

# N O S O T R O S

---

## LAS DICTADURA DE LAS GRANDES POTENCIAS

Las fórmulas jurídicas ante la realidad política. — Actitud histórica de las naciones poderosas. — La paz de Versalles y la Liga de las Naciones. — Dictadura actual de las grandes potencias. — América bajo el contralor imperialista de Estados Unidos. — Nuestra defensa por la Unión Latino-Americana.

### Las fórmulas jurídicas ante la realidad política.

**E**l derecho internacional, como todas las instituciones humanas, cambia y se transforma. En él no hay nada inmutable ni definitivo, y actualmente, en presencia de la confusión y el caos que invaden al régimen capitalista, sólo la observación de los hechos puede darnos una visión clara del conjunto de normas que rigen las relaciones entre Estados. Vivimos una de las más sombrías horas de la historia. Los principios ideales proclamados por la conciencia jurídica del mundo como base del trato mutuo de las naciones, están en crisis. En vano pretenden las cancillerías, y sus asalariados de la prensa y la diplomacia, tergiversar ante la opinión universal esta deplorable situación. La enseñanza que ella comporta, para los pueblos latino-americanos, es terninante: jamás las garantías del derecho han sido más efímeras que hoy. Busquemos entonces en la realidad política, no en las fórmulas jurídicas, la clave de nuestro destino y el secreto de nuestra libertad.

El principio de la soberanía de los Estados implica la autonomía en el orden interno y la independencia en el orden internacional. Las relaciones exteriores de toda nación soberana han de ser determinadas exclusivamente por ella misma, lo que excluye toda intromisión extranjera, toda posible autoridad internacional. El Estado no reconoce superiores: sólo reconoce igua-

les. Tal es la teoría. En la práctica estas fórmulas se aplican únicamente entre grandes potencias. No rigen entre éstas y los otros Estados.

La distinción entre grandes potencias y pequeños Estados forma desde tiempo atrás el eje de la política internacional. Deriva de la naturaleza de las cosas, lo que haría de ella una verdadera ley si aplicáramos la clásica definición de Montesquieu. Simple distinción de hecho en el pasado, hoy comienza a ser admitida como regla de derecho internacional. Los grupos humanos más poderosos imponen su contralor en toda sociedad organizada. Del mismo modo las naciones más fuertes, dominando a las más débiles, tienden a ejercer el gobierno en la sociedad de los pueblos.

Las grandes potencias reconocidas al finalizar la guerra, en 1919, eran Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Italia y el Japón. Antes de la conflagración, ocupaban igual rango Alemania, Austria y Rusia. De los dos Imperios centrales, el uno ha quedado definitivamente fraccionado en pequeños Estados, y al otro amenaza en la actualidad análoga suerte. En cuanto a Rusia, no cabe duda de que sigue siendo gran potencia, aunque la obstinación de sus enemigos persista en negarle tal carácter. El número de las grandes potencias varía según el momento histórico, pero siempre ha existido en el mundo un acuerdo tácito que permite fijar con precisión dicho número.

Diversas son las características de las grandes potencias. En primer término se halla la fuerza armada, que ha de ser decididamente superior a la de cualquier Estado secundario. Es evidente que los recursos militares y navales de Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Italia o el Japón, sobrepasan en mucho a los de otros pueblos. Concebir al Estado como encarnación de la fuerza, será quizá contrario a toda noción jurídica, pero responde de un modo fiel a la realidad de los hechos. Hace un año tuvimos ocasión de extendernos acerca del verdadero carácter del Estado moderno (1). Organismo esencialmente coercitivo, llena tanto mejor sus fines cuanto más capaz sea de imponer a los débiles, dentro y fuera de sus fronteras, la voluntad de los

---

(1) *El Derecho Internacional ante la crisis del Estado*. Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales. Año I, N.º 2. La Plata, 1922.

fuertes. El Japón no era aceptado como gran potencia, ni siquiera como nación "civilizada", cuando a sus ciudadanos se les conocía tan sólo por la excelencia de su arte; lo fué, en cambio, cuando sus ejércitos, en el campo de batalla, se mostraron superiores a los de China y Rusia.

La cifra de la población es otro elemento distintivo de las grandes potencias. Es verdad que China sobrepasa en número de habitantes a toda otra nación. Constituye, sin embargo, un pequeño Estado, porque carece de la cohesión nacional y del poderío económico sin los cuales ningún pueblo puede igualar en fuerza a las naciones más poderosas. Si el criterio mayoritario ha de aplicarse al gobierno del mundo, el predominio internacional de las grandes potencias se explica en cierta medida. Aparte de toda consideración de índole militar o naval, es comprensible que en los asuntos internacionales la opinión de Estados Unidos, apoyada por cien millones de individuos, tenga más peso que la de Noruega, cuyos habitantes no alcanzan a sumar tres millones. De todas las fórmulas jurídicas, la igualdad de los Estados es la más ficticia.

El tercer rasgo propio de las naciones que oficialmente figuran como grandes potencias, es el imperialismo capitalista. Otros Estados, como España, Portugal, Bélgica y Holanda, poseen también dependencias coloniales, cuyo dominio tratan de conservar, pero cuyos límites no pretenden extender. El imperialismo de estas naciones, simple reliquia del pasado, se diferencia del de las grandes potencias en que no es dinámico, y por eso estas últimas lo toleran. Prácticamente no quedan ya territorios por distribuir, aunque el futuro de algunos pueblos de Asia y Africa, como China y Etiopía, parece en extremo incierto. Millones de seres humanos, esparcidos en todos los continentes, se hallan en estado de esclavitud política y económica bajo el yugo de las grandes potencias. Los procedimientos de unas y otras en sus relaciones con las razas sometidas, difieren tan sólo en cuanto a detalles. La norma fundamental es en todos los casos la explotación despiadada del trabajo indígena. El proletariado indefenso de las colonias sufre las consecuencias extremas del régimen capitalista, que en las metrópolis tiene que hacer frente a la poderosa resistencia de las organizaciones sindicales.

Las cinco grandes potencias de la hora actual, acabamos de verlo, poseen fuerzas militares y navales superiores a las de otras naciones, poblaciones numerosas, territorios e intereses coloniales. Entre sí se diferencian grandemente, empero, desde el punto de vista financiero y económico. Se ha calculado la riqueza del Japón, por habitante, en la décima parte de la cifra que corresponde a Estados Unidos. La situación de Italia es especial, dado que económicamente depende más del extranjero que Francia o el Imperio Británico. En París, en las negociaciones de paz, no se le dió en todo momento igual participación que a las otras potencias. Francia domina en el continente europeo por su poderío militar, pero su hacienda caería en el caos si sus acreedores, Estados Unidos e Inglaterra, le exigiesen el pago de las deudas que voluntariamente contrajo. Estas dos últimas naciones son las únicas que merecen de un modo absoluto el título de grandes potencias.

La desigualdad de los pequeños Estados es aún más manifiesta. No hay comparación posible entre España, que es casi una gran potencia, y Albania o Luxemburgo. La fuerza y los recursos económicos de la Argentina son inmensamente superiores a los del Ecuador o Nicaragua. Pero todos los pequeños Estados, sea cual fuere su importancia relativa, son excluidos por igual de toda participación verdadera en el arreglo de los mayores asuntos internacionales. Las grandes potencias se reservan el privilegio de imponer a través del mundo sus conveniencias y su voluntad.

### **Actitud histórica de las naciones poderosas.**

Las naciones poderosas, durante varios siglos de historia, han atentado en forma sistemática contra la independencia y la integridad territorial de los pueblos débiles. Sólo la rivalidad de aquéllas ha impedido la total desaparición de éstos. El principio de equilibrio, que tantos crímenes internacionales ha provocado, ha sido en muchos casos la sola garantía, precaria y brutal, que los Estados indefensos han tenido contra la insaciable rapacidad de las grandes potencias. He aquí los términos en que el

gran internacionalista Charles Dupuis describe este estado de cosas: (1).

“Las naciones más poderosas aspiraban a aumentar su poder; las medianas soñaban con igualarse a las grandes; las más débiles se veían reducidas a buscar, en la contradicción de los apetitos que las acechaban, los elementos de una seguridad que no las pusiese a la discreción de un protector. No todos los Estados débiles tuvieron la suerte de encontrar, en el equilibrio particular de avideces opuestas, las condiciones de su salvación, y muchos pagaron su debilidad con la pérdida de una soberanía que los proclamaba iguales de los más fuertes tan sólo para dejarlos a la merced de estos últimos. El principio de equilibrio presidió, friamente, a la desaparición de pequeños Estados cuya absorción fué el precio del acuerdo entre los poderosos: desde la paz de Westfalia, verdadera hecatombe de soberanías, siguióse mostrando complaciente para las pretensiones de los grandes. Ha sido, al mismo tiempo, la fuente de pretextos para establecer el acuerdo de los fuertes sobre la expoliación de los débiles. Los repartos de Polonia fueron, en el siglo XVIII, los ejemplos más escandalosos de la política de bandolerismo internacional enmascarada bajo el principio de equilibrio, y no fueron los únicos”.

Las naciones poderosas, cuya enemistad violenta ha puesto repetidas veces en peligro los fundamentos mismos de la civilización, han logrado siempre entenderse para despojar a los débiles o resolver sin su participación las más vitales cuestiones internacionales. A raíz de la derrota de Napoleón, las grandes potencias se atribuyeron la dirección exclusiva de las negociaciones con Francia. No vacilaron en violar el principio de la igualdad de los Estados coaligados. Su actitud usurpadora fué puesta de manifiesto desde el comienzo del congreso de Châtillon. En la sesión del 5 de Febrero de 1814, en efecto, “los plenipotenciarios de las cortes aliadas declaran que no se presentan a las conferencias como enviados tan sólo por los gobiernos que les han conferido plenos poderes, sino como encargados de tratar la paz con Francia en nombre de Europa considerada como un solo todo; las cuatro potencias responden de la aquiescencia de

(1) *Le Droit des Gens et les Rapports des Grandes Puissances avec les autres Etats*. París, 1920, p. 30.

sus aliados a los arreglos que se convengan en el momento mismo de la paz" (1). En esta forma los representantes de las naciones poderosas, al hablar en nombre de quienes no habían delegado en ellos facultad alguna, afirmaban una manifiesta supremacía sobre los otros aliados y colocaban a las grandes potencias en otro plano que a los pequeños Estados. El espíritu del tratado de Chaumont, firmado poco tiempo después, es idéntico al de la precedente declaración. Análoga observación puede hacerse respecto de las negociaciones que condujeron a la firma del tratado de París, el 30 de Mayo de 1814. Y el acta final del congreso de Viena que, como es sabido, tuvo por objeto reorganizar a Europa, fué firmada tan sólo por las grandes potencias, por Suecia y Portugal. Los otros Estados representados en la magna asamblea fueron simplemente invitados a adherirse.

El protocolo de Aquisgrán, del 15 de Noviembre de 1818, coloca al consejo de las cinco grandes potencias por encima de los otros Estados en una forma discreta y velada. La tendencia que revela, empero, es la misma que prevaleció en ocasión de la firma de la paz. La cuádruple alianza de los vencedores fué secretamente confirmada, y sólo se admitió a Francia en el concierto para ligarla a las resoluciones de las grandes potencias. Dos años más tarde, en Troppau, los tres gobiernos reaccionarios de Austria, Prusia y Rusia, que anteriormente habían concluido el tratado de la Santa Alianza, anunciaron la intención de intervenir en la política interna de los pequeños Estados para combatir el avance de las fuerzas revolucionarias.

En 1831, con motivo de la revolución belga, el concierto de las grandes potencias se declara competente para determinar las modificaciones que las nuevas circunstancias hacían necesario introducir en los tratados políticos, y al imponer coercitivamente sus decisiones, define una vez más su carácter de usurpador de la soberanía de los pequeños Estados.

En 1841, por la convención llamada de los Estrechos, las naciones poderosas de Europa se aseguran el derecho de intervención en los asuntos internos y exteriores de Turquía. Durante todo el siglo XIX, y hasta nuestros días, la famosa cuestión de

---

(1) CONDE D'ANGEBERG: *Le Congrès de Vienne et les Traités de 1815*. t. I, p. 105.

Oriente da a las grandes potencias la oportunidad de revelar, en todo su alcance, la hegemonía que entienden ejercitar de un modo absoluto. Graves desacuerdos, que en muchos casos han conducido a la guerra, han existido entre ellas, pero siempre su actitud hacia los pequeños Estados ha sido uniforme en el sentido de no admitirlos sobre un pie de igualdad en la discusión y el arreglo de las grandes cuestiones. El conflicto greco-turco de 1868, ocasionado por la insurrección de Creta; la insurrección de Herzegovina en 1875; el congreso de Berlín, reunido en 1878, y otros numerosos casos más recientes que nos vemos obligados a dejar sin mención, ilustran de un modo claro el predominio internacional de las grandes potencias. Los deseos de las nacionalidades balcánicas han sido satisfechos o desconocidos por los Estados fuertes de Europa, según esos deseos fuesen o no compatibles con los intereses y las veleidades de las grandes potencias.

En estos últimos años, la diplomacia de los grandes Estados capitalistas se ha caracterizado por una refinada hipocresía. Las crecientes aspiraciones jurídicas de la opinión mundial amenazaban poner trabas a la tradicional política de usurpación y atropellos desplegada por las grandes potencias: era entonces necesario, de toda evidencia, engañar a los pueblos por medio de comedias hábilmente preparadas y ejecutadas. Ese, y no otro, fué el verdadero sentido de las conferencias de La Haya. Recordemos en prueba de nuestro aserto, que en el preciso momento en que Nicolás II reunía a los representantes de las naciones para hablar de arbitraje y de paz, el gobierno británico preparaba en la sombra la brutal agresión que iba a ensangrentar al Africa Austral durante tres años, y a suprimir, en provecho exclusivo de los capitalistas ingleses, la existencia libre de las dos repúblicas de Transvaal y Orange. Casi simultáneamente, las fuerzas armadas de las potencias penetraban en la capital de China e imponían, al gobierno de aquella nación, vejatorias y opresivas condiciones de paz. La acción coercitiva anglo-germano-italiana contra Venezuela, que motivó la enérgica protesta de nuestro ilustre Drago, tuvo lugar más o menos en la misma época. La independencia de Marruecos desaparecía en 1907 bajo las bayonetas francesas, el mismo año en que los

diplomáticos de la tercera república firmaban las convenciones de La Haya y mentían descaradamente el proclamarse "animados de la firme voluntad de concurrir al mantenimiento de la paz general", así como resueltos a "extender el imperio del derecho y fortificar el sentimiento de la justicia internacional" (1).

### La paz de Versalles y la Liga de las Naciones.

El sistema del engaño, tan hábilmente practicado por las grandes potencias en 1899 y 1907, constituyó la más formidable de las armas morales empleadas por los beligerantes durante la guerra mundial. El mundo, en 1914, creía ingenuamente en la permanencia de la paz y en la fuerza del derecho. Para obtener la adhesión del universo y el apoyo de sus propios pueblos, los gobiernos aliados elaboraron una grandiosa y avanzada ideología, impregnada de conceptos redentores bajo cuyo influjo las jóvenes generaciones marcharon a la muerte, alegres y confiadas. Aquella monstruosa conflagración sería la última. La causa de la libertad era el objetivo de la lucha. Vencidos los Imperios centrales, desaparecerían por fin las causas profundas de la guerra y de la anarquía internacional. La majestad del derecho se impondría para siempre en las relaciones de los pueblos, y la igualdad de los Estados, pequeños y grandes, sería la gloriosa consecuencia de la victoria aliada.

Todos sabemos que el sistema dió los resultados que de él esperaban los que lo utilizaron para el logro de sus ambiciones. Aún resuenan en nuestros oídos las palabras de Wilson, el enigmático apóstol de los catorce puntos, palabras que infundieron a la humanidad una esperanza hasta entonces desconocida. Todos los hombres de buena voluntad, todos los idealistas del universo, acogieron aquellas promesas con el entusiasmo propio de quienes anhelaban saludar la aurora de un mundo nuevo, definitivamente regenerado. De todos los continentes se elevaron fervientes votos por el triunfo de las armas aliadas.

---

(1) ARTURO ORZÁBAL QUINTANA. *De Drago a Tchitcherin*. Revista de Filosofía. Año VI. N.º 5. Setiembre de 1920.



Actualmente podemos afirmar que jamás ilusiones tan grandes han cedido su lugar a decepción tan profunda. Las consecuencias políticas y económicas de la guerra constituyen la anátesis del estado de cosas cuyo advenimiento anunciaran los estadistas aliados como corolario de la victoria. Despojados, por la elocuencia de los acontecimientos, del denso velo de ficciones con que la ideología wilsoniana cubriera nuestra visión, hoy estamos en condiciones de contemplar y describir friamente la realidad.

Lo primero que nos es dado comprobar es la singular semejanza de los métodos diplomáticos puestos en práctica con diferencia de un siglo, en Viena y en París. La actitud de las grandes potencias hacia los pequeños Estados no ha cambiado en lo más mínimo, de 1815 a 1919. Igual desprecio ahora que entonces por la opinión y los deseos de los pueblos débiles. Idéntica violación del principio de la igualdad. De las veintinueve naciones cuyos representantes concurrieron a Versalles para firmar la paz, sólo cinco, las grandes potencias, tuvieron participación efectiva en la redacción del documento más trascendental de la historia. La realidad de las cosas fué bruscamente revelada por Clémenceau en su discurso del 26 de enero de 1919. Respondiendo a los cargos formulados por los delegados que protestaban por su exclusión de las deliberaciones, el "tigre" les recordó que las grandes potencias contaban con doce millones de hombres bajo las armas.

El carácter de la paz de Versalles, en lo que atañe a la forma de tratar al vencido, implica, con relación a los tratados de hace un siglo, una marcada regresión hacia el imperio de la fuerza. Derrotado Napoleón, sus vencedores no pretendieron aniquilar a Francia; suprimida, con el cambio de régimen en Francia, la amenaza de hegemonía que pesaba sobre Europa, aquella nación fué rápidamente admitida, en igualdad de condiciones, en el concierto de las grandes potencias. La Alemania de 1918 ha sido menos afortunada; violando del modo más flagrante las condiciones establecidas como base del armisticio, sus victimarios se propusieron arruinarla económicamente y suprimirla como factor político. Cinco años de post-guerra han consumado totalmente aquel propósito. Los pretendidos cam-

peones del derecho y la justicia han llevado a cabo sobre un pueblo, que hoy sufre los rigores del hambre y la miseria, una obra de venganza cuya sola idea quizá hubiera escandalizado a un Metternich.

Se nos observará probablemente que el tratado de Versalles, al fundar la Liga de las Naciones, consagra los principios ideales cuyo triunfo los aliados proclamaron como objetivo de la guerra. Responderemos afirmando como otrora nuestra adhesión sincera a esos principios, y reconociendo que el pacto de la liga contiene, al igual de los discursos de Wilson, mucha buena teoría. Pero declaramos al mismo tiempo, basados en la simple observación de los hechos, que la política práctica de las grandes potencias no toma para nada en cuenta, ni en su letra ni en su espíritu, el pacto de la Liga de las Naciones. Este documento, pretexto de costosas e inútiles reuniones internacionales donde algunos diplomáticos, especialmente latinoamericanos, se imaginan ingenuamente influir en los destinos del mundo, no es otra cosa que una nueva "tira de papel".

La Liga de las Naciones, contrariamente a lo que suele suponerse, no es un organismo distinto de los Estados que la constituyen. En términos exactos, las naciones de la Liga son la Liga. Sus defectos son los defectos de la Liga. Las cualidades de aquellas son las cualidades de ésta. Si la actitud de las grandes potencias hacia los pequeños Estados fuera hoy diferente de lo que siempre ha sido, la Liga de las Naciones implicaría verdaderas garantías de seguridad para los pueblos débiles. Si en este sentido, en cambio, las cosas no han variado, la Liga de las Naciones no merece especie alguna de confianza.

### **Dictadura actual de las grandes potencias.**

La dictadura, o gobierno de hecho ejercido por las grandes potencias en todas las cuestiones que afectan al mundo en su conjunto, es hoy más visible que nunca, con el agravante de que el acierto o el desacierto, en el ejercicio de esa autoridad, acarrea actualmente consecuencias de más vasto alcance que en el pasado. La causa de ello es la estrecha interdependencia eco-

nómica que, no obstante las múltiples trabas opuestas por los gobiernos al intercambio, mantiene indisolublemente ligados a todos los pueblos de la tierra en el terreno del comercio y de las finanzas. Los numerosos errores de que es responsable la política de las grandes potencias desde el final de la guerra, han repercutido y repercuten en la vida de todos los continentes. El desastre de Alemania, si persiste con los graves caracteres actuales, traerá consigo el caos total de Europa, con los desastrosos efectos que pueden preverse para la ya precaria situación económica de los países latino-americanos.

Algunos tratadistas de derecho internacional, como el profesor francés Georges Scelle, explican y justifican la actual dictadura de las grandes potencias (1). Las principales consideraciones que hace al respecto, son las siguientes:

“El derecho público interno enseña que la anarquía es el más gran mal de que pueda sufrir una sociedad o un Estado. La necesidad de la autoridad de hecho que poseen, da a los gobiernos de hecho su consagración jurídica. Y este concepto del derecho público debe igualmente encontrar aplicación en derecho público internacional cuando es a la sociedad de los Estados, que ha zozobrado en la tormenta, que amenaza la anarquía”.

“El directorio de las grandes potencias gobierna y legisla. Esperemos que también juzgará. Como dispone en realidad de una sanción eficaz, por la inmensa superioridad de las fuerzas marítimas y terrestres que conserva, se halla en estado de hacer ejecutar la mayoría de sus decisiones: ocupa ciertos territorios, se instala en los puntos estratégicos, ejecuta operaciones de policía. Es verdaderamente un gobierno, que hasta lleva a cabo actos de administración, como cuando toma medidas para asegurar los transportes, los abastecimientos, etc. Este poder ejecutivo de las grandes potencias, por otra parte, legisla, asumiendo así un segundo papel constitucional. No solamente determina el estatuto de los estados, fijando sus fronteras, es decir la extensión de su zona de soberanía, sino que establece al mismo tiempo el grado de independencia de varias nacionalida-

---

(1) *Le Pacte des Nations et sa liaison avec le Traité de l'air*. Paris, 1919, p. 130.

des, es decir su capacidad jurídica. Más aún: ha concebido la ambición de proclamar reglas generales de derecho internacional y de organizar servicios públicos internacionales.

“Poder gubernativo, legislativo y administrativo, sólo le falta, para absorber la totalidad de la autoridad pública, llegar a ser igualmente poder judicial. Es lo que hace desde ya cuando se avoca los conflictos y resuelve acerca de las pretensiones opuestas. Tiene el derecho, a juicio nuestro, de no admitir la concurrencia de otras jurisdicciones. Tolerar cualquier competencia jurisdiccional diferente de la propia, sería un abandono de poder que amenazaría comprometer su autoridad de hecho.”

Dijimos que la distinción entre pequeños Estados y grandes potencias tiende hoy a ser admitida como regla de derecho internacional. En el consejo de la Liga de las Naciones, en efecto, sólo tienen representación permanente las grandes potencias, cuya supremacía queda así consagrada en forma legal. Los tratados de paz firmados por los pequeños Estados de la Europa oriental, además, contienen cláusulas relativas a la protección de las minorías étnicas, protección que implica el derecho, para dichas minorías, de apelar en caso necesario a la Liga de las Naciones. Es evidente que ninguna gran potencia admite análoga restricción a sus derechos de soberanía, y son precisamente las grandes potencias quienes mantienen bajo su yugo a mayor número de razas extrañas.

El pacto de la Liga de las Naciones no ha aportado modificación alguna a la actitud dictatorial de las grandes potencias. Tal actitud, en lo que a dicho pacto se refiere, consiste en utilizarlo cuando así conviene a sus intereses, volviéndolo cínicamente cuando lo juzgan necesario. Para las grandes potencias no rigen las restricciones del derecho. El único freno a las ambiciones de las unas es el veto opuesta a esas ambiciones por las otras. La ocupación de Corfú por las fuerzas italianas atentaba en forma directa contra la integridad territorial de Grecia, miembro de la Liga: la violación del artículo 10 del pacto era tan clara como fué en 1914 la violación por Alemania del tratado que garantizaba la neutralidad de Bélgica. Italia retiró sus tropas de Corfú, no por respeto hacia los principios de la Liga de las Naciones, sino porque Inglaterra así lo exigió. Na-

die mejor que Mussolini ha expresado, en nuestros días, el espíritu que informa la dictadura de las grandes potencias. Estas fueron sus palabras: "No quise que se llevara el asunto de Corfú ante la Sociedad de las Naciones porque no es admisible que los pequeños Estados intervengan, discutan y arreglen los intereses de los grandes países, debiendo existir la jerarquía entre las naciones." (1).

No siempre, desde que dictaron su paz, las grandes potencias capitalistas han conseguido imponer sus decisiones dictatoriales. En dos casos han fracasado del modo más completo. Temerosas de que el gran movimiento emancipador, que tuvo por teatro al ex-imperio de los zares, pusiese en peligro las bases mismas del sistema político y social que asegura su poderío, las grandes potencias combatieron en toda forma al heroico pueblo que supo sublevarse contra las iniquidades de un régimen monstruoso. La nación rusa, dirigida con habilidad y patriotismo por los bolshevikis, salió airosa de la desigual contienda, y su victoria, moral a la vez que material, fué reconocida por los dictadores de Europa al invitar a las autoridades soviéticas a participar, en términos de igualdad con las grandes potencias, en la conferencia de Génova. El otro caso representa la anulación absoluta del tratado de paz, análogo al de Versalles, firmado en Sèvres por los aliados y Turquía. Esta nación, renovada y fortalecida en forma sorprendente con el apoyo de la nueva Rusia, ha desafiado con éxito a las grandes potencias capitalistas, libertándose del yugo político y económico que sobre ella pesaba desde tiempo atrás.

La dictadura de las grandes potencias se ejercerá sobre el mundo mientras no sobrevengan, en la organización social de ellas, cambios fundamentales. Mientras sus gobiernos sigan siendo la expresión de los intereses y ambiciones del capitalismo, su conducta se guiará por los dictados de la fuerza, no de la justicia. Pues es la fuerza, y solamente la fuerza, que logra perpetuar la existencia de un régimen que oprime y envilece.

---

(1) *La Nación*. Buenos Aires, Octubre 6 de 1923.

## América bajo el contralor imperialista de Estados Unidos.

Desde que la Santa Alianza intentó extender al Nuevo Mundo el sistema de la dictadura de las grandes potencias, y el presidente Monroe supo impedirlo, América ha sido prácticamente excluida del contralor político europeo. Los pequeños Estados de nuestro continente gozan, aunque sólo en apariencia, de una situación privilegiada en el conjunto de los pueblos débiles. Las grandes potencias europeas, que dirigen a su antojo la política internacional en Europa, Asia y Africa, no pueden imponer su voluntad en América. Tal es, en uno de sus aspectos, la famosa doctrina Monroe.

¿Es legítimo considerar a América, desde el punto de vista político, como un mundo aparte? En ella conviven, en apariencia, veintiún Estados independientes; todos ellos poseen análogas formas de gobierno, y en su trato mutuo parecen observar de un modo estricto los principios fundamentales del derecho internacional. La Unión Panamericana, organismo de cooperación que han instituido, se rige en teoría por la norma de la igualdad de las naciones, grandes y pequeñas. En América no hay Consejo Supremo, ni Conferencia de Embajadores. A juzgar por las declaraciones oficiales, sería el continente del derecho y de la libertad, diferente en un todo de la vieja Europa, donde sólo imperan la fuerza y la injusticia.

Nuestra opinión, acerca de esa pretendida situación internacional de América, difiere grandemente de las ideas comúnmente admitidas por quienes se contentan con observar las cosas de un modo superficial, sin penetrar en la realidad de los hechos, o mienten deliberadamente porque conviene a sus intereses ocultar la verdad. Creemos que el mismo criterio coercitivo, que ha guiado y guía a las grandes potencias europeas en su trato con los pequeños Estados, inspira la acción tiránica de Estados Unidos sobre los pueblos latino-americanos.

El conocimiento de lo que realmente implica la doctrina Monroe, nos dará la clave de la verdadera situación. Sin entrar en detalles que absorberían mayor espacio del que disponemos, es necesario recordar que la famosa doctrina, clara contra

la intervención europea en los asuntos de América, jamás se opuso a que las naciones de este continente se despojases entre sí de territorios por la violencia, o atentasen en cualquiera otra forma contra la independencia de sus vecinas. La pérdida de inmensos territorios mejicanos, que pasaron a poder de Estados Unidos, la secesión del Estado colombiano de Panamá, así como el vasallaje económico y político en que han caído las Antillas y Centro América por obra del capitalismo yanqui, son prueba de nuestro aserto.

Wilson intentó depurar la doctrina de su carácter unilateral y exclusivista, es decir repudiar — verbalmente, se entiende — el imperialismo de la gran república. Fue más lejos aún: pretendió erigir el principio enunciado hace un siglo por Monroe, en barrera contra todo imperialismo que intentase suprimir la libertad de los pueblos, no sólo de América sino del mundo. Tal fue el sentido del histórico mensaje dirigido al Senado de Washington en enero de 1917. Menos de dos meses antes, las fuerzas de marina norteamericanas habían ocupado arbitrariamente el territorio de Santo Domingo, suprimiendo de ese modo la independencia de una de las repúblicas que, en el concierto panamericano, goza de "igualdad de derecho". Esta contradicción trágica entre las palabras y los hechos, caracterizó de un modo inconfundible la obra de Wilson, y constituye en el presente, como ya constituyó en el pasado, el sello imborrable de la política yanqui.

Ciertos hechos relacionados con el Tratado de Versalles deben ser ahora rememorados, para comprobar cómo el capitalismo yanqui arrojó la careta con que Wilson pretendiera cubrir sus ambiciones de predominio en América.

