprecio que hacen los poetas españoles de los valores de la historia y de la vida, podrá nacer de una apatía personal o racial, por la que pudieran explicarse los desastres pasados, el desgobierno actual y el general atraso, pero la prueba de que no es hijo de determinadas creencias religiosas se pone de manifiesto cuando se compara con el canto a la vida y la creación que católicos de otros países derivan de sus dogmas. Y para no traer a colación a San Francisco de Asís, terminaré este artículo reproduciendo un párrafo de un católico inglés, Mr. L. S. Thornton:

“El dogma de que *El Verbo se hizo carne* declara la bondad y el valor de cuanto pertenece a la vida común del hombre y a su expresión externa. Reafirma la verdad de la creación; “Dios miró cuanto había hecho y vió que era bueno”. La misma verdad se realiza en otra forma por el milagro de la Resurrección. El cuerpo del Señor se levantó de la tumba como natural corolario de cuanto había sufrido antes. Cuando el Hijo de Dios adoptó un cuerpo humano, proclamó la naturaleza sagrada de cuanto pertenece a la vida corporal del hombre. Cuando completó su acto redentor de sacrificio en la Cruz, su victoria espiritual fue apropiadamente declarada, no meramente en la supervivencia del alma, sino en la resurrección del cuerpo. De esta manera se puso de manifiesto que la totalidad de la vida humana, tanto el cuerpo como el alma, había sido redimida. Fué sobre el hecho de esta resurrección donde descansó principalmente la fe de los hombres en los días en que primero apareció el nuevo orden social. Se apoyaban en este hecho para esperar una era nueva en el mundo. Para los que creen en la resurrección es natural esperar en una redención de la sociedad. Porque de este artículo del Credo se deduce que las cosas materiales tienen un valor y una significación espirituales y que no puede haber verdadera redención en la vida de los hombres a menos que se incluya su existencia material. La misma verdad se refuerza con la institución de los sacramentos, que los católicos aprecian altamente, porque llevan la vida corporal al corazón de la religión y hacen que los actos religiosos más solemnes tengan un carácter profundamente social. Según la doctrina católica los sacramentos son medios por los cuales recibimos la gracia divina por cosas materiales. Aunque la gente no comprenda siempre la significación social del credo que profesa, como fuera deseable, los sacramentos son medios por los cuales recibimos la gracia divina por cosas materiales. Aunque la gente no comprenda siempre la significación social del credo que profesa, como fuera deseable, los sacramentos son generalmente comprendidos por los católicos como significativos de que la religión es una fuerza social, que tiene afinidad con todos los intereses verdaderos de la vida humana y que es capaz de elevarlos a un nivel más alto. No puede decirse lo mismo de los cambios en la religión que introdujeron los protestantes y en los cuales se ha criado la civilización presente. Porque han reducido la religión a un pietismo privado que concierne al alma de los hombres y no a su cuerpo, al individuo y no al conjunto de la sociedad; que afecta meramente a un pequeño círculo de deberes personales, pero que no redime y consagra cuanto adorna la sociedad humana. Han reducido la teología a un racionalismo sin la traba del respeto a la tradición humana. Así han disuelto la autoridad del dogma y dejado que los hombres edificasen todas las relaciones de

la vida sobre una base de oportunidad y egoísmo. En este tipo de religión se arraiga profundamente la tendencia maniquea que divorcia el alma del cuerpo, porque supone que el mundo material es indigno de ser enyugado a la vida del espíritu. Esta tendencia se halla en cuanto hay de degradante en nuestra civilización moderna. Ha desarrollado una cultura introspectiva y subjetiva en la forma; y ha abandonado el mundo externo a un mecanismo separado de los valores espirituales, que niega y burla todos los esfuerzos del espíritu humano por recobrar su "control" sobre él".

Heine y sus traductores al castellano

A propósito de la publicación de nuevas versiones de las poesías de Heine, ha comentado Francisco A. de Icaza en *EL SOL*, de Madrid (27 de Julio).

Cualquier versificador inhábil de aquellos que combinan versos asonantados cortos y largos sin el talento de Bécquer, pero a la manera becqueriana, con un poco de tristeza y algo de ironía, ha sido, a los ojos del vulgo literario hispanoparlante, un Heine español. Por eso, quizá, convenga decir — ahora que se le traduce de nuevo a nuestra lengua, y se reimprimen las traducciones que parecían olvidadas, y adquiere el asunto actualidad — que, si los arregladores españoles encontraron muy cómodo ajustar a la forma del verso de Bécquer la traducción que, aprobada por su propio autor, se hizo de sus poesías en prosa francesa, y de la cual proceden casi todas las versiones castellanas, nada tiene que ver ese procedimiento con el heiniano. Heine fué un artista del verso, fácil modelador de estrofas, como lo prueba el *Cancionero*. Sólo en su primera época — la de los *Cuadros de Ensueño* — tiene algo de esa flojedad y desmayo de forma, de esas series invertebradas de imágenes que se pueden abreviar o prolongar indefinidamente, o de esos paralelismos de idea — *Tú eras el huracán, y yo...*, esto, lo otro y lo demás allá — que caracterizan gran parte de la producción de Bécquer y de sus imitadores.

Lo que no quiere decir, aunque otra cosa pretenden sus críticos inconscientes, que la iniciación lírica de Bécquer no sea de origen germano, ya en la sentimentalidad difusa de sus primeras *Rimas*, ya concretamente en alguna donde copia y traduce, frase tras frase, otras de Antonio Alejandro d'Auersper — *Cornelius Grun*, en la Historia literaria—, como demostraré en estudio especial sobre las fuentes de la inspiración becqueriana. Claro está que eso no significa tampoco que el estro de Bécquer, en lo que tiene de propio al llegar a su desenvolvimiento, no sea superior al de sus modelos, entre los cuales directamente no debe contarse al autor del *Intermezzo*.

A Heine menos que a ningún poeta alemán puede atribuírsele esa supuesta vaguedad germánica, esas brumas del Norte, inventadas por el vulgo literario de otros países para hablar fácilmente de la literatura alemana. El mismo deja dilucidado el punto en autocríticas concluyentes a ese respecto.

Como la mayoría de los poetas de su país y de su tiempo, Heine no sólo produjo, sino quiso darse cuenta de su estética, e intentó fijarla para sí y darla a conocer a los demás. Desde sus comienzos, buscó en su verso la justeza y el laconismo del canto popular. En un artículo de su mocedad, pues data de 1820, dice de la poesía romántica que "las imágenes en que traduce sus sentimientos pueden ser tan claras y definidas como las de la poesía clásica", y cita en su apoyo el *Fausto*, de Goethe. En su libro sobre Alemania — 1833 — insiste diciendo: "Los artistas

deben siempre dar a sus asuntos, sean cristianos o paganos, una forma plástica que presente contornos netos. En suma, la plasticidad debe ser en el arte romántico moderno, como en el arte clásico antiguo, la cualidad principal”.

En una carta dirigida a su amigo Guillermo Müller en 1826, hace historia de los influjos bajo los cuales concibió sus primeras obras, y le dice que entre el *Intermezzo* y sus *Canciones* — las de Müller — no hay una semejanza fortuita, sino la más íntima conexión.

“Desde mis comienzos, experimenté la influencia del canto popular alemán. Más tarde, cuando estudiaba en Bonn, Guillermo Schlegel me inició en los misterios de la métrica; pero no ha sido sino en tus “lieds” en los que creí encontrar la melodía pura, y la sencillez verdadera que siempre busqué. Esos sí que son cantos populares. Mi poesía sólo es popular en la forma, y, hasta cierto punto, el contenido entra en una esfera donde domina el convencionalismo”.

La forma del verso de Heine es regularmente rítmica. Apenas si en *El mar del Norte* se hace por excepción indeterminada, y asocia la idea a la estructura del verso, combinándolo de metros distintos, no en estrofas, sino a manera de silva libre, sin consonantes, en cuyo desenvolvimiento busca la flexibilidad y amplitud de las olas que quiere retratar.

Si de algo censuraron a Heine sus enemigos alemanes — aunque injustificadamente—, fué de que la tradicional, exactitud de sus rimas y de sus ritmos quitaba ligereza a su poesía, y de que su vocabulario, popular y clarísimo, limitaba y restringía su elevación poética. Repito que la censura es injusta en sus conclusiones; pero conviene con las características del procedimiento alabado por el propio Heine, distinto del que, salvo contadas excepciones, se ha usado para traducirle al castellano.

¿De dónde proviene este último? El problema — si problema puede llamarse — es de fácil solución. Los documentos son evidentes e irrefutables.

Eulogio Florentino Sanz manejaba con facilidad las combinaciones métricas clásicas en nuestra lengua — como lo demuestran varias de sus composiciones, entre ellas la que incluye Menéndez y Pelayo en *Las cien mejores poesías*—, necesitó un nuevo molde en que vaciar las obras alemanas que se proponía traducir, y lo inventó asimilándose procedimientos germánicos, no exclusivamente heinianos, sino de diferentes escuelas poéticas de Alemania. En aquella forma personal troqueló las ideas de Heine en las versiones suyas que se conservan, y escribió, además, versos originales. Bécquer no sólo se acomodó a la forma, sino al espíritu de Sanz, como ya demostraremos en otra ocasión. La fama póstuma de Bécquer oscureció la de su precursor y amigo, y he aquí cómo el troquel inventado por Sanz, que no es heiniano, ha pasado, a la vez, por obra de Bécquer y de Heine.

Que el público lector, dados tales antecedentes, confundiera las características de los poetas, no es de extrañar; lo de todo punto raro es que esas equivocaciones hallaran en Menéndez y Pelayo un verbo elocuente.

En el prólogo que puso al volumen de versos de Heine, incluido en la Biblioteca clásica, dice:

“Aprovechando la ocasión que me presenta mi buen amigo, el señor Herrero, al dar a luz, por primera vez en rima castellana, todas las obras poéticas del insigne vate alemán, voy a ponerme bien con mi conciencia y a desagraviar a Heine de antiguas ligerezas mías, que, afortunadamente, no están escritas en ninguna parte, pero que no dejan de pesarme como si lo estuvieran”. Y lo peor del caso es que, aunque le hayan ala-

bado por esto los que en las obras no ven sino la firma, las ligerezas a que da publicidad son más graves que las inéditas.

"La obra poética de Heine es muy copiosa y variada, aunque las composiciones sean generalmente breves" — sigue diciendo: "Son tan rápidas y, por decirlo así, tan etéreas e impalpables las alas de su numen, que apenas han rozado la superficie de nuestro espíritu, cuando se alejan, dejándonos sólo cierta especie de polvillo sutil, que es cosa imposible reducir al análisis". Y añade: "No es plástica la poesía de Enrique Heine; pero encierra misterios de sentimiento y recónditas armonías no concedidas a la línea. La misteriosa virtud de esta poesía no penetra por los ojos; pero empapa con tenue rocío el alma. Todo se encuentra en esos versos; pero volatilizado y aeriforme. Cada lector va poniendo a esa música la letra que su estado de ánimo le sugiere". Y concluye: "Quien con mano distraída abre el libro y empieza a hojear esas composiciones tan sin asunto — según el modo vulgar de entender el asunto—, siente a poco rato levantarse voces interiores que responden a la voz del poeta, y moverse en su memoria tempestad de hojas secas, y dar lumbre todavía el mal apagado rescoldo. "Agnosco veteris vestigia flammae".

Asombra la inconsciencia con que esta vez incurrió el gran crítico en tan arbitrarias afirmaciones; porque ni Herrero tradujo toda la obra poética de Heine, sino sólo una parte, y bien reducida y mutilada; ni las composiciones de Heine son generalmente breves, pues en las diversas series, las hay de toda extensión; ni carecen de asunto, porque frecuentemente condensan una historia, una leyenda o un drama entero; ni son indeterminadas como polvo sutil, sino por el contrario, gráficas, pictóricas y, a veces, hasta esculturales. Haga memoria quien lo dude, hojeando, no el *Intermezzo*, sino el *Buch del lieder* y el *Romanzero* en todas sus partes. En suma, que a Heine no lo caracterizan las cualidades y defectos con que, teniendo a Bécquer por modelo, quiso Menéndez y Pelayo retratarlo. El dibujo es demasiado simplista para hombre tan complicado.

Tan poca suerte tuvo Menéndez y Pelayo del principio al fin del tal prólogo — que incluyó después en sus estudios de crítica literaria—, que lo cierra con estas palabras: "Fué — como ha dicho ingeniosamente uno de los críticos de su nación que no acaban de perdonarle de buen grado sus ofensas a ella — "un ruiñeñor alemán que hizo nido en la peluca de Voltaire". Y la frase no es de ningún vengativo flagelador del poeta, sino del propio Enrique Heine, como todo el mundo sabe. Y es que Menéndez y Pelayo, maestro genial e insuperable en exponer y comentar los tesoros que de ciencia propia conocía, fué muy desmañado cuando pretendió improvisar con lugares comunes o con erudición prestada, trabajos de compromiso de apremiante encargo. Díganlo sino las introducciones a su Antología de poetas hispanoamericanos.

Si la bibliografía internacional heiniana no se enriqueció con ese estudio, menos ha ganado con otros formados por glosas de escritores franceses bastante mediocres. De ese criterio general apenas si podrían exceptuarse — al menos en lo que yo he leído — en lo antiguo, algún artículo informativo, y, en lo moderno, el breve prólogo, bien orientado, y el epílogo, de copiosa documentación sobre *Heine en España*, insertos ambos por Díez-Canedo en su cuidadosa versión de las *Páginas Escogidas*.

En cuanto a las traducciones poéticas, las hay de muy diverso mérito, y no debe hacerse de ellas ni censura ni elogio común. Lo que sí puede decirse es que las más conocidas y alabadas no son las mejores, y que tenía razón de sobra Clarín cuando en uno de sus últimos libros — en *Ensayos y Revistas* — escribía: "Muchas veces me he visto con

el compromiso de juzgar traducciones en castellano de Goethe, Heine, etc., y como se trataba de esfuerzos muy dignos de aprecio y muy alabados, prefería callar a decir francamente mi parecer, que era, en rigor, éste: ni aquello era Goethe, ni aquello era Heine”.

Si escribiera hoy mismo *Clarín*, de seguro que no modificaría esa opinión. Escogiendo entre las traducciones en verso, podría formarse una muy estimable Antología; pero es lo cierto que la verdadera traducción de Heine ni se ha hecho, ni lleva trazas de hacerse por ahora.

Shakespeare en Alemania

EL *Mercur de France* ha dado, hace algunos meses, la estadística sumaria de las representaciones shakespearianas en Alemania, en 1920. El año 1921 no ha sido en esto menos fecundo que el precedente, según datos que nos proporciona esa misma revista (15 de Agosto).

El término medio anual de las representaciones de Shakespeare en Alemania era, antes de la guerra, 1.100, cantidad que se redujo a 650, aproximadamente, en 1915. En 1918 llegó a 1.035, en 1919 a 1.349 y a 1.620 en 1920. En 1921 llegaron esas representaciones a la cifra de 1.997, en 191 teatros.