El proyecto primitivo aprobado en febrero de 1919 por la comisión encargada de redactar el pacto de la Liga de las Naciones, contenía un artículo por el cual las potencias signatarias se comprometían a garantizarse mutuamente la independencia política y la integridad territorial. No mencionaba en modo alguno la doctrina de Monroe, pues dicho artículo implicaba la extensión de sus principios al vasto conjunto de las relaciones internacionales. Este proyecto, empero, debió ser modificado por iniciativa del mismo Wilson, bajo la presión casi unánime de la

plutocracia del país. El pacto definitivo, incorporado al tratado de Versalles, contiene, en su artículo 21, lo siguiente: "Los compromisos internacionales, tales como los tratados de arbitraje y las inteligencias regionales como la doctrina de Monroe, que aseguran el mantenimiento de la paz, no son considerados incompatibles con ninguna de las disposiciones del presente pacto".

Los representantes de las naciones victoriosas incorporaron de ese modo la doctrina de Monroe al derecho internacional, pero no dieron de ella definición alguna. Llamarla "inteligencia regional" es un error manifiesto, dado que jamás ha intervenido ningún acuerdo entre las repúblicas de América acerca del significado de la doctrina.

En caso de conflicto originado por esa falta de definición ¿tiene o no que intervenir la Liga para especificar el alcance práctico de la doctrina? En sentido afirmativo se expresó el comentario oficial británico al pacto de la Liga, sosteniendo que los principios de esta institución, encarnados en su artículo 10, representan la extensión al mundo entero de los principios de la doctrina.

El Senado de Estados Unidos, al discutir el pacto de la Liga de las Naciones, votó la siguiente reserva: "Los Estados Unidos no someterán al arbitraje ni a la investigación de la asamblea o del consejo de la Liga de las Naciones ninguna cuestión que, en opinión de Estados Unidos, dependa de su política, desde mucho tiempo atrás establecida, conocida con el nombre de doctrina de Monroe, o se refiera a ella. Dicha doctrina será interpretada por completo fuera de la jurisdicción de la Liga de las Naciones". Esta reserva quiere decir, en lenguaje claro, que si mañana le place al gobierno de Washington ocupar militarmente el territorio de cualquier república americana, invocando la intangible y misteriosa doctrina de Monroe, nadie en el mundo tendrá derecho de oponerse a ello.

Los Estados de la América Latina, sea cual fuere su fuerza relativa, ocupan todos, respecto de Estados Unidos, la misma posición precaria en que se hallan los otros pueblos débiles respecto de las grandes potencias en general. Casi añadiríamos que el caso nuestro es peor. En efecto, el despojo y la opresión de los pequeños Estados por las naciones poderosas,



en otras partes del mundo, encuentran un límite y una restricción en la rivalidad de los fuertes. Ninguna gran potencia, en cambio, se atreve a alzar su voz contra la política imperialista que Estados Unidos, cubierto con el manto hipócrita de la doctrina Monroe, desarrolla de un modo siempre más amenazador en nuestro continente. Cuando Lloyd George comprobó, después de luchar tres años, la inutilidad de la violenta campaña aliada contra la nueva Rusia, supo moderar la ira de los prestamistas franceses; éstos, a su vez, hicieron fracasar los belicosos proyectos de Inglaterra contra Angora. Nadie, por el contrario, ha significado a Estados Unidos su desaprobación por los métodos inicuos de que ha estado valiéndose en su trato con el gobierno revolucionario de México.

Es preciso saber que el panamericanismo, que en un momento dado pudo parecernos la encarnación viviente del derecho internacional, es completamente diferente desde el punto de vista yanqui. Recordemos que Blaine, el iniciador de las inútiles conferencias que se vienen sucediendo desde 1890, intentó, con su malogrado proyecto de unión aduanera continental, echar las bases de un estado de cosas cuyo verdadero carácter sintetizara Olney, años más tarde, al declarar que "Los Estados Unidos son prácticamente soberanos en el continente". Hechos que ocurrieron después, y que aún ocurren en nuestros días han venido a demostrarnos cuán falsas son las declaraciones de amistad y aprecio con que los gobernantes del Norte pretenden ocultarnos el fondo íntimo de su pensamiento. Lo cierto, es que nos consideran pueblos inferiores, destinados a someterse tarde o temprano, moral y materialmente, a la gran república. Lo que entienden en realidad por panamericanismo es un vasto imperio colonial gobernado por la Casa Blanca.

### **Nuestra defensa por la unión latino-americana.**

Aunque parezca extraordinario, hay en nuestra América Latina más de un "derrotista" para quien la absorción de nuestras nacionalidades por el imperialismo yanqui sería lo mejor

que pudiera acontecernos. El profesor Guillermo Subercaseaux se ha expresado como sigue: (1).

“¿Porqué habríamos de rechazar el consorcio panamericano a que nos invitan los Estados Unidos? Sólo se comprendería semejante actitud ante una invitación que partiera de una civilización que reputáramos indigna de nuestra amistad. Muy por el contrario, todos los hombres cultos de nuestra América, sabemos aquilatar debidamente las sobresalientes cualidades de la gran civilización angloamericana. Sus universidades y centros científicos, sus instituciones de gobierno, su espíritu profundamente respetuoso de las libertades individuales, etc., colocan a los Estados Unidos en una situación que honra no sólo a la América, sino también a la civilización contemporánea toda entera. La unión de los pueblos en grandes entidades, llámense ellas confederaciones, imperios o simples uniones, se ha hecho siempre en torno de los más fuertes, porque la grandeza de los pueblos tiene también su fuerza de atracción, como la grandeza de los astros”.

A nuestro juicio, esa aceptación del contralor imperialista que los yanquis vienen ejerciendo sobre las naciones de nuestra América, no sólo sería indigna de nuestros sentimientos nacionales, sino que equivaldría a sacrificar, en aras del más voraz y ambicioso capitalismo, los verdaderos intereses de nuestros pueblos. La historia de México bajo Porfirio Díaz ilustra ampliamente la situación de los países que, persiguiendo un progreso material que sólo beneficia a las clases privilegiadas, aceptan la tutela del oro extranjero. La situación actual de Puerto Rico, cuyo pueblo trabajador yace en la opresión y la miseria, muestra en forma decisiva qué clase de porvenir espera a las naciones latino-americanas que vacilen en rechazar el avance del imperialismo capitalista yanqui.

Debemos mantener intangibles nuestras soberanías nacionales si deseamos que no se agrave nuestra triste condición común de Estados proletarios. Hemos de erguirnos como un solo pueblo amenazado si no queremos perder los frutos de un siglo de vida libre, volviendo al rango humillante de colonias.

---

(1) *El Panamericanismo desde el punto de vista económico*. Boletín de la Unión Panamericana. Agosto 1923.

Hemos comprobado, en este breve estudio, que sólo los fuertes tienen la libertad asegurada. La consecuencia que sacamos de nuestras observaciones salta a la vista: debemos ser fuertes. Pero al intentar serlo, nuestra acción debe desarrollarse en forma inteligente. Hemos de tener presente que los únicos enemigos realmente peligrosos de los pequeños Estados son las grandes potencias. Preciso es también que recordemos que el peligro, para la América Latina, proviene de su debilidad moral más que de su debilidad material. Y somos moralmente débiles, ante la amenaza que viene del Norte, porque nuestra civilización, comparada con la anglosajona, es rudimentaria; porque nuestros pueblos son semi-analfabetos; porque la calidad de nuestros políticos es lamentable; porque nuestras finanzas públicas, desastrosas, no guardan relación alguna con la importancia de nuestras riquezas naturales, codiciadas por el capitalismo extranjero; porque nuestra desunión, finalmente, nos torna decididamente impotentes ante la cohesión nacional de los yanquis.

No es armándonos contra nuestros propios hermanos que hemos de encontrar el secreto de nuestra libertad en un mundo en que prima la fuerza de las grandes potencias. Debemos corregir nuestra debilidad en lo que tiene de más grave. Nuestra situación financiera es más precaria que el estado de nuestras fuerzas de mar y tierra. No la empeoremos con la paz armada. Sepamos que cada nuevo cañón que compremos a los industriales de la muerte, cada nuevo acorazado o submarino que encarguemos a sus astilleros, representa un paso más hacia el abismo de nuestra insolvencia. No olvidemos que en el fondo de ese abismo nos espera el acreedor de Wall Street, dispuesto siempre a aceptar arreglos, a cambio, al fin, de nuestra independencia nacional.

La unión latino-americana es la clave de nuestro destino como naciones libres. Mejorarlos y entendernos: esa debe ser nuestra consigna. Mantengamos bien alto el ideal de los revolucionarios de nuestra Emancipación, cuyo amor a la patria se extendía desde México hasta el Cabo de Hornos. Y si algún día constituímos, uniéndonos, la grande y poderosa nación que ellos soñaron, ese día seremos respetados, como iguales, por las grandes potencias.

ARTURO ORZÁBAL, QUINTANA.

Octubre de 1923.

## POESIAS

### Consuelo

**A** I.MA mía, no gimas,  
De desencanto llena,  
En las cuevas del mundo hoscas y extrañas,  
Ni el alto vuelo a lo ideal reprimas:  
Hay negra sombra al pie de las montañas;  
Mas la luna serena  
Con espumas de luz fulge en las cimas.

### Fácil remedio

**L** OS portaliras de hoy riman inquietos,  
Nadie sabe por qué, ni ellos tampoco.  
Ante tanta inquietud (que aburre un poco),  
Gritarles es razón: "¡Estéense quietos!"

### Poeta soñado

**S** OBRE un áspero estruendo se levanta  
Tu carmen, rico de fulgor y aroma;  
Rayo de Grecia y majestad de Roma  
En tu alto verso resplandece y canta.

*Tu Musa en fuertes senos se amamanta  
Y a lo Infinito con temblor se asoma,  
La indócil Forma entre sus brazos doma  
Y su esencia inmortal rinde a tu planta.*

*Así en sacro raudal la Poesía  
La sed del alma inextinguible abrega,  
Y su tormento dice, y su hondo anhelo;*

*Tiende sus alas por la etérea vía,  
Y en el flotar de sus cabellos lleva  
Ondas de eterna luz y olor de cielo.*

CALIXTO OYUELA.

## LOS ESCRITORES DEL FASCISMO (1)

**E**L fascismo no ha sido un movimiento intelectual. Una guía de sus "cuadros políticos" revela en sus dirigentes pocos profesores, pocos abogados, pocos estudiosos. Recientemente hacía notar *Il Popolo d'Italia* que en ninguno de los centros fascistas que uno de sus redactores había visitado puede hallarse una biblioteca y confesaba la pésima costumbre de no leer, propia de los fascistas. La última organización en la que han pensado es la de una casa editora.

El "torniquete" que el fascismo ha tomado por insignia no es el hermano siamés de la pluma y el primo hermano del libro. Los más entusiastas partidarios del fascismo se encontraban y aún se encuentran entre la juventud deportiva, más familiarizada con la palestra, con las canchas de "foot-ball", con las carreras de motocicleta, que acostumbrada a frecuentar las bibliotecas.

Esto no es una crítica. Es una anotación histórica. El fascismo es sentimiento, acción, apasionado amor y odio. No es estudio, no es teoría. El fascismo ha cambiado de ideas y de programas, pero sin proponérselo de mala fé. Casi diría que lo ha hecho sin advertirlo. Si preguntáis a un fascista como se haya podido pasar del programa ultrademocrático de 1920 (abo-

---

(\*) Desde Junio último está en nuestro poder este artículo —enviado a Nosotros por nuestro eminente colaborador Giuseppe Prezzolini— sin que hasta ahora haya sido posible su publicación. Señalamos este hecho porque nos interesa hacer constar que todos los artículos que Nosotros publica son inéditos, salvo expresa manifestación de lo contrario. Ahora bien: remitido éste, posteriormente, a la *Revue de Genève*, apareció en el número de setiembre último, del que lo tomó *La Nación* para uno de los "correos literarios" de "Alpha". Lo publicamos a pesar de ello porque, además de haberlo recibido directamente de su autor y colaborador nuestro, casi nadie lo habrá leído entre nosotros en la revista suiza antes mencionada. (NOTA DE LA DIRECCIÓN).

lición del Senado, lucha contra la Iglesia, etc.), al de la actualidad (valorización del Senado contra la Cámara, amores con el Vaticano, etc.), acaso os conteste, de buena fé, que no ha habido cambio alguno. Y en efecto es así, porque la teoría carecía para él de importancia, pues su propósito no era sino alcanzar ciertos objetivos o vencer a ciertos enemigos, con cualquiera teoría que fuese.

Esto explica el relativo desdén intelectual que los escasos aristocráticos "nacionalistas" tenían por el fascismo, por lo menos cuando trataban de él con detalle. Los "nacionalistas" se sentían, en cambio, llenos de cultura, gozaban de su edificio teórico, creaban revistas y colecciones de estudios políticos. Su público era de profesores, de estudiantes, de profesionales de la inteligencia, y sus periódicos tenían, y aún tienen, medida de estilo, aunque a veces tuvieran que decir alguna granujada. *Il Popolo d'Italia* es en cuanto a la forma un diario democrático; la *Idea Nazionale* es un diario aristocrático, mejor escrito y pensado; el primero es un diario de gran público; el segundo, en cambio, no puede difundirse mucho.

Todo esto explica la razón por la que no han existido muchos escritores fascistas; por lo menos fascistas de la época de peligro, de impopularidad e incertidumbre, cuando se recogían bastonazos en la cabeza y balas en el vientre. En la actualidad, cuando ya se puede pescar un destino o una decoración, los escritores fascistas o filofascistas o, como con aguda palabra se ha dicho, *fifafascistas*, son muchos, y acaso demasiados. Los intelectuales, sin embargo, siguen con frecuencia al viento que sopla; y como las espigas de los campos y las veletas de las azoteas, cambian según las variaciones de Eolo. ¿Quién no es un poco fascista en la actualidad? El mismo Guido da Verona escribe una carta abierta al Dictador rogándole de crear un Imperio latino, con capital norte en París y capital sud en Roma, lo que me huele terriblemente a Bajo Imperio de Diocleciano, y algo peor. También Salvatore Gotta, después de abandonar su amor con los populares y el Catolicismo, acaricia los éxitos del imperialismo, escribe la vida de un "condottiero" fascista y en su *Primo Re* sueña restauraciones monárquicas populares. También Papini aplaude a la autoridad de Mussolini siempre que tenga

la bendición del Santo Padre. Gabriel d'Annunzio es el único que no es fascista en su ermita, que con un tanto de desdén transforma en museo antes de morir en ella, y regala al Estado italiano casi un testamento y el reconocimiento del fin de los sueños acariciados en Fiume de despertar, desde la ciudad holocausto, a todos los pueblos oprimidos de la tierra.

Pero los verdaderos escritores fascistas son aquellos que lo fueron antes de la victoria, y expresaron el tormento romántico de su clásico ideal.

\*  
\* \*

El primero de esta categoría, el primer escritor del fascismo, como su primer político, y el primer organizador como el primero en todo es, naturalmente, Benito Mussolini. Actualmente se reimprimen sus discursos, sus artículos, su *Diario di guerra*, pero su carrera de escritor es bastante antigua. Comenzó probablemente en la escuela de maestro primario, en la que tuvo por primera vez contacto con la literatura, luego en las redacciones de los diarios socialistas en los que colaboró, o que fundó y dirigió, desde la *Lotta di classe* de Forlì al *Avanti!* de Milán.

Cuando residía en el Trentino, que por entonces pertenecía a Austria, y ayudaba a Cesare Battisti en el diario socialista, pero italiano, *Il Popolo*, se ocupó bastante de un suplemento ilustrado — la *Vita Trentina* — donde publicó un cuento con el título nietzscheano “Nulla é vero, tutto é permesso”, y donde tradujo a Harocourt y Reynaud (?). En el mismo diario publicó una novela escabrosa, *Claudia Particella*, hija de un cardenal. En una colección de “librepensadores” publicó un folleto sobre Giovanni Huss, de pura vulgarización anticlerical.

No creo que haya pensado jamás en alcanzar gloria literaria, aunque también haya escrito versos, de inspiración carducciana, y en alabanza de la Revolución. En tales ensayos no ha sobrepasado nunca las habilidades medias de un literato de provincia. Para él, el escribir era como obrar políticamente; por eso no podía pensar como literato.



Yo puedo vanagloriarme, como editor, de haber sido el primer editor de Mussolini. Cuando residía en el Trentino, le “encargué” (esta es la palabra precisa) un libro sobre el país en que se hallaba, de cuyo libro publiqué fragmentos en *La Voce* que por ese entonces yo dirigía, y de la cual él había sido uno de sus más antiguos y constantes lectores. Me hizo un pequeño volumen *Il Trentino*, al que yo agregué el subtítulo *visto por un socialista* porque entonces era yo más nacional que él, aunque entonces no fuera, como tampoco lo soy ahora, nacionalista; y no quería engañar al lector con un título que, en aquella época de irredentismo literario podía hacer suponer una reivindicación al Reino Italiano de la provincia austriaca. Por lo demás, el pequeño volumen era en realidad mucho más italiano que socialista, y más por delito de italianidad que de socialismo Mussolini fué expulsado del Trentino.

El “estilo” de Mussolini comenzó a revelarse cuando Mussolini dejó de hacer literatura, o sea cuando dejó de pensar en él. Lo que acontece con mayor frecuencia de la que se supone.

El estilo de Mussolini no ultrapasa la forma del artículo. Como algunos célebres periodistas franceses, Mussolini ha escrito por algunos años un artículo por día. Quien ahora los relea los halla siempre tan vinculados a los hechos que los motivaron que difícilmente podrán readquirir el color y el calor que en ese instante tuvieron; pero en casi todos es fácil hallar la calidad del hombre, la energía. Períodos breves, palabras fuertes, vocabulario sin rebuscamientos, epítetos cortantes. Mussolini tiene como escritor las mismas cualidades que lo distinguen como orador; es incisivo en demasía, feliz creador de epítetos, sin imágenes, antiretórico; hiere con el hielo más que con el fuego. Es por cierto un escritor de la generación que no tuvo simpatía por d’Annunzio; sin ornamentos, sin velos, sin diccionario de citas y de terminologías. No lo imagino en trance de hojear un diccionario y no creo que el Tommaseo y Bellini haya sido jamás su libro predilecto. Es el caso de repetir: el estilo es el hombre.

Pero el escribir es en Mussolini *un medio*, y no *un fin*; su acción pasa por las palabras, pero no detiene en ellas, como la del artista.

Para encontrar un escritor fascista es necesario pasar a Ardengo Soffici. Para Soffici escribir es como poner en movimiento su personalidad, y Ardengo Soffici es el verdadero escritor fascista. Es fascista por temperamento, fascista por fé, fascista de los primeros, fascista hasta porque fué profeta del Fascismo en una novela suya que, como las demás cosas proféticas, quedó casi ignorada de la mayoría de los Italianos.

Soffici es conocido, por el contrario, como el crítico de la pintura moderna, el más vivo colorista de los escritores impresionistas, el autor de dos de los mejores libros de guerra, el teórico del futurismo. Es difícil decir lo que ha sido Soffici para los jóvenes de la generación que precedió a la guerra. Fué una mina de novedades y enseñanzas; llegó al cielo dannunziano y carducciano de la literatura con un pincel embadurnado de color y con una agilidad y libertad de movimiento insospechadas. Ritmo, color, visión, todo era nuevo. La elegancia parisiense se aliaba en él a una simplicidad campesina sin máculas de cultura. Era un artista puro. El tipo preferido, en el que ha realizado verdaderas obras maestras, es la silueta rápida de un paisaje o el boceto de un estado de ánimo. Todo temblor, todo cambio de colores, todo crecer de sombras y aumento de luces, era reflejado milagrosamente por su pluma. Sonidos, afectos, lejanías de países, quedaban como por encanto prendidos al papel, instantes de un círculo mágico de palabras, de los cuales ni una podía moverse sin que el círculo se destrozase. En este pequeño reino él era señor: el espectáculo visto desde la ventanilla del tren, una primavera que flota sobre las cosas y penetra los ánimos, una margen de río calva como la cabeza de un niño, en suma el boceto y el apunte tomados sobre la libreta. Toda su arte, sus teorías, sus polémicas, se pueden concentrar en este punto. Ha escrito ensayos de crítica de arte (*Scoperte e Massacri*), ensayos de crítica de la literatura (*Statue e Fantocci*); *Kobilek* (diario de guerra en vanguardia), *La ritirata del Friuli* (también diario de guerra, pero en derrota), pero sus libros más verdaderos, más artísticos, más duraderos — y de los cuales los

demás han sido o la defensa o la propaganda, o el recuerdo, — son *Arlecchino, Giostra dei Sensi, Giornale di Bordo*: suerte este último, prototipo de su arte concentradora y despedazada, de aliento breve y profundo, sin construcción, todo color y término inmediato.

Tampoco faltan en el *Lemmonio Boréo* descripciones de campiñas, de campesinos y de carreteros que narran sus andanzas por los caminos soleados de Toscana, de interiores de hosterías, de madres que amamantan y se hacen símbolo de una estirpe prolífica; pero el verdadero interés de este libro consiste en su fascismo profético, cuando se piensa que la primera edición del *Lemmonio Boréo* es de 1911, es decir, cuando no existía del fascismo ni siquiera la más lejana previsión del nombre. Esto demuestra, si otras pruebas faltasen, que el Fascismo deriva de un movimiento de espíritu bastante profundo y anterior a la guerra; y en efecto así es: el Fascismo ha sido preparado por el movimiento de crítica de la democracia y de los pedidos de reforma en el decenio anterior a la guerra.

¿Quién es Lemmonio Boréo? Es un joven italiano, que regresa del extranjero con un gran amor a Italia, y que, puesto a leer y a reconocer su país, comprende que todo debe rehacerse, pues la ignominia, la bajeza, la ignorancia, la grosería y la mezquindad lo dominan todo. Para decirlo con sus mismas palabras “*lo que veía con horrores, malignidades, abusos, picardías, pagasadas, irregularidades, estulticias, de toda clase, de todo sello y toda manera. Gobernantes, hombres políticos, empleados, periodistas, curas, señores, soldados, artistas, escritores, mercaderes parecían emular en el abuso*”. Frente a ese estado de cosas el ánimo de Lemmonio era perfectamente fascista. “*Nacía en él un amor sombrío mezclado de rencor, semejante al de un hombre celoso por una linda mujer infiel a la que alternativamente, hubiera querido matar y adorar, cogerla por los cabellos y arrastrarla sobre las piedras, o atraérsela al pecho y comerla a besos*”. Y hallaba el remedio de los males de su país, como luego lo hallaron los fascistas. “*Una sola imagen surgía invariablemente en su fantasía. Era un hombre cuyo aspecto tenía algo de sacerdote y de guerrero, de rostro enojado, y con un garrote en la mano. Marchaba a grandes pasos de ciudad en ciudad, de pueblo en*

*pueblo, y toda vez que llegaba a un lugar donde se estuviese cometiendo alguna indignidad, alguna acción poco limpia, daba palos a diestra y siniestra". ¿No os parece profético?*

Luego Lemmonio pónese a la obra en su Toscana; pero advierte de inmediato que algo le falta: la fuerza. Entonces se le une Zaccagna, el hombre fuerte, el granuja dispuesto a sacrificar su vida, si fuese necesario, para poner en su lugar a los pillos. Zaccagna que, caso impresionante, lleva camisa negra; y luego, puesto que la fuerza no es suficiente, se le une Spillo, vendedor ambulante, maestro en urdir engaños. Con ellos recorre Toscana y pone en orden las cosas, hasta que entra en Florencia.

Lemmonio debía continuar sus aventuras, italianas esta vez; pero la inspiración faltó a Soffici, o el éxito al editor, y las andanzas de Lemmonio se detuvieron ahí, dejándonos un impresionante ejemplo de profecía del Fascismo, en medio de graciosas páginas de burlas y de aventuras campesinas y urbanas.

Soffici hizo después la guerra; ha perdido su escepticismo y su internacionalismo; convirtiéndose en patriota, admirador de los generales, celoso de las tradiciones; adquirió el culto de los clásicos en las letras y en la pintura después de haber sido escritor de palabras en libertad y cubista y futurista; por doquiera predica las jerarquías; y revela que estas eran en el fondo sus más profundas creencias, sobre las cuales una larga permanencia en la Babilonia parisiense había tejido un vestido de agradables y multicolores paradojas.

Soffici no es un teórico. La teoría tiene en sus escritos un aspecto de justificación personal. Es el universo llamado a servir de testigo del artista. Pero esto se produce con tanta ingenuidad, con tan serena intuición, con tan magnífica indiferencia, por las razones prácticas, que se gana la estimación de todos, la simpatía de muchos, y aún de sus adversarios.

\*

\* \*

G. K. Chesterton, ignorando tal vez las relaciones personales entre Marinetti y Mussolini, ha comprendido por pura in-

tuición que en el Fascismo hay algo de Futurístico. En cierto sentido podría decirse que el Fascismo es el resultado del Nacionalismo ayuntado con el Futurismo. Hay en el Fascismo ese elemento dinámico, de exaltación y de violencia, de ilogicidad y de ardor que se hallaba en el Futurismo.

El mejor ejemplo de esto se encuentra, fuera de la adhesión de Marinetti al Fascismo (pero quien jamás ha ingresado al Fascismo militante), en el tipo de Mario Carli. Este es un joven que en letras como en política, va hacia donde hay humo de batallas y se ven ondear las banderas: así como durante la guerra ingresó al cuerpo de los "Arditi" (fué herido y premiado), así en literatura se alistó entre las patrullas de vanguardia y, especialmente, en el Futurismo, al que hasta ahora está ligado. Fundó en Florencia un par de periódicos literarios, y en Roma, después de la guerra, un diario futurista. Ha escrito poemas en prosa, cuentos, una novela lírica, un volumen de recuerdos *Con D'Annunzio en Fiume*. Actualmente dirige con Enrique Settemelli, que ya fuera su compañero de aventuras literarias, el *Impero*, diario fascista de extrema derecha, de Roma. Acentúan la nota monárquica y expansionista del Fascismo, predicando cada tarde la intolerancia, el fin del socialismo y de toda idea internacional, exaltan al Hombre pintoresco y al "condottiero" del Quinientos que hay en Mussolini.

Curiosa es la permanencia de ciertas costumbres verbales y de algunas ideas futuristas en el Fascismo actual, que aspira a consolidar los valores tradicionales. Toda la literatura de Marinetti y de Carli es, hasta ahora, una literatura anticlásica, anti-tradicional, en completa oposición con el espíritu y con el ritmo de la literatura italiana. *Notti filtrate* son poemas en prosa en los que la lógica, la claridad y la elocuencia propias de la poesía italiana ya no existen. Al futurismo se le comprende aliado, como en Rusia, al bolchevismo, porque en él predomina la necesidad individualista, la tentativa de una creación que no sea comprendida sino por su creador, y acaso, después de algún tiempo, ni siquiera por él. No por nada Dadá es el lógico "aboutissement" del futurismo. Pero no se comprende cómo es posible vincular el Futurismo con un Fascismo que exalta los valores de la estirpe y de la tradición. Yo creo que el grupo futurista estará obli-

gado a cambiar pronto de posición y a realizar esa evolución hacia los valores permanentes, la literatura lógica, los cuadros acabados que han realizado ya por su cuenta, con prescindencia de sus ideas políticas, otros antiguos futuristas como Papini, Soffici y Corra.

\*

\* \*

Otro género de escritores fascistas es el representado por el grupo Ciarlantini-Dini, actualmente en disidencia, pero que representó en el pasado una terrible unidad polémica y revolucionaria. (Casi todos estos fascistas han sido extremistas). Los dos eran jefes y directores de una revista y de un movimiento magistral de los más vivaces y simpáticos por la renovación de la cultura más allá del espíritu político del maestro. La *Critica Magistrale* representó para los maestros italianos la idea sindicalista en su manera más aguda; pero también una invitación a formarse una cultura y una personalidad. Los directores, toscanos ambos, sabían magníficamente tener la pluma en mano. La guerra los ha hecho cambiar de posición política. Los ha sacado del socialismo y los ha mezclado en las filas del movimiento patriótico. Al mismo tiempo la guerra ha revelado en Ciarlantini a un escritor; su libro *L'anima del soldato* (Treves, Milán) es una psicología fina y delicada, y también poesía de nuestro pueblo. Actualmente Ciarlantini dirige una casa editora, la "Alpes" de Milán; pero no es cumplido el decirle que el editor vale con frecuencia, como escritor, más que muchos de los escritores a quienes edita. En cuanto a Dini, no era necesaria la guerra para revelársenos. Un pequeño libro para niños, *Madeo*, escrito con habla y con argucia toscana, nos lo había demostrado como escritor original. El titulado *Maggio di Donna Uliva*, aparecido hace poco, nos confirma que no ha perdido esas virtudes. Ciarlantini y Dini forman parte actualmente del Grupo de competencia para la escuela creación fascista, de tendencia sindicalista y antiparlamentaria, que prepara estudios y, al decir de algunos, debería ser también el primer núcleo de organismos políticos directivos.



Poco habría que añadir a este balance literario. Un crítico de arte, la señora Margarita Sarfatti: pero su obra no tiene la pasión del Fascismo; pertenece, más bien, a la crónica de la cultura. Un novelista de éxito, Bruno Corra, residuo del dannunzianismo sensual, sin valor artístico ninguno. Un poeta, éste de verdad, Ungaretti; pero sus cincuenta poesías, gritos esculpidos en pocos versos, no entran en el cuadro del Fascismo sino en el de la poesía contemporánea. Y aquí se excusa el humilde cronista si, por acaso, ha olvidado algún nombre.

Lista breve. El Fascismo ha sido movimiento de pasión y no de inteligencia, de acción y no de contemplación. Llegado al gobierno, y ante la realidad, comienzan los signos de la reflexión y se siente la necesidad del estudio. Tal vez las pasadas aventuras den motivo a recuerdos y con ellos nacerá el arte. Por ahora no hay otra cosa que lo que he indicado.

GIUSEPPE PREZZOLINI.

Roma, 1923.

## PREZZOLINI, EL INFORMADOR

**E**L informador pertenece sin duda a la amplia familia de los críticos, familia que casi se identifica con la de los curiosos de la alta curiosidad científica y artística. Pero en la crítica caben muchas maneras excluyentes de la función informativa; la crítica impresionista y la polémica, especialmente, están en este caso. En una y otra la actitud del crítico es bastante independiente respecto a la materia criticada. Dejando aparte la licitud y el valor de estas suertes de crítica, puede discutirse en cada caso su oportunidad. Un ejemplo: la *Filosofía Contemporánea*, de Guido de Ruggiero, defrauda al lector que busque en ella una expresión fiel del pensamiento contemporáneo, por el excesivo impresionismo y personalismo del libro. La parte informativa es en él escasa y, lo que es peor, parcialísima, limitándose a aspectos aislados, destinados, según parece, antes que a dar a conocer las ideas propias de cada filósofo, a proporcionar al autor puntos de referencia para sus correcciones y confutaciones. Puesto que no existía libro donde se tratase el mismo asunto, un examen más objetivo de las cuestiones, una subordinación más completa al tema, podría habernos proporcionado un libro más útil.