La obra de más éxito ha sido *El sueño de una noche de verano*, con 318 representaciones en 33 teatros; le siguen *El mercader de Venecia* (202 representaciones en 1920; 259 en 1921) y *Hamlet* (236 representaciones; 1.499, de 1912 a 1921). Ocho teatros de Berlín han dado 304 representaciones shakespearianas. (Reinhardt solo, ha hecho representar 56 veces el *Sueño* y 49 veces *El Mercader de Venecia*).

Sería curioso — dice el *Mercur* — saber, para simple comparación, cuál ha sido el número de representaciones de las obras del gran Will dadas en Inglaterra durante el último año.

La muerte de Paterne Berrichon

EL *“Mercur de France”*, en su número del 15 de Agosto del corriente año, trae la siguiente interesante nota sobre Berrichon:

Paterne Berrichon, que ha conocido casi todas las artes, pues fué poeta, pintor y escultor, ha muerto en La Rochefoucauld (Charente), durante la noche del 29 al 30 de Julio, en una casa que había recientemente adquirido con intenciones de restablecer su salud, quebrantada desde hacía largo tiempo, y donde sus amigos esperaban que pasaría todavía muchos días, puesto que él les había anunciado que allí se fijaba definitivamente.

Paterne Berrichon — que en realidad se llamaba Pierre Dufour — nació en Issoudun (Indre) en 1855. En el colegio de este pueblo hizo sus primeros estudios. Vino a París en 1880, donde siguió los cursos de la Escuela de Bellas Artes, pero no quiso entrar en ningún taller de los Maestros de esa época. Como era necesario vivir, Paterne Berrichon hizo dibujos para la revista *Tour du Monde* y otras publicaciones del mismo género, pero bien pronto abandonó la pintura para mezclarse en el movimiento literario naciente. Publicó, aquí y allá, en revistas efímeras, versos que, a muchos, parecieron atrevidos. Intimó con Verlaine y frecuentó las reuniones literarias, los jueves de Clarisse, en la calle Jacob, y los sábados del Sol de Oro (plaza San Miguel), donde producía sensación por su barba púvil. En 1896 publicó por medio de la casa León Vanier — editor de los Decadentes — una primera

plaque, bajo el título: *Le Vin Maudit*, con un prefacio en verso de Paul Verlaine.

Indolente y soñador, Paterne Berrichon, durante un período de algunos años, produjo muy poco. Hasta hizo en esa época una incursión en los grupos anarquistas (intelectuales, se entiende, sin bombas ni autos grises) y los versos siguientes indican su estado de espíritu, al mismo tiempo que hacen conocer su situación:

L'orde dèche au cerveau nous crache
Le tumulte des désespoirs,
Crachats nitreux, gluants et noirs,
Corrodant l'âme sous leur tache.

Paterne Berrichon no comenzó a trabajar seriamente sino después de su matrimonio con la hermana de Arturo Rimbaud, Isabel Rimbaud. En 1910 publicó, editado por Vanier, los *Poèmes décadents*, de los cuales nos anunció, no hace mucho tiempo, una nueva edición. Pero, desde esa época, la vida de Paterne Berrichon se consagró a hacer conocer su cuñado, "a defenderle contra la calumnia, a celebrar por medio del dibujo, la pintura y la escultura, al poeta que él no había jamás conocido personalmente, pero cuyos rasgos y la fisonomía se encontraban en los de Isabel" (1).

En las ediciones del *Mercure de France*, Paterne Berrichon ha publicado *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud*; *Jean-Arthur Rimbaud, le Poète*; *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud*, con una introducción y notas. *Vers et proses* (d'Arthur Rimbaud), puestos en orden y anotados. *Poèmes retrouvés*, con prefacio de Paul Claudel.

En pintura, Paterne Berrichon deja dos obras particularmente notables: el retrato de Isabel Rimbaud, en el Museo de Luxemburgo, del cual las ediciones del *Mercure de France* han dado una reproducción fototípica al frente de *Reliques*, y su autorretrato, en el Museo de Issoudun. Era el autor de un busto de Arturo Rimbaud, erigido en Charleville, en la plazoleta de la estación, y el cual, durante la invasión, fué destruído por los alemanes. Paterne Berrichon deja también algunos dibujos esparcidos, de los cuales, uno, *Verlaine en su lecho de muerte*, se vendió en una suma respetable, hace tres años, en el remate de la casa Jules Claretie.

El hogar Berrichon-Rimbaud vivía antes de la guerra, algunos meses en París, en un pequeño departamento de la Avenida de la Frillière, en Auteuil, y la mayor parte del año en Roche, cerca de Attigny, en las Ardennes. Es ahí que en 1914 le encontró la invasión. Isabel ha contado en su libro *Dans le remous de la Bataille*, los trances del éxodo hacia París. En 1916, Isabel moría; Paterne la siguió seis años después. Ultimamente se había vuelto a casar. — L. R.

(1) *Mercure de France*, 16 de Marzo de 1918.

NOTAS Y COMENTARIOS

Premios de la Municipalidad de Buenos Aires a los libros publicados en 1921.

CON dos meses de atraso sobre el plazo extremo que determina la ordenanza de premios municipales a la producción literaria, se ha expedido el Jurado en el corriente mes de setiembre.

Abundantes en incidencias han sido sus reuniones.

“El jurado — dijo *La Nación* al día siguiente de la primera reunión — entró a discutir una proposición previa formulada por el señor Gerchunoff, según la cual debían ser excluidas de la lista de obras admitidas al concurso las que no están comprendidas en el artículo 2º de la ordenanza, y que dispone categóricamente que los trabajos premiables deben ser de carácter literario. En efecto, el artículo 2º dice en la parte pertinente: “Solamente quedarán excluidas de estos premios las producciones teatrales representables y todas aquellas que no pertenezcan exclusivamente a las bellas letras.

“Sostuvo el señor Gerchunoff que admitir en la lista obras de otra índole comportaba aceptar la probabilidad, así sea remota, de premiar una producción de un género extraño a las bellas letras, en detrimento de producciones típicamente literarias, que son las que se deben premiar e impulsar, de acuerdo con el móvil original del concurso y la disposición legal que lo rige. Esta proposición se debatió en la reunión anterior y fué objetada por el delegado de la Facultad de Filosofía y Letras, señor Barrenechea, quien reconocía, no obstante, las razones que asistían en principio al que proponía tal medida, pero consideraba

inconveniente adoptarla en virtud de que todos los autores habían elegido conjuntamente su representante en el Jurado. El representante aludido, Dr. Noé, apoyó decididamente la proposición del delegado del Círculo de la Prensa y se adhirió a los argumentos de carácter técnico y moral aducidos por éste. En la reunión de ayer tarde se reprodujo la discusión.

“Después de un cambio de ideas se propuso al delegado del Círculo de la Prensa dictaminar primero sobre obras en verso, es decir, las que no ofrecían lugar a dudas, y reservar la discusión relacionada con el artículo 2º para cuando toque el turno a las obras en prosa. El señor Gerchunoff no aceptó este temperamento, afirmando que su proposición envolvía una cuestión fundamental que afectaba la dignidad del Jurado, o sea como juez literario públicamente responsable. Propuso, en cambio, esta otra solución: dictaminar primero sobre los trabajos en verso, declarando el Jurado su resolución de discutir previamente aquellas obras en prosa que son objetables por su género como para poder figurar en el concurso.

Esta proposición fué aceptada, dejándose constancia en el acta, y ello equivale, sin duda, a la especificación de que sólo pueden aspirar a premio obras comprendidas entre las de bellas letras, conforme lo expresa claramente el artículo referido.