Escasean los buenos informadores. Las causas son múltiples. La exposición adecuada y comprensiva exige virtudes raras: entusiasmo desinteresado por el saber, simpatía comunicativa, claridad de mente para no sustituir las ideas propias a las ajenas. . . Hace falta además otra cualidad difícil de hallar: la modestia indispensable para mantenerse voluntariamente en segundo plano, cuando basta esforzar un poco la voz o dar un paso para pasar a primer término. Y también la distinción espiritual, sin la cual el informador se queda en vulgarizador o divulgador, y viene



a ser una especie de fabricante de bisutería al alcance de todos los bolsillos.

Porque el informador — y esto le define — no se dirige al gran público, sino a las minorías capaces de lograr directamente conocimiento de las cuestiones sobre las cuales versa su información, pero circunstancialmente ignorantes o poco enteradas de ellas por culpa de las mil limitaciones que la vida nos impone. El buen informador ha de transmitir la esencia y las características peculiares del asunto, los matices sutiles, todo cuanto constituye sus notas distintivas, sin ahorrar las contradicciones íntimas, las inconsecuencias, las dificultades. La divulgación, al contrario, rebaja el asunto hasta el nivel de la muchedumbre lectora, es un proceso de aplebeyamiento, una escala descendente cuyo comienzo lo constituye el divulgador; va creando al lado del hombre, de la idea, del problema vulgarizado, una falsificación que se les asemeja como la caricatura al original, mientras éste permanece en realidad desconocido. Es erróneo creer que la divulgación dé a conocer nada en un orden de cuestiones un poco elevado. A mano tenemos el ejemplo de Schopenhauer y Nietzsche, cuyos nombres tan traídos y llevados, nadie que haya deletreado siquiera el alfabeto de la cultura se atreve a pronunciar hoy sin un principio de secreto sonrojo: hasta tal punto parecen propiedad de la plebe. Y, sin embargo, después de haber rodado por las plazas públicas, permanecen tan arcanos e incomprensidos — Schopenhauer en particular — como cualquier otro filósofo olvidado por los divulgadores.

Varias y de distinta especie son las empresas de información acometidas por Prezzolini; puede generalizarse que toda su obra es obra de divulgación. Quizá su rasgo dominante sea la caridad intelectual. Y como la caridad es una cosa sola con el amor, y el fundamento de toda relación ética entre los hombres, Prezzolini está más cerca de nuestro corazón que otros escritores de ciencia más profunda, de más ingenio, de acción más ruidosa y de mayor influencia. ¿Será necesario recordar ahora a quienes piensan que esta caridad puede vulnerar la dignidad o el orgullo, que tienen de ella una opinión tan deleznable como tienen de lo femenino quienes quieren a las mujeres exclusivamente ocu-

padas en trapos y trivialidades porque así, dicen, son más mujeres, más deliciosamente femeninas?

“La verdadera caridad — escribe en el prólogo a la *Guía Bibliográfica* publicada por la Biblioteca de Maestros Italianos — es caridad del espíritu. Y aun aquella del cuerpo, siempre laudable, no vale nada en realidad, ni ata entre sí a los hombres, si no va acompañada y avalorada por una palabra, por un gesto, por el interés personal, por el estremecimiento simpático hacia el espíritu de quien sufre. Y esta caridad es la más escasa.

La sed de verdad, la sed de saber, la sed espiritual es un noble sufrimiento que sublima al hombre y le da conciencia de ser copartícipe con lo divino. Ningún otro animal lucha, pena, sufre porque no sabe. Sólo al hombre ha sido dado este privilegio, y su historia es una continua ascensión en el saber, es decir, en el lograr conciencia de sí y en liberarse de cuanto se opone a esta su plena conciencia.

Este tormento, sin embargo, no es de muchos, y por lo mismo no son tampoco muchos los que acuden a remediarlo. La caridad hacia los espíritus sedientos de estudio y de verdad es bien escasa. Pocos suponen que se pueda padecer porque se carece de un libro, y que se preferiría comer peor y aún comer menos, y dormir sobre un jergón de paja antes que sobre un buen colchón, con tal de poder comunicar por intermedio de los libros con cuanto la humanidad ha soñado, creído, deseado y amado u odiado apasionadamente. . .”

Copio estas palabras porque dan la medida de un temperamento; descubren un fondo de humanidad no extraordinario, pero tampoco demasiado frecuente en el mundo de la gente de pluma, donde suelen abundar las almas enfermas de vanidad, constituidas en centros del universo y contando con los demás sólo en cuanto pueden reflejarles la propia imagen, como las mujeres se van mirando en todos los espejos. Esta generosa disposición de espíritu de Prezzolini no se agota con sus afanes de informador, no se manifiesta únicamente al difundir en amplios círculos a su alrededor las cosas buenas o hermosas con que antes, en solitaria fruición, se ha deleitado. Tiene otro aspecto muy significativo. Como producto humano, algún lado malo había de tener la cultura, y este lado malo — o uno de sus lados malos, si se prefiere —

consiste en familiarizar en exceso a sus devotos con las ideas, las fórmulas, los conceptos, con todo un lenguaje de símbolos capaz de complicados y largos desarrollos sin necesidad de recurrir a los datos concretos, a las experiencias vitales que supone. Algunos llegan a olvidar del todo estas realidades, con las que los últimos resultados de la especulación tienen una relación tan difícil de imaginar intuitivamente como la que guardan entre sí el cálculo infinitesimal y la realidad física; y es grave falta, pues entre ellas están las almas, las primeras y más importantes entre todas las cosas, puesto que todas las demás son en ellas y por ellas: todas son, respecto al océano de la conciencia, como olas que se forman en su superficie y pasan, mientras el mar interior, pleno de posibilidades, permanece; todas son productos o accidentes en el microcosmos individual que las crea y las contiene, con un estremecimiento inefable de dolor o de gozo.

No es Prezzolini de los que se pasman de admiración ante las formas de la cultura, y pasan sin verla al lado de la fuente viva de donde manan. A un frío catador de conceptos, la batalla modernista no le hubiera atraído tan poderosamente como a él. Dos breves libros le ha dedicado, dos libritos vivientes, palpitantes, que cuentan entre los escritos más sugestivos acerca de la fallida revolución, la "única batalla ideal del siglo XX" como él mismo dice. Las tesis modernistas, no muy nuevas ni bien definidas, valen menos que los hombres que se llamaron Loisy, Tyrrell, el apostólico y casi anónimo don Brizio Casciola, sospechado prototipo del Pietro Maironi de Fogazzaro... Todos ellos — y fueron legión en Italia y Francia — vivieron un drama doloroso y oscuro dando pruebas de un temple moral admirable, drama donde no faltan siquiera los desenlaces trágicos, como la muerte repentina de Monseñor Le Camus al recibir la última repulsa de Roma.

Ahora, cuando van a cumplirse veinte años de la crisis de 1904, no estará demás detenerse un instante a recordar el movimiento de renovación intentado en el seno del catolicismo por unos cuantos hombres piadosos y sinceros, cuyo único pecado era llevar en ellos una insalvable contradicción, en pugna con la coherencia política de la Iglesia. Y digo que no estará demás porque creo que ya nadie ha de recordarlo, entre nosotros por lo

menos, y continuará hundiéndose en la perspectiva histórica sin que tropiecen en él las miradas retrospectivas de nuestros contemporáneos, aun cuando suelen volverse hacia acontecimientos menos dignos de recordación. El modernismo ha muerto sin dejar nada tras sí: acaso su único rastro visible sea la editorial de alta propaganda religiosa donde Battaini va publicando importantes traducciones y trabajos originales de historia, como los libros clásicos de Harnack y el penetrante estudio en que V. Macchioro, profundo conocedor del orfismo, al cual había ya intentado reducir la filosofía de Heráclito, intenta probar los orígenes órficos de la cristología de Pablo. Esta muerte sin dejar sucesión fué la última desdicha del modernismo. La historia es serie, cadena de causas y efectos, y lo que aparece incompletamente ligado al conjunto o carece de una larga resonancia a través del tiempo, lo que no se prolonga en consecuencias, corre riesgo de ser olvidado. ¿No establece Brunetiére como uno de los principios de su método en el *Manual de Historia de la Literatura Francesa*, no juzgar a cada autor según su mérito sino según su influencia, principio que le obligó a no hablar de Saint-Simon ni de Madame de Sevigné? Tal tendencia debemos reconocer en toda historia, y aun tal es el *ambiente* histórico. El valor es intrínseco en cada hombre, en cada acontecimiento; sus consecuencias dependen en parte de él mismo, pero más considerablemente de las circunstancias, del momento. La historia despoja a cada realidad individual de su valor para extenderlo sobre el destino, sobre el acaso. Fuera de la historia de la filosofía porque no produjo ninguna doctrina nueva de importancia, y de la historia política por su fracaso, aparece el modernismo como una simple herejía abortada, sofocada por la Iglesia ante la indiferencia del siglo. Hasta acaso lo interpreten algunos como una ridícula sublevación de clérigos a mal con los rigores de la disciplina. La simpatía admirativa que merecieron de hombres ajenos a la creencia, y por lo tanto muy distantes de aquellas corrientes de ideas y sentimientos, como Prezzolini, puede ser un indicio de la nobleza y de la seriedad de los fautores del modernismo.

La honestidad de este movimiento, su indiferencia por cuanto pudiese redundar en cualquier modo en beneficio de sus iniciadores — descontado el supremo beneficio de permitirles ser

obedientes al imperativo del deber; la ausencia en él hasta de la más resbaladiza, envolvente y serpentina de las flaquezas humanas, la vanidad, el ansia de poner en evidencia y de subrayar la propia persona — pues muchos modernistas nunca llegaron a salir del anónimo —, fueron los motivos que atrajeron al modernismo las miradas de quienes eran capaces de tener en algo un despertar vigoroso de fuerzas morales, fuera cual fuese el campo donde se manifestara. Los dramas de tal género, con un fondo efectivo de dolor y de riesgo, no son tan frecuentes como para dejar pasar uno de ellos sin reparar en él. Prezzolini, al estudiar el modernismo, se apasionaba por la intensidad del conflicto que, planteado en las conciencias, trascendía a la vida, no sólo a la vida del espíritu, sino a toda la vida, sin exceptuar sus modos más prosaicos y humildes, en ocasiones no inferiores en importancia a los de superior alcurnia. Baste recordar que los rebeldes de entonces se jugaban hasta el pan cotidiano, sin ver en el horizonte ni un resquicio de esperanza para el futuro. Nuestro país, aun poco acotado y con facilidades para la libre concurrencia, no puede darnos una imagen de la pregunta angustiosa que era el mañana para los modernistas.

El catolicismo no ha vivido en el último siglo unos momentos más interesantes. La vieja institución, con su maquinaria, calcada sobre la administración civil de Diocleciano, convertida al fin en organismo puramente político, fué conmovida por un soplo de renovación. No era un movimiento popular, como el puritanismo, ni las voces aisladas y vibrantes de emoción religiosa, de tres o cuatro hombres de genio que vivían hondamente su religión, como Newman y Gioberti en los alrededores del año 70. Era el concurrir de tendencias dispares en un foco único, tendencias coincidentes en la aspiración de vivificar el cuerpo exánime de la Iglesia y procedentes de una capa social determinada; los modernistas eran todos, o clérigos, o gente muy próxima a las esferas clericales, y se pueden repartir, sumariamente, en dos familias: unos traían su modernismo de las investigaciones históricas, en las que a veces eran eminentes, como Loisy, y cuyos resultados no se avenían a amoldar al dogma tal como Roma lo comprende: este fué también el caso de monseñor Duchesne posteriormente; otros, como Tyrrell, llegaron a él por la

misma intimidad e intensidad de su creencia, por su concepto de una Iglesia viva, comunidad de fieles y no mera jerarquía de funcionarios donde la religión es una experiencia individual renovada en cada creyente. Tyrrell, como el gran antepasado de todos los modernistas, Newman, era inglés (1), nacido en el seno del protestantismo; la conversión de uno y otro son episodios del renacimiento católico habido en Inglaterra a partir de 1833, y llevaron a la fe de su adopción el sentido de la religión habitual en el clima religioso donde nacieron. Metido en uno de los callejones sin salida de la historia, Tyrrell, enemigo un día del cardenal Mercier, permanece en la oscuridad, mientras su adversario, especie de Ceferino González belga, ha llegado a hacer creer a muchos que es un filósofo.

Prezzolini está ante la crisis, no como un espectador curioso y despreocupado, sino como un espíritu anhelante de desentrañar el contenido más hondo de las corrientes innovadoras, su aporte al común acervo espiritual, su sentido. Se llama a sí mismo un especialista del modernismo, y no porque describa en ninguna parte las peripecias del asunto seguidamente, con minucia y lentitud de erudito; sólo le interesan los hechos sustanciales y eternos, constitutivos y orgánicos, y alude de paso, con menosprecio, a la buena tesis erudita que alguien podría hacer un día sobre los recuerdos de lo que fué una ardiente y apasionada batalla de ideas. Este tener en poco la erudición, no sorprende demasiado ni aún en hombre tan comprensivo y ecuánime como Prezzolini, porque es uno de los lugares comunes de nuestra época. A la erudición no le ha valido dejar sus maneras antipáticas de otros tiempos, volverse discreta, bien educada, modesta; se la persigue con toda suerte de injustificados reproches. El interpretador, el hombre de las teorías y de las conclusiones debe agradecer, si no admirar al erudito, pues toda ciencia se basa sobre un ancho pedestal de erudición, incluso las de la naturaleza, cuyos observadores y experimentadores no son sino una clase particular de eruditos. Y cuanto mejor erudición tenga en sí el interpretador, menos peligro corre de errar y de trabajar en balde. La erudición no es sino el dato, o una nueva ordenación del dato en

---

(1) No era inglés propiamente, sino irlandés. Nació en Dublín en 1861.

vista de un fin determinado, y el contacto con esta realidad desnuda ejerce en cierto sentido una acción moralizadora. La "buena tesis erudita" prevista por Prezzolini la escribió, como no podía menos de suceder, un alemán; nadie lamentará la existencia del libro *El Modernismo*, de Antón Gisler, completo y excelente. Puede lamentarse, en cambio, la del que ha escrito sobre el P. Amado. Ambos ostentan el *nihil obstat* y son ejemplo — ejemplo positivo y ejemplo negativo — de cómo la erudición es una de las tres o cuatro cosas que pueden contribuir a hacer útil y estimable un libro independientemente del punto cardinal hacia el cual se oriente el autor y aún cuando escriba "ad majorem Dei gloriam".

En realidad Prezzolini no es demasiado exclusivista, y en otro lugar concede su parte a cada grado o escalón de la crítica. De tres maneras — dice —, se puede estudiar todo gran libro: según la letra, según la historia, según el espíritu. La primera manera atiende a la letra, a las palabras, a las frases; estudia los manuscritos, confronta ediciones, establece fechas, fija el texto más auténtico. La segunda manera, la histórica, sitúa el libro en un momento histórico, penetra la intención del autor, trata de rehacer el proceso de la creación; es síntesis, penetración, profundización en el pasado. Independientemente de estos dos modos de crítica, la espiritual se adueña del libro, lo utiliza como un valor eterno buscando en él lo que tiene de común con el hombre, con el espíritu en sí; es esfuerzo interior, pasión, entusiasmo, exaltación, superación...

De acuerdo con este plan metódico presentó nuestro informador a los lectores italianos su traducción del famoso tratado de autor incierto titulado *Teología Germánica*. Forma parte de la preciosa colección de místicos dirigida por él e inaugurada con un volumen de fragmentos de Novalis, en 1908, que él prologó y tradujo, y continuaba después con tomos dedicados a Molinos, l. de Saint Martin, Hamann, etc.; la serie se intitula *Poetae philosophi et philosophi minores*, ostenta una bella disposición material y puso en circulación libros de difícil acceso y por lo general de grande interés.

Salta a los ojos la identidad entre la afición de Prezzolini a los místicos y su curiosidad por el modernismo. Los modernistas

no eran místicos, pero sí los hombres que vivieron más intensamente una creencia en los últimos años. El místico se distingue del creyente común en que éste recibe su fe del contorno social o la admite mediante un acto de libre adhesión a ella, mientras él, el místico, vive en el centro de la realidad en la cual cree, la ve, la toca. Cuando el fiel acepta un dogma más o menos intelectualmente, el místico se identifica totalmente con la divinidad, se anega en lo divino. El misticismo ha formulado doctrinas, es cierto, y muy complicadas y diversas; pero esas doctrinas sólo son intentos de explicar y parafrasear la estupenda aventura realizada, cumplida. El místico parte de su experiencia, que le ha dado directamente el fin último, la solución del enigma, y tiende su teoría a los demás, para entenderse con ellos y como una escala por donde asciendan hasta él. Contrariamente, todas las demás teorías son ascendentes, buscan hacia arriba una solución satisfactoria, sin hallarla nunca. El místico ofrece al *amateur* de almas — permítase esta expresión un tanto irrespetuosa de otro místico — el caso sorprendente del hombre que ha cerrado el círculo del destino. No hay discusión posible; no presentan un razonamiento, sino una realidad, un hecho: lo que es para los demás una línea quebrada, una línea sinuosa y laberíntica, es para ellos un círculo perfecto. Como compensación, queda a los demás el derecho de pensar que ese círculo no es sino un cero.

Si este es un derecho imprescriptible, no lo es identificar las palabras *místico* y *religioso*, como se hace por lo común entre nosotros, asimilando fenómenos tan diferentes, y renunciando al mismo tiempo — es la consecuencia natural — a comprender lo uno y lo otro.

Entre los escritores contemporáneos, dos en particular se pueden clasificar como místicos o casi místicos: Barrés y Georges Sorel. Los dos escriben la misma prosa balbuciente, y tantean y pugnan por encarnar ante el lector las cosas inefables que no han podido percibir claramente en fuerza de haberse adentrado en ellas hasta ser una cosa con ellas. Prezzolini ha ido también hacia Sorel en la época del fervor sindicalista. Y esto no le ha impedido escribir sobre Croce, es decir, sobre el hombre menos místico posible.

FRANCISCO ROMERO.

Setiembre de 1923.



## POESÍAS

### Acuarela

**S**OÑADORA y tranquila, la luna  
vierte un lácteo fulgor en el río  
que describe una  
curva lenta bañando el plantío.

El quedo bohío,  
con su techo reseco de palma  
que una cruz de cerezo decora,  
respira la calma  
de la noche del trópico bella.

Cada estrella  
titiladora  
es cual rosa de luz que palpita  
con un ritmo de gracia infinita,  
dando amor al paisaje dormido...

Y se escucha el arrullo de un nido  
que protege la enseña bendita.

## Plegaria

**S**EÑOR: yo me preparo al supremo transporte  
de la aurora divina que sigue al gran ocaso.  
Tu sabia ley marcóme siempre el único norte  
y un ritmo hacia tu gloria ha sido cada paso.

Así, para que el cuerpo la jornada soporte,  
con vinos de esperanza suelo llenar mi vaso,  
y en la embriaguez sublime no es extraño que exhorte  
— para llegar más pronto — las alas de Pegaso.

Porque el alma ferviente dejar aspira — llena  
de la visión del justo reino de tu Harmonía —  
la noche de la tierra por el celeste día.

Señor: yo me preparo... Pero si aún la pena  
no me ha purificado lo suficientemente,  
agrávala, Señor, misericordemente!

CARRASQUILLA-MALLARINO.

España, 1922.

## JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

(1865 - 1896)

**E**N ningún país del mundo han sido medidos los valores literarios tan arbitrariamente como en la América Española. Las jóvenes repúblicas hispanoamericanas han adquirido con el tiempo rasgos individuales debido a las variedades de clima, a la diversidad del elemento indígena, a la inmigración europea y a la situación geográfica que tienen. En los países cerrados a la corriente humana que nos llega de Europa la vida ha continuado en un estado semicolonial y la cultura sigue en las mismas condiciones del siglo diez y ocho. A una educación decorativa se une el desprecio por el trabajo en su forma intelectual y mecánica. La clase más culta de la sociedad alardea de un intelectualismo que es horrorosamente provinciano en su forma más noble, en su religiosidad profunda y en su admiración por la literatura de salón semejante a la que se desarrolló en Francia con Fontanelle. En los hogares distinguidos, los niños forman su afición literaria oyendo cotidianas discusiones sobre la literatura contemporánea, tomando parte en el entusiasmo con que los mayores comentan el último poema aparecido en el periódico local, asistiendo con la familia a la sesión del Ateneo y leyendo en la biblioteca de la casa libros modernos. La literatura es allí como la política en otros países: un asunto de interés cotidiano, cuyo conocimiento trasciende a las clases menos cultas de la sociedad. Más tarde la escuela primaria empieza a desarrollar en los niños esa inclinación literaria todavía inconsciente por el estudio de los poetas nacionales y por el aprendizaje de memoria de poemas recopilados en los libros de lectura. El estudiante más distingui-

do será naturalmente aquel que haya penetrado más profundamente en el espíritu de los poemas patrios y que haya desarrollado más facilidades declamatorias. Cuando los jóvenes llegan a los liceos, sienten un desmedido y generoso entusiasmo por las bellas letras que encauzado por senderos amables se convierte pronto en una febril actividad creadora.

Allí reciben el estímulo de sus profesores y la revista literaria les ofrece sus páginas. La fama del escritor recién iniciado se extiende pronto por la ciudad, el periódico local empieza a publicar sus poemas y una sesión del Ateneo le da a conocer al público. A la temprana edad de quince años, el poeta publica su primer libro de versos. Los críticos — siempre tolerantes y eclécticos — aplauden su labor comparándole a este o aquel gran poeta europeo y la reputación del joven escritor queda asegurada... en su ciudad natal. Como queda demostrado, el triunfo en estas condiciones es sumamente fácil y el número de los poetas es asombroso en estas pequeñas democracias de América. La obra literaria es de ínfima calidad, pero el poeta engañado por los aplausos de los críticos cree haber alcanzado una reputación literaria universal y se echa a dormir en sus laureles. Por otra parte, prevalece en estos países la idea romántica de la inspiración circunstancial, lo que hace que los poetas ni siquiera piensen en una sólida preparación intelectual que ayude al éxito de la labor creadora. Toda facultad artística se manifiesta en la obra real y si bien es cierto que hay momentos especiales en que nuestra sensibilidad se aguza y en que nuestras ideas se asocian a impulso de estímulos desconocidos para facilitar el movimiento inmanente de la obra poética, no lo es menos que el temperamento de un poeta en su estado normal tiene que manifestar inquietud de expresión bajo el hechizo de la belleza, aun en circunstancias adversas. Esta teoría de la inspiración enunciada por los románticos se opone al desarrollo sistemático de la inteligencia y considera la erudición (se habla de la erudición sustancial y no de la erudición histórica y detallada) como un obstáculo opuesto al libre desenvolvimiento de las facultades artísticas. Por esta razón el estudio de los clásicos de la lengua se tiene en menosprecio, para librarse de influencias se evita la lectura de los grandes escritores, el estudio de los idiomas extranjeros es campo de

eruditos y de profesores especialistas. Con esto hemos tratado de señalar las causas principales de la mediocridad intelectual de algunos países de nuestra América. Naturalmente estos países tan superficialmente fecundos en manifestaciones artísticas deben ser estudiados cuidadosamente al ser considerados como altos exponentes de la mentalidad de Hispanoamérica. Un estudio ligero de sus escritores y de sus obras principales puede llevar a conclusiones lamentablemente erróneas en que han incurrido muchos de nuestros más sabios investigadores.,

En cambio, en otros países hispanoamericanos abiertos a la inmigración europea en los cuales es posible una comunicación rápida con los principales centros culturales del mundo, el escritor puede ser considerado como parte integrante de un grupo de intelectuales de avanzada. Por esta razón, en países como la Argentina y el Uruguay, ha habido escritores que, abandonando nuestro provincialismo y nuestra mediocridad ambientes, se han identificado con los mejores escritores europeos de nuestro tiempo y que han sobrepasado a los mejores hombres de letras de la península. Sirvan como ejemplo los nombres de Rodó, Ingenieros, Herrera y Reissig, Lugones, etc., etc. Escritores como estos sienten el rubor de sus glorias de provincia y son asiduos colaboradores de revistas cosmopolitas. Su mira está mucho más allá del aplauso del periódico y del premio del ateneo y mediante inauditos esfuerzos llegan a imponerse a la consideración de los escritores europeos. Si queremos llamar la atención de los países más cultos, debemos imitar el ejemplo dado por estos escritores y renovándonos constantemente desdeñar el éxito mediocre de los geniecillos locales.

El señor Menéndez y Pelayo dice en su libro *Historia de la Poesía Hispanoamericana*, al hablar de la literatura colombiana: "La cultura literaria en Santa Fe de Bogotá, destinada a ser con el tiempo la Atenas de la América del Sur, es tan antigua como la conquista misma" (pág. 7 del tomo 11). Y en la página 370 de la misma obra se queja de la falta de cultura estética en Chile: "lo cual se comprueba no sólo con la relativa escasez de su producción poética, comparada con la de otras repúblicas hispanoamericanas, sino con el carácter árido y prolijo que se ad-

vierte en muchos escritos en prosa, dignos de alabanza por su contenido.”

Ni fué Bogotá la Atenas de la América del Sur, ni la falta de cultura estética iba a ser permanente en la república del sur sino que mediante un cambio radical de valores, Santiago ha llegado a ser uno de los centros intelectuales más activos del continente y Bogotá ha caído en un lamentable aletargamiento. Al no aceptar las palabras del Sr. Menéndez y Pelayo no negamos la valiosa colaboración de Colombia en las letras de nuestro continente. Por que, ¿cómo negar talento poético a un José Eusebio Caro, tan íntimamente suave y tan fogoso al mismo tiempo, que al expresar la fiera de su América lo hacía con un vasto rumor de Olimpo griego? Ni ¿cómo olvidarse de los esfuerzos nobilísimos de Julio Arboleda, ese perfecto inglés, que con su poema *Gonzalo de Oyón*, se colocó tan alto en la épica americana? Y América está agradecida de la labor de Gutiérrez González y de la de J. J. Ortiz, porque, a pesar de las influencias manifiestas que se notan en sus trabajos, pusieron en su lirismo mucho de su tierra natal.

La contribución de Colombia al movimiento modernista no ha sido abundante pero sí de innegables valores positivos. Con José Asunción Silva se inicia la escuela, por que, a pesar de las opiniones contrarias, se encuentra en este escritor la nueva manera estética en una forma más definida y consciente que en Martí, Casal y Gutiérrez Nájera. Y ya en nuestros días Guillermo Valencia, siguiendo muy de cerca la labor de Silva, ha llegado a ser considerado por muchos como uno de los más altos exponentes del *modernismo*. Pero hoy, mientras la producción de los otros países americanos rivaliza cuantitativa y cualitativamente con la de los países europeos, Colombia nos sigue dando poetas rutinarios cuya manera estética es anacrónica. Guiados por la revista *Cromos* y por los libros que de vez en cuando nos llegan de Colombia, hemos seguido la producción literaria de este país y lo único digno de atención es la obra de Guillermo Valencia. Y en aquel otro país cuya falta de cultura estética inquietaba al gran sabio español, se ha operado un vigoroso renacimiento y la obra de escritores como Pedro Prado, Armando Do-

oso, Pezoa Véliz, Eduardo Barrios y otros, se ha impuesto ya a la consideración de todo el continente.

### EL POETA

Tarea complicadísima es buscar las tendencias que influenciaron la obra de un autor, y merece estudiarse con una paciencia y un espíritu de investigación histórica que estos ensayos de crítica no nos permiten consagrarle. La crítica está de acuerdo en señalar como precursores de José Asunción Silva a poetas tan complejos y de tendencias tan diferentes como Mallarmé, Verlaine y Baudelaire. Otros, americanos por supuesto, le hacen descender inmediatamente de Edgar Allan Poe. Sabemos que Silva estudió la obra de estos poetas. En su prosa menciona frecuentemente a los principales simbolistas de Francia y la influencia de Edgar Poe es manifiesta en algunos de sus poemas. El tono general de sus poesías tiene mucho en común con la manera estética del simbolismo y poemas como *Día de Difuntos* y *El Nocturno* están fragmentariamente inspirados en los poemas del exquisito poeta norteamericano.,

Con respecto a la influencia simbolista hay mucho que decir. Sin desconocer lo provechosa que fué para Silva la lectura de los decadentes (simbolistas más tarde) afirmamos que aun sin este precedente literario, habría seguido por un camino nuevo sin imitar los infantiles apasionamientos románticos, ni el didacticismo somnoliento de los últimos pseudoclásicos americanos. El simbolismo es un movimiento universal. El cambio filosófico efectuado a fines del siglo trajo como consecuencia nuevos valores literarios y el hecho de que la nueva tendencia se haya propagado tan rápidamente por toda Europa y América del Sur indica que en los espíritus había una inquietud nueva, un principio de renovación, que pronto habría de plasmarse en obra artística. Aceptando la influencia de la música en la poesía, lo que trajo la renovación de la métrica y del vocabulario, el triunfo del símbolo sobre la elocuencia hueca de los poetas anteriores, la asociación de diferentes sensaciones, la sencillez y el énfasis en lo individual, nos olvidamos voluntariamente de unas cuantas

bizarrias que ya se habían puesto de moda durante la época romántica.

La influencia de Poe sobre Silva es evidente. En *Día de Difuntos* hay claras reminiscencias de *The Bells*:

... y con sus notas se ríe  
escéptica y burladora  
de la campana que gime  
de la campana que implora,  
y de cuanto aquel coro conmemora;  
y es que con su retintin  
ella midió el dolor humano  
y marcó del dolor el fin.

Silva siguió al yanqui en la nueva combinación de sonidos, versos, rimas y estrofas, en recursos técnicos de paralelismo y de onomatopeya. El movimiento de la estrofa, la repetición de ciertas palabras, fueron recursos usados por ambos poetas:

En Silva:

...la campana del reloj  
suena, suena, suena ahora.

En Poe:

How they tinkle, tinkle, tinkle...  
etc., etc.

Sería tarea larga, volvemos a repetir, buscar todas las manifestaciones poéticas semejantes a las de de Silva, en poetas de su generación. Porque en nuestra reducida variedad de temas y en nuestros idiomas imperfectos las reminiscencias entre escritores han de ser necesariamente frecuentes. De este modo vacilaríamos al afirmar que Silva al recordar a la bien amada muerta bajo el claror de las lunas, por sendas solitarias, pensó en aquella muerta adorada que duerme a la orilla del mar, mientras el poeta maldito sueña sobre su sepulcro y a la luz de las estrellas:

For the moon never beams without bringing me dreams  
Of the beautiful Annabel Lee;  
And the stars never rise but I see the bright eyes  
Of the beautiful Annabel Lee;  
And so, all the night-tide, I lie down by the side



Of my darling, my darling, my life and my bride  
 In her sepulchre there by the sea—  
 In her tomb by the sounding sea.

Silva:

Sentí frío. Era el frío que tenían en tu alcoba  
 tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,  
 entre las blancuras níveas  
 de las mortuorias sibanas.  
 Era el frío del sepulcro, era el hielo de la muerte,  
 era el frío de la nada...

Y mi sombra,  
 por los rayos de la luna proyectada,  
 iba sola,  
 iba sola,  
 iba sola por la estepa solitaria;  
 y tu sombra esbelta y ágil;  
 fina y lánguida,  
 como en esa noche tibia de la muerta primavera,  
 como en esa noche llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas,  
 se acercó y marchó con ella.....

La obra de Gustavo Adolfo Bécquer contribuyó a la formación de la poesía de Silva. En ambos poetas encontramos una vaguedad apacible y melancólica, el hechizo dulce de la luna en los paisajes otoñales, el matiz que es la antítesis del colorido romántico, la cadencia constante de la frase. Para ilustrar esta semejanza, sacamos del *Rayo de Luna* el siguiente párrafo:

“Una noche de verano, templada, llena de perfumes y de rumores apacibles y con una luna blanca y serena, en mitad de un cielo azul, luminoso y transparente”.

Si arreglamos estas líneas a la manera de Silva nos queda:

Una noche,  
 una noche de verano, toda llena de perfumes y rumores apacibles,  
 y con una  
 luna blanca y serena, en mitad de un cielo azul, luminoso y trasparente.

Es decir que poniendo en forma estrófica estas palabras en unidades de cuatro sílabas y siguiendo el ritmo regular de nuestra lengua, nos resulta la forma métrica del célebre *Nocturno* de Silva que muchos juzgaron irregular y nuevo:

Una noche,  
 una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de música de alas;  
 una noche  
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas...

Además, en toda la obra del poeta colombiano existe la misma levedad de alas, la misma melancolía indefinible, los mismos recursos técnicos del asonante, del diminutivo y de la diéresis, la misma atracción mórbida de la muerte, la misma pregunta terrible acerca del futuro, que hicieron tan profunda la poesía del gran cantor sevillano. Así ante un cuerpo de mujer, antaño caja de músicas y primavera en flor, Bécquer pregunta:

¿vuela el alma al cielo?  
 ¿todo es vil materia,  
 podredumbre y cieno?

e interroga Silva:

al dejar la prisión que las encierra  
 ¿qué encontrarán las almas?

Nada más seguro para reconstruir la biografía de un escritor, que su obra artística. Partimos de la base que la obra de arte es sinceridad y verdad personal. (Naturalmente en algunos poetas como Baudelaire, y en nuestra España Valle Inclán, la prosa literaria se sobrepone a la verdad y la personalidad del autor se pierde entre banalidades. Ninguna consecuencia razonable se puede derivar de afirmaciones como las siguientes: "Cuando asesiné a mi pobre padre" (Baudelaire), "A bordo de *La Dalila* — lo recuerdo con orgullo — asesiné a Sir Roberto Yones" (Valle Inclán). La obra poética no es más que una serie de estados psicológicos del hombre-poeta. De este modo los estados anímicos eternizados en la palabra escrita van marcando el paso del hombre por la vida y reflejando sus fracasos y sus triunfos, sus momentos de serenidad y sus inquietudes, sus enfermedades morales, sus dudas, sus odios y su amor. La obra de Silva nos muestra el desdoblamiento de su alma en contacto con la realidad. En sus primeras composiciones, la suave emoción de la infancia exprime su candor formado por las lectu-

ras de historias de hadas y por los cuentos infantiles escuchados al amor de la lumbre.

Y esto nos trae a la memoria que todos los poetas del modernismo alimentaron su fantasía con leyendas orientales y con episodios bíblicos, juntando así en terrible unión el ensueño lúminoso y la sombra terrible que siempre les tembló a flor de alma. Veamos cualesquiera de sus poemas de este tiempo:

¡Caperucita, Barba Azul, pequeños  
liliputienses; Gulliver gigante  
que flotais en las brumas de los sueños,  
aquí tended las alas,  
que yo con alegría  
llamaré para haceros compañía  
al ratoncito Pérez y a Urdimalas!

(*Infancia*).

Algunos poetas, Rubén Darío por ejemplo, al escribir sobre temas gratos a la infancia, pudieron olvidarse de sus vastos dolores y simplificaron su canto y su filosofía. Otros, como José Asunción Silva por ejemplo, mezclan con lo ingenuo la sensibilidad y el misterio en poemas inquietantes, a pesar de su apariencia sencilla:

Los niños cansados suspenden sus juegos,  
de la calle vienen extraños ruidos.  
en estos momentos, en todos los cuartos  
se van despertando los duendes dormidos.

La sombra que sube por los cortinajes,  
para los hermosos oyentes pueriles,  
se puebla y se llena con los personajes  
de los tenebrosos cuentos infantiles.

Flota en ella el pobre Rin Rin Renacuajo,  
corre y huye el triste ratoncito Pérez,  
y la entenebrece la sombra del trágico  
Barba Azul, que mata sus siete mujeres.

(*Crepúsculo*).

Pero la inspiración del poeta no se detendrá aquí y después de darnos este ambiente de misterio y de tragedia, va hasta el futuro recóndito en doloroso peregrinaje interrogativo ante el contraste doloroso de dos edades de nuestra existencia. En el poema *Los Maderos de San Juan*, donde muchos han creído des-

cubrir la influencia métrica de Poe, sin saber que Espronceda usó formas semejantes, encontramos la inquietud del filósofo prematuramente amargado:

Y aserrín  
aserrán,  
los maderos  
de San Juan  
piden queso,  
piden pan;  
los de Roque,  
Alfondoque;  
los de Trique  
Alfeñique;  
los de Trique  
Triquitán  
¡Triqui, triqui, triqui, tran!  
¡Triqui, triqui, triqui, tran!

Y en las rodillas duras y firmes de la abuela,  
con movimiento rítmico se balancea el niño,  
y entrambos agitados y trémulos están...  
La abuela se sonríe con maternal cariño,  
más cruza por su espíritu como un temor extraño,  
por lo que en el futuro de angustia y desengaño  
los días ignorados del nieto guardarán...

Los maderos  
de San Juan  
piden queso,  
piden pan;  
¡Triqui, triqui, triqui, tran!

\*

\* \*

Dice don Miguel de Unamuno al hablar de los versos de José Asunción Silva: "Silva no es un poeta erótico, como no lo es, en rigor, ninguno de los más grandes poetas, que no han hecho del amor a la mujer ni el único ni siquiera el central sentimiento de la vida. Y estos poetas son los que con más fuerza y originalidad y más intensidad de sentimiento han cantado el amor ese." Y agrega a poco: "El amor de Silva, como en Werther, como en Manfredo, como en Leopardi, era un modo de dar pábulo a otros sentimientos; en el amor buscó la respuesta de la Esfinge. Silva, en sus versos al menos, no se nos aparece un sensual, mucho menos un carnal." Punto interesantísimo

es éste. Cuando dijo Darío con su modo genial: "La mejor musa es la de carne y hueso" estaba enunciando la primera verdad del arte sano y robusto de nuestro siglo veinte.

Una alegría sana de la carne como aquella de Swinburne no es un defecto en un poeta actual. Antes por el contrario, es un signo de serenidad clásica, una muestra de equilibrio moral, una manera de expresar una verdad necesaria y altamente humana. No es nuestra intención atacar con Mr. Irving Babbitt la actitud romántica que separa lo real de lo ideal porque consideramos casi indispensable en todo artista un amor platónico, quijotesco, como fuente de inquietud espiritual, pero tampoco justificamos en algunos modernistas la ninfomanía que acusa una absoluta falta de lógica y de serenidad artística. Esta ninfomanía que viene de Rousseau y que nos llegó a través del romanticismo, demuestra en alto grado la falta de orientación del ideal romántico y sus anhelos infinitos. La falta de amor definido, las novias imposibles, los ojos verdes que aparecen en el fondo de los lagos, las doradas arcadias, han pasado a ser lugar común en la literatura mundial del siglo diez y nueve. Chateaubriand, Shelley, Poe, Bécquer, Novalis, Musset, Lamartine, han sido los grandes propagadores de este amor metafísico que nació con Rousseau y después de sufrir rudos golpes en la época realista, aparece más glorificado aún en la obra de los simbolistas de este siglo.

Tiene razón el señor de Unamuno al decir que Silva no es un poeta erótico. Sin embargo, metafísico no lo es, sino que me parece francamente realista, en cuanto a la mujer viva, a la musa de carne y hueso. Ya sabemos que andan por ahí historias que dan un nombre propio a la mujer llorada en el célebre *Nocturno*. En otros de sus poemas, sin duda se refiere a sus amigas en sátiras acerbadas y en bien cortados madrigales. No tenía Silva la sensualidad ardiente de otros poetas tropicales. Fué por el contrario casto en el amor y si alguna vez trata de la fiebre carnal es para señalar el paso de la bestia humana:

y si al mismo Juan una Juana  
se entrega de un modo brutal,  
y palpita la bestia humana  
en un solo espasmo sexual,

Juan Lanas, el mozo de la esquina  
es absolutamente igual  
al emperador de la China:  
los dos son un mismo animal.

Así vemos a Silva en sus *Nocturnos*, que son un intermedio de doliente paz en el desarrollo vertiginoso de su psicología. Porque aunque la literatura convencional de nuestros países, erótica hasta lo inmoral, ejerciera su influencia en nuestro poeta, la mujer se convierte para él en el vaso de frágil arcilla que se rompe al soplo de un viento llegado desde el infinito negro, donde nuestra voz no alcanza, tal como en el poema poeano, en que se lee:

And this was the reason that, long ago,  
In this kingdom by the sea,  
A wind blew out of a cloud, by night  
chilling my Annabel Lee...

En su primer *Noturno*, después de la posesión, a la cual sirvió de cámara sombría "la selva negra y mística" sigue el amor tranquilo de la alcoba, entre la roja seda, libres del mundo, y termina con la tragedia eterna. La muerte es aquí el motivo central, la fuerza primera de su movimiento anímico, y lo demás pura literatura, preparación necesaria para decir lo que le moría las entrañas:

## NOCTURNO

Poeta! di paso  
los furtivos besos!...  
¡La sombra! ¡Los recuerdos! La luna no vertía  
allí ni un solo rayo. Temblabas y eras mía.  
Temblabas y eras mía bajo el follaje espeso;  
una errante luciérnaga alumbró nuestro beso,  
el contacto furtivo de tus labios de seda...  
La selva negra y mística fué cámara sombría;  
en aquel sitio el musgo tiene olor de reseda...  
Filtró luz por las ramas casi si llegara el día;  
entre las nieblas pálidas la luna aparecía...

Poeta! di paso  
los íntimos besos!  
¡Ah! de las noches dulces me acuerdo todavía.  
En severo retrete do la tapicería  
amortiguaba el ruido con sus hilos espesos,  
rendida tú a mis súplicas, fueron míos tus besos;

tu cuerpo de veinte años entre la roja seda,  
 tus cabellos dorados y tu melancolia,  
 tus frescuras de niña, y tu olor de reseda...  
 Apenas alumbraba la lámpara sombría  
 los desteñidos hilos de la tapicería....

Poeta! di paso  
 el último beso.

¡ah! de la noche trágica me acuerdo todavía!  
 El ataúd heráldico en el salón yacía;  
 mi oído fatigado por vigiliás y excesos  
 sintió como a distancia los monótonos rezos!  
 Tú, mustia, yerta y pálida entre la negra seda...  
 La llama de los cirios temblaba y se movía;  
 perfumaba la atmósfera un olor de reseda;  
 un crucifijo pálido los brazos extendía,  
 ¡y estaba helada y cárdena tu boca que fué mía!

En su *Nocturno* número tres, se pone muy de manifiesto la exaltación de su sensibilidad al sentir el arañazo de la tragedia. Este poema, que causó una verdadera revolución en la poesía hispanoamericana, no tiene otras novedades técnicas que la distribución irregular del tetrasílabo, y algunos casos de repetición y de paralelismo. Y sin embargo tiene la intensidad de una tragedia griega, la sencillez de una égloga latina y la aristocracia perfecta de los más refinados poemas de Rubén Darío. La sintaxis castellana adquiere una naturalidad hasta entonces desconocida en lengua castellana. Más tarde hablaremos detalladamente de la sintaxis regular de la escuela modernista. Por ahora señalaremos la falta de construcciones forzadas, hechas para satisfacer necesidades de rima y de violentas transposiciones tan comunes a los poetas del pseudoclasicismo. Es verdad que los modernistas menores han adoptado una especie de jerga modernista, que ciertas frases se han hecho lugares comunes, que ciertos defectos se han hecho generales, pero los poetas mayores de esta escuela han sido de mucha utilidad a la poesía castellana por su tendencia hacia la sencillez y la naturalidad. Ya no encontramos en estos poemas, versos tan artificialmente arreglados como los siguientes que nos ofrece don José de Espronceda en *El Estudiante de Salamanca*:

Y al fin del largo corredor llegando,  
 Montemar sigue su callada guía,  
 y una de mármol negro va bajando

de caracol torcida gradería,  
larga, estrecha y revuelta...

Tampoco sería admisible en un poeta contemporáneo, la expresión que hallamos en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla:

Y pues la mala ventura  
te asesinó de don Juan.

porque estos ejemplos sobrepasan con mucho a aquel que nos enseñan por fuerza en las clases de retórica:

En una de fregar cayó caldera...

Dice Azorín que toda forma de refinamiento en literatura es conceptismo o culteranismo. Nos entendemos, pero en tanto que aceptamos el culteranismo de José Asunción Silva al decir:

una noche

en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas...

rechazamos con indignación el amaneramiento barroco de Núñez de Arce en su poema *La Visión de Fray Martín*:

Era una noche *destemplada y triste*  
del invierno *aterido*. Lentamente  
la nieve *silenciosa* descendiendo  
del *alto* cielo en *abundantes* copos  
como sudario *fúnebre* cubría  
la *amortecida* tierra. Cierzo *helado*  
azotaba los árboles *desnudos*  
de *verde* pompa, pero no de *escarcha*,  
y conmovidos por el *recio* choque  
parecían lanzar en las tinieblas  
los *duros* troncos, *lastimeros* ayes.

Claro está que los adjetivos *nupcial* y *húmeda* son de un valor innegable para crear una atmósfera deseada y que la palabra *fantásticas* es aquí de una maravillosa exactitud, pero cuando el poeta español nos habla de *invierno aterido*, de *nieve silenciosa*, de *alto* cielo, de *sudario fúnebre*, de *cierzo helado*, de *lastimeros ayes*, etc., etc., comprendemos que hay amaneramientos que no son de culteranismo, ni cosa parecida. El *Nocturno* de Silva que copiamos a continuación puede servir de modelo de sencillez y naturalidad de la escuela modernista:



## NOCTURNO

Una noche,  
 una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de música de alas;  
 una noche  
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,  
 a mi lado lentamente, contra mi ceñida toda, muda y pálida,  
 como si un presentimiento de amarguras infinitas  
 hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,  
 por la senda florecida que atraviesa la llanura  
 caminabas;  
 y la luna llena  
 por los cielos azulescos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca;  
 y tu sombra,  
 fina y lánguida,  
 y mi sombra,  
 por los rayos de la luna proyectadas,  
 sobre las arenas tristes  
 de la senda se juntaban,  
 y eran una,  
 y eran una,  
 y eran una sola sombra larga,  
 y eran una sola sombra larga,  
 y eran una sola sombra larga.....

Esta noche  
 solo; el alma  
 llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte  
 separado de ti misma por el tiempo, por la tumba y la distancia,  
 por el infinito negro  
 donde nuestra voz no alcanza,  
 mudo y solo  
 por la senda caminaba.....  
 Y se oían los ladridos de los perros a la luna,  
 a la luna pálida,  
 y el chirrido  
 de las ranas...  
 Sentí frío. Era el frío que tenían en tu alcoba  
 tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,  
 entre las blancuras niveas  
 de las mortuorias sábanas.  
 Era el frío del sepulcro, era el hielo de la muerte,  
 era el frío de la nada.  
 Y mi sombra  
 por los rayos de la luna proyectada,  
 iba sola,  
 iba sola,  
 iba sola por la estepa solitaria;  
 y tu sombra esbelta y ágil,  
 fina y lánguida,  
 como en esa noche tibia de la muerta primavera,  
 como en esa noche llena de murmullos, de perfumes, y de músicas de alas,  
 se acercó y marchó con ella,  
 se acercó y marchó con ella,  
 se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!

¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las almas!  
 ¡Oh las sombras que se buscan en las noches de tristezas y de lágrimas!

\*

\* \*

Y más tarde se enfermó Silva de ese mal desconocido y terrible que hemos dado en llamar *el mal del siglo*. Su pesimismo absoluto se plasmó bajo la influencia de factores variadísimos. En primer lugar, hemos dicho que su sensibilidad tenía todas las características de lo anormal, características que caen tal vez bajo el dominio de la patología; luego, debemos prestar atención a la nefasta influencia ejercida por ciertos libros de análisis psicológico, de los que Silva era muy aficionado; luego, la incompreensión de sus conciudadanos, que en esa Atenas de la América, que dijo Menéndez y Pelayo, no pudieron apreciar la superioridad de este poeta; luego, ciertas tragedias de su vida, que si bien es cierto son comunes a todos los hombres, no lo es menos que en un temperamento de sensitivo iban a dejar impresiones muy profundas; luego, el ejemplo de vida dado por poetas de sus mismas tendencias y de temperamentos semejantes como Leopardi, Espronceda, Verlaine, Baudelaire, Poe, etc., etc.; luego, el afán torturante del análisis; luego, la duda. Ya hemos sentido el temblor doloroso de su alma al leer el magistral *Nocturno*. Hay momentos en que el alma del artista necesita aislarse para sentirse en toda su plenitud. En estos casos, si el poeta tiene la creencia en la divinidad, es decir si el sentimiento religioso le domina, subirá por la mística escala hasta juntarse e identificarse con la unidad, como en Santa Teresa y en San Juan; pero cuando la duda no le permite llegar hasta la concepción divina, ha de golpear en vano en contra del Infinito y su lirismo se ha de hacer torturante y desesperado. La sensibilidad va encerrando al poeta poco a poco en su mundo interior, haciéndole vivir de sus propios sueños, alejándole hasta de sus amigos más íntimos, tornándole escéptico y amargado, hasta convertirle en un poeta maldito. Silva no llegó a los extremos de un Rimbaud, ni de un Baudelaire, pero pudo haber llegado, porque como estos poetas andaba en profunda oscuridad espiritual y era como ellos un

desorbitado y un raro. La influencia ejercida por libros como *Meditación sobre una calavera*, *Werther*, los poemas macabros de Carlos Baudelaire y los cuentos espeluznantes de Edgar Poe, las tragedias de D'Annunzio, fué la causa de que Silva sintiera:

un cansancio de todo, un absoluto  
desprecio por lo humano... un incesante  
renegar de lo vil de la existencia,  
digno de mi maestro Schopenhauer,  
un malestar profundo que se aumenta  
con todas las torturas del análisis.

He hablado de la incomprensión de sus conciudadanos y al hacerlo he citado otra vez las palabras de Menéndez y Pelayo que afirmaba que Bogotá era la Atenas de la América del Sur. Y no lo es ni con mucho, porque a pesar de la gran cantidad de escritores de ínfima categoría, sabemos bien que allí los grandes se mueren de soledad y de cansancio. Gómez Jaime nos explica en pocas palabras cómo se desarrollan los primeros esfuerzos literarios del poeta: "Los estrechos moldes literarios de su época juvenil no bastaban a satisfacerlo y eso que no contaba con precedente alguno que pudiera indicarle nuevos caminos. Su aticismo genial y lo refinado de sus tendencias, le hicieron buscar en la selección de sus lecturas la flor más alta, los más delicados brotes de la humana idea. En un medio entonces adverso a toda iniciativa original que quisiera apartarse de la rutina implantada en la manera de juzgar el arte, Silva dió el primer paso en materia de renovación intelectual, e hizo conocer bien pronto sus raros versos musicales, de forma extraña, cuyo atrevimiento llenó de estupor a aquella burguesía literaria, que imperaba entonces con todo el peso de su carácter tradicional". De manera que por aquel entonces, había allá en Bogotá un gran temor por la literatura nueva, por las primeras manifestaciones de este *modernismo* que más tarde fué tan combatido en Rubén Darío. Y debemos agregar que esta literatura tradicional existía y existe en todos los países de Hispanoamérica en una forma tal que es un verdadero peligro para el desarrollo libre de las facultades estéticas de los jóvenes escritores.

Tuvo Silva tragedias en su vida; la muerte de algunos de sus parientes más queridos, en especial la tan llorada de su her-

mana Elvira, que se fué joven y comprensiva, dejando en la vida del poeta una larga estela de lágrimas; desastres económicos que le obligaron a poner sobre su sensibilidad exquisita la carga de cotidianos trabajos materiales, y la pérdida de sus mejores manuscritos en el naufragio del *Amerique*, ocurrido frente a las costas colombianas en 1895.

Ya hemos dicho cuáles fueron sus poetas predilectos y cómo su influencia contribuyó grandemente a cambiar el rumbo de su vida. La fiebre del romanticismo encendía los cerebros de los poetas del siglo diez y nueve. Los más afortunados como Byron y Espronceda — alguien dirá los más desgraciados — pudieron satisfacer plenamente sus instintos y sus ideales y sus amores fantásticos. Otros como Baudelaire, Verlaine, Oscar Wilde, desafiaron lo convencional y lo convencional los derrotó, la aventura se tornó así ensueño y la imaginación les proporcionó un campo de aventuras menos peligroso que la realidad. El pobre Poe, amarrado a la montaña yanqui, como dijo Darío, quiso en vano ir a combatir por la libertad de Grecia y envenenado de ensueño se refugió en sus palacios artificiales. ¿Y Silva? Tal vez su campo de aventuras se limitó a lo puramente subjetivo, y sin embargo como Poe estuvo amarrado a la montaña bogotana y la mediocridad ambiente le destrozó sus sueños de belleza.

El mismo nos lo dice en su fragmento *De Sobremesa*, que es un fragmento de su biografía espiritual:

“Un cultivo espiritual emprendido sin método y con locas pretensiones al universalismo, un cultivo espiritual que ha venido a parar en la falta de toda fe, en la burla de toda valla humana, en una ardiente curiosidad del mal, en el deseo de hacer todas las experiencias posibles de la vida, completó la obra de las otras experiencias y vino a abrirme el oscuro camino que me ha traído a esta región oscura, donde hoy me muevo sin ver más en el horizonte que el abismo negro de la desesperación, y en la altura, allá arriba, en la altura inaccesible, su imagen, de la cual, como de una estrella en noche de tempestad, cae un rayo, un solo rayo de luz”.

Y más terrible que todo esto, lo que amargó sus últimos días, fué el afán del análisis, la tortura de auscultarse en todos

los momentos y el terror de los signos siniestros que no podemos descifrar. Oigámosle hablar sobre estas cosas:

“¿Terror? ¿Terror de qué? De todo, por instantes... De la oscuridad del aposento donde paso la insomne noche viendo desfilar un cortejo de visiones siniestras; terror de la multitud que se mueve ávida en busca de placer y de oro, terror de los paisajes alegres y claros que sonríen a las almas buenas... Terror de la noche oscura en que el infinito nos mira con sus millones de ojos de luz; terror de sentirme vivir, de pensar que puedo morirme, y en esas horas de terror, frases estúpidas que me suenan dentro del cerebro cansado. (¿Y Dios?)...” “Los pobres hombres están solos sobre la tierra” y que me hacen correr un escalofrío por las vértebras.”

Y por fin el aletazo de la locura pasa rozándole la frente. Agotados el placer y el dolor, la sensibilidad trasparente como un cristal, la serpiente de la duda mordién'ole el cerebro, el poeta siente que va penetrando en ese campo siniestro de la locura:

“¡La locura! Dios mío, ¡la locura! A veces. — ¿por qué no decirlo, si hablo por mí mismo? — ¡cuántas veces la he visto pasar vestida de brillantes harapos, castañeteándole los dientes, agitando los cascabeles del irrisorio cetro, y hacerme misteriosa mueca con que me convida hacia lo desconocido! En una alucinación que la otra noche me dominó por unos minutos, las joyas que brillaban sobre el terciopelo negro del enorme estuche, se trocaron, a la luz de la lámpara que las alumbraba, en los mágicos arrestos de su vestido de reina; otra noche, fué una pesadilla que me apretó con sus garras negras, y de la cual deserté bañado en sudor frío; una cabeza horrib'e, la mitad mujer de veinte años, sonrosada y fresca, pero coronada de espinas que le hacían sangrar la frente tersa, la otra mitad calavera seca, con las cuencas de los ojos vacías y negras, y una corona de rosas ciféndole los huesos del cráneo, todo ello destacado sobre una aureola de luz pálida, una cabeza enorme me hab'aba con la boca, mitad labios de carne rosada, mitad huesos pálidos, y me decía: Soy tuya, eres mío, soy la locura!”

Así es como en *Gotas amargas* nos ofrece este fenómeno patológico tan frecuente en el siglo diez y nueve. Y la ex-

presión de estos estados de alma se une a su tremenda sátira. Ahora sufre el poeta pero expresa su sufrimiento de un modo corrosivo, azotando el rostro de la ciencia, lanzando su ira contra las mujeres tornadizas, burlándose de los filósofos. El positivismo de su siglo le sugiere poemas candentes como *Futura*, en que nos anuncia para el siglo veinticuatro la gran religión del materialismo absoluto, inspirada en aquél que

ha cuatro siglos que los hombres  
lo proclaman único Dios.  
¡Su imagen ved!... Un gran telón  
se va corriendo poco a poco  
del pedestal al derredor,  
y la estatua de Sancho Panza  
ventripotente y bonachón  
perfila el contorno de bronce  
sobre el cielo ya sin color...

Y donde encontrar mejor esta completa desorientación y falta de equilibrio que en su poema *Filosofías*, en que ni siquiera el mundo interior se presenta como un consuelo, porque después de aconsejar en verso digno de Darío

Excita del vivir los desengaños  
y en soledad contigo  
como un yogui senil pasa los años  
mirándote el ombligo

agrega con voz firme y de un realismo que hace mal:

Y cuando llegues en postrera hora  
a la última morada,  
sentirás una angustia matadora  
de no haber hecho nada...

Este fué el poeta que Colombia dió a nuestro *Modernismo*. El fué más artista que todos los poetas que le precedieron, poseyendo en alto grado el don de la música interna. El ensayó nuevas combinaciones, simplificó la sintaxis, y fué un fuerte personal. Este fué el verdadero precursor del *Modernismo* en lengua castellana.

ARTURO TORRES RIOSCO.

Univ. of Minnesota, U. S. A.

## POESIAS

### Insomnio

**U**NA hora, otra hora... Ya los vidrios  
turbios de mi ventana,  
dejan pasar un rayo del opaco  
sol de la madrugada.

*La cabeza vacía  
y las horas vacías; nada, nada;  
voy cayendo de uno en otro abismo  
libre, al fin, de las leyes newtonianas.*

*Oh, que dicha, que dicha, no pensar,  
no sentir el dolor de lo que pasa;  
el tiempo y el espacio son solo una  
cosa infinita; y yo soy todo alma.*

*La voluntad se ha muerto — en paz descanse —  
y ya van a enterrarla;  
en esta hora solemne, te perdono  
todo lo malo que me hiciste, hermana.*

*Y tú, adiós, mundo ingrato del fenómeno,  
la cosa en sí me aguarda;  
muy pronto he de saber lo que se oculta  
tras el velo de Maya.*

*Una hora, otra hora... De repente  
suenan un timbre furioso. — ¿Eh? ¿qué pasa?  
Es el despertador: Arriba, amigo,  
otra vez a la farsa cotidiana.*

### Renunciación

**A**MIGOS, yo quisiera que esta fuese  
mi última palabra;  
definitivamente, estoy cansado  
de esta lucha sin tregua con fantasmas.

*Amigos, estoy listo  
para romper mi lanza  
y sentarme a la linde de la liza;  
¡qué me importa a mí ya de la batalla!*

*—Tarde otoñal; el viento arremolina,  
en medio de la calle solitaria,  
las hojas secas en un juego absurdo;  
un piano preludia una sonata  
melancólica; al verme en el espejo  
me he descubierto tres o cuatro canas.*

M. ROMERO DELGADO.

Junio, 1922.



## COCTEAU, ENREDADOR

**H**ACE tiempo que Jean Cocteau entrelaza ideas. Es, ante todo, un tejedor de conceptos. Pero, en sus dos últimos libros, se nos muestra (madurez, sin duda: en el orden de la creación artística se va, siempre, descendiendo por la escala de Comte, de lo más abstracto a lo más concreto), como un maestro de enredar cuerpos.

Su novela *Le Gran Écart* tiene, entre otros, dos momentos inolvidables: uno, la discusión entre los amantes — donde, verdaderamente, se seca entre ellos el entendimiento amoroso — en torno al juego de palabras de Víctor Hugo:

Gall, amant de la reine, alla, tour magnanime,  
Galamment, de l'arène à la Tour Magne, à Nime.

Otro, — el que aquí nos importa — cuando Jacques descubre a Luisa y a Germana juntas, dormidas:

“Dormían, enlazadas como iniciales, y de una manera tan curiosa, que los miembros de la una parecían pertenecer a la otra: figurémonos a la Reina de Coeur — de los naipes — sin la vestidura”.