Se pasó en seguida a votar por orden alfabético los premios de poesía. Obtuvo el primer premio, de 5000 \$, *El ala de sombra*, del doctor Pedro Miguel Obligado, con unanimidad de votos. El voto escrito por el señor Galarza Méndez no fué tomado en cuenta por recaer en una obra que no figuraba en la lista oficialmente aceptada. El segundo premio, de 3000 \$, fué atribuido al señor Fernán Félix de Amador, por su libro *El ópalo escondido*, por los votos de los señores Noé, Gerchunoff y Neumeier, habiendo dado este último su voto en la primera votación, que quedó empatada, al señor González Castellú, por su libro *Ocio*. Los votos de los señores Condomi Alcorta y Barrenechea recayeron en el libro *Paisajes y Elejías*, del señor Marasso Rocca. El tercer premio, de 2000 \$, fué concedido al libro *Las Sombras*, de D. Rafael de Diego, con los votos de los señores Noé, Neumeier y Gerchunoff. Los señores Condomi Alcorta y Barrene-

chea votaron por el libro *Las devociones de Nuestra Señora la Poesía*, del señor Méndez Calzada”.

Al día siguiente de otorgarse los premios a los libros en prosa, decía el mismo diario:

“Obtuvo el primer premio la novela *El caminante*, de D. Héctor Olivera Lavié, con los votos de los señores Barrenechea, Condomí Alcorta, Gerchunoff, Neumeier y Galarza Méndez. D. Julio Noé votó por *Adriana Zumarán*, de D. Carlos Alberto Leumann.

“Se otorgó el segundo premio a la novela *Adriana Zumarán*, con los votos de los señores Barrenechea, Condomí Alcorta, Gerchunoff y Noé. Votaron por el libro *Glosas y Escolios* los señores Neumeier y Galarza Méndez. Al llegar el turno del tercer premio el señor Gerchunoff declaró, en vista del voto dado por el doctor Condomí Alcorta en favor del libro *Buenos Aires ciudad*, que esta obra figuraba entre las objetadas en la reunión anterior y que ella, por su género, no podía aspirar a un premio en este concurso, de acuerdo con la disposición estricta del artículo 2º de la ordenanza, según la cual las obras premiadas deben ser “exclusivamente de bellas letras”. El señor Gerchunoff manifestó que votar esa obra implicaba violar manifiestamente el artículo referido, cuyo espíritu no ofrece lugar a dudas, pues se tolera así que un libro de crónica, sin ninguna cualidad literaria, haga competencia a obras puramente literarias cuyos autores confiaban en la lealtad del jurado. A esta impugnación se adhirió el representante de los autores, Dr. Noé. El señor Barrenechea, delegado de la Facultad de Filosofía y Letras, es de los miembros del jurado que combatieron la exclusión con más insistencia, afirmando que la aplicación del artículo 2º de la ordenanza depende en su interpretación del criterio personal de los miembros del jurado. Después de una larga discusión se procedió a votar. El señor Gerchunoff hizo constar en el acta que consideraba el criterio del jurado como una manifiesta e indiscutible violación del artículo 2º de dicha ordenanza y que, por su parte, consideraba nulo el fallo que puede resultar en favor de aquella obra. Votaron en favor de ella los señores Condomí Alcorta, Galarza Méndez y Neumeier. Los señores Barrenechea

y Gerchunoff votaron por *Glosas y Escolios*, del señor Fernández Coria. El doctor Noé votó por *La corbata celeste*, del doctor Martínez Zuviría”.

Con motivo de todas estas incidencias, el señor Juan F. Mantecón, autor de la ordenanza de premios a la producción literaria y artística, dirigió a los señores Alberto Gerchunoff y Julio Noé, la siguiente carta abierta, publicada en *Nueva Era* del 27 de Setiembre:

“La consciente y enérgica actitud asumida por ustedes con motivo de la asignación de premios municipales a la producción literaria, nos plantea un caso de intervención inmediata a todos los que, por diversas razones, seguimos el movimiento literario argentino o intervenimos en él de alguna manera. En mi caso particular, además de eso, me mueve a tomar una actitud la circunstancia de ser el autor de esa ordenanza creadora de los premios municipales a las letras y bellas artes, cosa de mi mejor recuerdo entre lo que pude hacer desde mi banca de concejal. Y si alguna autoridad puede tener mi palabra, de ahí debe venirle, precisamente. Más, todavía: de ahí tiene que venirle, por lo que diré a seguido.

Al formular mi proyecto, convertido después en ordenanza, tal como lo presenté, tuve en cuenta que lo que más carecía de estímulos en nuestro medio eran las letras y bellas artes. El verso, la prosa literaria, la escultura, la pintura y la música. Excluí de la ordenanza, porque ya contaban con otros premios, las obras teatrales representables, las óperas y las obras de arquitectura. Quise que quedara esto tan claramente establecido, que incluí ese artículo 2.º, citado por ustedes con toda propiedad, según el cual se excluyen de los premios “todas aquellas obras que no pertenezcan exclusivamente a las bellas letras”. Puede discutirse si una obra de historia, de derecho, de sociología, por ejemplo, contiene más de labor literaria que de sociológica, jurídica o histórica. Pero lo que no puede discutirse es que no pertenecen esas obras “exclusivamente” a las bellas letras. Y con eso basta.

En el caso comentado, y después de lo dicho por ustedes, sostener que un libro de estudios edilicios pertenece a las bellas letras demuestra claramente dos cosas: o que los jurados que sostienen semejante tesis no tienen ni siquiera las más elementales nociones literarias o que, teniéndolas las han olvidado a tiempo para imponer con el voto un determinado libro. Y esto es lo que aparece como verdad verdadera.

Lo más deplorable de este episodio es que aparezcan violando el texto claro y preciso de la ordenanza, los delegados de la Intendencia y del Concejo, representación incluida por mí en el jurado más que por la necesidad de una opinión literaria autorizada, por el deseo de evitar, en cualquier momento, desviaciones o errores en la aplicación de la ordenanza que el Concejo dictó y la Intendencia debe de aplicar, y como está escrita, sin cambiar nada, sin discutir su texto, sin interpretar nada; leyendo, nada más. Ahora hay que defender la ordenanza contra el ataque de los mismos presuntos “guardianes”...

Y bien. Lo haremos.

Por de pronto, debemos secundar a ustedes de su actitud, suscribiendo una nota de reclamo para ante el Concejo Deliberante, donde actúan muchos hombres celosos del cumplimiento de las medidas que toma la corporación. Y en todos los sectores. Hay que pedir la decla-

ración de nulidad del tercer premio, porque es lo único en litigio. Tendrá la Intendencia que substituir a sus representantes, quienes seguramente, renunciarán, y el Concejo al suyo, de quien es razonable esperar la declinación de su mandato; e integrado el jurado, expedirse éste acerca del tercer premio.

Todo esto es lo procedente y lo serio".

¿Ha sido justo el Jurado en la concesión de los premios? Nadie puede determinarlo con certeza. Ha premiado a cinco escritores jóvenes de indiscutible prestigio en nuestros círculos intelectuales, y si autores como Fernández Coria, Marasso Rocca y Méndez Calzada, no alcanzaron premios, a pesar de los votos que sus obras obtuvieron, no es porque ellas no los merecieran, sino porque en última instancia, cuando todo análisis parece hecho y realizada toda comparación, queda la determinación del propio gusto de los Jurados, caprichoso y libre de suyo.

Sobre el título de un libro

DON Andrés González Blanco nos ha dirigido la carta abierta que publicamos a continuación.