Este enlazarse de los cuerpos continúa por las páginas del último libro de versos de Cocteau, *Plain-Chant*, libro en que persiguen al poeta los celos del sueño y del mar, únicas regiones adonde la amada se le escapa, sola, sin que a él le sea dable seguirla; pero de tal forma, que sólo de verla hundirse en el mar o el sueño — dice — la mataría. Son los juegos en que ella vence, así como él toma su desquite, a su turno, cuando se trata de ver el sol de frente.

Pero volvamos a los cuerpos entreteljidos. He aquí lo que encontramos en *Plain-Chant*:

“... ambos profundamente transformados en una sola máquina de múltiples cabezas y brazos, como esas divinidades de

los templos de China". Y más adelante: "... como el amor mezcla profundamente bocas y miembros".

Y esta estrofa, tan sugestiva, que traduzco de paso:

"Para, lecho de amor. Y, bajo la alta sombra,  
reposemos, charlemos; dejemos nuestros mansos  
pies, como dos caballos que duermen lado a lado,  
y que suelen cruzar uno sobre otro el cuello".

La idea fija arde a cada página. Continuemos:

"Nuestro lazo de amor parece un monograma  
de letras en árbol cruzadas.  
Y, en este lecho, juntos se enroscan nuestros cuerpos,  
como a tu nombre el nombre de Juan.

Oh mar, ¿podrías tú reconocer tu obra  
y los monstruos de tus criaderos,  
al sentir agitarse este amoroso pulpo  
hecho de piernas y de brazos?

Pero, deshecho el nudo, sólo queda el vacío;  
y coges por la crin al caballo:  
al caballo del sueño que, con ligeros cascós,  
te lleva hasta la orilla temida".

Si mi propósito fuera seguir el desarrollo de todas las metáforas, me detendría yo a hacer notar que estos "nombres enlazados" son el equivalente de las "iniciales enlazadas" de la novela; o a llamar la atención, después de estas dos apariciones de la imagen del caballo, sobra la tercera — penúltima poesía — en que se habla del caballo de las hermanas, las Musas. También reaparece, más allá, el "árbol" de la poesía transcrita. Me doy el gusto de traducirlo en versos gongorinos:

"Segunda vez a tu árbol enredado,  
me estrechas con tu fuerza diminuta..."

Y finalmente, este otro monograma erótico:

"Mil veces indigno de tu inocente amor, mi alma  
galopaba, a pesar de nuestras piernas juntas".

Pero yo creo que, a fuerza de enredar líneas y letras, ca-sándolas como los olmos y vides de Virgilio, Cocteau ha acabado por enredar los números. Pues ¿no nos dice, en la página 32 de este poema, firmado en octubre de 1922, que acaba de cumplir los 30 años? Aun cuando sean ciertas, declaraciones de esta índole no deben aceptarse nunca.

ALFONSO REYES.

Madrid, Octubre de 1923.

## RECORDANDO A UN POETA

EL poeta Pedro Mario Delheye escribía estas palabras en enero de 1917 en una de las cartas marinas que enviara a *El Argentino* de La Plata: "En el último número de *La Nota* han aparecido unos versos míos. En ellos digo que sembré rosas con unción cristianísima y que al amor le di mis mejores mañanas. Sin embargo, me quedan todavía las tardes de mis días futuros, que espero serán largas. El crepúsculo vespertino es más dulce y sedante que la aurora, y a su influjo las flores huelen mejor y las aves cantan más dulcemente". El joven lírico de *La Vida Interior* estaba muy lejos de sospechar, entonces, que había de entregar su alma a Dios al comenzar la primavera de 1918. Cuando escribía aquellas palabras, Delheye, que contaba veintitrés años de edad, tenía su libro de versos terminado y listo para entrar en imprenta. Llevaba dentro de sí a la Primavera.

En abril de ese mismo año la revista *Nosotros* editó *La Vida Interior* y la crítica saludó en este poeta a uno de los valores más puros de su generación. Pedro Mario Delheye había reunido en este libro su labor de varios años; era un volumen primigenio pero en él no había un solo verso que acusara la existencia del joven que se inicia. Tenía la madurez de un último libro. Y es que Delheye — al decir de un crítico inteligente — supo madurar en silencio... Su nombre era conocido, tanto como admirada su personalidad, por las diversas publicaciones hechas en diarios y revistas de Buenos Aires. Lo hizo con preferencia en *Nosotros*, revista que acogió sus mejores trabajos con esa generosidad que es ya proverbial y por cuyo director Alfredo A. Bianchi, sentía especial afecto y simpatía. *Nosotros* dió a conocer la última composición de Pedro Mario Del-

heye: un soneto escrito con motivo del fallecimiento de Carlos Guido y Spano.

El autor de *La Vida Interior* había leído con asiduidad cordial toda la poesía francesa moderna. Profesaba una gran admiración por sus representantes más sobresalientes: Baudelaire, Verlaine, Banville, Heredia, Coppée, Samain, Mallarmé, Rodenbach, Verhaeren, Maeterlink y Jammes. Hizo un boceto de comedia titulado *Evangelina* adaptando la novelita *Pomme d'Anis ou l'histoire d'une jeune infirme*, de este último poeta.

*La Vida Interior*, con sus versos cristalinos, sus toques verlenianos y ese matiz aristocrático que sorprende en cada una de sus composiciones, transparenta todo el amor que Delheye profesó por los líricos franceses del siglo anterior. Abrimos el volumen y leemos en el "Auto retrato":

Mejor que en estas urbes de América, estaría  
 en Brujas o en cualquiera ciudad de lejanía  
 como mi noble amigo Rodenbach. El divino  
 Rusbrock, el admirable, como dice el poeta  
 Maeterlink el flamenco, me dió a beber su vino .  
 espiritual de apóstol, católico y asceta.

El verso — la línea rítmica y armoniosa — de Pedro Mario Delheye dá una sensación perfecta de espontaneidad. Al leer aquellos versos fáciles — permítasenos el adjetivo — imagina el lector que fluyeron solos como el hilillo de agua de una peña. Esta aptitud musical era innata y recóndita en Delheye. Podría suponerse, si no recordáramos esto, que aquella espontaneidad — "difícil facilidad" por otra parte — no era otra cosa que excelencia de artista para quien el verso moderno no tuvo nunca secretos. Podría suponerse que el verso de este poeta nacía "espontáneo" después de prolongada y árdua labor... Este detalle en un escritor que careciera de talento poético y de la aptitud musical ya señalada, constituiría un antecedente verdaderamente lamentable. En el joven autor de *La Vida Interior* la espontaneidad era una virtud.

He tenido en mis manos un ejemplar de las *Floreccillas* de San Francisco de Asis que perteneció a Pedro Mario Delheye. En una de las páginas que van en blanco, al final del volumen, el poeta había escrito una de sus más hermosas composiciones,

*Las hormigas.* Después de leer las florecillas del santo de Asis donde se exalta fraternalmente a todos los seres animados de la Naturaleza, Delheye sintió, seguramente, la necesidad de volcar una vez más su gota de dulzura y de bondad y de hermanarse, también él, con esos seres humildes y pequeñitos:

Hermanas que lo fuisteis de San Francisco. Hormigas  
que yo tanto venero, sed también mis amigas,  
y acaso sienta entonces bajo la tarde de oro  
el corazón más grande, más noble, más sonoro!

Las rosas, el silencio humilde de las horas, la paz de los viejos canales y las evocaciones de la infancia arrancaron a su fina y cultivada sensibilidad las notas más personales y armoniosas. Con esa sencillez cristalina que es la característica de su obra, nos ha descripto la Nochebuena de sus primeros años. Tan naturales son los rasgos de la pintura, que la musicalidad del alejandrino parece vibrar únicamente para mecernos en un alado viaje hacia la infancia. Otras veces, los árboles y el jardín despojados de sus hojas doradas y la monotonía callada del otoño provocaron su elegía melodiosa.

Una parte del libro está destinada a celebrar hombres y paisajes. Por dos de estos sonetos desfilan las figuras del Aretino y de José María de Heredia. En otro se aspira la fragancia de Venecia "la ciudad de los duxes con sus calles acuáticas". El capítulo titulado "Sonetos de ausencia", donde se evoca a un ser lejano, recuerda a los sonetos de *La Urna* de Enrique Banchs. Este figuraba entre sus autores predilectos.

Poco tiempo después de la muerte de Delheye, sus amigos — casi todos los intelectuales jóvenes de Buenos Aires y La Plata — agregaron a *La Vida Interior* las poesías inéditas que conservaba su familia y editaron así, en edición de homenaje — cuidadosa y elegantemente impresa — *La Vida Interior y Otros Poemas*. Con esta denominación genérica los editores no se aventuraban — decían entonces — en una clasificación que pudiera contrariar la voluntad del poeta muerto.

---

Delheye escribió brillantes páginas en prosa. Como casi todos los poetas ejerció el periodismo, aunque con intermitencias, en el transcurso de los años que mediaron entre su adolescencia y la fecha en que recibió su título de abogado. Ingresó en un diario de su ciudad, como cronista de policía, en esa edad temprana en la que todavía se cree en la redención de la humanidad y en la eternidad del primer amor... Me es grato imaginar al pequeño poeta buscando noticias por esas calles de Dios, al viento la discreta melena rubia y con el corazón florido de ensueños juveniles...

En ese mismo diario — *El Argentino* de La Plata — al cual estaba vinculado honda y estrechamente, publicó durante algún tiempo y con otros jóvenes intelectuales una sección de literatura bajo el título de "Intermedio Quincenal". Allí comentó anónimamente varios libros aparecidos en aquella época, publicó traducciones del francés y dió a conocer algunos cuentos cortos entre los que recuerdo *Cuentos de pasión*.

Merecen también señalarse entre sus trabajos en prosa, la ya citada comedia *Evangelina* — inédita hasta después de su muerte y publicada por la hoy desaparecida revista *Atenea* como un homenaje a la memoria del poeta — y unas hermosas anotaciones escritas al margen del *Diario Intimo*, del famoso profesor de la universidad de Ginebra. Estas páginas cálidas vieron la luz pública en el primer número de la también hoy desaparecida revista *La Cruz del Sur*.

---

El 9 de octubre del corriente año se cumplió el quinto aniversario de su muerte. Con ese motivo, el recuerdo de su imagen y de su vida floreció en los corazones de aquellos que tuvimos ocasión de tratarlo. Nos pareció verlo de nuevo nervioso y expansivo, irradiando toda la bondad de su corazón y la pureza de su alma sobre el lago dormido de sus pupilas claras, con aquel ademán ligero y tembloroso con el que acompañaba la sonoridad melódica de su voz. De aquella voz inconfundible, que al decir del poeta Alberto Mendioroz, que fué su amigo, tenía la sugestión de una voz que dice versos líricos y brillantes

como los suyos... Tenía la persona física de Pedro Mario Deltheye una rara atracción que hizo que no la olvidaran ni aquellos que solo la vieron una vez.

Al detener mi vista ante su imagen, sobre aquella cabeza rubia y aquellos ojos límpidos, de mirada lejana, pienso que si hubiera alcanzado la edad proveyta, se habría parecido a Rodenbach...

FRANCISCO LÓPEZ MERINO.

La Plata, 1923.

## ELOGIO DE LA MUSICA (1)

*Para Maria Esther.*

**S**EÑORA, yo me dije: —¿En qué forma un poeta agradecer podría la dulzura discreta de su gran corazón? ¿En qué forma podría expresar esa clara vibración de armonía que como un vaso de agua se desbordó al encanto mágico de su espíritu, tan melodioso y suave, vibrante como un fino cristal, lírico y grave como un dulce paisaje de Otoño?... Discurría de este modo, pensando en la eterna armonía de la música, y al fin, decidido en mi empeño de mostrarle mi alma sencilla como el sueño de un niño y pura como la lámpara votiva de un templo, alcé la voz y dije: "Alma, si nunca pensaste en lo infinito o si eres cosa trunca y vana, no desbordes tu miseria y tu innoble pequeñez; pero en cambio, si eres un alma noble, desborda tu nobleza; caritativamente dá a beber tu agua pura, como la clara fuente que en medio del camino se ofrece al caminante. Muéstrate tal como eres. Haz como hace el diamante que prodiga sus luces sin reserva ninguna al más simple contacto de la luz. Sé como una campana que recorra la escala del acento musical, al más leve, suave impulso del viento".

---

(1) Poesía inédita.



*Es por esto, Señora, que decidí escribirle.  
Sentía en mí brotar tanto entusiasmo y tanto  
afecto, que mi alma se desbordó en un canto  
y dijo: Sobre todos los odios y los males,  
más allá de los astros y de los celestiales  
imperios donde reinan las almas; todavía  
más lejos, vibra el eco de la música... Habría  
que apretar con dos manos formidables el mundo  
para que no cantara, y aún así cantaría  
desde el ave sin nido hasta el bosque profundo.  
Porque la música es la palabra divina  
de los dioses, que cantan en el ave que trina,  
en el mar, en el viento y en la selva sonora  
como una lira. Música es la luz de la aurora  
y el rayo de la estrella; la música callada  
de un apretón de manos, de una dulce mirada.  
Todo canta en la vida! Cantan las horas graves  
en el tic-tac monótono del reloj y en las suaves  
agujas que manejan las manos hacendosas  
sobre las telas blancas miniaturando rosas.  
Todas las cosas cantan con un tono distinto.  
Canta el agua en el vaso con dulcísimo acento  
como una flor inquieta, balanceando en el viento.  
El corazón de oro de la mujer amada  
canta en una sonrisa como en una mirada.  
Y la dulce plegaria que asciende hacia el Señor  
es el canto de un ángel encendido de amor...*

PEDRO MARJO DELHEYE.

La Plata, 1916.

## JORGE MAX ROHDE, CRITICO

### A propósito de "Las ideas estéticas en la literatura argentina"

**S**I hay en nuestro mundo espiritual un campo yermo, no es por cierto el de la crítica. ¿Quién podría llevar cuenta de todos los que en la Argentina se han dado a abejear por ese campo, algunos con talento, otros con simple buena voluntad, y muchos sin ninguna de esas dos cualidades? Mas no lo lamentemos; que si fué muchísimo el papel emborronado, de él nos quedó, en fin de cuentas, acaso una docena de buenos libros de exégesis literaria, que nos ayudan a consolarnos de nuestra crítica periodística, por lo común tan chirle y pedantesca en Buenos Aires como en París o en Caracas.

Y para mayor alivio, y singular regalo de los buenos amantes de la belleza escrita, he aquí que la empresa de desentrañar el fundamento ideológico de nuestra literatura, que no ha mucho acometió Jorge Max Rohde con fe gallarda en su saber y en su latente, se va acercando a la terminación más feliz, con la aparición reciente del segundo tomo de sus *Ideas estéticas en la literatura argentina*. El primero, publicado a fines de 1921, trató de la poesía lírica; el presente volumen tiene por materia el teatro; y otros dos tomos más, que la laboriosidad del autor no ha de demorar mucho tiempo, completarán la obra con el examen de la novela, la elocuencia, la historia y la crítica nacional.

Repitamos que ésta última se halla hoy de parabienes. No bien culminado el monumento con que Ricardo Rojas ha glorificado nuestras letras, "patriae et artis amore erectum", se perfila bajo el patrio azul un nuevo templo, si menos vasto, no

erigido con menor devoción, ni labrado por cincel menos penetrante. Y aunque en ambos se oficia un mismo culto, no haya temor de redundancia monótona. Pues si en la *Historia de la literatura argentina* vemos revivir, intensamente, la selva próspera de quienes fueron troncos y columnas del florecimiento intelectual rioplatense, y los miramos señorear en el propio ambiente y arraigar en la tierra nativa — en las *Ideas estéticas* sentimos deslizarse, ostensible unas veces y otras por venas ocultas, la corriente en quien se abrevaron las raíces, y que desciende silenciosa desde alturas lejanas.

“Hoy como ayer — afirma Rohde en la *Introducción* al tomo I de su obra — debe de ser verdad incontrovertible la victoriosa influencia de la *idea* sobre las obras del hombre, sin que obste a ello la ignorancia de los propios autores respecto del espíritu que mueve y da aliento a sus creaciones”. “En toda obra de arte está implícita la teoría que guió, consciente o inconscientemente, al creador de la forma peregrina”. Para él, pues, de la sola obra de arte puede deducirse una estética positiva; y lo más novedoso de su labor se cifrará, precisamente, en examinar nuestra cultura a la luz de esa doctrina milenaria... Y nos hallamos así ante esta verdad sorprendente: que este muchacho argentino de la Era del Cinematógrafo, que tal vez haya tropezado hoy al lector por la calle con un cigarrillo en la boca, es todo un platónico, un Renacentista, al par que un creyente en la “finalidad sin fin” de la belleza, que ha aprendido a discurrir de ella en Menéndez y Pelayo, y a realizarla en fray Luis de León.

Bien distinto, pues, ha de resultar el punto de vista y el procedimiento crítico de Rohde, de los que hoy predominan entre nosotros. La escuela altísima a que su temperamento y su cultura lo han afiliado, lo apartan en absoluto de juzgar en arte con esa superficialidad de turista y esa versatilidad de damisela con que más de un escritor adocenado administra aquí el renombre. Su credo filosófico le hará objetivar su propia visión del mundo y del arte en un arquetipo de belleza, concebido sin duda por intuición y como impensable en sí mismo, pero que permite referir a él el grado de perfección de las creaciones bellas, tal como podemos juzgar de los colores y matices a la

lumbre solar, que no sabríamos mirar de frente. No fallará, pues, el crítico que estudiamos, por la impresión del momento; o a lo menos, sabrá rectificar a tiempo cualquiera apreciación extremada a que pudieran arrastrarlo sus nervios de hombre moderno. No es un "impresionista"; ¿será, entonces, un "dogmático"? Lo es, ¡pero entendámonos! Es un dogmático con aquel lúcido y feliz dogmatismo que sólo podrá tonificar al arte nuestro, enfermo de improvisación y novelería, empecinado en el intento absurdo de florecer sin arraigar. El crítico artista que se labra un canon de belleza, cimentándolo en luminosa tradición filosófica y depurándolo en la llama viva de la más benévola e inteligente curiosidad para con los frutos de todas las "escuelas"; el juez literario que, dentro de las luces que haya traído al mundo, así respeta su misión y tal se prepara antes de dictar sentencia en asunto de valores estéticos (que es bien *ardua sententia*), bien puede acogerse al "dogma" del alcance objetivo y universal de dichos valores, — aun tales como se reflejen en su espíritu, — sin temor de que ello desmedre la agudeza de su comprensión, ni la imparcialidad, bien entendida, de su fallo. Dogmatismo miserable suele ser, en cambio, el de muchos críticos que se llaman independientes, sin duda porque no dependen ni aun del buen gusto, pero que maldicen de la libre criatura artística que no haya vestido el último figurín literario, tanto más de rigor cuanto más pronto irá al ropavejero; o sólo ven talento en el escritor que comulgue con el "...ismo" de su devoción; y que, por encima de todo, (pues es rasgo característico de la ralea) van tratando entre líneas de imbécil al lector que se permita disentir de la idea más accesoria que asome en la más incidental de sus cláusulas. ¡Oh el dogmatismo de los que renuevan su credo estético todos los sábados, a la llegada de la valija postal de París; y hacen su estrella polar de cada estrella fugitiva que miran, boquiabiertos, rayar sus tinieblas!

Me he detenido en bosquejar la ideología que ha presidido a la redacción de *Las ideas estéticas*, porque ella está ya patente en la obra inconclusa, mientras que a ésta sólo cumplirá estudiarla cuando su terminación, sin duda, próxima. Sólo he de afirmar que el libro va resultando digno de su concepción moti-

va, cuyo elogio, ante tan cumplida realización, es el objeto de estas líneas. Además, el arcaísmo del autor no rehuye ciertas influencias modernas, en dosis saludable; y así, los amantes del criterio teniano verán surgir en sus páginas más de una figura de escritor o de hombre público, con extraordinario relieve. Véanse, sobre personalidades bien distintas, las semblanzas de Byron y de Rosas, en el tomo I. Es también suyo, con notable frecuencia, el don de sintetizar en una frase la fisonomía espiritual de un autor. Así dice de nuestro altivo y melancólico Ricardo Gutiérrez, que "tuvo un pesimismo terreno, y, por lo tanto, relativo".

Los dos tomos publicados encarrilan en un mismo método, aplicado respectivamente a la lírica y al teatro, según el cual el crítico ha hallado indispensable, para contemplar debidamente la cultura nuestra, tomar antes perspectiva desde la lejanía espacial y temporal de aquellas culturas originarias de quienes nuestro mundo mental es forzado satélite. Y en tal forma, partiendo de la cumbre helénica, sigue el curso de las corrientes estéticas que, al par de las civilizaciones del Mediterráneo, cundieron por Europa, de donde gravitan luego hacia nosotros, generalmente por los cauces del Tajo y el Sena, pero ya enturbiadas las más veces, y empobrecidas en el largo trayecto... Y no se enderece al autor el reproche horaciano de tomar las cosas "ab ovo gemino"; porque si, en rigor, en una obra de crítica pura hubiera podido ceñirse a las fronteras patrias, no pudo ni debió hacerlo en este trabajo crítico-estético. Aun en el arte contemporáneo, puede haber originalidad y relativa independencia en la creación hermosa; mas no se concibe que pueda haberla en las Ideas que postula Rohde como vitalizadoras de la obra artística, y cuyo influjo en nuestras letras se ha propuesto analizar. Por otra parte, esta excursión por el campo de las musas antiguas ha sumado a la obra muchas páginas de la más sugerente y sabrosa lectura, por su carácter a la vez erudito y sintético. Es de notar muy especialmente, en el tomo II, el capítulo consagrado a las corrientes estéticas del teatro europeo, dentro del clasicismo y de preferencia en Francia y España, de las cuales vemos brotar, retoño humildísimo, nuestras primeras intenciones dramáticas, allá a fines de la Colonia.

Buscando ahora, por fácil transparencia, al artista a través del crítico, será del caso preguntarse cuál es el ideal estético del autor de las *Ideas estéticas*. Todo lector atento irá estimando en ellas una firmeza y personalidad de juicio, incompatibles con el gusto desorientado y repentista que es anejo a la falta de convicciones sólidas. E irá notando también, según creo, que ese ideal se define en Rohde como muy cercano al de los maestros del llamado neoclasicismo, que es para el propio Rohde un romanticismo atenuado, en que la reflexión del artista sofoca todo arrebató intemperante y tiende a la armonía de la idea y de la forma. Tal predilección está, para mí, visible en su cálido elogio de nuestros líricos principales de la generación "del 80", idealistas en medio al auge del positivismo, pero amantes de la expresión ceñida y límpida, que lograron muchas veces; y en la ausencia, precisamente, de todo elogio cálido en el volumen consagrado a nuestros dramaturgos. Y creo que si en nuestra escena, a más de los remotos pseudoclásicos, de los románticos puros y de los naturalistas, hubiera surgido algún "romántico atenuado" y "reflexivo", a lo Ayala o a lo Tamayo y Baus, veríamos al crítico prudente de Juan Cruz Varela, de Coronado y de Florencio Sánchez, batir palmas ardorosas...

Así, platónico en su culto a las Ideas, erudito de la mejor ley, dueño de aquella capacidad de síntesis sin la cual la erudición es madre de toda vanilocuencia, e iluminado por un ideal estético de los más respetables y fecundos, se me presenta Rohde como el más completo y el mejor orientado de nuestros críticos jóvenes, sin que esto importe desconocer el talento promisorio de algunos de sus émulos. En cuanto a los reparos que cabría oponer a su obra, se reducirían, para mí, a naturales divergencias de apreciación sobre algunos de los autores juzgados, y no rozarían lo fundamental de su tendencia y método, que he expuesto, y hallo excelentes en cualquier caso, e inmejorables en nuestro ambiente y en la hora actual. Quisiera yo, tan sólo, que el laudable esmero con que atiende Rohde a la pureza del estilo, no lo arrastrara a veces a la afectación que desluzca alguno que otro de sus párrafos. Alguno que otro, pues en general su expresión es plenamente bella, como de quien ha trazado las páginas primorosas de *Nievas de antaño* y de *Evocaciones*.

Esperemos, pues, con optimismo fundado, los dos últimos volúmenes de las *Ideas estéticas*, en la seguridad de poder decir mucho bueno de la obra concluida, al no deber limitarnos, según lo hago ahora, a una semblanza del crítico, tal como la sugiere su promediada labor. Y al admirar su esfuerzo abnegado en honor de los maestros de nuestra cultura pretérita — esfuerzo que honra también a nuestra generación, al mostrarla menos descastada de lo que parece — invitémosle a que distraiga algunas de sus vigiliassobre venerables tomos polvorientos, con el examen de los escritores y poetas del día, y sus libros olientes a tinta fresca. Ecuánime y ajeno a toda Congregación del elogio barato, podrá realizar la más saludable labor de policía literaria,

“Y no ha de errar en lo menos  
Quien ha acertado en lo más”.

CARLOS OBLIGADO.

Vuelta de Obligado, Octubre de 1923.

## LETRAS ARGENTINAS

### VERSO

**Fervor de Buenos Aires**, poemas de *Jorge Luis Borges*.

**E**STE es acaso el único libro que pueden presentar como de algún valor los que a sí mismos se han dado una serie de calificativos más o menos *ultras*, con el íntimo deseo de que se les suponga representantes de una recientísima escuela destinada a eclipsar toda la literatura existente en nuestro país.

Hasta ahora el poeta lírico entre nosotros solía ser un hombre sincero que sólo se preocupaba de darnos lo que buenamente interesaba a su espíritu, ya fuere como expresión de su propia vida o como reacción ante el humano espectáculo del mundo. Trataba de ser un traductor preciso y leal de sí mismo, sorprendiéndonos en ocasiones con obras en verdad originales, sin interesarse en hacerse digno de una marca de fábrica, como los artículos manufacturados. Tenía algo que decir y lo decía, a veces sin importarle mucho cómo, aunque esta despreocupación lo perjudicara. Aprendió luego, por severo estudio, a imponerse cierta disciplina, con lo que su arte se fué depurando, perfeccionando su expresión y a esta tarea contribuyó no poco la frecuencia de los grandes maestros de la literatura universal, ya que todo fué leído, desde los poemas indúes hasta las canciones populares de todos los países. Creía que todo canto, toda poesía, todo poema, debía expresar algo y al pensar así, supo renovar en ocasiones el tema tan discutido del fondo y de la forma; pero hombre argentino al fin, casi siempre de ascendencia española, no podía rechazar lo que era en él atávico: me refiero a la intención expresiva que se advierte en todo el arte español, a pesar de ciertas épocas de natural decadencia.



Pero el influjo de los movimientos literarios franceses post-románticos habría de perturbar tan discreta orientación, imponiendo junto con la teoría del arte por el arte, el procedimiento de la forma por la forma. Mucho bueno perdió Francia a raíz del diluvio parnasiano que al fin vino a imponer tales maneras. Se formaron numerosas escuelas, desviando, o intensificando si se quiere, la tendencia de la poesía hasta convertirla en literatura poética, esto es en un elegante y valioso retoricismo, que alcanzó sucesivos triunfos, causa de su propia derrota. Primero se proscribió de tal arte la tendencia conceptista, bien; luego, la filosófica, adobada con moral política y ciencia social, bien; luego, como ocurre siempre, cualquier expresión espiritual; el simbolismo aseguró que descubría la espiritualidad de las cosas visibles y ya quedó la poesía fuera del alma del hombre. Una racha panteísta, más o menos saturada de redención social, hizo creer que se había encontrado el verdadero camino, pero en cambio, la falta de verdaderos corazones humanos capaces de alcanzar la altura necesaria, convirtió lo que pudo ser el arte realmente moderno, humano, de plena universalidad, en un arte objetivo de un irritante localismo.

Estamos pues en que la guerra (1914) halló al arte en una decadencia artística que nadie puede negar, aunque existen mil razones para explicarla y si mucho se exige para justificarla.

Indíquese esa decadencia como un descenso social del pueblo, mas fuera arriesgado no aceptar que mucho de ese descenso se debe a la pérdida del gran propulsor espiritual que es el arte. Debilitada la influencia de la religión, quedaba la del arte para continuar ese movimiento de agitación superior que necesitan los espíritus, pero éste influenciado por el materialismo que impone la ciencia comprobatoria y la filosofía racionalista, acaba por convertirse en un juego de formas exteriores.

Como es natural, las formas perdían rápidamente su poder emocional, carecían del fondo expresivo que las hace de vida perenne, inmortalizánolas; al mismo tiempo buscando sólo formas se perdía la manera de producirlas maestras pues es precisamente la necesidad expresiva la gran renovadora de formas; así poco a poco se iba reduciendo el campo artístico.

Los motivos se repetían y se presentaban en diferentes as-

pectos, y a poco habíanse agotado; en lo que menos se pensaba era en la vida, esa fuente inagotable y maravillosa, la propia vida; se recurría a la historia, esos brillantes puntos anecdóticos que estiliza la leyenda, fueron aprovechados. Sin embargo, a poco, las notas nuevas no aparecían. Casi sin notarse, a pesar de la rapidez del descenso, se llegó a un superficialismo, a una decoración que nunca se aceptara más que como complemento; así, el paisaje escueto. Esto significaba reducir lo que debe ser una representación teatral a la presentación de la escena. De esa manera van los muy jóvenes queriendo desterrar de la poesía cierta integralidad indivisible.

Lo que antes servía para revelarnos una vida, en la única forma posible, terminó por reducirse a ser la manera en que un poeta nos dijera no cómo sentía sino cómo veía un paisaje, invadiendo el terreno de la pintura ya decadente por cierto, y enferma del mismo mal.

Véase, pues, cómo el objetivismo artístico, se vino a dar la mano, o mejor a confundirse, con el racionalismo filosófico y el materialismo científico; se desplazó la actividad del hombre desde su interior (donde se acrecentaban sentidos como el de la intuición que es la conquistadora de lo desconocido) hacia el exterior, desarrollando los sentidos primarios.

Todo el movimiento moderno, reaccionando contra el extravío romántico, que por exceso de fantasía se alejó de la vida, no tuvo la suerte o la virtud de mantenerse dentro de la ruta divina, la imaginación creadora, se embriagó y fué poseído por Sileno y hete aquí otra vez, con los hijos de la fantasía, esa serie de trasgos monstruosos.