No nos corresponde discutir sus afirmaciones y juicios, pero nos permitimos recordar que con posterioridad a Lemaitre, el Sr. González Blanco ha publicado un libro que lleva igual título que la obra muy conocida del gran crítico francés: *Los contemporáneos*. Y la cosa carece, por cierto, de importancia.

Dice la carta recibida:

A los Sres. D. Alfredo A. Bianchi y D. Julio Noé,

Directores de la revista NOSOTROS.
Buenos Aires.

Muy distinguidos compañeros de toda mi consideración:

En el número 155 del año XVI de su interesante revista Nosotros, correspondiente al mes de abril del corriente año, leo un simple anuncio mercantil que me suscita un problema de probidad literaria.

Se trata de una *réclame* de índole editorial, que hace la Cooperativa Editorial "Buenos Aires", en el cual se anuncia como aparecido en el mes de febrero último un libro de poesías del Sr. D. Alfredo R. Bufano, titulado *Poemas de Provincia*...

No me incumbe ahora juzgar al Sr. Bufano, ni aunque me incumbiera podría hacerlo, ya que no conozco producción alguna de tal poeta y me es, sobre todo, absolutamente ignorado el volumen que provoca esta carta mía.

Tal vez en la misma revista Nosotros haya visto al pasar alguna poesía suya que se me ha esfumado entre los interesantes artículos de prosa que Vdes. publican, incrementando cada día más el coeficiente cul-

tural de esa gran revista, que puede ser índice, emblema y orgullo de la producción intelectual argentina...

Mi protesta, suave y eutrápica, como corresponde a quien está curado de toda suerte de vanidades literarias, no va, pues, contra el señor Bufano como poeta, sino contra el Sr. Bufano como *titulador de libros*...

Mi protesta se limita, señores Directores de NOSOTROS, a consignar este menudo hecho: que en el año 1910, editado por la Casa Perlado Páez y Cia., Sucesores de Hernando, publiqué yo acá un volumen lírico así titulado: *Poemas de Provincia*; Madrid, 1910.

Creo que el más elemental escrúpulo de probidad literaria hubiera debido cohibir al Sr. Bufano, para rotular su libro en 1922, a doce años de distancia no más, de idéntica manera que rotulara en 1910 un libro suyo, primero y único hasta ahora en su producción de poesía, el escritor español que suscribe esta carta.

Y que no fué el mío un libro pasajero y accidental, sino que dejó huella y derramó savia de la cual se han nutrido algunos poetas españoles e hispano-americanos de hoy, me incitan a creerlo, no mi orgullo de poeta, sino mis observaciones de crítico; y más aún me lo corroboran testimonios de fuera, de críticos ajenos a mí, entre los cuales me es singularmente grato evocar el pasaje conmovedor que a esos mis *Poemas de Provincia* dedica Rafael Cansino Assens, el sutil y puro crítico, no conatinado por mercaderías ni claudicaciones, en su interesante libro *La Nueva literatura*, tomo II (1). De ese libro, entre otros inciensos y flores amables que no quiero transcribir, transcribo este porque no, es personal ni halagador, sino escueto, impersonal, objetivo y puramente crítico: "González-Blanco ha recogido la más alta suma de poesías que puede brindarnos la provincia; y después de él, todos los que canten estos temas parecerán rapsodas suyos..."

Yo no sé si al Sr. Bufano puede o no declarársele rapsoda mío, porque no conozco el libro, según ya he dicho, ni producción otra suya anterior, tal como esas *Canciones de mi casa* que me huele a poesía ya más que provinciana, restringidamente doméstica, un poco dulzona, a lo François Coppée.

Pero lo que sí declaro con toda lealtad de antemano, es que no me parece lícito usurpar títulos a ningún poeta, y más cuando esos títulos son una *trouaille*, son sonoros, musicales y expresivos, marcan una orientación, un género, una verdadera "provincia" de la lírica, según gustan de decir los ingleses. No en vano yo consagré cinco años de mi vida literaria, de 1905 a 1910, a dejar sellado y como refrendado para mi ese título, registrado en el Registro de la propiedad... y además en el registro de la *conciencia literaria* de una época, esparciendo mis poemas a los cuatro vientos en revistas y diarios de España y América, durante todo ese quinquenio, para que ese título fuese abriéndose camino hasta que yo recogiese en un haz todas esas espigas dispersas por un lírico sembrador, hasta haberles dado en el libro "una coordinación definitiva y harmónica y formado la más larga teoría de motivos sentimentales en torno a los penates provincianos", como escribe el crítico citado.

No, no es lícito usurpar un título, cuando este título no es una de esas palabras vagas, abstractas, y como de dominio común, tales *Amor*, *Belleza*, etc., que los poetas de todos los siglos han repetido monótonamente. En todo caso, si el joven poeta quería rendir un tributo y un recuerdo a mi inspiración, a mi influjo sobre su lirismo, el tributo de un rapsoda a su inspirador, hubiera debido titular su libro *Poemas provin-*

(1) Remito al lector que no lo conozca a ese libro con esta amplia referencia bibliográfica: *La Nueva Literatura* (1898-1900-1916). — Segundo volumen. — *Las Escuelas literarias*, págs. 197 a 216.

ciales o *Poemas provincianos* (como yo pensé hacerle en un principio) o algo similar que evocase mi libro, pero sin copiar su título íntegramente. Yo he visto ya en los doce años transcurridos desde 1910, algún volumen lírico titulado *Versos de la provincia*, y no se me ha ocurrido protestar, aun reconociendo la afinidad con mi título.

Pero francamente, copiarlo *in integrum* como si el mío nunca hubiera existido, me parece abusivo. Lo legislado en ese país acerca de propiedad intelectual no sé lo que prohíbe ni lo que preceptúa; pero desde luego le digo al Sr. Bufano que en España podemos perseguir judicialmente al que nos usurpa un título sin autorización nuestra, y aun siendo para obra de diverso género y no del mismo, como aquí acontece. Nadie puede aprovechar el título de un drama de otro para una novela suya o de unas poesías para una zarzuela... Y yo no tengo inconveniente en nombrar un tribunal de arbitraje, con personalidades argentinas, que me sean totalmente desconocidas, para decidir si es lícita la conducta del señor Bufano apropiándose el título de mis *Poemas de provincia*, sin variarle ni una letra.

Pero más que una litis, más que un problema jurídico, es un problema de probidad literaria lo que yo planteo: ¿sería lícito que yo rotulase ahora a un libro mío de poesías *Prosas profanas* o *Los Crepúsculos del jardín* o *Serenidad* o *Fiat Lux*, para no citar más que cuatro bellos libros de cuatro grandes poetas americanos (R. Darío, Lugones, Nervo y Chocano), aun siendo esos títulos menos definidores de un género y característicos de una manera que lo es el título de mi libro?... A mí me place mucho cualquier título de los que han dado a sus colecciones poéticas los grandes poetas del decadentismo y del simbolismo — los cuales han sido maestros en esto del rotular... Y no obstante, con haber el salto de un idioma a otro que ya desfigura y emboza las palabras y parece como que les quita su primitiva originalidad, no se me ha ocurrido rotular un libro mío *Del Angelus del alba al Angelus de la tarde*, o *En el Jardín de la Infanta*, o *Poemas del silencio*, o *Las Cantilenas de Nuestra Señora la Inma*, para citar sólo a mis cuatro poetas predilectos: Francis Jammes, Albert Samain, Georges Rodenbach y Jules Laforgue.