El objetivismo histerizado en su afán de darle formas nuevas a las mismas cosas inmutables, terminó por caer en un subjetivismo morboso, cuya expresión más visible es el cubismo o mejor expresionismo, donde parece querer naufragar definitivamente el ideal artístico más completo y más humano que se había conocido y cuyos dos últimos representantes fueron Dante y Leonardo. Aquél toda la poesía, éste toda la pintura.

Y bien, todo esto nos trae al examen del movimiento en que gira la literatura poética y no decimos poesía, pues la mayoría

de los que podrían ser designados como sus cultores no pasan de ser unos literatos.

Aquí, con un natural retraso, lógico como el del eco, fuese reproduciendo la misma perturbación y este es el momento en que nuestros jóvenes se muestran en su mayoría desorientados, como se puede probar mediante la encuesta que Nosotros ha realizado. Lo único que se ha puesto de manifiesto es una soberbia inaudita, propia de ese individualismo mal entendido, ya que si fuera de buena ley, en lugar de arrastrar hacia la anarquía, debiera ser motivo de una armonía fecunda mediante el conocimiento comprensivo de la obra ajena.

Por desgracia, quienes pudieran orientar a nuestra juventud, encenagados en un arrivismo disimulado, se decretan una criminal prudencia sin cuidarse de que se está malogrando entre nosotros un núcleo de jóvenes inteligentísimos que tal vez contagiados por quienes debieran ser maestros de algo más que de sensualismos, lo único que hacen es trabajar desesperadamente por cotizarse en la feria de los éxitos.

La facilidad con que todo se publica, en razón de la necesidad que tienen las revistas y diarios en llenar sus páginas, nos ha traído el caso de que la crítica artística y literaria de nuestro país se halle en manos de quienes no poseen más mérito que su audacia o su desvergüenza, a tal grado que tal sagrada tarea para quien está enterado de los hilos que se mueven no es más que el producto de los intereses de editores y empresarios.

Hasta los mismos jurados encargados de discernir recompensas, no pasan de comanditas, formadas por hombres que a sí mismos se han decretado autoridad, por impasibilidad o complicidad de esa misma crítica desautorizada.

Día por día, se dejan pasar inadvertidos libros y obras valiosas, cuando no se las condena o se las zahiere con ridículas observaciones, al mismo tiempo que otras producciones, de las cuales no se puede hallar un admirador, son elogiadas hasta el ditirambo y premiadas sin rebozo, en virtud de fallos cuyos fundamentos se diluyen en un mar de idas y venidas.

El arte no es una tarea de desocupados molestos a quienes basta echar el mendrugo de unos premios para que dejen tranquilos a los demás; es el arte una de las preocupaciones más

fecundas en todos los pueblos, pues si no se le quiere conceder otros méritos, bastaría el de ser el exaltador del elemento más divino que posee el hombre, la imaginación, para que se le considere como el creador de la vida.

Ciencia, industria, comercio, en fin todas las actividades del hombre, no podrían progresar, sin la imaginación que hora por hora, idea, inventa, formula, todo lo que necesita la civilización para su desarrollo y progreso.

Es por esto que el arte debe merecer la abnegada dedicación y el continuo interés de quienes en nuestro país están en condiciones de ser los buenos pastores de la juventud.

\*  
\* \*

El libro de que nos queremos ocupar, es precisamente la obra de uno de esos valiosos hombres jóvenes, muy joven por fortuna, con que se exterioriza la desorientación que señalamos. Basta recorrer las páginas de *Fervor de Buenos Aires*, para apreciar toda la belleza de la sensibilidad de su autor, pero también la falta de fundamento de algunas afirmaciones que inserta en el prólogo que trae el volumen, afirmaciones producidas en un tono que es buen síntoma de la enfermedad que apuntamos.

Acaso no seamos nosotros los mejor indicados para señalar sus deslices, ya que en estos casos se requiere una indiscutida autoridad que no poseemos, pero nos agrada inclinarse hacia el señor Borges la atención de otras personas que pudieran contribuir a la perfección de este singular temperamento literario.

Claro que no se trata de una obra maestra, pues buena cantidad de los motivos en que se originan los poemas que contiene el libro forman parte de la utilería poética de nuestra literatura, y respetamos el nombre de poemas aunque debemos declarar que tal designación no les conviene en general aunque fuere con el agregado de poemas en prosa; gran parte son poesías traducidas en prosa.

El verso-librismo, viejo ya, por otro lado, consistía en otra cosa de lo que ha realizado el señor Borges; los versos de los cultores de tal *manera*, aunque conserven ciertas diferencias de

medida y ritmo, no pierden cierta unidad armoniosa, de lo que resulta una música expresiva, pese a su falta de línea melódica, pero que les impide la desintegración frecuente en la prosa común.

Y esa es en verdad la equivocación del señor Borjes y de muchos escritores nuestros que pretenden hacernos pasar por versos algo que no debe ser considerado bajo este carácter.

En cuanto al tan mentado procedimiento del enfilamiento de imágenes, procedimiento que el mismo señor Borjes, declara que no es único, no importa sino una evolución simpática que sólo tiene valor cuando aquellas se lo dan. Y de aquí resulta el mérito del autor. Pese a la oscuridad de algunas imágenes, la mayoría son hermosas y no pocas incomparables, como la que nos hiciera notar una gentilísima y bella persona:

que es toda casa un candelabro  
donde arden con aislada llama las vidas.

Ahora es curioso ver cómo el señor Borjes nos habla de lo extranjero, con desprecio, para declarar luego que pretende renovar un procedimiento de Heine, bien extranjero para nosotros, aunque queridísimo.

Y es incierto que tanto se atienda en Buenos Aires a lo extranjero (me imagino que el autor habla dentro de lo artístico). Nuestros artistas nunca aunque lo hagan mal, se han ceñido a lo que nos rodea y puédesse declarar que en cuanto a los motivos que trata el señor Borjes no aporta mayores novedades, pues si de calles quiere hablarnos, un poco antes que él, varios años hace ya, otros con mano maestra nos hicieron vivir esa espiritualidad tan llena de sugerencias que se palpita en las solariegas vías de las barriadas, aunque también sea cierto que el poeta de *Fervor de Buenos Aires*, realice un neo-simbolismo que somos los primeros en admirar y aplaudir, con las reservas apuntadas.

Creemos que con esa obra se inicia un poeta moderno que debe ser tomado muy en cuenta y leído sin apresuramiento y con cierta reflexión, dejando a un lado, por supuesto, ciertas bazarías inocentes, como esa de creer que se ha renovado el léxico, mediante el uso de media docena de arcaísmos que producen la

impresión dura de un traje nuevo y que lo exhibe con la elegancia dudosa de un *parvenu*.

Tal vez con mejor conocimiento de las leyes del verso, algunas inmutables, hubiérase respetado cierta conveniente disciplina, con lo que las emociones a expresarse alcanzaran más nitidez, pues siendo algunas de por sí vagas, se hacen oscuras, por falta de la unidad armoniosa que ilumina en otros casos las imágenes.

Escuchando el silencio, de Federico Gutiérrez.

**E**STE es el libro de un hombre que, luego de haber alimentado los amores más hondos y más generosos, hacia todos y hacia todo; luego de haber dedicado su vida a los ideales más puros y más desinteresados, en un apostolado espiritual que pocos comprenden y que la mayoría interpreta torcidamente; luego de haber vivido en hambre y sed, aislado como un león y despreciado como se estila con todos los poseídos de sinceridad heroica; replegado en sí mismo, se ha puesto a escuchar el silencio del propio corazón, que para el que sabe oír devuelve el rumor del mundo como el hueco de las caracolas el són murmurante de las olas eternas.

Esperanza pérdida,  
yo soy un desengaño que se va de la vida...

Duro granito, siento  
que ya me va horadando, tenaz, el desaliento...

Soy como una penumbra embriagada de sol  
y mi silencio suena, como el del caracol.

Claro que la dureza del mundo, concluye por despedazar los corazones combativos o enfermarlos de un desaliento mortal, propicio al escepticismo, ese pesimismo por lo general crónico, pero en Gutiérrez había demasiado amor.

Ambuló sí, como una esperanza deshojada por los caminos del mundo, llevando a costas lo mismo que un pingajo su ex alma, pero lo que no murió, soportándolo todo, fué su ansia de belleza, ansia de belleza que le mantuvo levantada hacia las estre-

llas la frente invencible de los que nacen predestinados para la obra divina del poeta.

Cuando en el año 1902, (¡veintiún años atrás!) José de Maturana, se hacía cargo del primer libro de Federico Gutiérrez, *Gérmenes*, fué saludado este poeta veintiañero con palabras de todo elogio. Pero ya asomaba en esa obra una elegante ironía que no desagradaba, pues un potente grito de cristianísimo fervor redentorista, lo saturaba todo de esperanzado entusiasmo. Era un arte de rebelión, inspirado por un saludable sentimiento de solidaridad y justicia social, arte que fué despreciado por el gentilismo que se derramó por las letras al advenimiento del autor de *Prosas Profanas*.

Hasta se consideró iliterario, como ya ocurriera en Francia, todo sentimiento de humanitarismo. Así asistimos al destierro, o entregado al uso de los atrasados, de todas los temas que pudieran ser el bagaje de los poetas que tuvieron también cierto aspecto sino civil, por lo menos social; aunque bien es cierto que buena culpa de ese rechazo la tuvieron las altisonancias de los hueros cantores de la patria y de la revolución social.

Pero *Gérmenes* es un libro donde la retórica al uso en aquel entonces no lo es todo; se lee hoy con agrado, pues son estrofas saturadas de un sentimiento sano. Más tarde, *Ideas y Figuras*, dió en uno de sus cuadernos, una nueva colección poética de Federico Gutiérrez, que se titulaba *Entre el pueblo*, pero aunque esa producción honrara al poeta, se le vió alejarse, o poco menos, de la actividad literaria, pues sus difundidas *Noticias de policía*, libro en prosa que alcanzó gran circulación, era una obra de combate, de relativa importancia artística.

El libro de ahora, este *Escuchando el silencio*, resume sin embargo, el espíritu de este hombre singular. Es una obra sin cálculo, donde se han agrupado esa serie de composiciones que Gutiérrez fuera dando en estos últimos años, casi sin advertir que iba realizando una tarea de singular belleza. El errabundo noctámbulo, entregado al azar de la vida, fué tejiendo, también impremeditadamente, estas canciones, algunas de las cuales son verdaderos *improntus*, donde el mismo capricho de la forma acusa la espontaneidad con que llegaron al labio.

Muchas de ellas aparecieron ya en diversas publicaciones,

pero no cayeron en el vacío, como se comprueba por la rapidez con que fueron imitadas, pues es difícil pretender reproducir esa emoción tan honda, tan tierna, tan humana, pero tan virilmente masculina, que infunde a su palabra este poeta que no podrá ser confundido nunca con los profesionales del verso que todo lo escriben, todo lo manosean y que en definitiva no realizan acabadamente nada, pues que proceden como los tenorios que luego de haber ensuciado a cien mujeres no han fecundado a una sola, por estar de ellos ausente el amor.

Las poesías de este poeta son suyas; no serán muchas, ni extraordinarias, pero se las advierte inconfundibles; hijas de un temperamento especial, de definida personalidad; dotadas de un alma intensísima ya que las mismas palabras que usa cobran en sus versos el tono elocuente que tuvieron en boca del primero que por necesidad expresiva las formó.

Aunque trate ciertos temas superficiales o muy conocidos, interesa y emociona pues hay una armonía sentimental de giro apropiado a la circunstancia que, ora rápido o largamente melódico, traduce un estado emocional verdadero que se propaga al corazón atento.

¿Quién puede leer, indiferente: *Aguas arriba, En un café nocturno, Borrachera de luz, Cofre de sonetos, Pantera, Simulación, Llena tu copa, Calles solas, Noviembre, Caballito blanco, Motivo de égloga* y tanta estrofa bella que contiene este libro?

No es un literato el que asoma en estas páginas. Es un hombre que ha vivido mucho e intensamente, mas no como un espectador, sino como el protagonista de cien dramas, comentados ya con un suspiro, bien con un grito de desesperación, ya con un extraño grito carnal, pero siempre con un poco de desengaño, ese desengaño que suele acorazarnos pero que nos deja también vulnerables; todo se reduce a incitar a los otros a que nos hundan un poco más el arma para que la herida sea más profunda.

Pero el hombre de corazón, mientras viva tendrá que soportar los golpes y sufrir siempre. Así Gutiérrez cuando parece convencido de la inutilidad de exaltar la justicia y el amor en los hombres, evocando a Jesús que recorre fatigado *la ruta de la vida con el brazo extendido y la mano extendida*, termina por llevar sus miradas hacia las bestias tristes y dedica toda su ternura pia-



dosa al caballito blanco, ese esque'ético y martirizado caballito del coche de punto, que se nos aparece en los versos de Gutiérrez como un hermano a quien olvidáramos:

Caballito blanco ¡qué triste es tu suerte!  
de día y de noche trotando y trotando,  
como si corrieras en pos de la muerte  
caballito blanco...

.....  
Pero es que te miro correr tras la muerte  
igual que un fantasma, como un condenado...  
¡caballito blanco, qué triste es tu suerte,  
qué negra es tu muerte, caballito blanco!..

*Brasa secreta, de Susana Montiel.*

**D**ESDE las primeras páginas se advierte en este libro la presencia de un bellissimo temperamento de mujer, sin extravíos ni cursilerías, ajeno a todo intento de impresionarnos con actitudes literarias. Es un bello y fuerte corazón de mujer que ama intensamente, mas, como ocurre que no es tan amada, en su pecho el amor es brasa secreta que la torna *piadosa y humana*.

Sin salirse de las tradicionales formas del verso regular, expresa la escritora una serie de emociones, con una sencillez y una frescura tan grata que se nos hace un placer la lectura de sus poesías, brotadas sin esfuerzo, aunque nos hablen y nos hagan sentir dolores que nadie ignora.

Es una voz tranquila, tierna siempre, cálida, tocada como de una gracia de madre joven, que si sabe amar en medio del sufrimiento y nos habla de él, el sufrimiento retorna de su corazón, ennoblecido, lleno de un trémulo arrepentimiento por no haber encontrado más castigo que un suave perdón.

Hay en *Brasa secreta* mucho amor, verdadero amor de mujer, por momentos dichoso, pero en general exhalando esa bondad tan pura que solo tienen los buenos que no conocen la dicha anhelada.

Son treinta composiciones a las que no podrían indicarse defectos, sin que por esto querramos decir que deban llamar la atención de todos, inmediatamente. Al contrario, nos recuerdan esas personas de aspecto suave que se nos acercan, sin advertirlo uno, y que en un momento dado, casi desconocidas, pues

ignoramos hasta su nombre, las sentimos tan cerca nuestro que sus palabras pacíficas penetran nuestra intimidad más recóndita, como en el diálogo del hermano de to' a la vida. Y sentimos que tales palabras dicen verdad, porque existe un tono inimitable que los corazones reconocen siempre.

Con todo hay un detalle que no queremos pasar por alto porque nos es caro, especialmente; esto es: el amor que a los niños, expresa Susana Montiel. Adviértesele como una consecuencia natural de su naturaleza afectiva tan cierta y tan humana, aunque tal sentimiento adquiera en algunos versos algo de inclinación consolante.

Y a todo esto ¿quién es esta nueva escritora que así inicia su obra literaria? Muéstrase en sus versos, besada de canas prematuras, con esa belleza un poco carnal de los seres buenos, ya paseando por un jardín, ya añorando en una estancia solitaria recuerdos de apasionado amor, ya bendiciendo a las criaturas, en un aula transformada en santuario, pero siempre respirando una sana fortaleza de mujer superior.

Pero tal vez no completáramos esta rápida nota, sin la transcripción de algunas estrofas de *Brasa secreta*, por lo que damos a continuación

### SERENIDAD

Dejadme sola, sola con mi melancolía  
vagar por los caminos que tiene la heredad,  
ya pasará esta noche y al aclarar el día  
quizá llegue a la fuente de la serenidad.

Dejad que siga un rumbo, ha tiempo que el sendero  
que hoy quiero andar de prisa, debí de comenzar,  
pero mi barca entonces se guió por un lucero  
a la hora en que los velos se tienden sobre el mar.

Dicen que oculta surge la milagrosa fuente;  
que no se brinda a todos el agua del raudal  
y que el olvido es nieve del a'ma, indiferente,  
a las alevosías estériles del mal.

Señor de los arcanos, yo no quiero el olvido,  
mi sed tiene un profundo deseo de equidad;  
que el corazón amante siga por siempre herido...  
Dadme, Señor, del agua de la serenidad.

*Retiro, poesías de Pedro Juan Vignale, Buenos Aires, 1923.*

**T**odo este libro está compuesto a base de dos emociones: la que inhibe al poeta para salir de su soledad entregándose a la vida de la que está ansioso, y la del anhelante sueño de la mujer esperada que él aguarda en su retiro. A veces ambas emociones se encuentran fundidas en una.

Son las seis. Estoy solo como nunca  
presenciando la cinta de mi sueño  
que desfile con sorna su diseño  
en la pantalla de mi vida trunca.

Son las seis. Estoy solo como nunca...  
oh vida, desarruga en mi este ceño;  
hazme un hombre jovial, simple y risueño;  
llena esta soledad que así me adunca.

Este eterno mirar la propia herida  
y siempre solo, como un pobre asceta,  
teniendo un alma grande de poeta  
y una sangre que quiere ser bebida...

Iníciame tú, vida:  
dame la amada o quitame el poeta!

Habla Bourget, en uno de sus libros, de los seres decadentes, indicando como característica de estos el hecho de que la acción no los acompañe en sus aspiraciones, lo que pudiera constituir una verdadera tara.

Cuando leemos obras como *Retiro*, solemos acordarnos de esa observación, pues que el señor Vignale podría ser señalado como un tipo de tal naturaleza, a pesar de que nos expliquemos como atenuante de lo que pudiera ser condena, que tal fenómeno se advierte siempre en la mayoría de los individuos de extrema sensibilidad, para quienes la vida suele constituir una lucha inferior que no aceptan por razones estéticas. Y tal fenómeno se pone de relieve por lo general en quienes agitados por una imaginación muy viva, se afectan en los primeros años por acontecimientos que son comunes a todas las vidas.

Baste decir que el señor Vignale tiene veinte años para dejar dicho que mucho de su pesimismo

Volver... quien me asegura  
que volviendo yo encuentre aun encendida  
la derrota de luz de mi ventura?

es un exceso de noble ambición. Se apena de no haber realizado *su vida* en tal edad y se lamenta de que no haya tiempo de empezarla. Creemos que hay un poco de exageración. Poeta al fin!

Lo único no agradable, es comprobar que ambas emociones han sido ya muy explotadas en nuestra reciente poética y soneto hay en *Retiro* que parece calcado sobre algunos conocidos. Pero dejando a un lado estas pequeñeces, debemos comentar, con elogio, la en ocasiones maestría con que Vignale maneja su verso, emocionado siempre, fresco, siempre de fina elegancia, que tal vez pierde gracia cuando abandonándose a novedades de realización insiste en trabajar a pura imagen como en *La tortura del Laoconte*, donde hay sin embargo aciertos como el *Introito*.

Mas todas las páginas de este libro, impreso con gusto delicado, exhalan un sentimiento de contenida ternura que lo hacen en extremo atrayente; y queda el espíritu deseoso de volver a él, como a un jardincillo simple y murmurado de inquietos chispeos de pájaros, que no es más que eso un alma de niño, esta alma de niño que complica sus puras ansiedades de amor con melancolías, con esas dulces melancolías fatales en todos los espíritus heridos de un perenne afán de belleza.

RAFAEL DE DIEGO.

## PROSA

*La divisa punzó*, por Paul Groussac (Drama histórico en tres actos).  
Jesús Menéndez e hijo, editores. — Buenos Aires, 1923.

**E**N el prólogo que el señor Groussac ha puesto a la reciente edición de *La divisa punzó* cuenta cómo, privado de sus lecturas habituales con luz artificial por el debilitamiento de su vista, se halló forzado a sustituirlas con la composición mental de literatura imaginativa, devaneo que por la facilidad de recordar al día siguiente lo inventado en la vigilia le inclinó a la forma dramática, y dentro de ésta, por ser más afin a sus estudios, al drama histórico argentino.

A la fatalidad que sobre el ilustre escritor pesa, y que en los últimos días se ha tornado más grave, debe pues la literatura argentina una de sus mejores obras escénicas. Sin ella, no

se hubiera operado acaso este milagro de juventud espiritual. Porque lo es, sin duda alguna, el de crear en el ocaso de la vida un drama del vigor y, a la vez, de la delicadeza de *La divisa punzó*.

Rosas aparece en esta obra de Groussac como debía ser en la intimidad. Para sorprender el misterio de su personalidad profunda, el autor de este drama había menester de algo más que de documentos: necesitaba de esa visión que solo es frecuente en los grandes creadores. En *La divisa punzó* Rosas es un magnífico ejemplar de tirano, y esto basta desde el punto de vista estético. Todo lo demás es secundario. Críticos "a la loupe" se han detenido o podrán esmerarse mañana en analizar esta obra de diversa manera, y hallar en ella, acaso, errores de menor cuantía, pero su perdurabilidad está asegurada por dos o tres aciertos magistrales, y por la gran dignidad de toda ella.

En esta edición de *La divisa punzó* se han restablecido los pasajes que fueron suprimidos en la representación.

Córdoba del recuerdo, por *Arturo Capdevila*. — Agencia general de librería y publicaciones. — Buenos Aires, 1923.

AUNQUE muy alejado todavía de la edad en que los recuerdos llenan las horas de la diaria meditación, Arturo Capdevila ha querido evocar su infancia en la suave, callada y religiosísima Córdoba, que es su cuna, antes de que las añoranzas le humedezcan los ojos y mientras se siente dueño de su viril amor.

Tiempos idos, ciertamente, y no solo para el poeta, sino para la ciudad misma, son los que en este libro describe con la fuerza y la gracia de su prosa ondulante y precisa. Tiempos "de plegarias, de leyendas y de canciones", olientes a incienso y azahar, que las nuevas horas empujan hacia el pasado. Tiempos de hombres graves y de suavísimas mujeres, de hogares que eran templo y fortaleza, de ideas incommovibles, de preocupaciones obsesionantes. A su natural poesía, añádese la de la edad en que Capdevila los vivió y, en este libro que los evoca, el estilo del poeta, menos suntuoso que en otros volúmenes, pero más cercano de la arisca simplicidad que solo es riqueza de los grandes maestros.

Los hermanas tutelares, por *Rafael Alberto Arrieta*. — Editorial "Babel". — Buenos Aires, 1923.

LIBRO de poeta, sin duda alguna, este del autor de *Fugacidad*. De poeta que conoce y ama el silencio, la intimidad creadora, la devoción de los espíritus fraternos, y sabe de cuánto amor es necesario rodear a la obra de arte para que alcance su sazón.

En este libro se ha acercado a la intimidad de seis grandes poetas y ha sorprendido el amor de sus hermanas. "Unas, esfumadas en su propia sombra, no brillan sino por la belleza del alma. Adivinamos sus ojos dulces, sus manos hábiles, sus voces apagadas. Vivieron para servir al ídolo, sin aspirar a mezclarse en sus pensamientos, felices con ocupar un sitio en su corazón. Sumisas y vigilantes, iban por la casa, con pasos sigilosos, cual si temiesen despertar a un niño. Defendían el silencio en que se gestaban las meditaciones del ser admirado, y ponían en el cumplimiento de sus obligaciones humildes la unción que reclama un rito. La obra que ellos vieron nacer les debe, cuando menos, la atmósfera de paz exterior en que naciera... Otras, fueron las inspiradoras del hermano ilustre, pero libre de todo egoísmo, veláronse en su ignorada modestia. Eran, sin sospecharlo acaso, soles de la misma magnitud de aquellos ante los cuales se deslumbraban. Por ellas, el mundo hubiera conocido tan sólo el esplendor de la llama única, sin presumir la dualidad secreta del foco binario... Sainte-Beuve decía que cuando las hermanas de los grandes hombres son dignas de ellos, sus iguales por el espíritu y por el corazón, se las encuentra, en ciertos aspectos, superiores: *elles se maintiennent plus aisément a la hauteur première*.

Y así aparecen Dorotea Wordsworth, Eugenia de Guerin, Paulina Leopardi, Enriqueta Renan, Isabel Rimbaud, María Pascoli. Arrieta ha seguido la secreta corriente de esos amores a través de memorias y epistolarios, glosando apenas, tomando las flores más puras de la pasión. Y ha escrito un libro del que brota una suavísima melancolía: la melancolía que tal vez no se extinguió nunca en esas castas y grandes apasionadas.

**Impresiones de viaje**, por *Leandro Meiners*. — Rosario, 1923.

**N**o quiere el autor de este libro que se dé sobrada importancia a sus páginas, "demasiado descriptivas y desprovistas del brillo de toda limadura". Difícil era al apresurado viajero de España, Francia e Italia; recoger de cada ciudad la impresión nueva — a veces levisima — que dá a ciertos libros de viajes su particular encanto. El señor Meiners no ha querido sino ver. Ha visto mucho y con cuidado, ha leído buenos libros y excelentes guías, y con sus impresiones y lecturas ha escrito este volumen discreto y simpático, que si nada agrega a lo ya conocido sobre las ciudades que el autor ha visitado, se lee sin fatiga ni disgusto.

Las mejores páginas del libro son, quizás, las últimas, tituladas "Fin de viaje". Ellas nos revelan que hay en el señor Meiners algo más que un aficionado.

**Desgraciados**. Narraciones, por *Lorenzo Stanchina*. — Prólogo de Juan Pablo Echagüe. Editorial Tor; Buenos Aires, 1923.

**N**o podría asegurarse desde ahora que los tres breves relatos de esta colección descubren a un narrador original, pero no cabe dudar que la concisión y la fuerza que el autor de *Desgraciados* ha puesto en estas páginas juveniles, revelan a un escritor nato que aun espera del tiempo la experiencia de vida y de arte cuya falta se advierte en este pequeño libro.

J. N.

## LETRAS HISPANO-AMERICANAS

*La novela del amor doliente*, por *Marcelle Auclair*. — Santiago de Chile, 1923.

I. Marcelle Auclair, poeta hasta hoy en lengua francesa, ha querido tentar la novela en nuestro idioma. El resultado de esta tentativa ha sido *La novela del amor doliente*.

Hay seres a quienes el amor mimra dulcemente; para ellos la suave pasión, regular y tranquila. En cambio, para otros seres que no alcanzaron a nacer bajo hados favorables, el amor es la fatalidad que desgaja sus vidas, agosta sus ilusiones y amarga como fruto no sazonado. Inútil será que lo rehuyan, que lo ahuyenten o se den a él con ansia de claros días y esperanza de horizontes plácidos; llevan en sí el estigma fatal: amor, dolor.

Victoria Urquiza, la heroína de *La novela del amor doliente*, es uno de estos últimos seres. Su fealdad y su apocado espíritu, bajo cuya tiranía cobra desmesuradas proporciones la timidez y el espíritu crítico, hánla privado del amplio goce de la vida, que bajo los aspectos materiales se le ofrece risueña y agradable. Sufre la tortura de su inferioridad física, para ella doblemente trágica, encerrada como lo está en el círculo sin salida de su temperamento ardoroso y sentimental por un lado y de su timidez insuperable por el otro. Dos veces ha podido amar, casi ha amado: la primera, cuando era moza; la otra ya entrando en la segunda juventud. En ambas la fatalidad ha interpuesto su veto trágico, nacido siempre en su cerebro un poco desequilibrado. Primeramente razones sentimentales, escrúpulos de tímida, un poco *la danse devant le miroir*; después, el despertar violento, definido y categórico de su temperamento, de su carne: . . . "Entonces vi a Claudio que venia a nuestro encuentro. Fué como si



jamás antes de ese momento lo hubiese mirado. Lo vi alto, delgado, con un traje gris que dejaba libertad y elegancia a su silueta. Se acercaba... Veía brillar sus dientes entre sus labios sonrientes. Veía sus ojos risueños, su rostro todo... Se acercaba... Y cuando estuvo a nuestro lado casi junta su cara a mi cara, noté, en sus labio inferior, una pequeña cicatriz. Y sentí el deseo vertiginoso de besarlo..."

Este descubrimiento de sí misma, tardío e impotente, la lleva a la desesperación: "Yo lo oía y veía todo como en sueños. Mi amor y mi angustia súbitamente revelados sollozaban en mí: ¡Claudio!.. ¡Claudio!.. Todo mi ser era un grito, ronco desolado: ¡Claudio!.. ¡Claudio!.."

Y ante el muro de acero de lo imposible viene la renunciación al amor aburguesado y vulgar que se le ofrecía y pudo salvarla para cumplir el destino fatal. Piensa en la muerte, la prepara... y cuando está con ella en los labios, una tabla rendidora se le ofrece inesperadamente: el sentimiento que inunda su ser y desborda, halla cauce: su sobrino, el hijo de quien despertó su sangre, entra en su vida y la ocupa, la llena, la justifica. El antídoto de un amor es otro; y como en la amante, la novia o la esposa, siempre hay algo de madre, es fácil pasar del amor de aquéllas al de ésta.

Así termina el romance de Victoria Urquiza. Decía Mad. Staël que el amor, para los hombres no es más que un episodio, pero para las mujeres es la historia de toda su vida. Pudiéramos escribir, entonces: así termina la vida de Victoria Urquiza.

II. Marcelle Auclair tiene ágil pluma, sensibilidad finísima y buen gusto muy femenino. Con estos elementos se sirve el lírico que vive en ella profundamente. Pero, además, posee una intuición certera, que mantiene siempre despierta. En remplazo del espíritu de observación, este poder intuitivo, aliado a aquéllas otras condiciones que dejamos señaladas, sirva al novelista que ha querido ser con el libro comentado.

*La novela del amor doliente* se habría acercado con mayor propiedad al género en que se la incluye por su título, si Marcelle Auclair hubiera trabajado más el claro-oscuro, acentuando los matices; si su poder descriptivo se hubiera intensificado.

Esta historia de amor es más poética, que novelesca. El

lirismo de la autora, su temperamento finamente poético, no ha podido librar batalla y triunfar contra un género que requiere junto a esas cualidades, algunas más, casi contrarias; pero ha creado, de todas maneras, un libro cuyo valor está por encima del nivel medio corriente en nuestras letras.

En Marcelle Auclair hay un artista y de ningún modo lo que ella produzca estará exento de mérito, de valores positivos. Las limitaciones que puedan ponérsele no serán al artista sino a la realización. Muy al contrario de lo que, en más de una ocasión, sucede con tantos y tantas que aturden con la estridencia de sus producciones.

#### Poetas chilenos

CUATRO tomos de versos, todos llegados de la república andina, hemos leído en estos días. Chile, que durante largo tiempo fué tenido por el menos dado a la literatura entre los países de Hispano-América, viene desplegando, de un tiempo a esta parte, recia actividad en el campo de las letras.

Estas páginas se han llenado frecuentemente con comentarios puestos al margen de libros chilenos y sin ir más lejos hoy las ocupan por completo.

Debemos declarar satisfechos que el balance es favorable a nuestros vecinos.

Estos cuatro poetas que hemos leído últimamente son todos muy diversos entre sí; algunos de ellos saben por qué cantan y cómo escriben; es decir, tienen el minimum de orientación necesaria; los otros se abandonan al muelle diván de la palabrería y la rima sin ni siquiera preocuparse de hallar una razón a su tarea.

*La fuente interior*, de Francisco Guerrero (1), cuyo exordio firma Fernando Binvignat, de quien ya dijimos esperar bellas cosas, reúne en sus setenta páginas unas treinta composiciones; su filiación definida las coloca en el mismo camino grato al prologuista. Profundo anhelo de vida introspectiva; amplio sentido pánico, atento y curioso; sana y alegre satisfacción de

---

(1) Librería Nascimento, Santiago, 1922.

vivir, de quemarse al sol, curtirse a todos los vientos y sentir en las venas el ardor de la sangre nueva que enciende el cerebro y lo llena "de pensamiento y emoción", inspira *La fuente interior*. Francisco Guerrero dispone además de elementos de primera fuerza para un poeta: musicalidad y sentimiento que emplea con destreza. Con todo ello ha realizado un excelente esfuerzo, valorizado por la unidad que le da representación, personería, que forma de *La fuente interior* un libro, a la inversa de cuanto sucede hoy con los tomos de poesías, hechos de retazos, de muestrarios...

Señalaremos como influencia perenne en este autor, la de González Martínez. *Los Deseos* es una prueba entre... todo el libro. No hacemos un reproche, por ello, al señor Guerrero; ha sabido aprovechar sus devociones y momento ha de llegar en que ellas se transformen, si sabe usar de lo que lleva en sí.

Destácanse las composiciones de este libro tituladas *Sermón lírico, El encuentro, Madre tierra...*

*El alma en los cristales*, de Carlos Préndez Saldías (1) lleva "ilustraciones líricas" de Gabriela Mistral y Lagos Lisboa. Este libro es una tenaz queja de amor. El poeta espera "por todos los caminos" a la que ha de llegar, y su ansia pasional mantiene el lirismo que todo lo envuelve y refiere a la amada ausente y presente. Hallamos también en *El alma en los cristales* unidad temática; y aunque algunas de las composiciones del libro se aparten por momentos de esa vaga tristeza amorosa que lo caracteriza, vuelven como un ritornelo al tema central, bien que el rodeo, a veces, no halle perfecta justificación. Su subjetivismo, pudiera llevarlo a la monotonía pero librase de ella por la gran dignidad artística de sus páginas, cuando no por su ingenuidad.

*Olvidada en tus ojos, El otoño en mi barrio, Ir viviendo al acaso*, pueden constituir modelos del género que cultiva Préndez Saldías en *El alma en los cristales*.

*Reflejos* por Astenia Cid Baeza (2) y *Crisálidas del corazón* (3), poemas de juventud, que firma Amado del Valle Rien-

---

(1) Imprenta y litografía Universo, Santiago de Chile, 1922.

(2) y (3) Imprenta Universitaria, 1922, Santiago de Chile.

te componen el total de los libros de versos de autores chilenos, leídos por nosotros en estos días, según decíamos más arriba.

*Reflejos y Crisálidas del corazón* son dos libros que tienen mas de un punto de contacto. El primero está escrito con cierto cuidado de la preceptiva que en el segundo ha sido puesta en olvido con frecuencia; pero la pobreza de imaginación, la vulgaridad de los temas, el palabrerío insustancial, el abuso de los lugares comunes y tantos otros vicios de fondo y forma, únenlos en fraterno abrazo.

E. SUÁREZ CALIMANO.

## TEATRO EXTRANJERO

### La última obra de Pirandello

**M**ARÍA Melato, la distinguida actriz italiana, nos ha hecho conocer *Vestire gli ignudi*, la última obra del desconcertante Pirandello. Al igual de sus hermanas mayores, nos produjo su primer acto y parte del segundo, una sensación de estupeor. Como ante ciertas vistas cinematográficas que uno ha empezado a ver por la mitad de su desarrollo, no entendíamos nada de lo que estaba pasando en la escena. Pero al finalizar el segundo acto ya veíamos claro y al final de la obra teníamos que reconocer que indudablemente estábamos en presencia de un maestro. Al revés de lo que acontece con la mayoría de las obras del teatro contemporáneo, en las cuales se prevé en la primera escena lo que pasará en la última, en ésta, todos los juicios son prematuros y falsos, pues el autor nos reserva lo inesperado en cada escena.

Así como en *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello nos presenta a los protagonistas de un drama buscando a un escritor que los lleve a la escena, aquí nos conduce hasta la casa de un novelista famoso, autor de una obra reciente, escrita a propósito de un suceso romántico, relatado por los diarios con su habitual dosis de fantasía, a la que él ha agregado lo que le ha inspirado su propia imaginación, quien se vé de pronto visitado por todos los personajes de su novela y obligado a *verla* y *vivirla*, junto con ellos, hasta su desenlace real.

Los hechos, aparentes, han ocurrido así: Ercilia, mujer joven y bella, era institutriz de una hijita del matrimonio Grotti, en Esmirna. El cónsul Grotti, padre de la chica, condolido de la suerte de Ercilia, huérfana y con un porvenir incierto, desea

ayudarla, asegurándole una posición. Con este fin favorece sus relaciones con Franco Laspiga, joven teniente de navío, de paso en la ciudad, quien enamora a Ercilia y la posee, antes de alejarse, con la promesa de regresar en breve. No vuelve y mientras dura la ausencia, Grotti, hombre joven y fuerte, casado con una mujer débil y enfermiza, casi siempre en cama, siente acrecentarse, poco a poco, su simpatía por Ercilia, hasta que un día las circunstancias hacen que caigan en brazos uno de otro. El amor culpable se mantiene oculto algún tiempo, pero una tarde en que la enferma se ha levantado, sintiéndose mejor, sorprende a Grotti y a Ercilia abrazados, en momentos en que la hijita, descuidada por ambos, pierde pié en la terraza y cae a la calle. Esta doble tragedia hace que Ercilia tenga que huir de la casa y la ciudad, dirigiéndose a Roma. Allí va en busca de Franco Laspiga, a tiempo para saber que se casa con otra mujer al día siguiente. Sola en el mundo y abandonada a su suerte en las calles de Roma, se envenena. Pero salvada por los médicos, relata a medias su historia a los periodistas, atribuyendo al casamiento de Laspiga, únicamente, su suicidio. Las publicaciones de los diarios provocan la ruptura del casamiento proyectado de Laspiga y el viaje precipitado de Grotti y su mujer que quieren aclarar lo acontecido.

Ludovico Nota, el novelista que aprovechó este suceso policial para escribir su última novela de gran éxito, invita a Ercilia a visitarle a su salida del hospital, con el propósito de protegerla y al mismo tiempo estudiar de cerca aquella alma.

En momentos en que Ercilia llega a la casa del novelista, empieza la acción de la obra. Esta, aun bajo la impresión de todos los sucesos recientes, y halagada por haberse constituido en heroína de novela, se confía a Ludovico y le revela la verdad: que vino a Roma huyendo de la tragedia de Esmirna, ya olvidada de Laspiga y que si averiguó la suerte de éste, fué accidentalmente, no sabiendo qué hacer en la ciudad desconocida. Que la noticia del casamiento próximo la hizo sentirse más sola y al salir a la calle, después de abandonar el Ministerio de Marina, sin rumbo y como atontada por el bullicio y las luces de la gran ciudad, sin recursos y con hambre, se entregó al primer hombre que la asedió. Y que después, asqueada de la vida y de sí misma,

se envenenó. Si mintió a los periodistas no sabe cómo fué o si éstos mintieron por su cuenta.

Precisamente en ese instante aparece uno de ellos, el autor de la crónica más detallada, quien, enterado de la presencia de Ercilia en casa del novelista, quiere entrevistarla. El revivir con el recuerdo todas las dolorosas escenas pasadas la enferma y provoca en ella un ataque de nervios. Apenas la retiran a fin de que descanse y se tranquilice un poco, entra como una tromba Franco Laspiga que, roto su compromiso y sintiéndose también héroe de novela, desea ser perdonado por Ercilia y reparar su falta. Pero ésta se niega rotundamente a verle, postergando su entrevista para el día siguiente.

Con gran sorpresa de su parte, Laspiga se encuentra con el rechazo más absoluto de Ercilia. No puede concebir cómo habiéndose suicidado por él, no acepte ahora la reparación que le ofrece. Pero ésta quiere hacerle comprender que todo ha terminado desde el momento del suicidio, y que si sigue viviendo no es por su culpa; esto aparte de que ya ni él ni ella son los mismos que cuando se conocieron en Esmirna y que por todo eso, no es posible lo que él pretende. Como aún insistiera, diciéndole que él la ama siempre, Ercilia invoca el testimonio de Ludovico para afirmar que su suicidio obedeció a otras causas, no a la noticia de su casamiento y que, además, antes de suicidarse, se había entregado al primer transeúnte.

Sin embargo, él no comprende porqué ha mentido, como tampoco lo comprende el cónsul Grotti, que aparece de improviso, para exigir la verdad. Quedan solos Grotti y Ercilia. Ambos se reprochan la caída y la muerte de la pequeña; pero, en medio de toda la repulsión que el recuerdo de la difunta les produce, la carne los atrae aun ahora invenciblemente. Ella, por evitar ser poseída nuevamente, se vé obligada a abrir la ventana, amenazándole con pedir auxilio.

En el tercer acto la situación se ha aclarado. La mujer de Grotti ha visitado a los padres de la novia de Laspiga y les ha contado todo. Su descubrimiento del adulterio y la muerte de su hija, por esa causa. Laspiga vuelve a casa del novelista, ya no para reparar su falta, sino para gritarle ;prostituta! y saber si fué suya antes o después que de Grotti. En balde el novelista

insiste en hacerle ver que eso no tiene importancia alguna. El siente su amor propio de hombre seductor herido y no puede tolerarlo. A poco llega el cónsul, que enterado de la actitud de su mujer, busca a Ercilia, a quien ama y no desea perder. Ambos hombres se increpan sus respectivas conductas y conciertan un lance. En esto aparece, tambaleante, Ercilia, que vuelve de la calle después de haber adquirido un veneno, con el que nuevamente se suicida.

He aquí la obra, minuciosamente relatada, por considerarlo imprescindible para su mayor comprensión.

*Vestir a los desnudos*, ha llamado Pirandello a su obra. Yo la llamaría más bien *Desnudar a los vestidos* (o más bien *a los disfrazados*). Efectivamente, en el último acto no hace sino poner al desnudo todas esas almas que se mueven agitadas por sus instintos y egoísmos. Junto a los personajes mencionados hasta ahora, actúa continuamente una mujer, especie de ama de llaves o consejera del novelista, que simboliza en la obra al sentido común, a la gente del pueblo, sentimental y voluble, que tan pronto desea lapidar a Ercilia como llora sus desventuras con verdadero pesar. En su caso se encuentra la mayor parte de los espectadores, que al principio simpatizaron con la historia de la institutriz, para en seguida juzgarla como a una mentirosa congénita y hasta asesina, terminando por comprenderla y llorar con ella su suerte.

Es cierto que ella ha mentido, pero lo ha hecho por defender su derecho a la vida, como ha mentido Laspiga, como ha mentido Grotti, como mentimos todos. Pero la fatalidad la acosa y tiene que matarse, no sin antes querer probar la última ignominia, entregándose al primer desconocido que se le ofrece. En circunstancias parecidas, ante un rudo golpe inesperado, asqueada por la falsía de los sentimientos que consideraba más sagrados, Mónica, protagonista de *La Garçonne*, esa obra tan humana y tan moral de Margueritte, procede de igual suerte. Vuelta a la vida Ercilia, quiere vivir de nuevo su vida y el egoísmo de los demás no se lo permite. Tiene que morir nuevamente. ¿Y por qué? ¿Qué culpa ha cometido? Si la sociedad no fuera tan hipócrita, comprendería, que a pesar de haberse entregado tres veces, continúa su alma estando pura y capacitada para un nuevo y quizás



definitivo amor. Pero muerta ella, terminada con esta suprema mentira su novela, acabará recién por ser creída y perdonada.

La consecuencia desoladora que se desprende de esta obra es la de que a pesar de todos los cambios sociales que en el mundo se produzcan, siempre en sus instintos y pasiones reaccionarán los hombres del mismo modo. Ya los rusos y sobre todo el genial Andreieff nos había machacado al cerebro, convenciéndonos de que la incomprensión y la estulticia humanas, serán eternas. ¡Que así fué y así será!...

Uno de los personajes principales de esta obra es uno que actúa desde el exterior: la calle! Sin verla, el espectador la siente vivir y palpar junto a la escena. Hasta la habitación donde se desarrolla el drama, sube continuamente, el ruido, la estridencia, la alegría y el dolor de la calle. ¡Ah, calle ruidosa y sentimental de Roma, qué igual y qué distinta eres a la de Buenos Aires, igualmente ruidosa y estridente, pero tan seca, tan sin alegría!

Para Ercilia, como para tantos otros seres, la calle es el monstruo de mil fauces, temible y atrayente, que nos arrastra, nos envuelve y nos voltea. Así a ella que por dos veces la hizo caer, y la última, definitivamente.

ALFREDO A. BIANCHI.

Setiembre 1.º de 1923.

## EL SALON NACIONAL

**E**L Salón Nacional de Bellas Artes ha estado este año exiguo de obras. El jurado atribuye las responsabilidades de esta exigüidad a los artistas; los artistas por su parte la atribuyen a la severidad del jurado: ellos hicieron sus envíos y el jurado los rechazó. El jurado cree que ha hecho bien; los artistas creen que ha hecho mal. Hasta aquí nada nuevo, como se ve. En cambio, es toda novedad para nosotros que los recusados — los más animosos de entre los recusados y los menos de ellos — hayan, en señal de protesta, expuesto su labor en los salones de la casa Witcomb. Pequeño Salón, primer “Salón de Primavera”. Hecho humilde y simpático. Debemos alabar los actos de protesta, son especialmente útiles en nuestro medio donde se habla mal de todo y rara vez se ejerce acción contra algo. Este Salón de Primavera es un hecho excelente. Pero ¿el jurado del Salón Nacional queda ante él mal parado? Dicho sea en homenaje a la buena verdad, no. Alguna de las obras expuestas en lo de Witcomb pudo ser aceptada para el Salón pero cabe reconocer que al rechazarla no se incurrió en tan grave injusticia. Injusticia grave se cometió al aceptar, después de tanta severidad, obras inexcusablemente malas, cuyos autores no tienen siquiera para justificar esta parcialidad, el mérito de un buen antecedente. Las obras que envió al Salón la señorita Emilia Bertolé no son buenas y no lo son por ausencia de sensibilidad y de talento—¿quién podía negárselos?—; no son buenas por causa de negligencia y de amaneramiento. Este amaneramiento y esta negligencia son faltas punibles y sin duda el jurado ha querido aplicar a la señorita Bertolé que ha infringido las buenas reglas, algo así como una medida disciplina-

ria. Pero inmediatamente el jurado acepta la obra del señor Maza y la del señor Musto y la de tantos otros de cuyo nombre no quiero acordarme. No ignoramos y comprendemos la intención del jurado. Más de una vez en estas páginas hemos protestado de la excesiva tolerancia de los jurados de admisión. Sin embargo la severidad es un arte difícil. No se puede ser severo a medias. Resuelto a "depurar" el Salón, el jurado no debió transigir siquiera con los artistas que están fuera de concurso y evidentemente abusan de su prerrogativa. La obra del señor Maza es peor que mala; el señor López Naguil ocupa todo un paño de pared con un mal cartel; del señor del Campo se exponen tres envíos, tres, que acreditan una vez más su perseverancia pero no sus dones de pintor. Y así andando. Lo peor es que nuestro mundo del arte es un pequeño mundo donde todo trasciende. Todos saben a estas horas por qué fué aceptada la obra de Zutano y de Mengano. Todos saben que el señor del Campo, no conforme con exponer, protestó porque habían colgado sus telas junto a las del señor Italo Botti, dignísimo artista que si yo fuera pintor me halagaría su vecindad. No me hago eco de lo que anda de boca en boca por el puro gusto de ventilarlo. Creo que se trata de algo nocivo, que divide y desalienta, vale decir que desvirtúa el objeto primordial del Salón, que es fomentar el desarrollo de las bellas artes.

Y ahora pasemos a cosas mejores.

El Salón, pese a cierto aspecto armonioso, no es superior en conjunto al de otros años. En la escultura es evidentemente inferior. No hay en esta sección una sola obra descollante. Dicen que las condiciones de los escultores es del todo difícil y que exponer suele ser para ellos un sacrificio. La escultura es muy costosa..... y no se vende.

El retrato del doctor Allende, obra del escultor Fioravanti, bueno por más de un concepto, valorizado por la exposición que el artista realizó en los salones de la casa Müller, ha sido el envío más destacado de este conjunto. Artista sensible y agudo, modelador hábil, no se advierte sin embargo en el señor Fioravanti una orientación original. Bien es verdad que ninguno de sus colegas presentes en el Salón la tiene.

En general buscan su orientación fuera de sí, por el camino

que no conduce a ninguna parte. La orientación artística se define como un acto de introspección. La obra de arte es un hecho individual; mal puede entonces tener sus fundamentos fuera del artista que la realiza. El buen artista, como el buen psicólogo mira hacia adentro, busca en sí mismo el secreto de las cosas, o su reflejo. El señor Fioravanti de pronto cambia totalmente de concepto, de manera, de estilo y esto no deja de sorprender. Por muy diversa que sea la sensibilidad de un artista hay siempre en ella algo así como un tema central que le da unidad.

\*

\* \*

La sección pintura ha estado más afortunada que la de escultura, pero no mucho. Bernaldo de Quirós, envió una hermosa tela pintada con la gallardía que le es habitual; Bermúdez expuso un retrato que cuenta entre sus mejores obras; Alfredo Guido una "Maternidad" de noble inspiración, sólidamente realizada, bella obra si no fuera el procedimiento empleado; Titto Cittadini un vigoroso contraluz, decorativo, rico de materia y de color; Rodolfo Franco un paisaje ágilmente pintado; Pedro Figari tres evocaciones, únicas en su género, tales como sólo él sabe realizarlas... ¿Y qué más? Cordiviola expuso de nuevo sus bestias pacíficas que tienen para mí la indiferencia de las cosas impersonales. Gigli sigue teniendo mucho talento pero es siempre de una vulgaridad sofocante. Marteau ayer no más pintaba de otro modo. ¿Cómo juzgarlo mientras no sepamos cómo pintará mañana? La "Venus porteña" del señor Larco es evidentemente una mujer sin importancia y coja por añadidura. No hay tal Venus y el señor Larco padece de un error de información. No, la sección pintura tampoco se distingue por su excelencia. Ha dado mucho que hablar de sí por la severidad del jurado y por lo que expuso en ella el señor Bernareggi. Los envíos de este artista han sido la cuestión palpitante del Salón. Por mi parte debo confesar que esos envíos son el motivo de tentación que me ha hecho reincidir en esta crónica. Después de su exposición triunfal en Mallorca, todos

queríamos ver algo del señor Bernareggi. Tras aquel triunfo llegaron hasta nosotros, traídos por la crónica periodística o por los amigos, detalles de la vida del pintor que aguzaron nuestra curiosidad. Nos contaron sus quince años de reclusión en la isla, su vida silvestre, su ingenua adoración de la naturaleza. Supimos que él mismo construyó su barca para remontar la corriente en busca del tema para su cuadro; supimos que un día de corriente estrelló la barca y el pintor la remontó a nado y allá en la cresta de la montaña vivió largos días merendando frutas, comunicando con los pájaros y las nubes... y dedicando sus cuadros a Marconi, porque gracias a su invento los hilos del telégrafo ya no estorbarán la vista del horizonte.

Todos queríamos ver alguna labor de Bernareggi y a todos nos ha desconcertado lo que hemos visto. No nos ha desconcertado sin duda su impresión radiosa de la naturaleza; nos ha desconcertado el procedimiento por el que ha llegado a traducir esa impresión y, en general, nos ha chocado su procedimiento. Personalmente me ha parecido detestable. Pero no precipitemos nuestro juicio. El procedimiento no es aquí algo ocasional. Si fuera nada más que el capricho de un artista no valdría la pena que nos detuviésemos en él, pero es el síntoma delator de un estado de conciencia estética. Los amigos del artista nos dicen que es todo sinceridad y les creemos. El señor Bernareggi no solo es sincero; es concienzudo y digno. Tiene del arte una noción austera. Su caso no es sencillo y para tratar de explicárnoslo creo que debemos remontarnos un poco lejos.

Hay en la evolución de la pintura del siglo XIX un hecho externo central del que parecen derivar todos los demás: el contacto cada vez más directo del artista con la naturaleza. Este contacto reeduca la sensibilidad, crea un nuevo concepto de lo real, a la vez que un nuevo criterio de la obra de arte. El artista cambia de visión y de sentimiento. Los medios que la academia ha puesto a su alcance son para él inadecuados, torpes, mezquinos. Y entonces surge en el artista la necesidad de crearse una técnica apta a la expresión de su sensibilidad. Es lo que hace a través de tentativas diversas y sin coherencia aparente. De esta urgencia de traducir una sensibilidad nueva, deriva indudablemente el impresionismo y su revolución técnica.

El artista busca el medio de expresión adecuado y lo encuentra al fin. Pero a través de esta conquista se produce insensiblemente una transmutación de valores. Lo que en principio quiere el artista no es crear un nuevo procedimiento sino decir su palabra sincera. Lo que va buscando es la expresión justa de su temperamento. Pero a medida que avanza en esta lucha es el procedimiento lo que absorbe su atención. Muy pronto advierte que la dificultad de su posición no está en la novedad de lo que tiene que decir sino en la manera de decirlo. Todo es color en la naturaleza, todo se disgrega en la atmósfera, pero ¿cómo representar esta disgregación luminosa de la naturaleza? La técnica es la preocupación dominante. Y se comprende. Ahí está el problema. El artista se engolfa en él y más avanza más le absorbe. En posesión de los primeros resultados multiplica sus experiencias, aguza el análisis. Cada vez que se pone frente a la naturaleza, el problema se renueva y plantea nuevos interrogantes. A medida que se interna en la naturaleza y toma contacto más estrecho con ella, perfecciona su recurso expresivo y a medida que lo perfecciona crece en él el deseo de afinarlo, de someterlo a una experiencia cada vez más peligrosa. Toma un trozo de naturaleza y se ensaya en él. Se ejercita en ver y realizar sin otro fin ulterior. Dominado por su descubrimiento pierde de vista el propósito original, su destino de creador, el objeto puramente expresivo de su arte. Ocupado en resolver su problema no se preocupa siquiera de que la obra sea bella mientras el resultado sea técnicamente feliz. Es la ciencia de la pintura que ha suplantado al arte de la pintura, labor puramente demostrativa, especie de trabajo previo para una obra que no acaba de llegar.

El señor Bernareggi parece sufrir todas las consecuencias de esta desviación de criterio. El señor Bernareggi ha visto que Mallorca es la más luminosa de las islas; sabe además que nada es más difícil que transportar a una tela toda la luz de Mallorca y como arrojado se ha puesto a resolver esta enorme dificultad. Yo no conozco Mallorca, pero parece que lo ha logrado en gran parte. Me alegro que así sea ya que ese fué su propósito; pero yo que no conozco Mallorca y que me he detenido delante de sus telas con la expectativa de quien busca lo que llamamos una

emoción estética, especie de despertar feliz de los sentidos, he sido defraudado. En lugar de una obra de arte me he encontrado con una especie de mapa en relieve, donde las cosas tienen un volumen real y no ilusorio, cosa fea de ver y artísticamente inferior. Y hasta me ha parecido, sin conocer Mallorca, que la isla maravillosa había sido reducida, achicada; me ha parecido que aquella naturaleza vasta, carece aquí de amplitud y de significación. Este detallista pueril, este enumerador meticuloso, ha estrechado el horizonte hasta ponerlo al alcance de la mano; el detalle ha absorbido al conjunto. Como versión de Mallorca prefiero en mucho la de Cittadini, por ejemplo, pintor de una emoción más honda y una visión más libre. Cittadini no ha resuelto quizá las dificultades que ha sido capaz de resolver el señor Bernareggi, pero es en cambio más artista. La naturaleza adquiere en él un sentido más íntimo y trascendental.

No desconozco ni la seriedad ni la magnitud del esfuerzo del señor Bernareggi. Lo aprecio pero no lo estimo. Creo que la obra de arte es algo más que una serie de dificultades vencidas. Creo que tampoco es una exposición de verdades, ni una manera de preparación anatómica donde está expuesto a lo vivo el organismo universal; es un aprovechamiento de todas esas verdades con un fin de creación, o la exaltación de alguna de esas verdades hasta la categoría de lo bello. La obra de arte es obra de creación pura o de transfiguración. Donde no hay ni lo uno ni lo otro, no hay arte. La representación objetiva, la traslación de un motivo de naturaleza a una tela es obra manual y anodina. La pintura moderna es, de un modo general, pintura objetiva y de "traslación"; pero estemos seguros que los artistas que sobrevivan serán aquellos a quienes traicionó el temperamento, aquellos que mientras iban reproduciendo la realidad la iban transfigurando, por efecto de la emoción o por lo que su ojo sutil iba descubriendo de singular en ella. El artista extrae de la naturaleza los valores estéticos ya sean formales o emocionales. Cuando la obra de arte no es de creación pura, vale por esta delación de lo bello. La representación objetiva comienza a tener valor de obra de arte cuando ha sido filtrada por el temperamento y ha dado de sí lo que tiene de subjetivo. Lo que constituye la obra de arte es esta transfiguración operada en

el artista. La obra de arte está contenida en él. La naturaleza carece de sentido estético como carece de sentido moral. Tiene el que nosotros somos capaces de atribuirle. El pintor que se pone ante un trozo de naturaleza para hacer su inventario, no realiza obra de artista, ni siquiera hace un buen inventario, porque la naturaleza cambia de fisonomía cada milésimo de segundo. Esta volubilidad imponderable de la naturaleza hizo la desesperación del "gran" Cézanne. El pobre hombre observaba su efecto, pescaba en la paleta el tono necesario, pero cuando iba a ponerlo advertía que el efecto había cambiado, y así no podía despegarse del "motivo" como él decía y así solía mandar a los cuatro vientos las telas empezadas y vueltas a empezar. Ante la naturaleza hay que tomar un partido. Nadie puede jactarse de darnos su imagen exacta, pero todo buen artista puede darnos una evocación perfecta... a condición de no imitarla servilmente. El señor Bernareggi parece creer que el sentido de las cosas está en su aspecto externo. Supone que nos dará una imagen fiel de la naturaleza si reproduce con exactitud todos sus accidentes. Pero no. La realidad también es una noción individual, interna. No hay realidad, hay realidades infinitamente diversas y cuando un artista quiere darnos una ilusión perfecta de la realidad, la extrae de sí mismo. La naturaleza le sirve de punto de apoyo para esta demostración personal. Los impresionistas que se jactaron de pintar la realidad, que lucharon por destruir un concepto falso de la realidad, nos dieron de ella al fin de cuentas una nueva imagen, la más caprichosa, la más arbitraria, la más individual de las imágenes. Y sino que lo diga la lucha sin tregua que debieron sostener para imponerla a los ojos de la gente de sentido común. En arte todo es ilusión, verdad individual y subjetiva. Consideramos tal al artista precisamente porque nos da una imagen individual de las cosas y le juzgamos en razón del valor de esas imágenes.

Créame el señor Bernareggi y sobre todo no confíe demasiado en la naturaleza, no se detenga más de lo necesario en copiar la rosa, el naranjo y la palma. La naturaleza no tiene el sentido de la ficción. Todo es demasiado preciso en ella para que pueda ilusionarnos.

JULIO RINALDINI.



## EL PRIMER SALÓN DE INDEPENDIENTES

**H**ABLEMOS fraternal pero enérgicamente, pues que ello es necesario. No nos gusta la crítica ampulosa de aquellos que solo hacen literatura, ocupándose más de la pureza del estilo que de la lógica y el buen sentido, ni nos place disfrazar la parcialidad o la falta de orientación estética con frases pertenecientes a la jerga de taller, que pueden asombrar al lego mas no engañar, no digamos al entendido, sino al hombre de buen gusto, acostumbrado a ver y a sentir.

Nos parece ridículo encontrar en cualquier tela pintada, abstrusos problemas que solo existen la mayor parte de las veces en la fantasía creada por el amistoso entusiasmo del crítico, ignorándolos el artista que "los ha resuelto" hasta el momento en que las columnas del periódico se lo revelan. El crítico, a nuestro entender, debe ser dueño de una gran sensibilidad que le permita recibir ante la obra la emoción que el artista emitió al producirla y aún adivinar la que quiso y no pudo revelar; debe tener, además, un gusto cultivado, espíritu de análisis, memoria y un deseo muy grande de abrir caminos y no de amontonar piedras inútiles sobre ellos; no debe colocarse siempre en el mismo punto, —el punto de vista de su predilección personal,— para juzgar toda obra, ya que en el campo de lo psíquico cada hombre es un mundo complicadísimo y sus obras deben tener necesariamente el singular sello de su individualidad.

Tratemos de que nuestra palabra sea siempre serena y ecuánime, para que cobre así el valor que queremos darle.