Soneto, pues, a la consideración de Vdes., tan doctos literatos, este problema de *probidad literaria internacional*, porque rebasa fronteras y tratados, y ruego a Vdes. si algún influjo tienen sobre el Sr. Bufano, que le inviten a despojarse para una 2ª edición de esta pequeña pluma de pavo real, en la certeza de que su fecunda imaginación le sugerirá otros muchos títulos más expresivos y musicales...

Y agradeciendo por anticipado la publicación de esta carta abierta, me es grato repetirme de Vds. devoto amigo y compañero.

ANDRÉS GONZÁLEZ BLANCO.

Madrid, 2 de Junio de 1922.

Nuestro nuevo secretario de redacción

EMILIO Suárez Calimano, uno de los primeros amigos entusiastas que tuvo NOSOTROS, ha entrado en nuestra redacción como secretario. Aníbal Norberto Ponce, que hasta ahora, y desde hace poco, estaba encargado de esas tareas, deja el cargo

que con tanto gusto le habíamos confiado, sin haberle podido dedicar la atención que exige.

Suárez Calimano es una inteligencia fina y sutil, y es, además, un hombre ecuánime. Sus juicios son siempre mesurados y honestos, como nuestros lectores lo habrán advertido ya. Trae a NOSOTROS su entusiasmo por la obra que en ella realizamos y su pasión por las cosas del espíritu.

Nuestra crónica musical.

A causa de una divergencia de opiniones surgida últimamente con la dirección de esta revista, el señor Gastón O. Talamón ha dejado de atender nuestra crónica musical, que con tanto ahinco venía desempeñando desde hace siete años.

No es a nosotros, por cierto, a los que lo hemos contado como parte integrante de nuestro cuerpo de redacción, a quienes nos pertenece hacer el elogio de la labor digna e inteligente desarrollada por el señor Talamón desde nuestras páginas; pero si queremos darle prueba de nuestra amistad, que en nada se resiente por el escollo surgido en el camino, poniendo nuestras páginas, como siempre a su disposición. Gastón O. Talamón sigue vinculado pues, a NOSOTROS, aunque no sea en la forma activa y constante que lo ha hecho hasta hoy.

Al mismo tiempo, nos complacemos en anunciar que desde el presente número se hace cargo de esa sección, el joven escritor Homero M. Guglielmini, cuya presentación es obvia, desde que es suficientemente conocido por los lectores de NOSOTROS, por sus atinadas críticas literarias, publicadas poco tiempo ha.

A Guglielmini podemos contarle con mucha razón entre los amigos de NOSOTROS, pues desde sus páginas se ha iniciado en la vida literaria, antecedente que le hace estimar especialmente a esta publicación.

Una carta de Anatole France

ANATOLE France ha dirigido al Director de *L'Humanité* la siguiente noble carta:

"Querido ciudadano Cachin: Os ruego recomendar a vuestros lectores el reciente libro de Miguel Corday, *Los Altos Hornos*, que es necesario conocer:

Se encontrarán allí, sobre el origen y desarrollo de la guerra, ideas que son las vuestras y que son todavía demasiado mal conocidas en Francia, y se verá especialmente (cosa de la cual usted y yo teníamos va alguna sospecha) que la guerra mundial fué esencialmente la obra de los financistas; que fueron los grandes industriales de los diversos Estados europeos los que la quisieron, la hicieron inevitable, la realizaron y la prolongaron. Ellos hicieron sus cuentas sobre la guerra, pusieron en ésta sus fortunas, sacaron de ella inmensos beneficios y se le entregaron con tanto ardor que arruinaron a Europa, se arruinaron a sí mismos y convulsionaron el mundo.

Y demuestra que aquellos que morían en la guerra mundial, no sabían por qué morían. Igual cosa ocurre en todas las guerras: pero no en el mismo grado. Aquellos que cayeron en Jemmapes no se engañaban hasta este punto sobre la causa por la cual se sacrificaban. Esta vez, la ignorancia de las víctimas es trágica. Se cree morir por la patria: se muere por los industriales.

Estos dueños del momento histórico poseían las tres cosas necesarias para las grandes empresas modernas: el gobierno, la banca, los diarios. Miguel Corday demuestra cómo se sirvieron de estas tres máquinas capaces de trastornar el mundo. El me ha dado, particularmente, la explicación de un fenómeno que me había sorprendido, no por sí mismo, sino por su excesiva intensidad y del cual la historia no me había suministrado otro ejemplo, esto es, el odio contra un pueblo, contra todo un pueblo, que se difundió en Francia con una violencia nunca vista, y lejos de toda proporción con los odios provocados en este mismo país por las guerras de la revolución y del imperio. No hablo de las guerras del antiguo régimen que no hacían odiar a los pueblos enemigos. Fué esta vez, en Francia, un odio que no se extinguió con la paz, que nos hizo olvidar nuestros propios intereses y perder todo sentido de la realidad, sin que lamentásemos esa pasión que nos poseía, sino sólo para encontrarla aún demasiado débil.

Miguel Corday muestra muy bien que este odio fué creado por los grandes diarios, los cuales aun hoy son culpables de un estado de espíritu que conduce a Francia y con ella a Europa entera, a la ruina total. "El espíritu de venganza y de odio, dice Miguel Corday, es mantenido firme por los diarios. Y esta ortodoxia feroz no tolera la disidencia ni menos la irresolución. Fuera de él, todo es debilidad y felonía. No sentirlo, es traicionar."

Hacia el final de la guerra yo manifesté asombro delante de algunas personas ante este odio contra un pueblo entero, como de una novedad que se encontraba natural y a la cual yo no podía avenirme. Una señora de mucha inteligencia, dulce de hábitos, afirmó que si se trataba de una novedad, esta novedad era muy agradable.

"És, dijo ella, una señal de progreso, y la prueba de que nuestra moral se ha perfeccionado con los siglos. El odio es una virtud; es, quizás, la más noble de las virtudes."

Yo le pregunté, tímidamente, cómo era posible odiar a un pueblo entero:

—Pensad, señora, un pueblo entero es una cosa grande... ¿Cómo? Un pueblo compuesto de tantos millones de personas diferentes las unas de las otras, de las cuales ninguna se asemeja a la otra, de las cuales solamente un pequeñísimo número ha querido la guerra, de las cuales un número todavía más pequeño es responsable, y cuya masa inocente ha soportado muerte y pasión... Odiar a un pueblo es odiar cosas opuestas, el bien y el mal, la belleza y la fealdad.

¡Qué extraña manía! No sé si comenzamos a curarnos de ella. Por lo menos lo espero. Es necesario. El libro de Miguel Corday llega a tiempo para inspirar ideas saludables. ¡Pueda él ser escuchado! Europa no está compuesta de Estados aislados, independientes los unos de los otros. Ella forma un todo armonioso. Destruir una parte es herir a las otras.

Nuestra salvación consiste en ser buenos europeos. Fuera de esto, todo será ruina y miseria.

Salud y fraternidad.

ANATOLE FRANCE."

Una carta de José Ingenieros

CON motivo del interesante libro *Las Rutas Paralelas*, publicado en Cuba por Alberto Lamar Schweyer, José Ingenieros le ha escrito una carta que, aparte de las consideraciones literarias que contiene, posee un alto valor por los profundos conceptos de carácter político que expresa el eminente pensador argentino.

Publicamos dicha carta, que tomamos de *El Figaro* de La Habana, por considerarla de gran interés, dado los problemas que abonda, todos palpitantes de actualidad.

Buenos Aires, julio 5 de 1922.

A Alberto Lamar Schweyer.

Muy estimado amigo:

Aunque ya conocía varios de los artículos reunidos en *Las Rutas Paralelas*, y había reproducido algunos en la sección bibliográfica de mi *Revista de Filosofía*, ha sido para mí un placer releerlos en el volumen que ha tenido la gentileza de enviarme. No le ocultaré que a ello, además de mi curiosidad por todo lo que en América se escribe sobre ideas y filosofía, me apremió el altísimo padrino de Enrique José Varona, que es justamente considerado hoy como una de las personalidades más ilustres de la América intelectual.

Me han deleitado algunos de sus apuntes de crítica literaria, por lo comprensivos y cordiales; pero son otros capítulos los que han atraído mi interés, por referirse a temas que acosumbro meditar. "La palabra futura", con cuyo pensamiento coincido; "Al margen del monismo", que me parece una crítica incompleta, pues la manera de plantear el problema no es satisfactoria; "Origen del concepto de lo bello", esquema susceptible de ulteriores desenvolvimientos. Su inclinación al estudio de estos asuntos me induce a enviarle mis *Principios de Psicología* y mis *Proposiciones*, cuya lectura le permitirá advertir muchas coinci-

dencias en nuestros gustos, y tal vez algunas discordancias. De éstas no me alegraría menos que de aquéllas, pues la simpatía intelectual no tiene por base la identidad de pensamiento, sino la comunidad de aspiraciones hacia la verdad y la belleza.

Además de un amigo personal, sepa que tiene en mí un partidario apasionado de los ideales del pueblo cubano. En estos últimos años he llegado a comprender un pensamiento de Martí y de Varona, que debiera tenerse muy presente en nuestra América: guardémonos de que la cooperación de amigos poderosos pueda transformarse en tutela que implique una servidumbre.

La política del capitalismo imperialista norteamericano en Cuba y México, aparece cada día más sospechosa; los casos de Santo Domingo y Haití imponen graves reflexiones; la ingerencia en los Estados Centro-americanos es turbia; no ignoramos ya, en fin, que voraces tentáculos se extienden por el Pacífico hasta el Perú, y por el Atlántico sobre las Guayanas, además de cierto contralor financiero directo o indirecto sobre varias naciones. ¿A dónde vamos?

Pronto convendrá hablar en voz alta, en todas partes. El dilema es de hierro. O entregarse sumisos y alabar la Unión Pan-Americana (América para los norteamericanos), o defenderse formando una Unión Latino Americana (la América Latina para los latinoamericanos). Muchas veces he pensado que los intelectuales más representativos de nuestros países podrían iniciar un movimiento conjunto de resistencia espiritual a la conquista del capitalismo imperialista, que a todos por igual los amenaza, aunque a unos antes que a otros. Pero es necesario convenir que el gesto sería absurdo, si no involucrase la intención de descalificar a todos los gobiernos que sigan mendigando empréstitos, que son cadenas. ¿Cómo rechazarían los pueblos la tutela del empresario a que tienden la mano los gobernantes?

Excuse esta digresión que podría parecerle extraña, no siendo usted ni yo hombres políticos. Pero es usted cubano y joven; tiene usted amigos jóvenes y cubanos. Acaso con ellos tenga oportunidad de conversar sobre estas líneas, que por venir de tan lejos deben suponerse ajenas a toda política local. En cuanto a mí, incapaz de llenar una sola cuartilla por mero esparcimiento, saludaría con regocijo toda iniciativa que implicase oponerse al intervencionismo de los grandes estados capitalistas, de que son ejemplos homólogos la conducta de Francia con Rusia, de Estados Unidos con México, de Inglaterra con Turquía.

Se podría argüir que la absorción de las pequeñas nacionalidades independientes por los grandes estados capitalistas es inevitable... aunque otra cosa mentía Wilson en Europa, cuando no hablaba para América. Les que tengan esa creencia, deben profesarla con lealtad, abiertamente, declarándose partidarios de la tutela, colonización o anexión, al gusto del capitalista. Pero es necesario que sean leales. Nada de patrióticas declamaciones con segundas vistas al auxilio económico o militar del amo futuro. El problema es igual para toda la América Latina: o se defiende con dignidad, o se entrega sin hipocresía.

Nuestra moral política se beneficiaría de inmediato, si lográramos que los gobernantes se definieran por un sí o por un no, para ayudarlos o para abandonarlos. El mal gravísimo está en que todos los políticos simulan ser nacionalistas, cuando opositores, sin perjuicio de cobijarse al amparo del poderoso capitalismo extranjero en cuanto captan el gobierno.

En fin, piensen sobre esto los jóvenes.

Con las expresiones de mi amistad cordial, soy su afectísimo.

JOSÉ INGENIEROS.

Roberto Levillier

DESPUÉS de cuatro años de ausencia, pasados en España como encargado de Negocios de la Argentina, ha regresado a Buenos Aires nuestro amigo Roberto Levillier.

Durante su permanencia en Madrid, Levillier ha escrito y publicado su libro *La tienda de los espejos*, elogiado por la crítica española. Además ha continuado sus investigaciones históricas y la publicación de documentos referentes a la vida colonial argentina. Ha sido, pues, además de un perfecto diplomático, un distinguido representante de nuestra alta cultura.

Poco tiempo le tendremos entre nosotros. Partirá en breve hacia el Perú, en calidad de ministro plenipotenciario. En ese país continuará sus estudios históricos y su labor literaria, y será entre escritores y artistas, el gentilísimo camarada que tantas simpatías sabe ganar.

Julio Alvarez del Vayo

DELEGADO, como Ricardo Baeza, por el comité internacional de socorros a los hambrientos de Rusia, que dirige el doctor Nansen, hállase en Buenos Aires desde principios de Setiembre, don Julio Alvarez del Vayo.

Alvarez del Vayo es un notable periodista; tiene, puede decirse, todo lo que un gran periodista ha menester: vivísima inteligencia, curiosidad suma, infatigable actividad, mucho amor a la profesión y, lo que es más raro, conciencia honrada. Alvarez del Vayo es un hombre como requieren estos agitados tiempos: creyente, sano y entusiasta. Cree en el mejoramiento humano, no busca sino las honradas almas afines, y pone en sus actos ese intenso calor que tan pronto suele irse de los hombres de letras.

Buen amigo nuestro, su viaje es para nosotros un regalo.

Vicente A. Salaverri

HA sido nuestro huésped durante breves días, el conocido novelista uruguayo Vicente A. Salaverri. Colaborador de *La Nación*, de *Nosotros* y de todas las revistas importantes de Buenos Aires, es una de las firmas platenses más populares.

Y con razón, pues sus cuentos y novelas de campo demuestran un profundo conocimiento del medio ambiente que en ellos describe. Su última novela *El hijo del León*, ha obtenido un rotundo éxito de crítica y de venta. Benito Lynch, el autor de la tan celebrada novela *Los caranchos de la Florida*, ha dicho en un artículo que *El hijo del León* "es la novela que con más enjundia de seriedad se haya escrito sobre el tema en una u otra orilla del gran río". Lamentamos que la brevedad de su estada entre nosotros nos haya impedido testimoniarle nuevamente nuestra simpatía, dedicándole una de las habituales comidas de NOSOTROS.

Las audiciones poéticas

GRATÍSIMA nos resulta la tarea de consignar aquí el hecho halagüeño de que en nuestra ciudad, gracias a la perseverancia y al esfuerzo constante de personas de voluntad inquebrantable, las audiciones poéticas han logrado imponerse en forma definitiva. Y nos autoriza a emitir esta afirmación la numerosa concurrencia que asiste a estos actos, prestando así su valioso concurso a la divulgación de nuestra poesía y la extranjera, realizando con ello una elogiabile obra de extensión cultural, y desarrollando en esta forma un interés especial hacia ese arte tan difícil cuanto delicado y agradable, que es el de la recitación.