En el periodo de vida de toda organización señálanse siempre etapas sucesivas de progreso, poniéndose un punto rojo en aquellos sitios del camino donde es necesario hacer un esfuerzo sobrehumano para proseguir la marcha ascendente. Cuando todo

queda inmóvil y no se notan etapas de avance es por que la organización, cualquiera que ella sea, está en agonía. Algo así ha pasado con nuestro Salón Anual de Bellas Artes.

El primero, el segundo, pudieron ser buenos porque de hecho, como toda iniciación, traían consigo la promesa de una acción múltiple y benefactora. No sucedió así; todo fué quietud, placidez, indolencia; todo fué un círculo estrecho de pequeñas vanidades satisfechas por turno y el Salón ha estado, aunque sea doloroso convencerse, en un largo período de decadencia.

En un país como el nuestro, que aunque sensible a todas las corrientes renovadoras es aún demasiado nuevo, no existen por cierto grandes potencias estéticas que pugnen en vano por ir más allá del depósito de los recusados en el Salón, pero no faltan hombres de buena voluntad, inteligentes y estudiosos, para cuyo esfuerzo no se ha tenido la consideración que merecían.

El público cree en general que ser aceptado en el Salón es un triunfo y una indiscutible prueba de talento; nada de eso. El certamen anual oficial no debe ni puede consagrar a nadie y muy lejos se halla de encontrarse en condiciones de expender patentes de genio, ya que son muchas las mediocridades que hemos visto en él.

Hay además otros entretelones importantes para el artista que ha enviado sus obras al Salón: queremos aludir a la colocación de las mismas que con tan extraño criterio se hace en ocasiones, hasta el punto de que muchos preferirían verse recusados antes que presenciar el derrumbe de sus ilusiones, al ver destruído por una mala ubicación lo que ha sido el fruto de sinsabores y veladas llenas de ansiedad y de esperanza, como hoy mismo sucede, en escultura y en pintura, con la agravante de la pésima iluminación de las salas.

Lo que antes pudo perdonarse en atención a supuesta inexperiencia o precipitación, hoy debe censurarse achacándolo a negligencia o a una lamentable mala voluntad, según los casos.

Cuando poco antes de abrir sus puertas el Salón nos llegaron los rumores de que el jurado procedía con toda estrictez en la selección de las obras, no tuvimos ninguna esperanza de ver algo estupendo por que nos es familiar el grupo de nuestros artistas, sabemos muy bien lo que pueden dar y lo que dan en realidad,

que no es lo mismo. Un escaso optimismo esforzabase no obstante por enseñorearse en nuestro espíritu: "Tal vez estará allí lo mejor que aquí se hace", pensamos.

Luego cuando vimos el resultado de la ya mentada "mano de hierro" del Jurado una gran decepción ocupó en nuestro espíritu el lugar del optimismo, que cayó como una raquítica fruta.

Hay muchas cosas que obstaculizan el desarrollo y elevación de nuestro medio artístico quitando brillo a las muestras individuales y colectivas, y es una de ellas este excesivo afán de descubrir genios, de lo que tienen no poca culpa los literatos y periodistas que con sus desbordes de entusiasmo han malogrado sin quererlo más de una carrera.

No debe silenciarse lo bueno, claro está, pero es contraproducente *elevarlo* prematuramente a donde no se sabe si llegará por su propio valer, anulando el esfuerzo con una sanción extemporánea. Para abonar esta opinión con un caso concreto, bien definido, mencionemos a Gramajo Gutiérrez, ese raro temperamento de artista cuyas cualidades hemos podido apreciar. Vino de su provincia cargado de un bagaje de humildad y de emoción, sostenido por una intuición maravillosa, y nos mostró un mundo que no conocíamos porque había sido descubierto por él en el montón obscuro de los paisajes del Norte y de los tipos autóctonos de esa región cruelmente azotada por la pobreza y el vicio. Era un artista, un poeta de fina sensibilidad y dejó de serlo precisamente cuando la preocupación de la "gran pintura" entró en su cerebro, interesándole excesivamente la materia.

Literatos y periodistas, entre ellos un erudito por quien tenemos gran simpatía personal e intelectual, tendieronle al *nuevo* un muelle lecho de laureles donde el buen muchacho provinciano se durmió, no habiendo despertado aún, que sepamos.

El egoísmo es fuerza poderosa que mueve muchas ruedas del mecanismo universal y es humano que aquel que brilla con singular intensidad, sea o no favorecido por la ausencia de otra luz en el medio donde actúe, trate de seguir predominando sin omitir esfuerzo para ello.

En los años que el Salón lleva desde su fundación no siempre se ha procedido con justa imparcialidad, tanto en la admi-

sión de las obras como en su colocación, habiendo sido la desesperación de muchos los errores cometidos en esto último. Si no se puede contentar a todos no se justifican tampoco imperdonables descuidos que pueden interpretarse no muy honrosamente para sus autores.

Tanto la primera impresión como la que deja en el ánimo un detenido examen, nos demuestran que el salón de este año es mediocre, siendo escasas las obras buenas, que las hay, relativamente, y no habiendo obtenido el jurado nada plausible con su actitud, todo lo bien intencionado que se quiera pero de un descuerdo quijotesco y ridículo para nuestro modo de ver y de *comprender*. La muestra ha perdido en cantidad y no ha ganado en calidad, poniendo con ello de relieve injusticias nada edificantes. Esto se presenta claro para quien haya visitado el "Primer Salón de Artistas Independientes", en el que han figurado obras que, con defectos y no pudiéndose llamar "maestras", hubieran honrado al Salón oficial ocupando el trozo de pared en que otras se exhiben sin más mérito que el de ser de "dueños de casa".

La actitud del jurado solo hubiera podido aceptarse en el caso de una absoluta prescindencia de intereses creados.

En realidad nos encontramos más a gusto en el pequeño refugio de los recusados que en el ambiente glacial del Salón, sin que con esto pretendamos establecer un profundo desnivel entre uno y otro. En el primero hay cosas que podían estar en el segundo y en éste muchas que debían haberse dejado para aquél.

Como dice Bufano en el prólogo del catálogo de los independientes, "era absolutamente necesario que este salón se creara, no sólo por lo que puede influir en nuestro surgimiento artístico o descubriendo valores que por diversos motivos no pueden llegar a los salones oficiales, sino también para oponer a la quietud de las aguas dormidas, peligrosa a veces como los tembladerales, la pujanza dinámica de un claro río sonoro".

Este párrafo nos da la idea precisa de lo que debe ser el salón anual de los independientes, aunque hoy le cuadre un poco mal este calificativo, cuyo significado esperamos sea mañana una hermosa realidad.

El haber sido excluidas del Salón oficial algunas telas ex-

puestas en aquél nos induce a una breve comparación, sin exceptuar las premiadas.

Pascual Ayllón, el nervioso impresionista que surgiera hace poco con sus interesantes "gouaches", nos muestra un óleo al cual solo encontramos un defecto más o menos importante: el cielo un poco pesado y sucio por haber sido tratado en igual forma que los primeros planos. No obstante ¿podría negarse que Ayllón es un artista que merece respeto y del que es dado esperar aún mucho más? Nó; nos lo demuestran esos primeros planos del cuadro a que nos referimos. Es un paisaje rural donde aparece, entre un conjunto chato de viejas casas, la cúpula escueta de una iglesita. El dibujo es sencillo y acertado; el color, hermoso; la técnica, enérgica; no vemos tanteos fatigosos ni pincelada que no tenga importancia en la consecución del conjunto. Adviértese la espátula manejada con indiscutible acierto.

Sin desdeñar el dibujo pero prescindiendo del detalle inútil y amanerado, Ayllón nos dá, con decisión y mucho talento, una agradable visión integral luminosa y fuerte que tiene el poder de comunicarnos la viril emoción que su autor puso en ella. De haber figurado en el Salón Nacional este cuadro, hubiérale correspondido posiblemente el premio único para extranjeros que fué adjudicado a don Alejandro Christophersen por una tela que nos resulta muy "bonita", aceptable para una carátula de revista de modas, pero que no tiene las condiciones de "Tarde en San Bernardo" ni encierra como ella una promesa firme.

"Sonrisa de invierno" y "La última carta" son las dos telas que han sido rechazadas a María Elena Bertrand, una pintora joven que, con estímulo, delinearé en poco tiempo una personalidad muy apreciable y cuyas obras hemos podido ver otros años en el Salón del Retiro.

Estas dos telas difieren acentuadamente por sus motivos y de estos no de indecisión, deriva su tonalidad diversa. La primera, de mayores dimensiones, representa una viejecita sentada, sonriente, serenamente bella en la declinación de su vida; tiene en sus manos rugosas y deformadas, —inconfundibles manos de anciana, estudiadas y dibujadas con acierto,— una labor de aguja. Lo demás es poco: a un lado una tela de dibujos indígenas y luego el fondo, de valor justo. Suavísima de tonos, de absoluto

buen gusto, es esta tela cuyo rechazo no justificamos actualmente a pesar de los defectos que puedan encontrársele, sobre todo si recordamos el enorme "Panneau" decorativo con que el señor López Naguil ocupa varios metros de pared en el Salón oficial; "panneau" que nos parece un desacierto en todo sentido y cuyo valor artístico es insignificante.

Alfredo Benítez expone un desnudo, en cambio, tan malo como el cuadro que Raúl Mazza se ha obstinado en dejar en el Salón oficial. Ya se verá que no tenemos predilecciones antojadizas. Consideramos a Mazza un artista, tenemos por su obra gran estima, le sabemos trabajador y estudioso y no se ha esfumado aún en nuestra memoria el recuerdo de su "Femme en bleu" que le valió elogios merecidos; pero, sin reticencias, su cuadro de hoy es un traspíe, no diremos lamentable, porque puede ser para él una provechosa lección.

"Claridad", de Emilia Bertolé, es un buen cuadro, que si no está exento de alguna posible objeción, debe colocarse a mayor nivel que otros admitidos por el jurado del Salón. Es una figura delicada, una flor de anemia que se deslíe en la claridad de sus tonos: cabellos rubios como la miel, ojos claros y profundos, manos pálidas y alargadas como hechas para la caricia sutil. La técnica, completamente subordinada a la impresión de conjunto que la artista ha querido dar, es la misma que ha caracterizado sus obras anteriores.

La señorita Bertolé es un espíritu selecto; infatigable en la labor y pronta siempre a volcar su emoción en delicados poemas de color, exacta y finamente contruidos. Tenemos, no obstante, algo que oponer: ese algo es lo que podríamos llamar su capacidad sobrante. Parece que de un tiempo a esta parte, un poco de indolencia la detiene en el mismo sitio. Nos presenta siempre motivos parecidos, tratados en igual forma. No aborda algo más grande, más importante, para lo cual la creemos con fuerza y tal vez sea esta la única causa que pueda justificar un rechazo, siendo buena su obra.

A Hugo Garbarini le fué aceptado un cuadro y rechazado otro, precisamente el mejor en nuestro concepto. Garbarini, independiente, nos gusta más que "oficialista". Allí, en el suave rincón de los recusados, pone una nota agradable, fina de color,

aunque un poquito "francesa" y con el primer plano un tanto recortado y seco; está concienzudamente construída. Otra nueva reflexión comparativa se nos ocurre aquí: ¿no podría haber ocupado este cuadro un lugar de los tres que tiene en el Salón el señor Cupertino del Campo, que expone otros tantos paisajes cuyos cartelitos "fuera de concurso" ocurresenos que tienen un significado distinto del que ha querido dárseles? ¿Es que el señor del Campo no quiere entrar al "claro río sonoro" de la renovación o es que no puede sobrepasar el límite sumamente pobre a donde ha llegado? No lo sabemos, pero de cualquier manera nos parece su gesto tan injusto e impropio en las actuales circunstancias como el del señor López Naguil o el del señor de la Cár-cova, este último con sus dos retratos que distan mucho de ser presentables por un viejo maestro de quien todos conocemos por lo menos un cuadro que, en su época, nos merece respeto: "Sin pan y sin trabajo".

De Eduardo Induni vemos un discreto paisaje en el que, si bien no se resuelven graves problemas, hay gusto, delicadeza y el asomo de una personalidad.

¿Está bien rechazado "El amigo Quico", de Jorge Larco? Si lo consideramos aisladamente encontramos en él trozos muy interesantes y otros que no lo son. En resumidas cuentas, talvez no nos convenza. En su caso, nos quedamos con el que le ha sido aceptado y premiado, el que si bien no inobjetable ni mucho menos, tiene partes ponderables y marca, en general, un verdadero paso hacia adelante.

Quizá sea Roberto Cascarini el mejor representado en la sala de los independientes y el que más acentúa la poco recomendable actitud del jurado del XIII Salón Anual. "Mañana triste", que así se titula el óleo de Cascarini, es un poema para cuyas condiciones materiales e intrínsecas reservamos nuestro más entusiasta aplauso, siempre conservándonos en el orden de lo terrenal y mutable. Hay reunidas en este paisaje un sinnúmero de buenas cualidades: diafanidad, limpieza y decisión técnicas, sencillez; emoción, en suma; ¿qué más podía pedirse? Todo está resuelto con acierto y sintetismo únicos y ante él no podemos menos que respirar ansiosamente como cuando después de un día de fatigoso trabajo en la urbe populosa podemos irnos cam-

po afuera sintiendo que con el aire puro entre en nosotros una nueva ola de optimismo y ansias de vida.

Andrés Siciliano, no menos panteísta que Cascarini, cierra la nómina de los que encontramos decididamente aceptables en este primer salón de independientes. En su "Tarde serena" hallamos, ante todo, lo que él ha querido hacer: serenidad. Trátase de un estudio llevado a cabo con cariño y observación, y si tiene detalles que no nos agradan, parecen haber obedecido a una idea determinada de su autor. Es un cuadro delicado en sus gamas suaves de azules y violetas que se deslían en un progresivo alejamiento de planos envueltos en la niebla sutil que tienen algunas tardes de Palermo.

Ahora, para concluir con esta reseña, hagámonos un par de preguntas: ¿Resistirían estas telas un análisis minucioso en todas sus partes? ¿Resistirían ese mismo análisis la totalidad de las telas expuestas en el Salón Nacional? A ambas preguntas tenemos que contestarnos negativamente.

La necesidad de un salón de puertas abiertas sentíase desde hace mucho tiempo y por eso ha llegado bien y oportunamente el primero. En momentos como el actual en que en todos los órdenes trátase de hallar nuevas sendas que conduzcan a cumbres inexploradas donde podamos tener agradables sorpresas, están de más las "manos de hierro" con su gesto inútil, oponiendo resistencia a los nuevos retoños que la Primavera hace surgir del vientre fecundo de la tierra.

Lo único que podría aconsejarse para no fracasar en el intento de querer saltar demasiado trecho, es la institución de un jurado para la colocación de las obras y el rechazo de aquellas que salen de la órbita de todo lo aceptable, aunque mejor sería destinarles una sala aparte.

El salón libre, más amplio, será un éxito posiblemente lleno de agradables sorpresas y nada debe obstar para que a él concurren también aquellos que remiten sus obras al salón oficial y que quieren buscar honradamente nuevos caminos sin correr el riesgo de un rechazo que solo deja libre de pesadumbre a aquél que sabe bien lo poco o nada que ello significa en contra, cuando la obra es buena y grandes los deseos de trabajo y de estudio.

HORACIO MARTÍNEZ FERRER.



## NOTAS Y COMENTARIOS

Héctor Ripa Alberdi

† el 13 de octubre, en La Plata



**U**NA juventud serena y noble, un espíritu finísimo, una voluntad inclinada por entero a las cosas de la inteligencia se han extinguido con la vida de Héctor Ripa Alberdi.

Veintiséis años tenía nuestro amigo: muy pocos sin duda

para la realización de una obra vigorosa, pero suficientes para mostrar la calidad de un espíritu. Y Ripa Alberdi alcanzó a hacer conocer el suyo, todo delicadeza, armonía, simplicidad.

Dos pequeños volúmenes de versos nos ha dejado: *Soledad* (1920) y *El reposo musical* (1923). En ellos se advierte, sino una gran inspiración ni un perfecto artífice, un poeta verdadero, de intensa vida interior, y de afán ferviente por expresarla. Ripa Alberdi, lector de los clásicos, persiguió como ellos la línea pura, clara, precisa, pero su sensibilidad fué moderna y su espíritu actual.

En *Humanidades*, en *Valoraciones*, en *Nosotros*, Ripa Alberdi ha dejado estudios y notas de crítica que merecen ser coleccionados. Revelan además de su penetración, la honradez intelectual que acaso era, entre sus muchas cualidades, la más digna de nuestra admiración.

En el acto de la inhumación de sus restos, don Francisco López Merino leyó el siguiente discurso, en nombre de NOSOTROS:

“Amigos: En la madrugada del 13 de octubre de 1912 — once años se cumplieron ayer — dejaba de existir en Buencs Aires un joven y querido poeta: Evaristo Carriego. Rara y triste coincidencia es esta, ya que en la misma fecha perdemos a otro poeta muy querido... Calladamente, como el transcurso de uno de esos crepúsculos que él supo ennoblecen con el rosal fragante de sus versos, acaba de extinguirse su vida. Parece que ante una de estas tragedias dolorosas, hasta los elementos de la naturaleza conspiran para hacer más honda la contradicción y la injusticia: los últimos rayos de luz que recibieron las pupias de Héctor Ripa Alberdi llegaban de una mañana de primavera, cálida y cristalina. ¡Dios sabe cuantas melodías intraducibles se apagaron con el postrer latido de su corazón!

Las cuerdas siempre tensas de su sensibilidad albergaban un infinito tesoro de poesía que él nos iba brindando generosamente en copas finas. Su temperamento escogido se inclinaba hacia el silencio y la soledad con el mismo fervor con que otros aman la vida bulliciosa y cosmopolita. En el seno de ese “suave silencio iluminado” de que nos habla en uno de sus versos, nacieron sus melodías más armoniosas. Su reposo fué siempre musical...

Imposible me parece, como a todos vosotros, que haya desaparecido

para siempre aquel amigo noble y generoso que, no hace un mes todavía, me comunicaba tanto proyecto realizable y bello. La última tarde que le vi, frente a su mesa de trabajo, me habló de un largo viaje. Sus pupilas, al imaginar dulces paisajes desconocidos, parecía que se iban tornando más profundas...

Interpreto en este momento el sentimiento de la Dirección de la revista NOSOTROS, en cuyas páginas volcó más de una vez Héctor Ripa Alberdi los frutos de su talento excepcional.

Nada más os digo, señores. Su muerte me parece un sueño y la pena que se ha entrado en mi corazón me quiebra la palabra en la garganta. Me recojo religiosamente y pienso una vez más en la tremenda y dolorosa verdad de aquellos versos de Darío:

Y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos  
y no saber adónde vamos,  
¡ni de dónde venimos...!

#### “Inicial”.

“¿QUERÉIS saber como piensa la juventud argentina? Leed *Inicial*. Revista de la nueva generación”. Así rezaban los carteles callejeros que anunciaron tempranamente la aparición próxima de *Inicial*. Nosotros, que acabamos de poner punto final a una encuesta entre los escritores de la nueva generación, la que ha servido para revelar palmariamente la desorientación, ignorancia presuntuosa y audacia irreflexiva de la mayoría de los jóvenes interrogados, corrimos a abrir las páginas de esta nueva revista en la que encontraríamos claramente expuesto el pensamiento de la nueva generación. Pero ¡oh, dolor!, desde la página inicial, hasta la última nota de redacción, encontramos idéntica desorientación, idéntica incoherencia que en las respuestas a NOSOTROS. Veamos la prueba.

“Queremos para *Inicial* — dicen — una juventud combativa y ardorosa, que odie y ame y *no haya sacrificado jamás en ningún altar*”. Recordamos que en 1919 y 20, dos de los directores de *Inicial*, Homero Guglielmini y Roberto Ortelli, sacrificaban en el altar comunista y que otro de ellos, Brandán Caraffa, perteneció, en esa misma época, a la fracción jacobina de los jóvenes revolucionarios de la Universidad de Córdoba. De modo que el

único que no ha sacrificado jamás en ningún altar es el cuarto Director, Roberto Smith.

Más adelante dicen que lucharán contra una serie de cosas, que consideramos contradictorias, como ser: el luchar al mismo tiempo "contra el panamericanismo yanqui y contra la confraternidad latino-americana"; contra los apologistas del sufragio universal, del parlamentarismo y la democracia de nuestros días" (ideas de Lugones) y "contra los que se erigen en maestros de la juventud, y se columpian sobre las ideas, oscilando de un día para otro entre los extremos contrarios" (o sea el mismo Lugones); "contra los socializantes, que explotan la miseria para empinarse sobre las bancas parlamentarias"; "contra los que han hecho del comunismo y del obrerismo una mentira descarada, un cálculo social, sin belleza, que abre a los audaces el camino de Damasco"; (¿radicalismo, conservaturismo o anarquismo?) y al mismo tiempo luchar "por la unión de los trabajadores".

Esto en el prólogo. Las contradicciones, más graves aún, continúan en los *Comentarios sobre Política*. Al iniciar una nota sobre la política europea dicen: "Fuera de Italia, Europa nos dá la sensación de algo que termina" (fascistas). Y seis páginas más adelante, encontramos en otra nota, lo siguiente: "El caso de Italia, desde un punto de vista filosófico, no puede más que angustiarnos, pues nos demuestra lo lejano que está aún el día de la Justicia" (anti fascistas). Juzgando la actitud de Francia dicen: "Francia es pues el único país que parece no haber aprendido nada en la guerra. Ella fué la que inspiró el infame tratado de Versalles y la que conspiró contra Wilson; ella, la que hizo fracasar la conferencia de Wáshington para reducir los armamentos; ella la que fomentó la guerra greco-turca para debilitar la posición de Inglaterra en Oriente; y en este camino de odios y de incomprensión de la nueva conciencia del mundo, fué ella la que malogró la fraternidad dolorosa creada por la sangre en las nuevas generaciones de Europa, macerando sin piedad al pueblo alemán que en un instante pareció redimido del germanismo universitario" (antinacionalistas, revolucionarios). Y más adelante: "la revolución rusa ha sido tan solo una oleada

brutal de escombros y de crímenes inútiles". "Es necesario que la clase obrera se limpie de la ilusión comunista que la ha traicionado tan brutalmente y de la secta socialista, que la ha vendido en forma tan jesuitica a los 30 dineros del parlamentarismo" (¿reaccionarios, anarquistas?). "Los que estamos algo enterados de los entretelones policiaco-proletarios, sabemos que los agitadores profesionales y los periódicos rojos están pagados por los gobiernos, ocho veces de diez" (eso es precisamente lo que ha ocurrido siempre con los anarquistas, a quienes los gobiernos compran para combatir a los socialistas, sus únicos enemigos reales e introducir la desorientación en las masas obreras). Sin embargo, terminan diciendo: "La guerra ha sido desastrosa para la civilización. Pero ha liquidado para siempre la estabilidad burguesa y ha puesto al proletariado en el camino de Damasco". (¿cuál?).

Todos estos jóvenes de la nueva generación, ignoran lo que quieren y a donde van. En una palabra, no son jóvenes. Porque a los jóvenes les está permitido equivocarse, pero no carecer de un ideal cualquiera por el cual luchar y sacrificarse. Y estos jóvenes que están en contra de todos los sistemas sociales ideados hasta el presente, no son sino unos lamentables escépticos, a pesar de que afirman que "desprecian profundamente a los jóvenes escépticos que distraen su aburrimiento en la afición a las novelitas vacuas y niegan los valores positivos y eternos del espíritu".

Y es lástima. Porque precisamente, cuando en el mes de junio, pocos días después de la aparición del N. 168 de NOSOTROS, en el que se publicaran las primeras contestaciones a nuestra encuesta, yo convoqué a una reunión a los jóvenes Brandán Caraffa, Homero Guglielmini, Roberto Ortelli y Roberto Smith, lo hice convencido de que ellos eran los más capaces de orientar, en forma definitiva, a la nueva generación, y así se los manifesté, insinuándoles la oportunidad de fundar un órgano que fuera su tribuna propia, de la que carecían; pues del mismo modo que la generación de Ingenieros, Lugones, Payró, y Díaz Romero, tuvo su órgano en *El Mercurio de América*; la de Gálvez, Rojas, Barrenechea y Bravo, en *Ideas*, y la nuestra en NOSOTROS, pensaba

que ellos debían tener también el suyo. Me manifestaron que mi pensamiento coincidía con un propósito anterior de algunos de ellos, por lo que entusiasmados, pondrían manos a la obra. Y así nació *Inicial*.

Pero esa orientación definida, que yo creía sabrían darle a la nueva revista, desaparece — como hemos visto — entre el fárrago de las ideas más contradictorias.

Sin embargo, este primer número de *Inicial*, representa un esfuerzo serio, muy plausible. Encontramos en él, digno de mención, un curioso y erudito artículo de Brandán Caraffa titulado: "Hildebrando Pizzetti y el Dios único"; una bellísima poesía, llena de emoción, de Emilia Bertolé y unas acertadas notas críticas de Roberto Ortelli. Además contiene el número que analizamos una sátira muy graciosa que los Directores de *Inicial* hacen a las respuestas por ellos mismos enviadas a la encuesta de NOSOTROS, lo que por lo menos demuestra que no carecen de auto-crítica, y unas interesantes y valientes notas sobre arte de Roberto Cugini. (A. A. B.).

### Los premios literarios municipales

EL 31 del corriente mes se clausuró el plazo para la recepción de las obras que optan a los premios literarios municipales, correspondientes al año 1923. En total, para los premios de prosa y verso, se presentaron 79 obras. A continuación publicamos la lista íntegra.

Forman parte del jurado, este año, los siguientes escritores: en representación del Concejo Deliberante, Roberto F. Giusti y Horacio Casco; por la Municipalidad, Atilio Chiappori y Ricardo Gutiérrez; por la Facultad de Filosofía y Letras, José Oría; por el Círculo de la Prensa, Juan Torrendell y por los autores, Rafael Alberto Arrieta.

Obras presentadas. En prosa:

*El Amor Brujo*, por Rosalba Aliaga Sarmiento; *La Tierra Natal*, por Julio Aramburu; *La Flora Argentina* y *Catecismo de la Larga Vida*, por Perfecto B. Bustamante; *Este era un buey* y *Don Torcuato*, por

Ismael Bucich Escobar; *En el umbral de la conciencia*, por Elvira Reusmann Smith de Battolla; *Cabezas de mujeres*, por Herminia C. Brumana; *Córdoba del recuerdo*, *Los hijos del sol* y *Del libre albedrío*, por Arturo Capdevi'a; *Educación Política Ciudadana*, por Balbino J. Casco; *Estudio sobre la personalidad del General Mitre*, por Rosa Bazán de Cámara; *El alma de Rusia*, por Alejandro Castiñeiras; *Los Fuertes*, por J. Cobos Daract; *Tinieblas*, por Elías Castelnuovo; *Los Propósitos de Severo*, por Jorge Juan Dinkeldein; *Los egoístas y otros cuentos*, por Guillermo Estrella; *El Índice Divino*, por Bartolomé Galindez; *Tierra Mojada*, por González Arrili; *Velada de cuentos*, por Arturo Giménez Pastor; *Alma nativa*, por Guillermo House; *Una de ellas*, por Enriqueta Lucero; *El traje maravilloso y otros cuentos*, por Arturo Lagorio; *La vida victoriosa*, por Carlos Alberto Leumann; *El divorcio como institución religiosa*, por Horacio Lartigau Lespada; *La fonda*, por José Gabriel López; *Las horas que van pasando*, por Samuel E. de Madrid; *Alma nueva*, por Narciso S. Mallea; *La que no perdonó*, por Gustavo Martínez Zuviria; *La pérdida*, por Edmundo Montagne; *Nuestra Pampa*, *Naturaleza* y *La ciudad única*, por W. Jaime Molins; *Apartándose de la dicha*, por Hugo T. Matienzo; *El jardín secreto*, por Evar Méndez; *Los Jueces de Elétrica*, por Ernesto Marsili; *José María Bustamante*, por Dionisio R. Napal; *Nuestra literatura*, por Julio Noé; *Hacia la quimera*, por Isaac R. Pearson; *María Teresa*, por Bernardo H. Ruiz Cucullu; *En la Pampa*, por María Felisa R. de Serrano; *La manga*, por Raúl Scalabrini Ortiz; *La culpa de todos*, por José María Samperio; *Amanecer*, por Angel E. Sforza; *Recordar es vivir*, por Ricardo Tarnassi; *Rozando la muerte*, por Faustino J. Trongé; *Jorge y Magdalena*, por Leopoldo K. Wimmer; *La División Judicial de la Provincia de Buenos Aires*, por Tomás F. Villamayor; *De mi laud silente*, por Eduardo Zicari; *Retiro*, por Pedro Juan Vignale; *La madre moribunda*, por María Elvira U. A. de Vatteone Guevara.

#### En verso:

*Pecado lirico*, por Constantino Aguirre; *La Copa de David*, por Fernán Félix de Amador; *Perfiles en la niebla*, por Margarita Abella Caprile; *El alma desnuda*, por Alcira Bonazzola; *Canciones agrias*, por Leccidas Barletta; *Dolor de espíritu*, por José M. Braña; *Fervor de Buenos Aires*, por Jorge L. Borges; *El huerto de los olivos*, por Alfredo R. Bufano; *Horas vividas*, por Teófilo Constancio Chiesa; *Definiciones*—*Ensayos poéticos*, por Ramón A. Correa; *El árbol*, *El pájaro* y *La Fuente*, por C. Córdoba Iturburu; *Jazmín del país*, por Julio Díaz Usandivaras; *Sombras y luces del camino*, por Sofía Espindola; *Libro del Gay Vivir*, por Luis L. Franco; *Brasa secreta*, por Balbina S. Fernández Echegeray; *El canto blanco*, por Bartolomé Galindez; *Escuchan-*

*do el silencio*, por Federico A. Gutiérrez; *Momentos sentimentales*, por Adela García Salaberry; *Rosas de cerco*, por Alberto Larrandebere; *Caballerescas*, por R. Monner Sans; *Anunciación y otros poemas*, *Salmos de la estirpe y el solar*, por Rubén F. Máyer; *Resurrección*, por Alejandro Martínez Luján; *El grillo*, por Conrado Naé Roxlo; *Templo interior*, por Redolfo Fausto Rodríguez; *El árbol fragante*, por Horacio Rega Molina; *La senda pensativa*, por Guillermo Stock.

NOSOTROS.