En nuestra ciudad se han destacado con caracteres personalísimos en ese arte, el profesor Sr. Alemany Villa, y sus discípulos: la señora Gloria Bayardo — excelente actriz teatral, también — y el niño César Manuel Bertolotti.

Alemany Villa, en primer lugar, posee su arte con una seguridad y un aplomo tales, que en más de una ocasión fueron los que le adjudicaron el éxito; luego le ayuda también eficazmente, una dicción tan clarísima que dificultamos que en este sentido sea superado, pues esta cualidad está reforzada por una voz sonora, de una sonoridad realmente notable, que él domina perfectamente, dándole siempre los tonos adecuados a lo que

dice. Y si añadimos a todo esto que el Sr. Alemany Villa puede ostentar un físico elegante, recio y varonil, creemos que al lector le será fácil imaginarse que es nuestro concepto el de que domina mejor la recitación de las poesías sonoras que de las delicadas y sentimentales. Así lo ha comprendido él también, según nos lo demuestran los programas últimos, en que hallamos una preponderancia de esa tendencia poética, encarnada en el vibrante poeta peruano José Santos Chocano.

Gloria Bayardo, naturalmente, no tiene ese temperamento. Una exquisita sensibilidad femenina unida a una desarrollada y bella cualidad interpretativa, hacen que sus audiciones sean un excelente bálsamo espiritual para el alma fatigada por el diario trajín de la vida ciudadana. Hay en la dulzura de su voz, en el medio tono de sus palabras, algo de la música encantadora y misteriosa de la mujer que en voz baja nos dice sus confidencias acompañadas de una sonrisa ambigua, confidencias que no podemos establecer si son inspiradas por la lujuria o por la piedad femenina, que acaso sea también un derivado de la lujuria. Gloria Bayardo conquista al auditorio en cuanto comienza a recitar, pues posee su arte con inteligencia y seguridad.

A César Manuel Bertolotti hay que mirarlo ya desde otro punto de vista. Él es un niño; un niño prodigio, acaso. Una clara intuición interpretativa le permite recitar con fidelidad rara en un niño de su edad, composiciones que tratan hondos temas que acaso han retenido la atención del pensamiento mundial; y no nos resulta menos rara su vocación hacia la poesía sonora, como, por ejemplo: *La Marcha Triunfal* de Darío, cualidad que le sirvió para hacernos conocer, en forma excelente, un fuertísimo fragmento de *La Maldición al Sol*, del poeta mejicano D. Antonio Mediz Bolio, quien se halla actualmente en nuestro país desempeñando el cargo de primer secretario de la Legación de su país ante nuestro gobierno. La dicción de Bertolotti, así como las tonalidades de su voz, son agradables y nos hacen presumir, con suficientes fundamentos por cierto, que su porvenir está asegurado, pudiendo preverse en él a un artista que acaso sea honra de nuestros escenarios.

Una comida en homenaje de Gabriela Mistral

LA *Revista de Revistas* de México ofreció el 14 de Agosto último una comida campestre a la egregia poetisa chilena Gabriela Mistral. El menú, todo él de platos nacionales, recordó a las más eminentes escritoras de Hispano-América, y entre ellas a Alfonsina Storni. Era el siguiente, y está impreso lujosamente:

Cocktail "Gabriela Mistral"
 Crema de Elote a lo "Juana de Asbaje"
 Arroz con pollo a lo "Gertrudis G. de Avellaneda"
 Huachinango Veracruzano a lo "María Enriqueta"
 Barbacoa a lo "Carmen Lira"
 Huacamole a lo "Juana de Ibarbourou"
 Mole de Guajolote a lo "Alfonsina Storni"
 Frijoles a lo "Delmira Agustini"
 Fruta — Café
 Cervezas "Monterrey"
 Pulques Curados a lo "Netzahualcoyotl"

Cabral, el conocido dibujante, ilustró la portada del menú con una bella figura de indio que se hinca en homenaje.

Publicaciones nuevas

"BOLETÍN *del Instituto de investigaciones históricas*". — Dirigido por Emilio Ravignani y por Juan Canter (hijo), del Instituto de investigaciones históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, ha comenzado a publicarse un *Boletín* cuyo propósito es poner de manifiesto la labor paciente y dignísima que realiza el grupo de historiógrafos reunidos en aquella casa.

El *Boletín* constará de las secciones siguientes: Relaciones documentales, Inventarios generales o especiales, Noticias bibliográficas, Información general, y otras que el tiempo señalará como necesarias.

El *Boletín* recogerá todo el trabajo de cateo y de ordena-

ción que precede a las ediciones formales de documentos, de cuerpos legales o de libros raros, trabajo que tiene para el puro investigador una importancia grande.

La dirección del *Boletín* no ha fijado fecha fija para la aparición de los cuadernillos. Tampoco ha determinado el volumen de ellos.

"A AGUIA" — *Organo de la "Renascença Portuguesa"*. — Número 1. — Pôrto, 1922. — Desde Oporto nos llega esta nueva revista portuguesa, confiada a la dirección de Alvaro de Moraes y en cuyo primer número figuran colaboraciones de firmas tan acreditadas como Teixeira de Pascoaes y Raúl Brandão.

Hecha por espíritus jóvenes y abiertos a todas las inquietudes del momento, su texto es ágil, interesante, sugestionador.

Del artículo-programa, que encabeza el número con el título "Nuestro Camino", copiamos los siguientes párrafos, síntesis de las orientaciones de *A Aguia*:

"Serviremos a la Patria con el enternecido cariño de hijos conscientes, que saben la profundidad y grandeza de su amor filial; serviremos la República con la conciencia de demócratas que saben el valor y el significado de la Democracia y no quieren una República simple formalismo político, sin contenido social de mejor justicia, más heroica fraternidad, más lúcida comprensión y esfuerzo de progreso en el bien".

"Tenemos la conciencia de que la gran categoría social que hoy une a los hombres es el *Trabajo*; es hacia la cooperación en el *Trabajo*, hacia la organización de las fuerzas productoras dentro de la Economía y de la Moral que nuestro pensamiento de demócratas quiere orientar a la República".

"Portugueses queriendo que su patria viva la única vida de las patrias, que es la del Espíritu, queremos que lo que constituye su fisonomía se diseñe cada vez mejor y en líneas más firmes: sólo así estará provista para entrar en belleza y lealtad dentro de la armonía de la Civilización humana".

"Por esta razón *A Aguia* estará abierta más que nunca a todos los nuevos escritores en cuya alma vive, en seriedad y humanamente, el alma de su pueblo".

"Aunque Revista, en esencia, científica, de filosofía y arte.

no por eso dejará *A Aguiá* de ser *a su modo*, un órgano político, actuando en el sentido de procurar soluciones a la crisis nacional. . .”

“Nada de humano le será extraño y, porque pretende ser fundamentalmente nacional, será larga y abiertamente curiosa, y amiga de todo cuanto en la humanidad entera se va haciendo en el indefinido esfuerzo del progreso y de la civilización”.

“Del mejor arado a la más bella y amplia hipótesis metafísica, del más ingenuo canto de amor a la más rica interpretación religiosa de la vida, del trabajo a la meditación, del amor a la familia al de la patria, la humanidad, Dios, nada les será extraño, nada dejará a los escritores de esta Revista sin la resonancia de su comprensión, sea, de su amor intelectual, de su espiritual simpatía”.

La nuestra, ferviente y llena de cordialidad, augúrales el dolor de la lucha y deséales la fé y la fortaleza.

“NOSOTROS”.